МІНІСТЕРСТВО ОСВІТИ І НАУКИ УКРАЇНИ
МІНІСТЕРСТВО КУЛЬТУРИ І ТУРИЗМУ УКРАЇНИ
ДЕРЖАВНА АКАДЕМІЯ КЕРІВНИХ КАДРІВ КУЛЬТУРИ І МИСТЕЦТВ

Світлана ПРИЩЕНКО

КОЛЬОРОЗНАВСТВО

Навчальний посібник

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України
як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів

КИЇВ – 2009

УДК 7.017.4
ББК 85.14я73
П 77

Серію "Бібліотека дизайнера" засновано 2006 року

Редакційна колегія серії під керівництвом завідувача кафедри дизайну і реклами ДАКККіМ, професора *Є.А. Антоновича (голова редколегії): професори А.Д.Жирнов, Л.М.Ковальський, В.І.Корабельський, М.О.Криволапов, С.І.Кузнецов, В.П.Кучерявий, І.І.Небесник, Т.В.Ніколаєва, Л.В.Прибєга, М.Р.Селівачов, О.М.Семашко, Л.Д.Соколюк, Ю.Г.Тютюнник, Г.І.Шемседінов, М.В.Шепельський, В.А.Шпільчак*

Рецензенти:
В.Є.Михайленко – доктор технічних наук, професор, заслужений діяч науки України, академік АН вищої школи України та Академії будівництва України (Київський національний університет будівництва і архітектури);
Р.В.Захарчук-Чугай – доктор мистецтвознавства, професор (Інститут народознавства НАН України);
О.І.Овчаренко – кандидат мистецтвознавства, професор (Інститут реклами)

За редакцією професора Є.А.Антоновича

Рекомендовано Міністерством освіти і науки України як навчальний посібник для студентів вищих навчальних закладів (Лист № 1,4/18 Г-2384 від 26.12.07)

Прищенко С.В.

П 77 Кольорознавство : навчальний посібник / за редакцією професора Є.А.Антоновича. – К.: ДАКККіМ, 2009. – 358 с., іл.

ISBN 978-966-452-008-6

Кольорознавство у мистецькій освіті – одна з основних фахових дисциплін. У навчальному посібнику подано закони колористики та принципи роботи з комп'ютерними колірними моделями на основі активного розвитку творчого асоціативного мислення. Розкрито комплексний метод формування колірного середовища з урахуванням його функціональних, соціально-культурних, емоційних особливостей. Узагальнено світовий науковий та емпіричний досвід вивчення кольору, висвітлено значення кольору в нашому житті та психофізіологічні аспекти його сприйняття, проаналізовано використання кольору в образотворчому, декоративно-прикладному мистецтві та дизайні. Вперше визначено принципи гармонізації кольорів засобами комп'ютерних технологій.

Призначено для студентів, викладачів, художників, дизайнерів, архітекторів, культурологів і мистецтвознавців.

УДК 7.017.4
ББК 85.14я73

ISBN 978-966-452-008-6

© Прищенко С.В., 2009
© Антонович Є.А., Прищенко С.В., дизайн обкладинки, художнє оформлення, 2009
© Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2009

ЗМІСТ

ПЕРЕДМОВА 5

Розділ 1. КОЛЬОРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА 8
1.1. Значення кольору в життєдіяльності людини 8
1.2. Кольорознавство в живописі, архітектурі, дизайні, декоративно-прикладному мистецтві 10
1.3. Історико-культурологічні аспекти семантики та символіки кольору 16
1.4. Еволюція науки про колір 30
1.5. Функція кольору в природі. Природна гармонія кольорів 42

Розділ 2. ФІЗИЧНІ ОСНОВИ КОЛЬОРУ 46
2.1. Природа світла. 46
2.2. Світлові зміни, що сприймаються оком 47
2.3. Відбиття та поглинання світла різними тілами 52

Розділ 3. ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОЛЬОРУ 56
3.1. Сучасна систематизація кольору 56
3.2. Групи кольорів 57
3.3. Вимірювання кольору 62

Розділ 4. СПРИЙНЯТТЯ КОЛЬОРУ 65
4.1. Дослідження особливостей сприйняття кольору 65
4.2. Око як орган сприйняття 71
4.3. Світлова чутливість та адаптація ока 73
4.4. Константність сприйняття. Освітлення і предметний колір 75
4.5. Колір як естетичний феномен 77

Розділ 5. ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ЛЮДИНУ 82
5.1. Особливості психофізіологічного впливу кольору на людину 82
5.2. Психосемантика кольору 84
5.3. Колірні асоціації 85
5.4. Теплі та холодні кольори 88
5.5. Суб’єктивне сприйняття об’єктивного кольору 90
5.6. Колірні уподобання 93
5.7. Колір, музика, слово. Явище синестезій 103
5.8. Синтез мистецтв 111

Розділ 6. ЗМІШУВАННЯ КОЛЬОРІВ 120
6.1. Властивості фарб 120
6.2. Доповняльні кольори та їхнє змішування 125

Розділ 7. КОНТРАСТ І НЮАНС КОЛЬОРУ ТА ТОНУ 129
7.1. Загальне явище контрасту та нюансу 129
7.2. Види контрастів 130
7.3. Емоційне сприйняття кольору 135

Розділ 8. ГАРМОНІЯ КОЛЬОРУ 142
8.1. Взаємодія кольорів 142
8.2. Поняття колірних та тональних відношень, гармонії, колориту 142
8.3. Побудова гармонійних сполучень кольорів 150
8.4. Колірна композиція. Колірно-тональна комбінаторика 164

Розділ 9. КОЛІР В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ 170
9.1. Світло та колір у природі 170
9.2. Задачі живопису та фотографії 176
9.3. Роль художника в мистецтві. Наукові та інтуїтивні аспекти творчості 178

Розділ 10. КОЛІР У ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ 190
10.1. Колористика світового мистецтва 190
10.2. Особливості української палітри 197

Розділ 11. КОЛІР У РІЗНОВИДАХ ДИЗАЙНУ 205
11.1. Використання кольору в графічному дизайні та рекламі 205
11.2. Колір, площина та простір. Просторові властивості кольору 213
11.3. Колір в інтер'єрі та екстер'єрі 214
11.4. Колір предметного середовища. Колір та фактура 220
11.5. Оптичні ілюзії. Корективи форми 229

Розділ 12. КОМП'ЮТЕРНЕ КОЛЬОРОУТВОРЕННЯ 232
12.1. Науково-технічний прогрес в галузі комп'ютерних технологій 232
12.2. Комп'ютерне кольороутворення 236
12.3. Стандартизація кольору 244
12.4. Основи роботи з кольором у сучасних графічних редакторах 250
ЛІТЕРАТУРА 255

ДОДАТКИ 261
Тести 262
Довідник художньо-професійних термінів 267
Висловлювання про колір 305
Тематика практичних завдань 335
Завдання для самостійної роботи 336
Короткий зміст практичного курсу 337
Предметний покажчик 343
Ілюстративний матеріал 345

ПЕРЕДМОВА

... я зрозумів одну нехитру істину.
Вона у тім, щоби робити
так звані дива
власними руками

О.Грін, "Пурпурові вітрила"

Цей епіграф узятий не випадково. Знання та потяг до них – невід'ємна частина творчої людини. Збагачені фундаментальними знаннями студенти швидше стають фахівцями та розуміють, що досягання вершин творчості значною мірою залежить від самих себе: від самоосвіти, саморозвитку та величезної практичної роботи.

У сучасній навчально-методичній літературі гостро відчувається відсутність посібників із фахових художніх дисциплін, а тим паче – підручників із кольорознавства та композиції. Це зумовлює брак обов'язкових знань для художників та дизайнерів, що призводить до зниження естетичних якостей мистецьких робіт та дизайнерських розробок. Водночас у публікаціях у популярній літературі часто перекручуються відомості про колір, неправильно тлумачаться терміни, не кажучи вже про відсутність пояснень фундаментальних положень кольорознавства. Така інформація не може служити джерелом знань для майбутніх професіоналів. Кожна дитина знає, що кольорові відтінки можна отримати за допомогою змішування трьох основних фарб – червоної, жовтої та синьої; також багато художників вважає, що цього цілком достатньо для творчос-

ті.

Даний посібник є результатом науково-дослідної роботи та узагальненням авторського досвіду викладання навчальної дисципліни "Основи кольорознавства". Призначений для студентів та викладачів художніх і художньо-педагогічних факультетів вищих навчальних закладів, аспірантів, проектувальників, художників-оформлювачів, дизайнерів, архітекторів, а також для університетських курсів культурології та історії мистецтв і всіх зацікавлених проблемами сучасної колористики. Основна мета – розкрити значення комплексного методу формування колірного середовища з урахуванням його функціональних, соціально-культурних, художньо-виразних особливостей.

Уперше зроблено спробу продемонструвати інтегрований характер добірки матеріалів стосовно кольору: узагальнено світовий науковий та емпіричний досвід вивчення кольору, висвітлено значення кольору в нашому житті і закономірності взаємодії людини з кольором, проаналізовано використання кольору в усіх жанрах образотворчого мистецтва та різновидах дизайну з метою досягнення колірної гармонії, акцентовано увагу на психологічних аспектах сприйняття кольору, виявлено синестетичні зв'язки з музикою та літературою, а також уперше розглянуто принципи гармонізації кольорів засобами комп'ютерних технологіяй.

Такий всебічний підхід до дисципліни сприяє узагальненню фундаментальних положень кольорознавства через сенсорно-інтелектуальну й аналітико-синтетичну роботу свідомості. Колір слід розглядати як складову емоційного творчого процесу. Ця дисципліна поєднує в собі елементи різновидів образотворчого мистецтва й дизайну, наукові основи кольорознавства, котрі необхідні студентам вишів, доступні за формою викладання та допомагають на конкретних прикладах зрозуміти основи науки про колір.

Кожний із розділів насичений прикладами щодо кольору: як світовими хрестоматійними, так і сучасними національними. Найцікавішим та водночас маловивченим матеріалом серед фахівців є розділ "Комп'ютерне кольороутворення", оскільки величезна кількість самовчителів із комп'ютерної графіки зовсім не розглядають питання побудови колірних гармонійних сполучень та їхнього творчого використання у різноманітних дизайнерських розробках. Оволодіння комплексною методикою формування колірного предметно-просторового середовища є важливою складовою частиною підгото-

вки сучасних дизайнерів.

Висловлюю особисту вдячність колезі і науковому редактору, проректору з навчально-методичної роботи, завідувачу кафедри етнодизайну та дизайну реклами Інституту реклами професору Євгену Антоновичу Антоновичу за моральну підтримку та професійне сприяння, за велику допомогу в редагуванні посібника, рекомендації щодо спрямованості навчальної програми з кольорознавства, уточнення україномовних фахових термінів. Висловлюю глибоку вдячність працьовитим та талановитим студентам – своїм уважним слухачам, доброзичливим критикам і вірним помічникам, у результаті багаторічної роботи з якими стало можливим створення цього посібника. Їхні малюнки здебільшого використано як ілюстративний матеріал. Особливу подяку за підтримку висловлюю моїй родині та моїм учителям і колишнім колегам по роботі – директору Донецького художнього училища, викладачу живопису Юрію Васильовичу Молодчинному і викладачу історії мистецтв Борису Яковичу Клепалову. Завдяки спілкуванню з ними я сформувалася і як Художник, і як Людина, і як Особистість.

Великий Гете говорив, що він усе життя займався кольором і лише іноді писав вірші… Дослідження Кольору стало сенсом і мого життя та моєї роботи.

Розділ 1. КОЛЬОРОЗНАВСТВО ЯК НАУКА

1.1. Значення кольору в життєдіяльності людини

Проблеми, що стосуються кольору, його сприйняття, виміру, систематизації і застосування, стають предметом дискусій на різних міжнародних симпозіумах і конгресах, що організуються, зокрема, ***Міжнародною асоціацією кольору (AIC).*** У багатьох країнах існують інститути кольору, колірні комітети, групи кольору, суспільства кольору – організації, що носять різні найменування, але переслідують одну мету – об'єднання національних зусиль у галузі дослідження кольору, розширення знань про нього, централізацію і поширення відповідної інформації. Вони покликані сприяти більш глибокому вивченню кольору, допомагати фахівцям краще зрозуміти роль кольору і доцільніше його використовувати. Збільшується потік науково-технічної інформації та кількість книг, що узагальнюють і систематизують отримані знання про колір, але, на жаль, закордонних авторів.

Людство оточує колірне середовище. Безмежна зміна колірних вражень супроводжує нас усе життя. Більшість знань про навколишній світ ми отримуємо, сприймаючи колір зором, адже він здавна був і засобом інформації, і символом, і прикрасою. В цьому полягає соціальне значення кольору. І донині барвистість природи – невичерпне джерело емоційних відчуттів та естетичних переживань. Ця різноманітна і вражаюча палітра кольорів завжди збагачувала творчу уяву, привертала увагу діячів науки та мистецтва, сприяла як емоційному розвитку митців, так і їхньому розвитку аналітичного ставлення до розв'язання художніх завдань. Але на межі тисячоліть людство втратило почуття гармонії та внутрішній спокій, втратило почуття краси природи, технократичне сіре буття позбавило нас розмаїття кольорів, ми стаємо емоційно-нейтральними.

Поступово соціально-економічні зміни переросли у великі психологічні проблеми. Тому повернення до гармонії в глобальному інформаційному суспільстві, гармонії колірного навколишнього середовища є не лише проблемою кольорознавства, комп'ютерної графіки, комп'ютерного проектування як навчальних чи прикладних дисциплін, а й актуальною науковою проблемою сучасної технічної естетики, яка посилює увагу до маловивчених аспектів сприйняття і відтворення кольору.

Нові соціально-економічні умови, стрімкий розвиток технічного прогресу, впровадження цифрових технологій у виробництво та автома-

тизація графічних процесів, розвиток дизайну в Україні зі збереженням традиційної національної колористики потребують встановлення відповідностей між теоретичними законами академічного кольорознавства та комп'ютерною галуззю. Одним із напрямків сучасних наукових досліджень у галузі дизайну є вивчення засобів візуальної інформації як художньо-образних складових дизайн-діяльності та синтез видів художньо-проектної діяльності в контексті формування гармонійного предметно-просторового середовища. Колір, колірні сполучення та комп'ютерні технології стають тут чільними. Зважаючи на фрагментарність, обмеженість та розрізненість характеру результатів попередніх досліджень багатьох авторів, які обумовлені вузькоспеціальними професійними задачами, гостро постає проблема поглибленого комплексного дослідження кольору.

Питання кольору завжди було та залишається актуальним для всіх, хто використовує колір у своїй професійній діяльності (живописець, дизайнер, рекламіст, архітектор, художник текстильної або поліграфічної промисловості). Розв'язання проблем кольору та колориту базується на глибоких знаннях та осмислюванні досвіду людства в цій галузі, а також на вивченні сукупності наук, які займаються цими питаннями (фізика, фізіологія, психологія, біологія, математика, геометрія, колориметрія). Фізиків цікавить енергетична природа кольору, фізіологів – процес сприйняття кольору оком людини, психологів – проблема сприйняття кольору та дія його на психіку, здатність викликати різні емоції, біологів – значення кольору в життєдіяльності живих та рослинних організмів, а математики розробляють методики вимірювання кольору. ***К.Коровін*** вважав, що живопис можна порівняти з математикою тому, що відчуття колірних та тонових відносин потребує точності, пропорційності до натури. Змішування фарб у визначених співвідношеннях теж належить до галузі математичних обчислень, а вимірюванням кольору займається ***колориметрія.*** Колір є також об'єктом вивчення багатьма вузькими дисциплінами, наприклад, фізіологічною оптикою, анатомією ока, світлотехнікою, теорією фотографії, хімією фарбників, конструюванням кольоровідтворювачів апаратури. Всі ці дисципліни вивчають закономірності виникнення колірних відчуттів, кольоророзрізнення та кольоровідтворення.

Якщо розглядати колір як явище культури, то додаються й культурологія, філософія, естетика, історія мистецтва, філологія, археологія, релігія. Важко назвати галузь діяльності людини, до якої колір не мав би жодного відношення. Цим і пояснюється такий складний і синте-

тичний характер ***кольорознавства*** – науки про колір та його властивості**.** Вона допоможе ознайомитися з кольором у природі, його особливостями та законами, колірними змінами, залежно від освітлення. Основи кольорознавства в живописі, декоративно-прикладному мистецтві, архітектурі та дизайні однакові: фізичні основи кольору, його характеристики, явища контрастів, просторові властивості, закони гармонії та колориту. Розрізнення полягає в практичному використанні кольору, його сприйнятті та психофізіологічному впливі. З одного боку, з кольором можна співставити щось об'єктивне, що може бути виміряне, приміром, енергію електромагнітного поля. З іншого, колір – це вельми суб'єктивне "заломлення" цієї енергії людиною, де наявні і біологічне, і психологічне, особистісне поле діяльності щодо переробки енергії. І в людині теж можна знайти дві складові: об'єктивну – тіло з рецепторами шкіри та сітківки ока, які й відчувають енергію кольору, і суб'єктивну – душу людини, яка сприймає колір.

1.2. Кольорознавство в живописі, архітектурі, дизайні, декоративно-прикладному мистецтві

Живопис (малярство) – мистецтво кольору. Образи живопису дуже наочні й яскраві. Художники використовують можливості малюнка і композиції, але головним засобом виразності в живописі є колір. Він здатний викликати різні почуття, асоціації, підсилювати емоційність зображення. Мальовниче зображення створюється за допомогою фарб, тобто кольору, що складає безупинний барвистий шар зображальної поверхні. Навіть в акварельному живописі, де часом залишаються нефарбовані ділянки паперу, вони істотно не впливають на загальне враження безперервності зображення, тому що фарби перетікають одна в іншу, сплавляються і змішуються. Виразні можливості кольору використовуються в живописі повною мірою, вільно. Кольором можна виділити головне в композиції, акцентувати важливі деталі, передати глибину простору чи підкреслити площинність зображення. Найбарвистіша маса з найтоншими переходами кольору, нюансами, контрастами, рефлексами – цінність у живописі. Головна відмінна риса живопису полягає в тому, що зображення форми і простору, образів і дій будується винятково за допомогою кольору. В живописі художник створює роботу за основою реальної натури, вкладаючи в неї свої думки та почуття, певні ідеї.

Зображувальним і емоційним засобом, за допомогою якого художник відображає навколишній світ, є колір. Кольором, приведеним у творі до гармонійної системи, передаються краса й багатство барв ре-

ального світу, матеріальність предметів, їхнє природне забарвлення. Живопис здатний "запам'ятати" складний світ людських почуттів і характерів, передати найтонші зміни в природі, споконвічні філософські ідеї і фантастичні образи. Засновник і теоретик абстракціонізму ***В.Кандінський*** звеличував емоційну силу кольору, називаючи живопис "колірним інструментом стану душі". Колір у малярстві як пластична засада є актуальною проблемою здавна, проте мистецтвознавчо-дослідницька проблема – порівняно нова, хоча спроби теоретичних досліджень започатковані ще в Античній Греції. Однак повнішого наукового вираження вона досягла в XIX-XX ст.

Архітектура не зображає явищ дійсності. Вона сама створює середовище для життя та діяльності людини. Архітектурна та художня виразність будинку значною мірою залежить від якості художньо-декоративних та оздоблювальних робіт. Оформлювачі та будівельники повинні знати склад та властивості пігментів, їхню поведінку в сумішах, засоби пофарбування поверхонь. Створення виробничих інтер'єрів із правильним освітленням, відповідним пофарбуванням приміщення та обладнання допомагає підвищенню працездатності, благодійно впливає на працівників.

Сучасне пофарбування інтер'єрів у світлі кольори в поєднанні з природними матеріалами виявляє найбільш гарний вплив на людину. Також можуть бути використані яскраві, насичені, контрастні кольори відповідно до творчого задуму (громадські будинки культурного призначення, фасади житлових будинків, дитячі садочки та майданчики), активні декоративні елементи, засоби візуальної інформації. В навчальних закладах та житлових приміщеннях колір має особливе значення: повинні враховуватися час знаходження у цих приміщеннях, їхня орієнтація за сторонами світу, вікові особливості дітей чи дорослих людей, призначення приміщень.

У ***декоративно-прикладному мистецтві*** зображення плоске (гобелен, батик, панно, розпис, килими, тарілки) або об'ємне (кераміка, скло, різні види скульптури, одяг, шкатулки, ювелірні вироби). Тут немає необхідності передавати простір та освітлення, але враховувати їх треба, тому що будь-який твір завжди знаходиться у будь-якому інтер`єрі, за будь-якого освітлення. В декоративному мистецтві краса має головне, первинне значення. Основне призначення таких предметів – прикрашати приміщення, створювати в ньому яскраві декоративні акценти.

Дизайн *– це художнє конструювання побутової та промислової техніки, транспорту, одягу, меблів та предметів побуту, проектування*

середовища. У більш широкому понятті – це особливий вид діяльності людини, що складається з проектної та науково-організаційної розробки досконалих умов життя людства, створення гармонійного предметно-просторового середовища.

У різновидах дизайну (графічному, промисловому, середовища) колір також має велике значення. Річ повинна не лише добре виконувати свою функцію, але й добре вписуватися в навколишнє середовище. Привабливе та оригінальне пофарбування предметів викликає бажання купувати їх та використовувати. У ***рекламі*** колірна пляма виконує функції організації простору. Вона може виділити композиційний центр, зрівноважити елементи, створити ілюзію зміни розмірів, внести до композиції статику або динаміку, а найголовніше – привернути увагу глядача як потенційного покупця товарів чи послуг. Загалом сучасний дизайн усіх напрямків можна визначити як новітню галузь культури та мистецтва XX ст.

Таким чином, ***наукове кольорознавство*** *– це сукупність усіх наук, які вивчають колір, закони його утворення та сприйняття*. Аналіз стану теоретичних основ кольорознавства виявляє, що сучасні наукові уявлення про природу світла та кольору, про механізми зорового відтворювання ще повністю не увійшли в методику навчання художників. Кольорознавство введено до програм навчальних закладів як фахова дисципліна лише останніми роками, хоча в художньому конструюванні, поліграфії та текстильній промисловості основні положення використовуються давно. Тут ситуація краще, ніж у живописі, тому що нині фундаментальної теорії живопису, теорії образотворчої грамоти, теорії кольорознавства ще не існує. Але це така сама грамота, як і інші: музична, писемна, поетична, математична, необхідність володіння котрими, особливо в професійній діяльності, ні в кого не викликають сумніву. В нашій свідомості живе неправильне уявлення про природу творчої інтуїції як явища загадкового, непоясненого, таємного та незрозумілого. Творча інтуїція – це не будь-яке таємниче осяяння, що приходить невідомо звідки. Це пояснений наукою процес, в якому емоційно-чуттєве збудження взаємодіє з роботою свідомості, прихованою від самого автора. Натхнення визначено Львом Толстим як “…состояние, когда ясно открывается, что можно сделать. Когда это ясно – не остается уже ничего, кроме как делать. Уже невозможно не делать, как ни сопротивляйся, уже делается. Что сделано – художник видит: осталось. Как делал, как рисовал – не помнит [45]”.

Основою живописної майстерності відомих художників є глибокі знання в галузі теорії та практики живопису. Вивчаються, головним чином, естетичні властивості кольору, закономірності побудови колірного стану, колориту картини, різноманітні прийоми використання контрастів, співвідношення кольору з іншими художніми компонентами, такими, як: лінія, пластика, форма, фактура, світлотінь. Зневаження законів кольороутворення часто приводить до негативних і відразливих результатів.

Проблеми досягнення колірної гармонії в образотворчому і декоративно-ужитковому мистецтві та архітектурі досліджувалися багатьма вченими і художниками з давніх часів. За кожної історичної епохи створювалися свої загальновизнані уявлення про колірну гармонію, розроблялися гармонійні колірні композиції, що активно застосовувалися в художній практиці й істотно відрізнялися одна від одної за характером підбору і сполученням кольорів. Питання кольороутворення і кольоросприйняття служили і служать предметом поглиблених досліджень та дискусій серед фахівців багатьох галузей знання – фізиків, фізіологів, психологів, філософів, культурологів, мистецтвознавців і особливо професійних художників та дизайнерів. У світовій і вітчизняній літературі колір вивчався з різних аспектів: фізичного, фізіологічно-психологічного, соціологічного, естетичного. Зокрема, видатні радянські дослідники-мистецтвознавці ***О.Зайцев*** та ***Л.Миронова*** стверджують, що існує два шляхи вивчення кольору в мистецтві [31; 57]. Перший – конкретно-історичний, коли проблема кольору вивчається на прикладі творчості певних художників, шкіл і напрямків. Другий – теоретичний, коли колір розглядається як елемент абстрактної художньої форми, або як визначена система колірних закономірностей, що можуть використовуватися не лише в живописі, але і в інших видах художньої діяльності. Розглядаючи відчуття кольору як об'єктивну реальність і як суб'єктивне явище, автори вказують, що на якість сприйняття кольору людиною значний вплив має комплекс соціально-психологічних, культурних і природних факторів, а також особливості кольоросприйняття, обумовлені фізіологією зору. Досить докладно ними розглядаються питання оптичного змішування кольорів, закони колірних контрастів, основні типи колірних гармоній.

Багатьма вченими, починаючи з Ньютона, були серйозно розроблені теоретичні фундаментальні положення науки про колір, які є основоположними й нині. Але огляд відомих наукових праць та

навчальних посібників останніх років, присвячених вивченню кольору, дозволяє зробити висновки про відсутність комплексного підходу до вивчення даної проблематики, що поєднував би вище означені аспекти, а також нові умови техногенного життя та нові засоби естетичного освоєння світу.

У радянському мистецтві є низка дуже вагомих праць, котрі стають фундаментальними для теоретичного осмислення проблем образотворчого мистецтва, і в тому числі живопису. Це праці ***М.О.Алпатова*** "Композиция в живописи" [4], ***М.М.Волкова*** "Цвет в живописи" [13], ***Г.М.Шегаля*** "Колорит в живописи" [105], ***Б.В.Раушенбаха*** "Пространственные построения в живописи" [78], ***О.С.Зайцева*** "Наука о цвете и живопись" [31], ***Л.М.Мироновой*** "Цветоведение" [57], де автори намагалися якомога повніше розкрити плідний взаємозв'язок теорії та практики. Численні думки художників світового мистецтва про колір, тон, колорит, гармонію містять дуже цікаві, але суб'єктивні дослідження, бо відображають індивідуальний творчий досвід. І задачею на шляху удосконалення теорії живопису буде усуспільнення наукових фактів, висвітлення питань, пов'язаних із сучасним рівнем виробництва, думок художників та виділення головного і найбільш цінного. Однак, було б помилковим вважати, що наукове кольорознавство відразу пояснить нам усі таємниці мистецтва.

Широкі поняття кольорознавства, призначення та терміни, що покладені в основу викладання, тлумачаться неоднаково. Однією з основних вимог принципу науковості навчання є точність термінології. Викладачі часто неправильно трактують такі поняття, як: *лінія, контур, тон, колірна насиченість, колірний тон, контраст, загальна тоновість,* переплутуючи їх або вільно трактуючи. Навіть *колірний* та *кольоровий* мають різне значення: *колірний* російською мовою – це *цветовой*, а *кольоровий – цветной*. Науковість навчання потребує від учителя образотворчого мистецтва міцної науково-теоретичної підготовки. Кожен художник-викладач покладається на свій особистий досвід, на досвід своїх учителів, і водночас вносить у навчання частку суб'єктивізму. У процесі підготовки студентів великі надії покладаються на природні здібності та талант учнів, але недооцінюється роль формування чіткої системи наукових знань. Теорія живопису повинна бути простою та ясною, як таблиця множення або періодична система Менделєєва. Лише тоді вона буде практично корисною художникам та посилить їхні творчі можливості.

Цікаво простежити етимологію слова *колір*. Відповідно до "Етимологічного словника української мови" 1985 р. видання, *колір*

(застаріле – *кольор*) запозичене з латинської мови *(color).* В інших мовах існують такі значення: болг. – *колер*, чехосл. – *kolor*, молд. – *колор*, східнохорв. – *колор*. Застарілі слова – *колірувати*, рос. – *колер.* Слово *фарба* бере свої корені від нім. *farbe.*

Колорит – загальний характер забарвлення; співвідношення фарб, домінуючий тон; колір, відтінок кольору. Болг. – *колорит,* польск. – *koloryt*, чехосл. – *kolorit*, італ. – *colorito, пофарбований*, пов'язано з італ. *colore – барва, фарба, забарвлення*, що знову зводиться до лат. *color.*

Контраст – гостро виражена протилежність. Болг. – *контраст*, франц. – *contraste*, італ. *contrasto – протиставляти*. *Нюанс – відтінок*, ледве помітний перехід, від франц. *nuance*.

Сучасний лексичний каталог Інституту мовознавства визначає лексичні норми, пов'язані з кольором, таким чином: колірна композиція, колірна гама, колірний тон, колірний зір, поліхромність колориту.

Хроматичний (кольоровий) від грец. *chroma – колір, монохромний – однокольоровий, поліхромний – багатобарвний.*

Тлумачний словник української мови визначає протилежні в колірному крузі кольори як *додаткові,* але точнішим буде визначення їх як *доповняльних*, оскільки додаток – це за змістом російською мовою *приложение*.

Думка про існування особливих значень кольору належить не лише психологам. У тій чи іншій формі вона трапляється в давніх релігійних текстах, алхімії, магії, астрології, в ритуальній практиці та в прикладному мистецтві. Колір може трактуватися як символ того, що не може бути показано (образ бога, космічних сил або загробного існування), а за різних історичних епох, особливо в періоди переломних моментів – як символ відповідних подій або ідей. Колір завжди розкривається в аспекті історично-національних, регіональних особливостей з урахуванням, що великі історичні епохи мали лише їм притаманний колірний вираз та своє колірне мислення, яке є не лише малярським засобом, а також виразником духовного й культурного рівня суспільства, естетичних досягнень, показником пізнання природи, навколишнього світу, засобом спілкування й предметом естетично-духовного обміну.

Із аналізу літератури та наукових праць випливає наступне положення: теорія колірної гармонії не може бути зведена лише до вирішення питання про те, який колір з яким гармонує. Вона потребує більш широкого підходу, що враховує, приміром, закономірності формування колірної гармонії в галузі сучасного дизайну, сприйняття

кольору і розвитку почуття кольору, як емоційної та естетичної сфери людства. Теорія краси, естетика семантично спирається на корені грецького дієслова *відчуваю, сприймаю.* Сучасний термін *естетика кольору* найбільш точно відповідає цьому значенню.

1.3. Історико-культурологічні аспекти семантики та символіки кольору

Що означатиме наявність кольору – об'єктивний факт природи чи емоційність людини? Спираються ці уявлення на реальні спостереження чи ні? Чи обґрунтовано існування символізму кольорів, і якщо так, то де шукати його корені – в природі чи в самій людині? Останнім часом до розв'язання цієї проблеми долучаються психоаналітики і навіть мистецтвознавці, які намагаються пов'язати суб'єктивний символізм кольорів з їхньою традиційною символікою. Протиріччя колірної символіки можна пояснити присутністю двох лексиконів – мирського, земного та більш давнього релігійного. Взагалі символіка та семантика кольору спираються на об'єктивні особливості нашого інтелекту. В психології найбільш популярна теорія асоціацій: зелене – весна, пробудження, надія; синє – небо, чистота; жовте – сонце та життя; червоне – вогонь та кров; чорне – темрява, страх, смерть. Таке мотивування доповнюється міфологічними, релігійними та естетичними поглядами, де вибір кольорів обумовлений більш широкими символічними уявленнями про призначення кожного кольору. За всім цим стоять століття.

Досліджено, що від древності до нашої епохи систематизація кольору дуже змінилася. Історію його класифікації можна поділити на два великих періоди:

– міфологічно-релігійний (від доісторичного часу до XVI століття);
– природничо-науковий (від XVII століття до наших днів).

Колір відіграє важливу роль у становленні й розвитку культури. Вже на ранніх стадіях формування первісного суспільства він служить засобом виділення і позначення найважливіших галузей людського досвіду, допомагає орієнтуватися в просторі й часі, є ефективним засобом регулювання відносин між людиною і предметним світом, між світом людей і світом релігійно-магічних та природних сил. Первісна тріада класифікації кольорів служить універсальним засобом позначення і символізації основних форм життєдіяльності людини та її представлень про навколишній світ і про саму себе. Як архетип, ця тріада входить до інших культур, будучи стійкою підставою для розвитку

пізніших класифікацій. У період зародження цивілізацій давнього світу, у зв'язку з ускладненням форм господарської діяльності й соціальної організації суспільства, істотними змінами в духовній сфері до основної тріади кольорів додаються інші. На цьому етапі відбувається перехід до формування регіональних, більш розбіжних варіантів. У культурах Стародавнього Єгипту, Азії, Греції, Риму, Древньої Індії і Китаю системи класифікації кольорів уже істотно відрізняються одна від одної. Але можна спробувати виокремити кілька *основних системотворчих принципів:*

– загальною підставою для класифікації кольорів у культурах давнього світу служать уявлення про світобудову і про можливість за допомогою кольору позначити чи символічно виразити ці уявлення: про космічні сили, про богів і їхні взаємини зі світом людей, про соціальну структуру суспільства, про систему моральних і естетичних цінностей. Практично все істотне, що відбувалося з людиною в реальному і потойбічному світі, одержує своє символічне вираження у визначеному кольорі чи колірних співвідношеннях;

– класифікації кольорів зазвичай будуються за ієрархічним принципом: місце кольору в системі визначається, передусім, ступенем його причетності до сакрального світу. Другим за значущістю є характер близькості даного кольору до стихій і природних явищ;

– як найважливіші фактори, що впливають на формування й еволюцію класифікацій кольорів у межах кожної культури, слід також зазначити особливості її історичного розвитку, характер природного (передусім колірного) середовища, особливості колірного сприйняття представниками даної культури, характер культурних традицій і вплив сусідніх культур.

Можна виділити загальну для всіх культур тенденцію переходу від колірних класифікацій із переважанням яскравих, чистих і контрастних кольорів на ранніх етапах розвитку до більш складних відтінкових сполучень у період занепаду цих культур. Схематично розвиток уявлень про колір можна звести до наступних великих етапів розвитку культури:

– ***первісне суспільство*** – міфологізація та ототожнення кольорів із важливими в житті речами й стихіями;

– ***рання історія*** – канонізація кольорів за будовою Космосу (світу богів та людей) – Єгипет, Китай, Передня Азія; використання кольору для діагностики хвороб (Іудея, Древня Греція);

– ***античність*** (3 000 р. до н.е. – 400 р. н.е.) – міфологізація колірних відношень як перша психофізіологічна система об'єднання зовнішнього світу та інтелекту;

– ***середньовіччя*** (XII-XV ст.) – інтерпретація колірної семантики за суворими релігійними канонами і догматами християнства та ісламу;

– ***Відродження*** (XV-XVII ст.) – втрата символічного значення кольору і створення "практично-живописних" систем кольорів;

– ***епоха Просвітництва*** (XVII-XVIII ст.): Ньютон – природничо-наукова (фізична) основа класифікації кольорів за довжиною хвиль; Гете – психофізіологічна основа згідно з враженнями від кольорів; Ломоносов – трикомпонентна теорія колірного зору; куля Рунге – тривимірне представлення кольору;

– ***XIX ст.:*** Гельмгольц – фізіологічне представлення 3-х основних кольорів для оптичного змішування; Герінг – чотириколірна опонентна теорія фізіологічного кольоросприйняття; Бецольд – спроби встановити правила колірної гармонії;

– ***XX ст.:*** диференціація колірних систем, залежно від практичного застосування (Манселл, Іттен, Цойгнер, Хард, Шугаєв); дослідження механізмів зору людини (Рок, Рабкін, Теплов, Хьюбел і Вайзел) та зв'язків кольорів із психікою (Бехтєрєв, Люшер); створення теорій колориту (Кандінський, Волков, Зайцев, Миронова).

Первісні народи ототожнювали кольори з найбільш важливими для них стихіями та речовинами: вогнем, водою, землею, молоком, кров'ю. Їм відповідали червоний, білий та чорний – кольори, які ми вважаємо чільними. Пізніше приєднуються жовтий (колір землі та піску), зелений (колір рослин у всіх народів), синій (небо). Спершу, мабуть, виділився червоний. Це колір стихії Вогню, яка вважається джерелом активності та руху, колір богів, царів, магів і жерців. Давні люди посипали кістки вмерлих червоною вохрою. Червоний означав кров, тепло, сонце та життя. У давніх германців він символізував ще силу та війну. Вогняне волосся вважалося ознакою бойового духу та відваги. Білий колір означав причетність до Бога. У давніх єгиптян кольори та символи мали значення подібно буквам алфавіту. В Індії також переважав символізм кольору. У давньому Китаї жовтий – колір щастя, колір імператора. Забарвлення парасольки там вказувало на соціальну належність. П'ять початкових кольорів – червоний, жовтий, чорний, білий, зелений – відповідали не лише п'ятьом природним елементам (вогню, металу, дереву, землі, воді), а ще й п'ятьом позитивним та п'ятьом негативним людським якостям характеру. П'ять

кольорів, що співвідносяться зі стихіями, пробуджують їхню особливу енергетику. Зелений привносить у житло енергію Дерева, червоний – Вогню, стихію Металу символізує білий, стихію Води – чорний, а стихію Землі – жовтий. У Європі, навпаки, жовтий колір – це колір відмовлених. Різниця в кольорі могла належати і до статі людини. У давньому Єгипті чоловічі фігури фарбувались у брунатний та червоний кольори, жіночі – в жовтий. У Греції "чоловічим" кольором був синій, ним фарбували бороди статуй.

Античні народи класифікували кольори ще за основою міфологічних традицій (кольори стихій, світла та темряви). Греки також позначали фарбами темпераменти: червоний – сангвінік, жовтий – холерик, білий – флегматик, чорний – меланхолік. Безмежна віра античних мислителів у число, в логіку, в закономірність призвела до того, що, розглядаючи питання ідеальних кольорів, вони не зважали на їхню оцінку в психологічному або психофізіологічному аспектах. Стародавні греки зі своїм оптимістичним світосприйняттям, любов'ю до природи, прагненням до пізнання й повагою до людини не могли ігнорувати таке феноменальне явище як колір і не використовувати весь спектр його різноманітних можливостей у повсякденні. Тому поряд із природничо-науковим пізнанням і філософським осмисленням цього явища на практиці відбувалося всебічне освоєння його як засобу художньої виразності. Створення архітектурної поліхромії відбувалося трьома засобами. Найдавніші фрагменти храмів розфарбовані восковими фарбами червоного, синього, жовтого, блакитного, зеленого кольорів. У класичний період було продовжено прадавню традицію інкрустації елементів будівлі різними за кольором матеріалами. За римських часів виготовували конструктивні елементи споруд із кольорових порід каменю. Широко використовували й позолоту.

Невипадково серед античних естетиків найбільше затвердилася думка про гармонійність чотириколірної палітри (чорний, червоний, вохристий і білий), яка стала прообразом *грецької колористики*. Ідея обмеження палітри – витвір античного світогляду з його орієнтацією на помірність в усьому. Поступово палітра ускладнювалася до темно-червоних, брунатних, темно-вохристих кольорів. Характер поліхромії творів античних ремесел, мабуть, найбільше символізує розуміння краси. Існували два оригінальні види розпису керамічних виробів – чорно-фігурний і червоно-фігурний. Іноді використовувалася біла фарба для промальовування деталей. Потім з'явилися вази з розписом на білому фоні та декором різними кольорами, але зараз ми все ж таки захоплюємося чорно- та червоно-фігурними вазами.

В одязі античне суспільство було розподілено на *сірих* і *кольорових*. Раби мали грубий одяг природних кольорів вовни – брунатний, бурий, сіруватий. Вільні афіняни ходили в пурпурних, фіолетових, рожевих, червоно-помаранчевих, шафранних, синювато-зелених, блакитних гіматонах. Одяг був однотонним з одно- або двоколірним візерунком. Дуже поважали золоті прикраси. Цікаво, що чорного кольору в одязі взагалі уникали, застосовуючи його хіба що як укрaплення у візерунках. Навіть під час трауру використовували темно-брунатний та сірий. Білий колір був одним з найпоширеніших, його вважали найвитонченішим і найбільш вишуканим. Червоний колір був, як і в усіх народів світу, улюбленим. В античній ліриці прекрасна Афродіта, богиня краси й кохання, називалася *багряною*, і вважалося, що вона їздить на червоній колісниці. Також червоний часто використовувався як символ перемоги, поступово він перетворився, як і золото, на символ влади. Пурпурний колір – ознака влади у Древньому Римі. Улюблений і фіолетовий, у ліриці він уживався як джерело прекрасного. За жовтим народна творчість міцно закріпила негативний смисл – як символ розлуки він використовується в символічних системах багатьох народів.

В ***Азії*** кольори символізували ще сторони світу: центр – жовтий, північ – чорний, схід – срібло, білий, південь – лазур, захід – рубін, що вмотивовано відповідало асоціативному сприйняттю кольору у різний час доби. Центр Світу – це вічний вогонь, із якого все походить, він – жовтий, світлий, золотий. Білий колір – символ добра: біла людина, біле обличчя – гарна людина. А ось синій колір очей – ознака злих сил, негативний смисл. Мабуть, через те, що попередня історія середньоазіатських країн – у боротьбі із сіверянами, Руссю, синьоокими.

За часів середньовіччя символіка кольору набула особливого значення, за допомогою символів встановлюється зв’язок між світом людським та світом божественним. Образотворче мистецтво було найтіснішим чином пов’язано з релігійним життям. З’являються суворі канони, кольори розподіляються на божественні (головні, прекрасні) та богопротивні (погані, зневажливі). Рай зазвичай уявляється в гамі золотисто-зелених та червоних тонів, а чорний – це колір диявола, символ смерті. Окремим персонажам притаманні визначені кольори. Наприклад, за жовтим кольором тепер твердо закріплюється негативний смисл, це колір брехні, зради, безпутства та поганої поведінки. Жовтий одяг мав Іуда – зрадник Христа. Синій колір був най-

містичнішим, найпрекраснішим, символізував незрозумілі таємниці та вічну божественну істину, небо як житло найвищих сил. Білий колір завжди символізував божественне світло. Дуже улюблені зелений, світло-зелений та небесно-блакитний кольори, це символи воскресіння, оживлення, весняного обновлення та родючості, символи безсмертя душі. Символіка кольору цього часу також тісно пов'язана з символікою дорогоцінних каменів. Камінці зеленого кольору (мармур, ізумруди) дуже коштовні та шановані. Але й зелений не уникнув негативного смислу: це колір очей диявола та його луски, коли він приймає образ зеленого змія чи дракона. Сірий був кольором бідного, убогого одягу, брунатний – дуже поганим та відразливим. У давній народній пісні бідна, нещаслива жінка жаліється: "Придется надевать серое и коричневое, так как нет надежды".

Від древності й донині в країнах Європи чорний колір – колір трауру, колір смерті, а в східних країнах, навпаки, смерть символізує білий колір. Це пов'язано з філософією Сходу, яка ототожнювала смерть людини з її духовним очищенням, оновленням, переходом в інший прекрасний світ. Чорний кіт – провісник нещастя, так вважали здавна в Європі. А в Єгипті, навпаки, чорна кішка – священна тварина, за вбивство якої грозила смертна кара.

У роботах учених середньовіччя вже трапляються елементи теорії колірних гармоній. Велика кількість учених погоджується з естетикою "золотої середини" грецького філософа Аристотеля: "А в отношении видимого света, дающего начало всем цветам, к чему иному стремимся мы, как не к тому, чтобы они находились в соответствии с нашими глазами? От чрезмерного блеска мы отворачиваемся, а на слишком темное не хотим глядеть, подобно тому как и в звуках слишком громкие внушают нам отвращение [50]".

Але єдиної системи, яка встановлювала би чітко визначене символічне звучання, не існувало за жодної з історичних епох. Наприклад, червоний колір одночасно вважався кольором краси і радості, кольором злості та сорому. Руда борода і волосся в одному випадку були ознакою позитивного героя, в іншому – символом зради.

В епоху ***Відродження*** використовують як античну, так і середньовічну класифікацію кольору. Втратою було відмовлення від одухотвореності кольору, його символічного значення. Досягненням можна вважати з'єднання кольору з об'ємною формою та трьохмірним простором, виявлення тісного зв'язку між світлом та кольором. Білому та чорному відмовлено у назві кольорів, але вони одностайно визнані головними фарбами в живописі. Цього часу закріплюються уявлення

про те, що природа – не хаотичне змішування предметів та явищ, що її розвиток підкорений суворим законам, що всі форми та кольори в природі – результат будь-якої закономірної зміни, і краса в природі полягає насамперед у закономірностях.

Повернімося у ***Трипільську культуру.*** Перший період розвитку України був досить тривалим часовим відрізком, який охоплює період від початку людської цивілізації до культури східнослов'янських племен дохристиянської доби (VII-II тис. до н.е.). Символіка кольору Трипілля є ще маловивченим явищем. Але, аналізуючи трипільські орнаменти, які збереглися, можна зробити висновок, що для них характерні чотирьохчастинна симетрична побудова композиції та насичені яскраві колірні сполучення, побудовані здебільшого у теплій гамі (від жовтого до червоного) або на протиставленні доповняльних кольорів – червоного й зеленого.

У народних казках, міфах і легендах багатьох країн зелений колір є символом весни, надії і молодості, червоний – колір крові, вогню, добра, кохання; білий символізує невинність, світло, чистоту; чорний – поганий, траурний колір, символ пошани до предків. ***Слов'яни*** завжди органічно почували себе серед природного оточення в різні пори року, гармонійно пов'язуючи з ним свої почуття, свій одяг, черпаючи з нього творчу наснагу. Свої ідеали народ щиро висловлював у піснях, переказах, казках, в унікально барвистих обрядах, святах, обставлених гідною подиву мальовничістю, а також прикрашав житла килимами, рушниками, розмальованими печами і скринями, протягом весни, літа й осені хати заквітчував квітниками й обов'язково соняшниками. Зеленим гіллям охороняв своє житло від нечистих духів, що прокидаються разом із воскресінням природи – від русалок, мавок, перелесників. У відповідь на те багатство навколишнього світу, що пробуджував творця в кожній людині, з'являлися неповторні вишивки, яскраві писанки, шляхетні в доборі кольорів сорочки, корсетки, смушеві шапки з червоними китицями. Слов'яни виражали величні поняття *життя–смерть, світло–темрява* та космічну велич світобудови зрозумілою системою кольорів: білий-чорний, жовтий-червоний-синій, яка й донині залишається актуальною, бо в цих кольорах вселенської сили вираження. Здавен урочистим кольором, символом життя, відради вважався хвилюючий червоний. Йому слов'яни надавали ще значення оберегу. Синій та білий отримали семантику святенності і верховенства, причетності до Бога. Чоботи на Київській Русі були чорного, жовтого, зеленого, найчастіше червоного кольорів і прикрашалися

золотими і срібними візерунками. Із тварин білим кольором були наділені лише кінь та півень. Дівочий весільний вінок із квітів і зеленого барвінку символізує чистоту й незайманість, а весільний вінок зі стрічками і позолотою – зрілість жінки (жовтий або золотий – це колір достиглості рослин).

Заквітчай голову дівочу
Лілеями та тим рясним
Червоним маком…
Т.Г.Шевченко

Одначе палітра слов'ян цим не обмежувалася, вона відзначалася надзвичайним багатством: рудо-жовтий, гарячий, вогненний, яринний (голубий), прозелень, кропивний, осиновий, цукровий, сизий, сірогарячий, димчастий, багровий, палевий, рум'яний, лазуровий та багато інших. Чимало символічних і натуральних кольорових визначень у "Слові о полку Ігоревім": чорний ворон, сірий вовк, синє море, сизий орел, чорні хмари, криваві зорі, синя мряка, сині блискавки, а поряд реальний вигляд предметів – червоні щити, червоний стяг, біла хоругва, срібна зброя. Разом із пробудженням природи від зимового сну на нашій землі, в Україні, починається цикл народних весняних свят, пов`язаних зі стародавніми міфами та віруваннями, супроводжених піснями, іграми та хороводами. Здавна наш народ зустрічав весну з особливим настроєм, адже його хліборобська душа була надзвичайно чутливою до всього живого, що пробуджувалося з весною до нового життя. Міфічний образ богині Весни поставав в уяві наших предків в образі прекрасної молодої дівчини або молодиці, тому що саме жінка дає початок життю. Ця дівчина-весна – бажаний і довгожданий гість, символ краси, сили і надії. Поклоняючись Весні, поклонялися ще й міфічному богові сонця – Ярилові, якого уявляли гарним парубком у білій киреї на білому коні з вінком весняних квітів на голові. В лівій руці він тримає колосся. Ярило був парою дівчині-Весні, богом природи, що пробуджується, покровителем рослинного світу. Весною справляли "Ярилки", прохали про тепле літо та добрий урожай. Ярила ототожнювали з Сонцем і знали прикмету: де Ярило пройде, – там буде добрий урожай, на кого Ярило подивиться, – у того в серці розпалюється кохання. Звичай водити хороводи на Ярило зберігся ще до нашого часу в Білорусі.

Порівняйте емоційний стан віршів, де настрій створюється за допомогою червоного та рожевого кольорів:

Червоні маки, полум'я весни.
Вони цвіли так коротко, так мало!
Минув лиш день – і пелюстки опали...
І вже любов – лиш марення і сни.
Червоні маки. В ранній, ранній час
На грядці маминій ви так полум'яніли!
Яке кохання входило не сміло,
Щоб повести у світлу юність нас.
Ах, перший поцілунок! Він отак
Згорів, як мак червоний при долині,
І дівчині, зовсім іще дитині,
Він замість серця дав червоний мак.

Л.Забашта

Тихо струится река серебристая
В царстве вечернем зеленой весны,
Солнце садится за горы лесистые,
Рог золотой выплывает луны.
Запад подернулся лентою розовой,
Пахарь вернулся в избушку с полей.
И за дорогою в чаще березовой
Песню любви затянул соловей.
Слушает ласково песни глубокие
С запада розовой лентой заря.
С нежностью смотрит на звезды далекие
И улыбается небу Земля.

С.Єсенін

На ***Київській Русі*** червоний колір у побуті завжди був символом краси. Все, що пов'язувалося з поняттями *красивий* та *святковий*, називалося красним: *красна дівиця*, *красне слово*, *красне сонце, красний господар, красний день, краснопис (каліграфія)*. І досі в календарях національні свята визначені червоним кольором, що символізує повагу до них народу. Святковий одяг червоного кольору – червона сорочка, червоні чобітки. Вони добре контрастували з яскраво зеленою українською природою.

Весільний одяг білого кольору був символом віри й чистоти. В описаннях краси також часто трапляються білий та чорний кольори “белая, как снег, кожа”, “черные, как вороново крыло, волосы”, “черный, как смоль”, “черный, как ночь”, “как белоснежный лебедь”. Ще для росіян червоний колір – оберіг, святиня, у хаті найпочесніший кут називали червоним, там само розміщували ікони та рушники. У російському світі червоний колір завжди – головний позитивний. Образ руської красуні – це *лебідь біла*, з білим обличчям, світлим волоссям, синіми очами та яскраво-червоними губами.

Для східно-християнського мистецтва колір завжди був одним із головних засобів художнього вираження. У колірному ладі з найбільшою силою розкривається його складна і глибока художня діалектика. Вже у візантійському живописі колір підпорядковується визначеним нормам досить твердого колірного канону. Колір у візантійській культурі відігравав після слова найважливішу роль. Асоціативна колірна символіка у Візантії була складною і багатозначною. На її формування вплинули багато факторів. Серед них варто вказати на священний іудейсько-християнський переказ, що виник не без впливу індоіранських релігійних традицій символіки кольору, на його роль і значимість у придворному церемоніалі Рима і Константинополя, на його використання в елліністичному мистецтві і на природні кольори, що лежать в основі всіх наступних асоціацій і складних символічних тлумачень.

Уже до V-VI ст. у Візантії складається більш-менш стійка колірна лексика, що спирається на невелику кількість значимих кольорів. Їхня семантика в цей час наповнюється філософсько-релігійним змістом. Основу візантійського колірного канону в VI ст. складають пурпурний, білий, жовтий і зелений. Важливе значення мають також синій (голубий) і чорний кольори. Червоний – колір полум’яності, вогню, а у вогні в *почуттєвих образах* виявляються *божественні енергії*. І насамперед він є *життєдайним теплом*. Звідси червоний колір – важкий, гарячий, кричущий – є символом життя. Великого значення в придворному житті набуває пурпурний колір. Він вважається імператорським. Така підвищена увага до пурпуру в сфері вищої світської і духовної влади випливає, очевидно, з його особливих психофізичних характеристик. З’єднуючи в собі за природою непоєднувані частини спектра (синю і червону), він замикає собою колірне коло. Як відзначав Гете, дія і природа цього кольору єдині у своєму роді. На рівні візантійської колірної символіки пурпур поєднує вічне, небесне,

трансцендентне (синє, блакитне) із земним (червоне). За межі столичного кола пурпур у візантійському мистецтві практично не вийшов. Його замінили більш прості кольори – червоний і синій. Гарячий, звучний червоний колір став одним із головних у палітрі давньоруського іконописця. На Русі – це колір життя, радості і свята.

В іконописі, залежно від структури всього зображення і форми, колір одержував цілу шкалу художніх значень. У низці ікон, особливо в багатьох пам'ятниках новгородського живопису XIII-XIV ст., червоний колір заміняє традиційне золото, тобто, бере на себе ще особливу світлоносну і просторово-організуючу функції. Під час естетичного сприйняття зображення функціонує не безособово червоний колір, а його конкретні прояви, кожна зі своїм колірним тоном, світлістю, насиченістю і зі своєю формою.

Білий колір ще з античності носить символічне значення *чистоти,* відчуженості від мирського (кольорового), спрямованості до духовної простоти. Ангели одягнені, як правило, в біле. Білий колір – це колір вічної безмовності. Як біла стіна чи дошка перед іконописцем, він укладає в собі нескінченні потенції будь-якої реальності, будь-якої колірної палітри.

На противагу йому чорний колір – суть завершення будь-якого явища. Це колір кінця, смерті, пекла. Одяг чорного кольору є знаком скорботи. В іконописі лише глибини печери – символ могили, пекла – зафарбовуються чорною фарбою. Ця його значимість настільки стійка, що найбільш тонкі живописці, бажаючи уникнути його там, де потрібен просто чорний колір, але не потрібна його символіка, змушені чи заміняти темно-синім і темно-коричневим, чи коректувати його семантику синьо-блакитними відблисками. З цим, зокрема, можна пов'язати появу на російських іконах синюватих і навіть блакитних коней замість чорних, що в структурі цілого зображення звучить уже як колірна метафора. Опозиція *біле–чорне* з досить стійким для багатьох культур значенням *життя–смерть* увійшла до іконопису у вигляді чіткої іконографічної формули.

Зелений колір символізує юність і протистоїть у зображеннях небесним і "царственим" кольорам – пурпурному, золотому, блакитному. Будучи кольором трави і листя, він гранично матеріальний і близький людині своєю ненастирливою розповсюдженістю. В іконах в основному використовується як колір землі.

Темно-синій, що символізує незбагненні таємниці, починає свій асоціативний ряд від сприйняття кольору неба. Звідси – найменша

матеріальність і "чуттєвість" цього кольору, його сильне духовне зачарування. У східно-християнській культурі він сприймається як символ іншого світу, асоціюється з вічною божественною істиною, небесною премудрістю. Синій колір займав важливе місце в палітрі суздальських іконописців. Небесно-голубим кольором пронизані ферапонтівські розписи Діонісія. Виняткове значення має синьо-блакитний колір у "Трійці" Андрія Рубльова. Жовте сприймається як *златовидне*, а золото – як *світловидне*. Блиск золота з найдавніших часів сприймається як світлоносність, як застигле сонячне світло. Сонце ж – Цар і Бог у древньої людини, тому золоту і надається настільки висока символічна значимість. Золото завжди означало і багатство, а отже, і владу.

У Візантійському малярстві для ідеального вираження божественної енергії використовувалося золото, яким заповнювалося тло та штрихи на одязі Христа. Золоте тло, що оточує людину як простір, до якого належить повітряна стихія, є ще стихією вогню. Відповідниками світла також використовувалися срібло та білий колір. Колірні відношення базуються на доповняльних або контрастних колірних схемах: голубого і жовтого, так само як компоненти зеленого можуть фігурувати як додаткові до червоного кольору.

Світло як чинник емоційного впливу на психіку глядача було ще одним важливим виразним засобом, будучи включеним у художню структуру. Останню задачу візантійці вирішили дуже своєрідно й цікаво. У їхньому живописі немає якого-небудь визначеного джерела світла, але існують як мінімум три різні опозиційні системи носіїв світла, хоча вони не обов'язково присутні в кожному творі. Першою серед них і є *золота* система: золото тіл, німбів, променів. Золоті кубики смальти, розташовані на увігнутих чи штучно скривлених поверхнях під різними кутами, набували *ніжного мальовничого мерехтіння.* Нейтралізуючи реальні джерела світла, вони самі перетворювалися на джерела ніби "магічного", ірреального світла. Таким чином, у візантійських мозаїках реально-ірреальний *золотий*, світло є важливим засобом створення *художнього образу*, що і складає його головну цінність для сучасного глядача. Художнє мислення не підкоряється жодним догмам навіть у строго канонізованих культурах, і кращі пам'ятники візантійського і давньоруського мистецтва слугують яскравим підтвердженням цього.

Червоні кольори та відтінки шанувалися на Русі здавна, бо вони пов'язувалися із сонцем, світлом, вогнем (Сварог, Даждь-бог, Хорс,

Яр, Ярило, Яровид, Білбог, а від них – красний, красивий, краса, радість життя, тепло, білий світ). Колористичні засади, як і символіка, а найголовніше – образна система, були вперше перенесені в руське середовище з Візантії і втілювалися пластичними засобами, органічно прижилися і здобули наче друге дихання, точніше, друге життя, бо в основі творчого процесу лежав метод не наслідування, а переосмислення.

Прийняття християнської релігії з цілісністю способу мислення дещо спрощувало, проте й ускладнювало проблеми класифікації кольору. Історично розвиваючись по висхідній, він вніс у нову духовну скарбницю свою здорову сутність, своє світосприйняття й міфологічні уявлення, з їхніми яскравими й найкращими кольорами. У колірних гамах з'являються явища напружених контрастів і гармонійних узгоджень, насичених і ослаблених барв, виражених блиском мозаїк, дорогоцінного каміння, глибиною темпери чи матовістю фресок. Питання естетики кольору і світла не знайдуть місця ні в творах вітчизняних мислителів часу Київської Русі, ні пізніше, як це було у Візантії. Однак, весь тривалий середньовічний етап розгортання мистецтва іконопису та настінного храмового малярства в Україні значною мірою проходить під загостреним кутом зору на призначення кольору. І колір, і світло розглядаються як філософські категорії, як символи високих понять: світло – як мудрість, як Бог, а колір – як матеріальне втілення світла, бо також є прегарним, як слово Боже. Здавна для слов'ян-русичів природа була великим храмом, бо все життя протікало в походах, на полі, на ловах, у доланні величезних просторів, тому все в природі, що викликало найбільші зворушення і від чого залежало існування, обожнювалося й наділялося піднесеною поетикою.

Культура доби Київської Русі – це другий значний період формування культури України. Давньоруські майстри творили з глибоким відчуттям реальної краси навколишнього світу. У всіх їхніх творах можна помітити риси, які витікали з народної творчості. Інформація через колір виявляється багатогранною і змістовною. Крізь цю іпостась розкривалися душевне багатство, естетичні критерії, емоційна глибина, масштаб охоплення образно-житейських явищ. Через колір повніше сприймається людина часу Київської Русі XI-XIII ст., а також наступного часу зі всіма змінами в історичних та політичних ситуаціях, її культурні зв'язки з іншими країнами і вираз власного духовного рівня. Саме кольором буде підкреслений ідеал краси і високе розуміння гармонії як органічного прагнення в суспільному і природному співжитті.

Усе українське малярство від давнини є мудрою книгою, що розкриває затамовані в ній духовні скарби народу, його високі поняття добра і зла, його надії і скорботи, а передовсім вірність рідній матері-землі та несхибність переконань. У сакральному мистецтві Київської Русі до монгольського періоду винятково поєдналися привнесений високий професіоналізм із народним ідеалом, породжений попереднім "міфотворенням", що величавою жіночою красою і богатирською силою відбилось у ранніх іконах "Богоматері Великої Панагії", "Ангелі Золоті Волосся", "Георгії", "Дмитрові Солунському". Тут народний ідеал тісно пов'язаний зі священним образом на ґрунті християнства. Таке переплетіння народного й професійного малярств із творчим впливом одне на одне в українському мистецтві трапляється неодноразово. Колір водночас постійно зберігає свою мажорну виразність, чистоту звучання, доносячи біоструми оптимізму як заповідь минулих століть наступним.

Кількість колірних відтінків мозаїчної палітри просто вражає. Приміром, до палітри Софії Київської входять 177 відтінків: 21 синій, 34 зелених, 23 жовтих, 25 брунатних, 19 червоних, 6 пурпурових, крім того, 25 золотих та 9 срібних. У межах кожної кольорової теми простежується тональна градація під ідеєю тепло-холодного й світло-темного тонів. До палітри досить тактовно введені білий і чорний кольори у вигляді ліній, якими розділяються кольорові маси. Та вони активно входять до живописної системи, посилюючи звучання чорного з жовтим, рожевим, червоним, сіро-фіолетовим, блакитним. Але найважливіша роль чорних і сірих – поєднання між собою хроматичних кольорів, їхнє взаємне зрівноваження.

Ікона доповнювала художній ансамбль храму, а також використовувалася для житла. Попит на неї був величезний. Організуючим постулатом художньої системи були світло і колір. Насичені тони, що наче випромінювали внутрішній вогонь, вносили в образи і в загальний зміст ікон драматичне напруження. Колір в іконі XIV-XV ст. – явище унікальне в історії українського живопису за тональним багатством, за чистотою й інтенсивністю барв, за колористичними варіаціями. Її емоційно-естетичне збагачення, як і змістовне поглиблення, за тривалий період зазнало виразних змін, що було наслідком самодостатнього еволюційного розвитку і не меншою мірою впливу мистецьких явищ сусідніх країн та навіть живописної культури Європи. Сповнена світла і світловипромінювання ікона повинна була зображати божественну красу, хоча й передану матеріальними засобами – фарбами. Це час

розквіту іконопису, коли кольору відводилася, крім емоційно-декоративної, глибоко змістовна роль, що розкривалася в символіці та вираженні духовної сили і високої гармонії.

У ренесансному й бароковому малярстві цього періоду іншою визначається роль кольору: його краса ототожнюється з красою натури, що пов'язано з новими живописними проблемами – об'ємом, світлом, реалістично-просторовим вирішенням. Колористична зміна була закономірною – мистецтво і наука наближуються до реального життя, їхніми основними об'єктами стають природа і людина. Художня мова збагачується вирішеннями живописних проблем: досягненням гармонійних колірних відношень, тонального колориту, єдності колірного ладу, повнішого осмислення світлотіні. Уся ця тривала в часі епоха стала передісторією нового етапу розвитку живопису XIX-XX ст. з його науковими теоріями про колір. Але з'явились і суб`єктивізм у питаннях про колір, і значна кількість колористичних теорій та автономізація, відокремленість художників.

1.4. Еволюція науки про колір

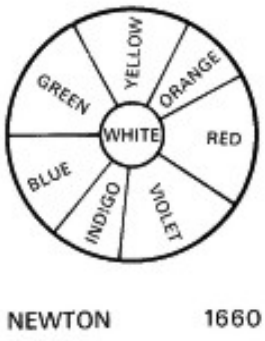
У ***XVII столітті*** був суттєвий злам в історії європейської культури – буржуазні революції, наступ капіталізму, розвиток виробництва. Це століття називають *великим століттям природознавства* – цього часу ламається колишня система наукового мислення, природознавчі науки розподіляють свої галузі. Виникають спільні граматика, історія, політична економія. *Основним методом науки стає аналіз.* У період формування нової науки про природу – експериментально-математичного природознавства – відбувається перегляд важливіших засад античної і середньовічної фізики і математики, переосмислюється сутність природи.

Із середини XVII ст. докорінно змінюється картина світу, котра існувала майже два тисячоліття, змінюються і принципи пізнання цього світу. До того часу світобудова розглядалася суто божественним творінням. XVII ст. справедливо характеризують як епоху наукової революції, епоху Просвітництва. Наприкінці століття наука про колір мала велику кількість експериментальних даних та зробила великі успіхи у конструюванні оптичних приладів. Але була відсутня єдина теорія, яка б пояснювала всі відомі того часу явища природи. Філософи настільки скептично та матеріалістично (в найгіршому значенні цього слова) ставилися до кольору взагалі, що колірна символіка практично вийшла із застосування та почала забуватися.

Англійський фізик ***І.Ньютон*** уперше впроваджує наукову, фізичну класифікацію кольорів. Ця теорія справедлива й донині, вона містить скорочені необхідні знання, доступна навіть учню. Ньютон пояснює природу кольорових смуг під час розкладання білого сонячного світла та виділяє зі спектру 7 кольорів. Класична робота Ньютона "Нова теорія світла і кольорів" (1672 р.) була першим монографічним дослідженням, в якому він розкрив природу кольору, спираючись на результати проведених дослідів. За основою спектру був складений колірний круг, який виявився дуже вдалим *(див. рис. 1)*. Ним користуються й нині для наукових та технічних цілей. Феномен кольору отримав фізичну основу, але втратив зв'язок із космосом. Необхідно було відновити цей зв'язок. Ньютон запропонував теорію "кольорової музики": 7 кольорам спектру відповідали 7 нот музичної октави. Таким чином спектр складав таку ж саму гармонію.

Рисунок 1

Колірний круг Ньютона



У XVIII столітті бурхливий розвиток оптики (науки про закономірності зору) припиняється. Наступає період спостереження та накопичення нових фактів та досвіду. Виникає фотометрія – наука про вимірювання світла. Початок наукового вивчення феномена кольору можна віднести до праць Ломоносова та Гете.

Російський учений ***М.Ломоносов*** увійшов в історію як автор роботи "Слово о происхождении света, новую теорию о цветах представляющее" (1756 р.) та як автор гіпотези про трикомпонентність колірного зору. Ця гіпотеза дала правильний напрямок думкам інших учених, які пізніше довели її більш аргументовано. Суть гіпотези в тому, що в органі зору є всього три апарати, які сприймають колір та

мають рецептори збудження трьох кольорів – червоного, синього, жовтого. Від змішування цих збуджень і виникають відчуття всіх кольорів та відтінків, рівне їхнє змішування дає відчуття білого, відсутність збуджень дає відчуття чорного. Ідея теорії Ломоносова була підказана практичним досвідом живописців, які здобували всі кольори за допомогою змішування трьох головних. Це припущення згодом було обґрунтоване англійським фізиком Юнгом та німецьким натуралістом Гельмгольцом.

Т.Юнг зробив зворотні експерименти. Він довів, що кольори спектру можна звести до трьох основних: зеленого, червоного та синього. Ці три промені були сфокусовані в одній точці та з'єдналися в єдиний білий промінь. Інакше кажучи, Юнг відтворив світло. 1801 р. він запропонував теорію трикомпонентного колірного зору. Юнгу було зрозуміло, що трикомпонентність кольору не можна пояснити лише фізичними властивостями самого світла – вона залежить ще від властивостей ока, яке має три приймачі з різною чутливістю до різних областей спектра. Але тривалий час ця теорія лишалася гіпотезою і лише у працях Гельмгольца знайшла своє підтвердження.

Німецький поет та учений ***Й.В.Гете*** не прийняв наукові ідеї Ньютона і навіть критикував їх, вважаючи, що світло не може складатися з кольорів. Світло для Гете – сутність духовна, божественна, отже – неподільна. Гете запропонував класифікувати кольори за фізіологічним принципом – розділити їх на 2 групи: теплі (первинні, позитивні) та холодні (другорядні, негативні). Він відзначив властивість деяких фарб впливати на душу людини. Гама жовтих кольорів, близьких до світла, протиставляється гамі блакитних, від світла віддалених.

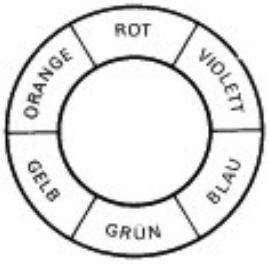
Основа колірного круга Гете – трикутник головних кольорів, але це не кольори спектру, а найпоширеніші фарби у художників – жовта, синя та червона *(див. рис. 2).* Вивченням зв'язків *світло–колір–емоції* було видатним досягненням у діяльності Гете. Він уперше акцентував увагу на вивченні впливу кольору на організм людини, розрізняючи водночас фізіологічний, психологічний, естетичний та чуттєво-моральний аспекти такого впливу. У дослідженні процесу сприйняття кольору Гете намагався вивчити природу суб'єктивного психофізіологічного сприйняття кольору. "Вчення про колір" (1810 р.) Гете вважав роботою всього свого життя, працював над ним понад 20 років. Воно містить не лише положення про колір та математичні співвідношення гармонії кольорів, але й думки про життя, природу, людину, і є філософським твором про почуттєву дію кольору.

“Вченням” Гете гордився більше, ніж своїми літературними творами. “Я все життя займався кольором і лише інколи писав вірші”, – так він казав про себе. Гете підкреслював, що “…воздействие цвета на чувство зрения, а через него и на душевное настроение… всегда определено и значительно, примыкая непосредственно к области нравственного. Поэтому, взятый как элемент искусства, цвет может быть использован для содействия высшим эстетическим целям [17]”.

Найцікавіші сторінки “Вчення” присвячені опису тих почуттів, настроїв, асоціацій, ідей, які викликають у людини різноманітні колірні гами. Закономірним висновком зі спостережень Гете є думка про те, що колірне вирішення картини повинно визначатися метою, яку ставить перед собою художник, інакше кажучи – ідейно-емоційним змістом, який треба виразити. Цікаво, що в розкритті змістовного значення колориту Гете набагато випередив сучасних майстрів академічного живопису, схильних розглядати колір лише як прикрасу картини. На думку видатного сучасного авторитета в галузі кольору ***Д.Джадда,*** Гете можна визнати передвісником наступного значного прогресу в теорії кольору [24].

Рисунок 2

Колірний круг Гете



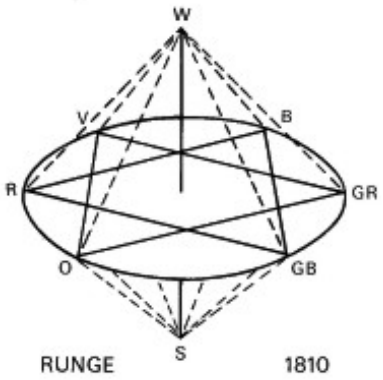
GOETHE 1793

Ф.О.Рунге, видатний живописець романтичної школи, був сучасником Гете, зробив вагомий внесок у науку про колір. Завдяки йому колірна система отримала третій вимір і вийшла в простір *(див. рис. 3)*. Рунге вважав, що всю різноманітність кольорів не можна звести до колірного круга чи спектральної смуги, тому запропонував власну систему знаходження кольорів на поверхні глобуса. На лінії екватора розміщувалися насичені кольори, на південному полюсі – чорний колір, на північному – білий, зсередини – всі малонасичені кольори. Як художника, його цікавило питання застосування малонасичених кольорів при зображенні колірно-повітряної перспективи.

Рунге вперше в історії порівняв розташування кольорів у просторі з їхнім естетично-художнім застосуванням. Із листування Рунге з Гете видно, що їхні погляди щодо впливу кольору на людину співпадали. 1810 р. Рунге опублікував своє вчення про колір, використовуючи колірну кулю в якості координованої системи. Того ж 1810 р. була надрукована і головна праця Гете про колір, 1816 р. з'явився трактат Шопенгауера "Зрение и цвет". На початку XIX ст. колір, його дія і сутність почали викликати загальний інтерес. Наука про колір стала точнішою, посилився її зв'язок з іншими науками, але водночас вона розпалася на низку галузей.

Рисунок 3

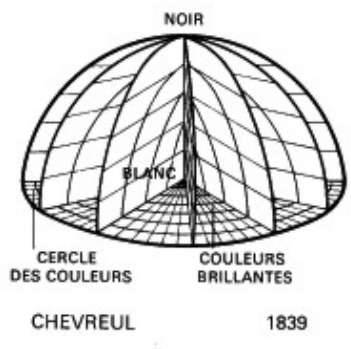
Тривимірне представлення кольору Рунге



Англійський художник ***У.Тернер*** вивчив книгу Гете та за її основою утворив деякі композиції. В його лекційних записах виявився інтерес до праць Ньютона. ***Е.Делакруа*** використовував принципи, що почерпнув з книги "Принципи гармонії та контрасту кольорів" (1839 р.) ***М.Шевреля,*** хіміка та директора фарбувальних майстерень у Парижі *(див. рис. 4).*

Рисунок 4

Тривимірне представлення кольору Шеврелем

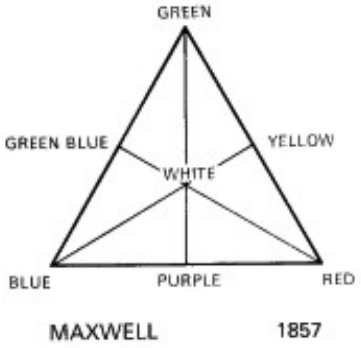


Великим досягненням науки XIX ст. була висунута англійським фізиком ***Д.Максвеллом*** електромагнітна теорія світла (1865 р.), яка узагальнила досліди і теоретичні висновки багатьох фізиків різних країн у галузях електромагнетизму, термодинаміки й оптики. Вперше у світі він отримав кольорове зображення на основі фотографічного методу, побудував перший колориметр. 1855 р. Д.Максвелл, спираючись на принципи трьохкомпонентної теорії колірного зору, сформулював адитивну теорію утворення кольору. Відповідно до неї, всі кольори можна отримати з червоного, синього та зеленого, а колір будь-якого об'єкта визначається ступенем поглинання та відбиття його поверхнею випромінювань різних зон спектру. Д.Максвелл розробив схему трикутника, де три первинних кольори, що випромінюються, знаходяться в кутах *(див. рис. 5).* Змішування трьох основних променів дає білий колір.

Технічними засобами (на екрані телевізора та монітора) розмаїття кольорів створюється завдяки саме цій системі.

Рисунок 5

Трикутник Максвелла



Німецький учений ***Г.Гельмгольц,*** що активно працював у галузях математики, фізики, фізіології та психології і зробив багато відкриттів, підсумував усі знання про колір, систематизував їх, виправив столітні помилки. Наука про колір стала наукою в сучасному значенні цього слова: вона отримала міцний фізичний та математичний фундамент, її основою став експеримент та анатомо-фізіологічний факт. Г.Гельмгольц вважав, що між реальними предметами та їхніми зоровими образами немає прямого, безпосереднього зв'язку. У фізичному відношенні якість відчуття є лише впливом зовнішнього дратування на особливий нервовий апарат. Численні дані підтверджують неоднакове сприйняття кольорів та відмінність зорових образів у

різних людей. Учений довів, що змішування колірних променів і змішування фарб тих самих кольорів дають принципово різні результати. Закріпив три характеристики кольору: світлість, колірний тон, насиченість. Визнав і серйозно розробив трикомпонентну теорію колірного зору: основні кольори, що сприймаються людиною – червоний, зелений та синій. Фізіологічна оптика прийняла цю тріаду як пріоритетну. На основі колориметра Максвелла Гельмгольц побудував свою модель.

Г.Гельмгольц досліджував і пояснив також найважливіший закон зору, називаний *законом постійності кольору предметів*. Він полягає в тому, що людське око вірно визначає власний колір предмета в умовах різного освітлення, хоча об'єктивно характеристики кольору можуть дуже змінюватися. Приміром, крейда при місячному освітленні темніша, ніж вугілля при яскравому сонячному світлі, але ми безпомилково визначаємо, де білий предмет, а де чорний. Г.Гельмгольц помітив навіть такий дивний феномен, як здатність нашого ока розрізняти власний колір предмета крізь кольорову напівпрозору завісу. "Коли ми дивимося крізь зелену завісу, – пише він, – справа може дійти до того, що білі предмети, колір яких змішаний із зеленим кольором покриву, а отже, зеленуватий, ці білі предмети здаватимуться нам, навпаки, червонуватими, залучаючи до себе послідовний образ зеленого. Так зовсім відокремлюємо ми колір, що належить покривалу, від кольору предмета, видимого крізь це покривало [79]".

Закон сталості, постійності кольору предметів порозуміється тим, що орган зору адаптується до кольору висвітлення (малонасиченого чи взагалі ахроматичного) і завдяки адаптації цей колір автоматично усувається. Крім того, ми сприймаємо предмети не ізольовано, а у визначеному середовищі, поруч з іншими предметами, і пізнаємо властивості всіх речей у відносинах, а не абсолютно. Якщо білий папір у місячну ніч стемнів, то дубовий стіл, на якому він лежить, стемнів ще більше, і папір все рівно залишився світлою плямою на темному столі. У XX ст. було доведено, що колір, узятий ізольовано, у штучних лабораторних умовах сприймається таким, яким він є насправді, без виправлень з боку психічного апарата. Г.Гельмгольц досліджував також питання про колірне угасання світлового роздратування. Він знайшов, що при роздратуванні ока білим світлом у ньому з'являються відчуття різних кольорів. Так буває, приміром, коли в око влучає відблиск від сонця чи світла електричної

іскри; хроматичні кольори виникають також на так званих *дисках Бенхема* під час їхнього обертання, хоча на них нанесені лише чорні плями на білому тлі. "Посібник з фізіологічної оптики" – це, за словами академіка П.Л.Лазарєва, найбільш велике творіння Гельмгольца.

Сучасник Г.Гельмгольца, німецький фізіолог ***Е.Герінг*** прагнув чіткого розподілення науки про колір на фізичну, фізіологічну та психологічну галузі з метою спрощення дослідницької роботи. Спільність понять у цих галузях він бачив лише як утруднення для розуміння, як ускладнення дослідницької роботи і водночас гальмо для всього розвитку кольорознавства. З постійної гарячої полеміки прихильників Гете та Ньютона він зробив висновок – історія фізики є водночас історією боротьби з забобонами, які випливають із ідентифікації назв чуттєвих і фізичних явищ, що їх причиняють [79]. Герінг вважав, що вся різноманітність кольорових відчуттів викликається трьома речовинами, які містяться у нашому зоровому апараті і додають враження доповняльного кольору: жовтий – синій; червоний – зелений; чорний – білий. Тому Герінг, на відміну від своїх попередників і сучасників, замість трьох головних кольорів приймав 4 основних, вихідних, первинних. Чорний та білий не бралися ним у цьому смислі за кольори. Згідно з цією теорією, відчуття жовтого і червоного кольорів виникає в результаті дисиміляції, тобто розкладання кольоровідчуттєвої речовини в зорових клітинах. А зелений та синій виникають у результаті асиміляції, тобто відновлення цієї речовини. Ми зобов'язані Герінгу детальним аналізом значення для зорового сприйняття колірної пам'яті і константності кольору, а також дослідженнями процесів адаптації і ролі особистого досвіду в оцінюванні кольору предметів при змінах освітлення.

Неоімпресіоністи ***Ж.Сьора*** і ***П.Сіньяк*** зазнали глибокого впливу книги "Сучасне кольорознавство" (1879 р.) американського художника та фізика ***О.Руда.*** Того часу кольори були представлені у ступенях розбілювання між білим і чорним. На це коло накладалися шаблони – обертові паперові кола з вирізами (віконцями), розташованими у визначеному порядку (на рівних відстанях один від одного). Шаблони мали по два, три, чотири, шість і вісім вирізів. Повертаючи шаблон, можна було підбирати сполучення кольорів по два, три і т. д. Ці кольори, чи *симетричні акорди*, складали гармонійні сполучення.

Однак при "механічному" розв'язанні проблеми гармонії не враховується безліч різноманітних факторів, пов'язаних із кольором, і воно, як незабаром виявилося, може слугувати лише основою для

підбору сполучень, що потерпає в подальшій обробці й уточненні. Як пізніше помітив ***В.Оствальд,*** такого роду канонічна, нормативна теорія колірної гармонії – це лише “будівельні риштування”, без яких не можна звести будинок, але які варто знищити, коли будинок готовий [69]. Оствальд розпочав точну наукову систематизацію кольору. Головною галуззю його досліджень була фізика. Він робив точні вимірювання відношення колірного враження і довжини променів. Запропоноване ним колірне тіло є подальшим розвитком колірної кулі Рунге. Основою гармонії Оствальд вважав порядок знаходження кольорів у запропонованій ним просторовій системі, тобто їхні геометричні або математичні відношення. Рівні інтервали в середині колірного круга чи конуса, на його думку, завжди дають гармонійні сполучення *(див. рис. 6)*. В основу своєї систематики хроматичних кольорів він поклав шкалу сірих кольорів та колірний круг, поділений на 100 ступенів, позначених номерами від 00 до 99. Кожний колір зі 100 входив у рівносторонній трикутник, вершини котрого відповідали чистому кольору P, білому W, та чорному S *(див. рис*. 7*)*. Ідеї Оствальда були скоріше відстороненими, абстрактними, бо не враховували практичні аспекти використання кольору (розміри плям та площин, просторові умови спостереження, освітлення, фактуру, матеріал та техніку виконання). Але його систему було практично видозмінено – 1948 р. розроблено “Руководство по гармонии цвета”, метою якого було забезпечення розуміння і вивчення гармонії та координації кольору в дизайні. Воно складалося з 30 карт із трикутниками колірних тонів, містило матові та глянсові зразки кольорів.

Рисунок 6

Знаходження гармонійних сполучень Оствальдом

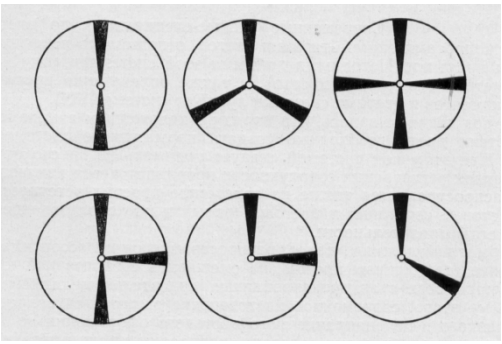
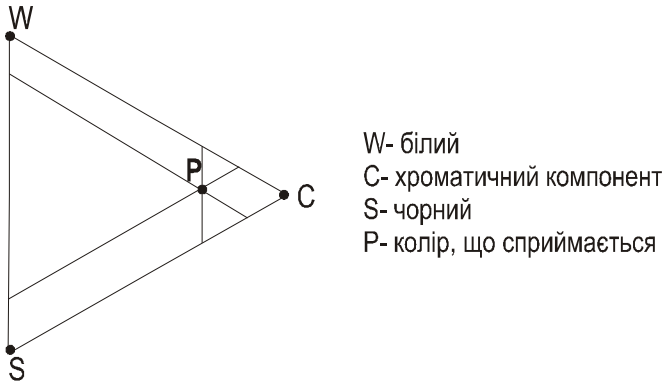


Рисунок 7

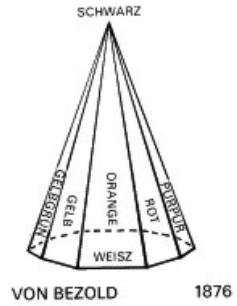
Трикутник кольоровості Оствальда



Великою популярністю в II пол. XIX ст. також користувалася книга ***В.Бецольда*** "Учение о цветах по отношению к искусству и технике" [8]. Російський переклад її з'явився 1878 р. У перших чотирьох главах книги Бецольд викладає наукові основи кольорознавства, спираючись на праці Ньютона, Гете, Гельмгольца, Максвелла, Мюллера. Колірне тіло в нього представлено у вигляді конуса *(див. рис. 8).*

Рисунок 8

Колірне тіло Бецольда



П'яту главу він присвячує проблемам кольору в орнаментально-декоративному мистецтві і в живописі. Бецольд відзначає, що роль і значення кольору в цих жанрах мистецтва різні: "Тим часом як колір в орнаментальному чи декоративному мистецтві займає самостійне положення, для живописця ж він складає лише допоміжний засіб [8]". Найбільш цікавими в праці Бецольда є спроби дати правила колірної гармонії. Усі кольори він розділяє на "декоративні ряди".

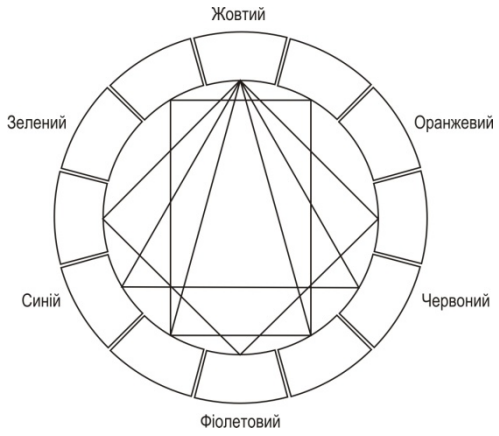
Особливо інтенсивно кольорознавчі дисципліни почали розвиватися в XX ст., що було обумовлено розвитком промислового виробництва фарбників, кольорової фотографії та телебачення. Дослідження Гете були продовжені художниками Й.Іттеном (експресивне та символічне

значення кольору) та В.Кандінським (колір як носій ідей). ***Й.Іттен*** вважав, що "…цвет – это олицетворение жизни, так как мир без красок представляется нам мертвым [36]". Він створив новий та прогресивний метод навчання кольору і написав новаторський для того часу підручник "Искусство цвета", який нині можна вважати хрестоматійним. ***В.Кандінський*** розробив власну символіку кольору: жовтий діє як кольорове зображення божевілля, синій закликає людину в безкраї простори, зелений – колірний символ ідеальної рівноваги та надії, фіолетовий – гіпнотичний та інтелектуальний, білий – добро, гармонія і любов [58].

Процес диференціації і спеціалізації наук та виробництва продовжувався. З'являються все нові й нові колірні системи *(див. рис. 9)*, просторові тіла у вигляді подвійного конуса (Оствальд, Рабкін, Хард), спіралеподібної фігури (Манселл), багатогранників з округленими і гострими ребрами (Юстова, Кюпперс). Створюються різні колірні кола, розробляються атласи кольорів. Подібно тому, як слово в літературі відірвалося від своєї первинної суті і знайшло самоцінність, так само і колір у науці й техніці часом втрачає візуальні якості і перетворюється на систему чисел: сучасна колориметрія не "дивиться" на колір, вона його "вичислює". Підрозділ на головні і другорядні кольори майже всюди втратив актуальність. Лише в деяких галузях діяльності, де потрібне швидке і безпомилкове впізнання кольору (геральдика, сигналізація, кодування), головні кольори зберегли свої позиції.

Рисунок 9

Схема гармонійних колірних сполучень за Іттеном



Але єдиної системи, яка встановлювала б чітко визначене символічне звучання та однозначні закони колірної гармонії, не існувало за

жодної з історичних епох. Художники-символісти на межі XIX-XX ст. виражали особисте ставлення до кольору, підкреслювали символічні зв'язки з міфологією та релігією, шукали свої колірні гармонії. Прикладом, німецький живописець ***Ф.Марк*** вірив, що тварини більш одухотворені та набагато прекрасніші від людей, і в своїх картинах намагався виразити цю віру, зображаючи тварин в істотному оточенні. Але водночас для вираження піднесеного емоційного стану він використовував невластиві природі символічні кольори та кубістські площини.

А.Манселл, художник та викладач Массачусетської середньої художньої школи, особливо цікавився створенням методики навчання кольору дітей. Він розробив практичну систему позначення кольору, що мала достатньо наукову підставу. Він вирішив, що колір повинен бути певно систематизованим за колірним тоном, світлістю та насиченістю наших відчуттів стосовно навколишнього світу. Нині колірна система Манселла слугує одним з найважливіших засобів визначення кольору. Після 1920-х рр. ***Д.Росс і А.Поуп*** ввели викладання теорії кольору в мистецтві та дизайні студентам Гарвардського університету. Потім подібні курси були введені у багатьох художніх школах та на факультетах інших університетів. Одначе, багато викладачів кольорознавства були чи некомпетентні, чи недостатньо зацікавлені цією наукою.

Сучасний французький учений ***Ж.Агостон*** зробив спробу узагальнити теоретичні факти та відомості про колір у книзі "Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне" (1982 р.). Він розглядає науку про колір і мистецтво до та після 1920 р., де висвітлює деякі технічні аспекти і останні досягнення кольорознавства [1].

Необхідно зауважити, що сприйняття кольору має велике значення і в повсякденному житті. Саме тому колір досліджувався як "інтерпретант" особистості на підставі аналізу психологічного підґрунтя "кольору людського характеру" в роботах швейцарського психотерапевта ***М.Люшера,*** а тезис про існування стійких переважень щодо колірних значень був сформульований ним під час створення відомого методу колірних уподобань [52].

Слід підкреслити, що в європейській художній свідомості колір завжди був і є вторинним, залежним від світла. Первинне значення в нашій культурі має філософія і природознавчі науки, тому світло теж є первинним, всеколірним, воно – абсолютна величина, яка розподіляється на велику кількість різних кольорів та відтінків. За таким принципом засновані практика художнього мислення і академічна

система художньої освіти. В Японії, навпаки, первинний сам колір, він не розподіляється, він – сутність художнього осмислювання дійсності, вираження індивідуальності, найбагатший засіб відображення середовища. Почуття кольоровості – одна з важливих духовних основ художньої культури Японії. Створений там Інститут кольору досліджує авторські практичні методики колористів. Основний принцип життя японців – "Гармонія в кольорі – гармонія в душі – гармонія в житті". Цікаво, що колористичні переваження та пристрасті, які розуміються на Заході як один із проявів художньої індивідуальності, в Японії приймаються за недолік. Людина повинна оволодіти всім колірним кругом як основою гармонійного сприйняття навколишнього середовища. Червоний колір в Японії символізує Сонце, японці досі вірять, що червоний охороняє від злих сил та лиха, від захворювань та нещастя. Тому японські рибаки фарбували свої човни в червоний колір.

Вивчення кольору і досі продовжується багатьма художниками та вченими різних наук у багатьох країнах світу. Колірні системи диференціювалися і спеціалізувалися відповідно до кожної галузі науки чи виробництва. Сучасний інтерес до кольору майже цілковито носить візуально-матеріалістичний характер та ігнорує смислові і духовні переживання. Адже колір і сила, що ним випромінюється, енергія впливають на людство позитивно або негативно, усвідомлюється це чи ні. Колір повинен сприйматися не лише візуально, але й емоційно-психологічно, символічно. Людство не перестає цікавитися таємницями кольору. І досі в побуті існує символіка кольорів квітів: жовті квіти – символ розставання, обману, зради; червоні – кохання, пристрасті; рожеві – ніжної закоханості, білі – безвинності, ніжності. Синій – колір неба, синій птах – чарівний та невловимий, що приносить щастя та вдачу, на які ми всі чекаємо з дитинства, хоча й не признаємося в цьому.

1.5. Функція кольору в природі. Природна гармонія кольорів

У природі гармонія кольору безперечна. Вивчаючи її на прикладах природних аналогів, досліджуючи умови, що привели до цієї гармонії, людина шукає ключ до наукового рішення колірної гармонії штучного середовища. У природі людині трапляється нескінченна розмаїтість колірних гармоній, що недоступні для найсміливішої фантазії. Досить згадати феєричну картину північного сяйва, чи гру сонячного світла в кристалах, чи ж веселку – природний еталон

колірної гармонії. Саме в сприйнятті картин і фарб природи потрібно шукати джерела прекрасного, колірної гармонії, емоційної чуттєвості.

Принцип гармонії, насамперед, відноситься до естетики кольору, втілює в собі художній початок і є обов'язковою і первинною метою композиції. Краса колірних відношень – синонім гармонії. Розмаїтість колірних сполучень у природі відіграє в житті організмів величезну роль. Для одних це проявляється в умінні злитися з навколишньою природою, щоб уникнути зустрічі з хижаком, чи, навпаки, – напасти непомітно. А для інших яскраве контрастне фарбування слугує сигналом і попередженням про те, що вони неїстівні. Кальмари і восьминоги здатні чорніти чи блідніти майже миттєво. Камбала на дні басейну, з чорними і білими плямами, що чергуються, перетворюється на живу шахівницю. Величезний плямистий жираф зовсім зникає з кола зору серед африканської рослинності. Отруйний мухомор – майже завжди перший із грибів, що зустрічаєш у лісі. Залежно від пристосувального значення, фарбування тварин можна розділити на дві групи: що маскуються і помітні. До тих, що маскуються, відносяться тварини, фарбування яких збігається з тлом місцевості їхнього існування. У представників півночі панує біле забарвлення. Зелений колір характерний для мешканців лугів і лісів, а так само морських організмів, що живуть у середовищі зелених водоростей. Жовтий і бурий кольори переважають у фарбуванні мешканців пустелі. До числа тварин, що маскуються, відносяться види, для яких фарбування складає найважливішу умову їхнього виживання в природі. Це чи мало захищені тварини, чи хижаки, що підстерігають свій видобуток. До групи помітних відносяться добре захищені види, фарбування яких ніби застерігає хижаків від нападу, або організми, для яких вигідно залучити до себе увагу. Але навіть ідеальна подібність із навколишнім тлом ще не робить його непомітним. У будь-якого об'ємного предмета, що знаходиться під відкритим небом, верхня поверхня освітлена яскравіше нижньої. Тому нижні частини предмета, що знаходяться в тіні, здаються темнішими, ніж верхні. Неоднорідність висвітлення підсилює враження рельєфності і значно знижує непомітність предмета. Природа врахувала і цю обставину – у тварин, що маскуються, як правило, спинна сторона має більш інтенсивне забарвлення, що оптично нейтралізує тінь. Маскування багатьох видів тварин будується на використанні фарбування, що розчленовує. Тіло тварин покрите контрастними малюнками, що привертають до себе увагу, заважають впізнати саму істоту. Дієвість забарвлення, що розчленовує, значно підвищується, якщо деякі частини малюнка збігаються за формою і кольором

із тлом, на якому знаходиться тварина. Окремі частини тіла в цьому випадку оптично зовсім зникають, тоді як контрастність інших виявляється підкресленою. Самі малюнки при забарвленні, яке розчленовує, надзвичайно помітні. Вони прямо розраховані на те, щоб привернути до себе увагу. Фарбування, що розчленовує, використовується для маскування обрисів тіла тварини. Контрастні малюнки зазвичай перериваються біля краю видимого контуру і ніколи не розташовуються паралельно йому.

Функціональні значення застережливого й попереджуючого забарвлення характерні для багатьох тварин, а в деяких випадках яскраві, помітні сполучення кольорів використовуються для підманювання до найбільш небезпечних частин тіла хижака. Часто захисним буває не лише забарвлення, але і форма тіла. Наприклад, у прочан видовжене тіло нагадує стеблинку травинки. Ще яскравіше виражене захисне забарвлення і форма в палочників, у гусениць, п'ядаків, тіло яких часто схоже на палицю, що засохла, чи зелений лист. Іноді забарвлення має і пряме пристосувальне значення. Цікаво, що вигадливий візерунок, приміром, на крилах метелика, не привертає увагу хижака, а навпаки, робить комаху непомітною. Плями на крилах великого нічного павиного ока роблять крила схожими на поверхню кори з поглибленнями – малюнок імітує, якщо дивитися здалеку, нерівності поверхні. Олеандровий бражник зливається з листям. Хамелеони – неперевершені майстри маскування. Швидко змінюють забарвлення під колір будь-якого оточення завдяки особливим клітинам шкіряного покриття. Хамелеони мають декілька шарів пігментних клітин, які дозволяють йому майже миттєво змінювати свій колір. Буває, що забарвлення комахи ніби навмисно привертає увагу. У таких випадках комаха звичайна надійно захищена від хижаків відразливим запахом чи смаком, отрутними залозами і т. ін. Приміром, яскраве фарбування мають багато клопів, жуків, божі корівки. Яскраво пофарбовані і захищені отрутним жалом оси, шершні, джмелі. І дійсно, птахи навчилися не торкати таких захищених комах.

Велика кількість різновидів папуг та їхнє забарвлення. Колірні сполучення пір'я насичені та яскраві, а іноді просто дивовижні. Здається, що природа бавилася, розфарбовуючи цих птахів. Тропічні метелики та папуги ховаються від нападників у таких само яскравих тропічних квітах, але і приваблювальна шлюбна роль теж виконується завдяки цим кольорам. У нашій повсякденній мові ми часто використовуємо словосполучення *вирядився, як папуга*, маючи на увазі надзвичайну яскравість та пістрявість одягу.

Дизайнерська біоніка, вивчаючи закони колірних гармоній, досліджує водночас і суто функціональні явища, що відбуваються з кольорами у живих організмах. Колір у живій природі – це один із проявів життєдіяльності організму. Він слугує регулятором теплового обміну. Приміром, дуже спекотної пори року кольори природи тьмяніють. Це не є хімічне вицвітання фарб, яке ми спостерігаємо на зафарбованих штучних предметах. Це – біологічне явище: у такий спосіб організм захищає себе від перегрівання. Подібні властивості живих організмів змінювати свій колір залежно від умов навколишнього середовища можуть бути використані у дизайні інтер'єру, для регулювання температури повітря в приміщеннях, особливо за умов спекотного клімату. Так само продуктивним для застосування у дизайні є і вивчення засобів регулювання кольору та їхніх походжень. Тут важливими для нас стають не стільки біохімічні реакції, скільки взаємодія освітлення зі структурною побудовою тканин організмів: розташуванням прошарків, фактурою тканин, насиченістю їх вологою і т. ін. Тобто, засобами, що допомагають порізному поглинати чи відбивати сонячні світлові промені, а значить, і регулювати пофарбованість. У дизайні можна створювати такі фактури поверхонь штучних предметів на основі комбінацій прозорих чи напівпрозорих матеріалів – своєрідних кристалічних решіток, котрі при різних кутах падіння на них та відбивання від них сонячних променів створюють гру кольору та світла. Тут можна отримувати цікаві результати, вивчивши подібні явища у живій природі.

Ключові слова та поняття

колірне середовище, теорія кольору, наукове кольорознавство, символіка і семантика кольору, історична систематизація, природна гармонія кольору, функціональність кольору.

Запитання для самоконтролю

1. *Із чим ототожнювали кольори первісні та античні народи?*
2. *Які кольори характерні для слов'янського мистецтва?*
3. *Яку символіку мав колір у середньовіччі?*
4. *Яке ставлення до кольору в художників та вчених XVII-XVIII ст.?*
5. *Як відбувається вивчення кольору в XIX ст.?*
6. *Яке ставлення до кольору в мистецтві та дизайні в XX ст.?*
7. *Які науки пов'язані з кольорознавством?*
8. *Чи обумовлений функціонально колір у природі?*

Розділ 2. ФІЗИЧНІ ОСНОВИ КОЛЬОРУ

2.1. Природа світла.

Чому сонце жовте?
Чому небо синє?
Чому трава зелена?
Чому буває кольорова райдуга?
Чому змінюється колір предмета?

Ще сто років тому на ці дитячі запитання не змогли б дати відповіді найвідоміші вчені. Колір – таке просте явище природи, а ось істинне зрозуміння того, що він собою уявляє, прийшло до людства зовсім недавно. Першою наукою, яка стала вивчати світло та колір, була фізика. Виявилося, що колір – не лише складне для нашого зрозуміння явище, він також має непростий склад. Його можна розподілити на частки, а потім всі зібрати, об`єднати та знову отримати первинний білий колір. Видиме світло дає нам найбільш повне відтворення дійсності. Зір постачає мозок людини значно більшим обсягом інформації, ніж будь-який інший орган почуттів, а наша здатність обробляти зорову інформацію розвинена найбільш сильно. Водночас існує один із головних недоліків головного мозку – нездатність зберігати у візуальній пам'яті всі подробиці видимого зображення, перебороти який людина намагається постійно.

Світло за своєю природою значно складніше і мінливіше явище, ніж може припустити звичайна людина, час зорового сприйняття якого обмежено тривалістю його життя. Наші очі і мозок спільно прагнуть пристосувати, скорегувати, відкинути чи проігнорувати багато особливостей освітлення. Без глибокого розуміння природи світла і освітлення не можна досягти професійної майстерності в роботі над будь-яким видом створення зображень. За доби середньовіччя світло вважали за надзвичайно делікатне тіло, що поширювалося з ока до зовнішніх предметів. Лише 1704 р. Ньютон пояснив, що світло – це вібрація безкінечно малих світлових частин, що виходять зі світлого тіла.

Усі кольори є наслідком дії світла, сонячне світло є передумовою створення враження кольору, головним світлом у природі. Все те, що ми навколо бачимо, всі ті кольори, видима форма предметів є результатом сонячного освітлення, бо світло – це фізична об'єктивна причина зорових вражень, що різняться інтенсивністю та кольором. Якщо бракує світла, то постає враження чорного. Колір предмета – це та фарба, котру він відбиває, поглинаючи всі інші. Згідно з Нью-

тоном, чорна фарба – відсутність будь-якого кольору, біла – сума всіх кольорів. Фізичне поняття *абсолютно чорне тіло* умовне. Такий об'єкт повністю поглинає всі падаючі на нього промені будь-якої довжини хвилі і вже не відпускає їх назад. Таке тіло абсолютно невидиме, тому що жоден промінь світла від нього не відбивається та не потрапляє в очі. В природі таких тіл немає – це недотягнений ідеал. Реальні тіла хоч трохи відображають та поглинають світло. Найчорніші бархат і сажа. Більшість усіх предметів і об'єктів, що ми бачимо та зображаємо, мають колір лише завдяки світлу, який на них падає. З фізичної точки зору колір поверхні є складом відбитого від предмета світлового потоку.

2.2. Світлові зміни, що сприймаються оком

Природа наділила людину дуже складною системою органів почуттів. Найрозвиненішою частиною цієї системи є зір. За його допомогою людина отримує значну частину інформації (до 90%). Надзвичайною особливістю зору є здатність добре відрізняти кольори та їхні відтінки, здатність сприймати ясної ночі полум'я свічки на відстані до 48 км від ока – такий великий поріг чутливості воно має. У процесі зорового сприйняття навколишнього світу бере участь око, його зоровий нерв та зоровий центр головного мозку. Свідченням участі головного мозку в цьому процесі буде той факт, що ми можемо "бачити" уві сні чи просто з заплющеними очима, або подумки уявляти собі будь-які "картинки".

Сучасна наука визначає колір як відчуття, яке виникає в людини в органі зору під впливом світла, тобто світло виявляє колір об`єктів. Світло – це електромагнітний хвильовий рух, який око сприймає як світловий потік. Отже, колір може бути лише там, де є світло. Око реагує на цей вплив, виникають кольорові відчуття та пов'язані з ними емоції. Якщо відчуття кольору можна розуміти як найпростіший фізіологічний акт, а сприйняття кольору – як більш складний процес, обумовлений низкою психологічних закономірностей, то почуття кольору вже відноситься до емоційної та естетичної сфери.

Але в природі колір зовсім не є невід'ємною властивістю об'єктів на відміну, приміром, від маси чи прискорення. Його поява як властивості конкретного об'єкта можлива за трьох обов'язкових умов: самого об'єкта, світла та спостерігача, здатного побачити відбитий (поглинений або випромінюваний) об'єктом колір. За відсутності спостерігача в об'єкта немає ніякого кольору! Тому правильна

відповідь на запитання “Який колір об’єктивно притаманний траві?” звучить досить парадоксально: “Ніякий”. Одначе, навіть за наявності означених умов, сприйняття кольору значною мірою залежить від його психофізіологічних особливостей. Тобто, уявлення про колір є продуктом психічної діяльності мозку, який по-своєму інтерпретує отримані від зорових рецепторів сигнали. Водночас мозок не просто реєструє сигнали, а проводить “пакетну” обробку величезного обсягу зорової інформації. Доведено, що розпізнання зорових образів є найскладнішою задачею у комп’ютерній техніці і жоден суперкомп’ютер не може порівнятися тут з людиною. У процесі зору всі відчуття включаються в роботу, підсумовуючи інформацію, необхідну для запам’ятовування зорових образів. Поняття *об’єктивний колір* ми розглядатимемо далі за умови спостереження його людиною.

Спектр. Потрапляючи на будь-яку поверхню, промінь світла (сонячного або удаваного) дуже змінюється: заломлюється, розкладається на частки, частково поглинається або відбивається. Пучок сонячного світла, проходячи скрізь тригранну скляну призму та направлений на білий екран, утворює на ньому різнокольорову смугу, яка має назву *спектр*, що в перекладі з латинської означає *видиме.* Розклад світла через призму називається *дисперсією.* Спектр складається з дуже великої кількості хвиль різної довжини (червоні – найдовші, фіолетові – найкоротші). У спектрі білого сонячного світла розподіляють сім основних кольорів: червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій та фіолетовий. Зібравши всі кольорові промені спектра в один у лабораторних умовах, дістанемо знову білий (безбарвного сонячного проміння). Спектр зображують у вигляді кольорових смуг, які зливаються одна з одною, або у вигляді круга, поділеного на сектори за кількістю променів, які чітко розрізняються в спектрі і зафарбовані так, як і в спектральному ряді. В оптичній галузі кожній довжині хвилі відповідає відчуття будь-якого кольору. Кольори спектру завжди знаходяться у визначеній послідовності та мають поступові переходи, вони не розкладаються на інші кольори, тому називаємо їх кольорами основними чи колірними елементами. Коли пропустимо крізь призму один із основних кольорів, то він, зламавшись, не зміниться; коли ж пропустимо побічний колір, наприклад, зелений, то він розкладеться на складові кольори – на жовтий і синій.

Ефект розкладання білого світлового променя на складові частини зворотний, бо кольорові промені спектра за допомогою збиральної лінзи можна об’єднати і дістати на затемненому екрані зображення вже не спектра, а білого променя.

Гете, який дуже багато працював, відшукуючи причини утворення кольорів і цікавлячись різними малярськими техніками, склав іншу теорію, де доводив, що біле світло є основне, але що воно лише забарвлюється, переходячи крізь призму. Ця теорія, звісно, не витримала критики, бо не спиралася на досліди, як теорія Ньютона щодо розкладу сонячного проміння.

Як звук, так і світло та інші враження наших відчуттів, підлягають певним фізичним законам. Як звук, так і світло постає від хвилювання, яке творить враження в нашому оці через чутливу тканину сітківки. Ці враження неоднакові й залежать від сили, швидкості і способу хвилювання світлового проміння. Світло від різних джерел має різний спектральний склад. Цим пояснюється колір удаваного освітлення: колір світла електричної лампи більш жовтий, ніж денний сонячний, який визначається білим (або безкольоровим), а колір світла гасової лампи жовтіший, ніж електричний. Колір сучасних ламп денного світла близький до денного природного. Колір похмурого освітлення відрізняється від світла сонячного, він більше сіро-блакитний. Залежно від зміни характеру спектра даного джерела світла, може змінюватися колірний тон офарблення предмета. Таким чином, колір освітлення значно впливає на колір предметів, що ми сприймаємо і які мають свій особистий, предметний чи локальний колір. Предметний або локальний колір жовтих лимонів, оранжевих апельсинів, зеленого огірка, червоного яблука ми добре бачимо, якщо вони добре освітлені, але колір предмета змінюється залежно від зміни освітлення і стає невидимим у темряві. Спробуйте в сутінках відгадати колір одягу або незнайомих квітів. Лише світло дає можливість бачити предмети та їхні кольори. Про те свідчить приказка “Вночі всі кішки сірі”.

Зміна кольорів під впливом штучного освітлення

Колір фарби за денного освітлення:	***Видима зміна кольору та тону фарби за електричного освітлення:***
Білий	Білий із жовтуватим відтінком
Сірий	Сірий із рожевим відтінком
Жовтий	Наближається до білого
Оранжевий	Оранжевий із червоним відтінком
Червоний	Гранично насичений червоний
Фіолетовий	Фіолетовий із червоним відтінком
Зелений	Зелений з жовтуватим відтінком
Блакитний	Блакитний із зеленуватим відтінком
Темно-синій	Майже не відрізняється від чорного

Абсорбція світла. Коли на якесь тіло потрапляє промінь сонця, то це тіло абсорбує (вбирає в себе) все колірне проміння, крім одного, яке відбиває (рефлектує) чи перепускає крізь себе. Коли предмет рефлектує червоне проміння, то воно доходить до нашого ока і ми бачимо той предмет червоним. Колірні рефлекси на предметах – це теж відбиті кольори навколишнього предметного середовища. Але їхня сила значно зменшується з віддаленням. Наприклад, якщо яскравий аркуш паперу піднести до білої поверхні, ми побачимо ясний рефлекс. Якщо ж цей аркуш трохи відсунути – рефлекс швидко зникне. Часом денне освітлення може дати не безкольорове, а зафарблене світло. Це буває тоді, коли промені сонця, падаючи на якісь колірні об'єкти (зелене листя, синя або червона тканина) і втративши від того частину спектра, набувають кольоровості й офарблюють собою предмети. Таке явище може відбуватися не як загальне (для всього оточення), а лише як кольорове офарблення окремих предметів або їхніх частин. Це явище місцевих окремих рефлексів.

У житті багато прикладів рефлексів, особливо в тінях при загальному яскравому освітленні. Візьмемо 2 предмети – жовтий і синій, що стоять недалеко один від одного. Жовтий відіб'є жовті та близькі до жовтого промені, а блакитні, сині, фіолетові – вбере. Значить, відбитий від жовтого предмета промінь (звільнений від синього і фіолетового), потрапивши на сусідній синій предмет і відбившись від нього, відбиває лише зелений промінь, що в нього залишився, бо всі жовті вбере поверхня синього предмета. Отже, відтінок синього предмета у близькому сусідстві з жовтим даватиме враження зеленкуватого холодного кольору. Це і є явище рефлексу.

Рефлексом зветься явище офарблення предметів колірними променями, які, в свою чергу, офарбилися через віддачу частини спектра безколірного світла. Рефлекс – відбите світло. Тінь ніколи не буває чорна, бо вона змінюється різними рефлексами з усіляких речей, що є навколо. Раніш уявляли тіні як затемнення світла, що давало більшу або меншу безбарвність. Тінь залежить від самого предмета та від його кольору. Коли він хоч трохи пропускає крізь себе проміння, то тінь матиме відтінок його кольору. Колір предмета так само може рефлектувати через подвійне відбиття променя свій колір на тіньову площу. Окрім того, відкинута тінь матиме відтінок додаткового кольору проти кольору освітлення. За червонавого освітлення сонця, що заходить, всі тіні будуть зеленавими. Особливо виразно це видно на тіньовій стіні білої хати, що межує

зі стіною освітленою (через протистояння доповняльних комплементарних кольорів).

Дратування бика червоною ганчіркою – міф. Бик не розпізнає кольори, він реагує на рух. Білу ганчірку (тонову величину) він побачить краще, ніж червону, яка сприйматиметься як сіра. Таким чином, червона ганчірка – ефектний елемент вистави для глядачів. Корови, коняки, собаки, кішки, вівці бачать світ у чорно-білому зображенні. Лише людина, деякі примати, риби, денні птахи і більшість рептилій насолоджуються кольоровим зором. Сучасні японські вчені встановили, що метелики мають колірний зір. Око – це складна структура, яка має 6 типів фоторецепторів, що дозволяє метеликам бачити 5 кольорів – пурпуровий, блакитний, зелений, червоний та темно-червоний. Але й досі точні деталі механізму колірного зору лишаються однією з найзагадковіших і найцікавіших таємниць природи.

Важко оцінити спектральний склад світла, тобто сукупність електромагнітних випромінювань із різними довжинами хвиль, що складають видиме світло. Білий колір – це суміш випромінювань із усіма довжинами хвиль видимого спектра, від фіолетового до червоного, у рівних пропорціях; при фотографуванні і відеозапису повна гама кольорів відтворюється з використанням порівняно обмеженої чутливості до смуг частот, що відповідають синьому, зеленому і червоному кольорам. Аналогічно діє людське око, що має неоднакову чутливість до всіх довжин хвиль, а має піки і провали чутливості. Різні люди відрізняються один від одного чутливістю до кольорів чи сприйняттям колірних сигналів головним мозком, підтвердженням чому є, наприклад, існування дальтонізму. Деякі джерела світла, що сприймаються оком як білі, насправді не є такими. Головний мозок не розрізняє бліді відтінки блакитного, жовтого, рожевого чи інші слабко пофарбовані кольори, якщо в якийнебудь із цих кольорів пофарбовано випромінювання єдиного наявного в даний момент світильника, і сприймає їх як білі. Інші джерела світла виглядають як істинно білі навіть порівняно з денним світлом. Однак це не так – у їхньому колірному спектрі є “провали”, які око не фіксує, але вони можуть бути вловленими за допомогою апаратури відеозапису.

Наш зір має й межі – мозок не здатний розширити діапазон кольорів, які ми бачимо в райдузі. Границя наших можливостей на фіолетовому кінці спектру визначається фільтруючою дією жовтавого кришталика, який поглинає ультрафіолет. З віком кришталик ще більше жовтіє та відфільтровує ще більше фіолетових променів. Старі художники майже зовсім не бачать фіолетовий колір, в їхніх картинах рідко зустрічаються справжні фіолетові тони.

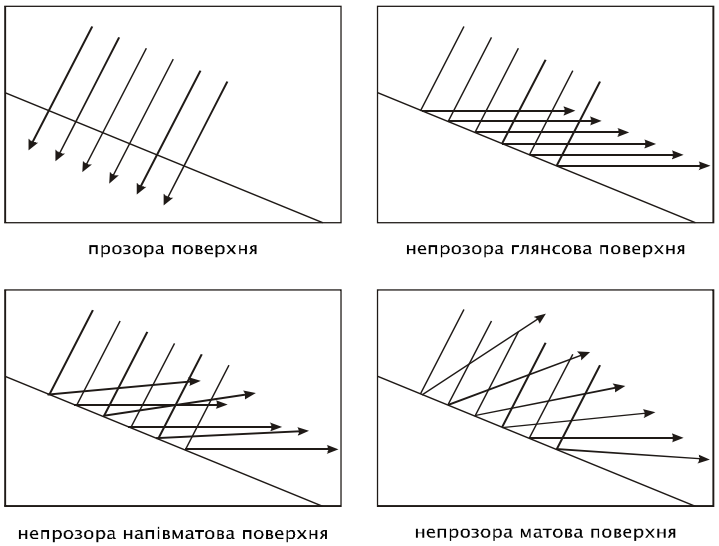
Спектр був узятий за основу для систематики кольорів у вигляді круга та трикутника. Ідея графічного вираження системи кольорів у вигляді замкнутої фігури була підказана тим, що кінці спектру мають тенденцію замкнутися – синій кінець через фіолетовий може перейти у пурпуровий, а потім – у червоний. У принципі, знаходження кольорів у трикутнику не відрізняється від знаходження їх по колу, оскільки трикутник уписується у круг. Складений Ньютоном колірний круг не втратив свого значення й до наших часів.

2.3. Відбиття та поглинання світла різними тілами

Промені, падаючи на поверхню, можуть відбиватися, поглинатися, заломлюватися або проходити наскрізь. Залежно від цього відрізняють поверхні блискучі та матові, прозорі та непрозорі, білі та чорні *(див. рис. 10)*. Поверхня, яка поглинає велику кількість світлових променів, сприймається як чорна, а поверхня, яка відбиває більшу частину падаючого світла, сприймається нами як біла. Якщо промені проходять крізь шар речовини, то вона буде прозорою. Прозорість тіл залежить від їхньої поверхні. Коли тіло має рівну поверхню й перепускає крізь себе проміння, то заломлюватиме його під одним кутом в одному напрямку і тому буде прозоре, як скло, що має рівну поверхню. Світлове проміння, падаючи на непрозоре тіло, не переходить крізь нього, але відбивається під тим самим кутом, під яким упало; тому непрозоре тіло, рівне й гладеньке, відбиває проміння в одному напрямку (полірований камінь, метал, дзеркало). За цілковитого відбиття світла постає дзеркальне відбиття, яке буває у тіл, що мають поверхню, близьку до ідеально гладкої.

Рисунок 10

Схематичні малюнки проходження променів скрізь шар речовини



Непрозоре тіло, що має поверхню нерівну або шорстку, відбиває світло під неоднаковими кутами, в різних напрямках, розсіюючи його. Непрозорі тіла можуть частково пропускати до певної глибини проміння, а вже аж тоді відбивають його, а деякі з них відбивають проміння просто з поверхні. Відбите світло місяця набагато слабше тому, що це є відбиття лише малої частини сонячного проміння, яке потрапляє на землю ще в меншій кількості, лише своєю частиною через розсіювання проміння поверхнею місяця. Очевидно, що предмети, які не мають власного світла, відбивають за певних умов чуже, що доходить до нашого ока, творячи на сітківці враження того, що ми бачимо. Образ на сітківці нашого ока повинен бути певної величини і мати певну виразність. Величина образу на сітківці залежить від величини кута зору, а виразність образу залежить від ясності освітлення та чутливості сітківки. Предмет матиме синій колір, якщо поверхня відбиває цей колір, а всі інші поглинає. Особливості відбиття світла від будь-якої поверхні визначають її характер та фактуру. Якщо промені відбиваються паралельно, поверхня сприймається дзеркальною та блискучою. Проміння, відбите від нерівної, шершавої поверхні, дає світло розсіяне, непаралельне – кожний промінь відбивається в різних напрямках під неоднаковими кутами. В офарблених шарах відбувається ціла низка явищ відбиття та переломлювання. В наші очі промінь світла доходить вже зміненим. Проходячи крізь колірне середовище, промінь набуває певного кольору через вбирання цим колірним середовищем деякої частини спектру. Приміром, проходячи крізь синє скло, денне безкольорове світло набуває синього забарвлення, тому що синє скло затримує всі інші складові частини спектру (червоні, оранжеві, жовті) і пропускає сині.

Яскраві кольори зазвичай є наслідком різко виборчого поглинання і відбиття. Вони характерні для поверхонь, що відбивають майже все випромінювання з визначеними довжинами хвиль і поглинають інше, як правило, звичайним шляхом. Ненасичені пастельні чи бліді кольори обумовлені меншою вибірковістю; вони характерні для поверхонь із малою здатністю до поглинання. Взагалі приглушені кольори є наслідком низької відбивної здатності, коли випромінювання майже всіх довжин хвиль поглинається і лише деяких відбивається. Такі кольори можна розглядати як деяку подобу чистих кольорів, механічно змішаних із чорним кольором.

Ми здатні відрізняти фактуру предметів лише одним зором за характером поєднання відблисків та тіней, які утворюють матову,

напівматову або глянсову поверхню. Лише зором ми відрізняємо блиск металевий, скляний, фарфоровий за ледь помітними ознаками, що словами важко визначити. У живописі передача якості поверхні предмета поряд з його кольором, формою та знаходженням у просторі є однією з найважливіших задач. Таким чином, освітлення в композиції картини важливе не лише для розкриття її змісту, але й образу кожного предмета, твору в цілому.

Отже, за допомогою сучасної науки можемо відповісти на запитання, поставлені на початку розділу.

- Чому небо блакитне? Багатокольоровий сонячний промінь фарбує товстий шар повітря, що огортає Землю. Невидимі крихітні частки пилу і водяних краплин розсіюють, розбризкують усі кольори сонячного спектру, але найбільше саме його фіолетову, синю і блакитну частини. Чим менші частки, тим коротші світлові хвилі вони розсіюють. Тому небо й забарвлюється в блакитний колір. На інтенсивність та колірний відтінок об'єктів, що спостерігаються у просторі, значно впливає розсіяне світло атмосфери, в умовах якої відбувається спостереження. Зорове відчуття офарблення об'єктів залежить від кількості та якісного складу світла в кожному потоці.
- Чому буває райдуга? Райдуга – це сонячний промінь, який проходить скрізь дощові краплі як скрізь призми, переломлюється та відбивається в повітрі у вигляді великої різнокольорової дуги. У XVII ст. французький філософ та вчений Декарт створив математичну теорію райдуги, засновану на переломленні світла. Пізніше ця теорія була доповнена Ньютоном на основі його експериментів із розкладання світла на кольори за допомогою призми. Більш точнішу теорію райдуги вивів англійський астроном Ері. Під час спостереження з високої гори або з літака райдуга може мати вигляд повного кола. Ще Аристотель математично довів – Сонце, спостерігач та центр райдуги знаходяться на одній прямій. Тому чим вище над горизонтом піднімається Сонце, тим нижче опускається центр райдуги. Іноді в небі буває 2 райдуги, одна з них яскравіша, бо відбувається подвійне відбиття в краплях. Дуже рідко над великими водними просторами можна побачити одразу 3, 4 або навіть 5 райдуг! Іноді райдуга буває вночі, коли після дощу яскраво світить місяць. Але така райдуга, порівняно з сонячною, дуже неяскрава, маловиразна або зовсім біла. Біля фонтанів, водоспадів, морського прибою також може бути райдуга, джерелом світла часто бувають прожектори. Сонячного дня можна спостерігати маленькі веселки,

коли поливальна машина розбризкує воду. І найцікавіше явище природи – райдуга взимку, коли сонячний промінь відбивається від гладкої, рівної крижаної поверхні.

- Чому сніг білий? Біліше від снігу немає нічого в світі. Недарма, якщо намагаються підкреслити неперевершену, ідеальну чистоту білого кольору, його завжди порівнюють із снігом: білосніжний лебідь, білосніжна лілея, білосніжне плаття, білосніжна шкіра. В чому ж таємниця білизни снігу, адже він, як і лід, безбарвний? Лід у своїй масі пропускає крізь себе більшу частину сонячних променів і відбиває меншу, тому він прозорий і блискучий. Кожна сніжинка – це крихітна частинка льоду, вона може пропустити скрізь себе промінь світла, але сніжинки в хаосі, безладді падають та лежать пухкою і розсипчастою масою. Разом вони стають непрозорими, не можуть пропустити скрізь себе цілий промінь сонця і повністю його відбивають. А оскільки промінь сонця білій, то і сніг ми бачимо саме білим.

Ключові слова та поняття

фізична природа кольору, спектральний склад світла, дисперсія, колір освітлення, локальний колір предмета, відбиття та поглинання колірних променів, колірні рефлекси, світлочутливі рецепторні клітки, колірний зір, колірний круг Ньютона.

Запитання для самоконтролю

1. Як визначає колір сучасна наука?

2. Розкажіть про фізичну природу світла.

3. Що таке спектр? У якій послідовності в ньому розташовані кольори?

4. Розкажіть про значення систематизації кольорів спектру у вигляді круга для художників.

5. Який зв'язок існує між відбиттям і поглинанням світла та кольорами предметів?

Розділ 3. ОСНОВНІ ХАРАКТЕРИСТИКИ КОЛЬОРУ

3.1. Сучасна систематизація кольору

Як ми вже розглянули, одні поверхні поглинають короткохвильові та відбивають довгохвильові промені, інші – навпаки. За такого вибіркового поглинання світлових променів поверхня має визначене забарвлення, визначений колір. Але є поверхні, які рівномірно поглинають та відбивають промені всіх довжин хвиль. Таке поглинання створює сірі поверхні. Чим більше поверхня невибірково відбиватиме промені, тим вона буде білішою, чим більше вона невибірково поглинатиме промені – тим буде чорнішою. Такі поверхні мають назву *ахроматичних*. ***Ахроматичні кольори*** мають лише одну характеристику – світлість, яка визначається кількістю відбитого від поверхні світла.

Біла поверхня відбиває 80% падаючого світла, сіра 40%, і чорна – лише 3%.

Найменшу світлість має чорний, а найбільшу – білий колір. Сприйняття нейтральних, ахроматичних кольорів залишається незмінним незалежно від інтенсивності освітлення, тобто – за будь-якого освітлення ми чітко сприймаємо білі поверхні білими, а чорні – чорними. Це явище можна визначити як константність білизни. Білий об’єкт відбиватиме значно більше світла, ніж інший у межах зору. Наприклад, білизна офсетного паперу складає 92-98%. Отже, такий папір надасть на сітчатці більш інтенсивне зображення, а це означатиме, що саме співвідношення, а не коефіцієнт відбиття світла визначає білу поверхню як саме таку. Білий папір завжди відбиває більше світла, ніж чорний, але світлість білого паперу в темряві, якщо її виміряти інструментально, може бути меншою, ніж світлість чорного, освітленого яскравим сонцем. *Поняття константності білизни відрізняється від поняття світлості предметів, яка є порівняними тональними відношеннями між ними.*

Залежно від цього можна скласти поступовий ряд ахроматичних тонів від білого до чорного. Назва *ахроматичний колір*, тобто *безколірний колір* ще раз вказує нам на нероздільний зв’язок між світлом та кольором. З одного боку, чорне, біле, сіре можна розглядати як щось протилежне кольору, а з іншого – ми розміщуємо чорні та білі фарби поряд з іншими та визначаємо їх також кольорами. Для живописця-художника білий, сірий та чорний є такі ж кольори, як і жовтий, синій, тому що вони використовуються в групі інших

кольорів як рівноправні елементи колірної гармонії та колориту. Можна визначити 5 основних ступенів – чорний, темно-сірий, сірий, світло-сірий, білий. Ахроматичний ряд можна розширити до 10 градацій, 20, 30 та більше. Око звичайної людини здатне сприйняти до 500 тональних розтяжок.

Діапазон світлості від білого до чорного в натурі у тисячі разів перевищує діапазон світлості між білою та чорною фарбами в умовах освітлення майстерні. Передати абсолютні відзнаки об'єктів за силою світла неможливо. У природі коливання освітлення настільки великі, що без показників вимірювального обладнання важко уявити собі їхнє чисельне вираження. Сонячне освітлення, наприклад, сильніше місячного в декілька сотень тисяч разів, а чорні предмети і чорні фарби ніколи не будуть абсолютно чорними внаслідок неминучого поверхневого відбиття. Таким чином, відношення світлості в натурі не можна переносити на полотно в їхніх абсолютних величинах, необхідно їх умовно перекладати. ***Ахроматичні кольори об'єднуються в І групу.***

ІІ групу складають хроматичні кольори, тобто кольорові, зафарбовані. Звідси трапляються вислови: ***поліхромний*** розпис – багатоколірний; ***монохромний*** – одноколірний. Хроматичні кольори відрізняються один від одного за трьома характеристиками: колірним тоном, світлістю та насиченістю. Картина – це пофарбована поверхня, система колірних плям. Кожна колірна пляма відрізняється від іншої за цими трьома характеристиками. У мистецтвознавчій практиці терміни *колірний тон, світлість, насиченість* використовуються дуже плутано, але для теорії кольорознавства ці поняття мають важливе значення, тому що є основою систематизації колірних явищ у природі та мистецтві. Якщо ахроматичний колір має ледь помітний синюватий, червонуватий чи інший відтінок, він вже є хроматичним.

3.2. Групи кольорів

Колірний тон – це така ознака хроматичного кольору, за якою один колір або відтінок відрізняється від іншого та йому можна дати назву *жовтий, синій, червоний*. Колірних тонів існує 7. Це кольори спектру з визначеною довжиною світлової хвилі, а кольорових відтінків значно більше, ніж назв для них. Наприклад, працюючи з 30-40 зеленими відтінками, ми зможемо визначити словесно тільки деякі: світло-зелений, жовто-зелений, темно-зелений, салатовий, бірюзовий, сіро-зелений, теплий зелений. Художники використовують замість словосполучення *колірний тон* слова *колір* або *колірний відтінок*.

Термін *колірний тон* більш вузький від поняття *колір*. Колір характеризує не лише хроматизм ізольованої плями фарби, але й усієї картини. Ми оцінюємо це у висловах типу: *гарно за кольором, красиво за кольором, не відчуває кольору, підкорює колір принципам світлотіні.* Відсутність фарб яскравих спектральних кольорів пояснюється не недостачею технічних засобів і наукових знань, а самою природою матеріальних фарб, які не можуть випромінюватися та бути прирівняними до спектральних. Зміна колірного тону при механічному змішуванні дає нові колірні відтінки.

Світлість кольору (або яскравість) як хроматичного, так і ахроматичного – це ступінь різниці визначеного кольору від чорного або білого. Синоніми – тон, світлосила, тоновість. Світліть кожної колірної плями залежить від 2-х компонентів – від світлості чорного, яке є в даному кольорі, та від власної світлості колірних променів. Є одна цікава особливість: чистий спектральний синій темніший від червоного, чистий спектральний червоний темніший від жовтого. У практиці можна використовувати й власну світліть кольору, і суміші його з білим або чорним. Будь-якому кольору завжди відповідає ахроматичний колір, рівний йому за світлістю. Терміни *світлість* та *колірний тон* тісно пов'язані за своїм змістом з поняттями *тон* та *колір*. У мистецтвознавстві розповсюджено розподілення художників на тоновиків та колористів, на рисувальників та живописців. Це також пов'язано з проблемою зв'язку світлості та колірного тону і має на увазі художників, в картинах яких переважає ахроматичний або хроматичний початок. У натурі колірний тон та світліть (тоновість) завжди виявляються разом, нероздільно, їхнє розподілення – умовність образотворчого мистецтва.

Цікаво, що великого успіху фільми "школи польської" набули у чорно-білому варіанті. В Польщі з кольоровою плівкою почали працювати значно пізніше, на відміну від інших країн. Прихід кольору в кіно стало серйозною естетичною революцією. Адже таке кіно повинно бути видовищем, що потребує руху і простору, динамічної дії і нової драматургії. Але вишукана психологічна драма з повільною манерою оповіді, характерна для польського кіно, досягає великого успіху більш у чорно-білому, ніж у кольоровому варіанті. Видатний режисер А.Вайда зазначає, що частіше трагедію показують в темній тональності. На його думку, це неправильно, бо злочин особливо жахливий, коли він діється серед білого дня.

Для визначення світлості розглянемо такий відомий художникові факт, як розбілювання кольорів, тобто їхнє висвітлення і одночас-

не зменшення яскравості. Збільшенням розбілювання можна зовсім втратити колірність і одержати, зрештою, один білий колір. У художників цей прийом зветься розтяганням кольорів. Проміжні кольори від повнокольорових (насичених) до білих художник використовує тоді, коли йому треба показати на картині багато світла. Для визначення ступеня розбілювання даного кольору вживають слова *світлий* та *темний*, наприклад, світло-фіолетовий та темно-фіолетовий. Коричневий – це темно-оранжевий, тобто в розтяганні береться менше оранжевого та багато чорного. Відносна світлість фарби чи будь-якого предмета визначається порівнянням їх з ідеально білою, яскраво освітленою поверхнею. Яскравість є характеристикою освітлення, що зазвичай зростає при збільшенні його інтенсивності. Зорове представлення про яскравість оцінюється в межах діапазону *тьмяний-сліпучий* та більше відноситься до випромінюваних кольорів. Сила світла чи яскравість освітленої поверхні є найбільш доступними характеристиками освітленості, оцінюваними оком. Яскравість кольору залежить від інтенсивності світлового променя, тобто від амплітуди коливань певної хвилі.

За будь-якого ступеня освітлення в будь-якому мотиві проявлятимуться три компоненти: світлий, середній та темний. Дотримування цього закону – гарантія правильного зображення натури та гарного сприйняття її глядачами. Не можна підбирати колір предмета, якщо не визначені загальні тонові відношення, котрі тримають усю картину. Це наочно виявляється при репродуціюванні картин. Перевершують чорно-білі репродукції. В одній книзі картина більш зелена, в іншій – більш червона, але загальне враження залишається, коли тонові відношення передані відповідно до натури. Цей закон подібний до простої класифікації, якою ми користуємося, маючи справу з різноманітністю тих або інших явищ. Усі люди різного зросту – але ми їх розподіляємо на 3 групи: високих, середніх та маленьких. Світлотінь в об'ємній формі також багата градаціями, але художники відокремлюють 3 головних елементи: світ, напівтінь та тінь. Будь-то орнаментальна композиція, натюрморт, пейзаж, портрет або сюжетна композиція, – не сприйматиметься зображення повною мірою, якщо в ньому не буде цих трьох компонентів.

Основними треба вважати 3 варіанти організації зображення:

- темний предмет на світлому фоні *(див. рис. 11);*
- світлий предмет на темному фоні *(див. рис. 12);*
- на фоні середнього тону світле та темне у предметі

(див. рис. 13), але слід відмітити, що іноді рівна відзнака за світлістю 3-х компонентів не завжди легко сприймається оком. Знання цих закономірностей звільнить художника від тривалих інтуїтивних пошуків. На етапі розробки ескізу художник може уявити собі взаємодію тонів, але він не повинен робити з цього схему. Головним суддею повинно бути око. Також відомо, що тонові пропорції з ескізу бувають непридатними до великої картини.

Рисунок 11

П.Брейгель,
“Мисливці на снігу”

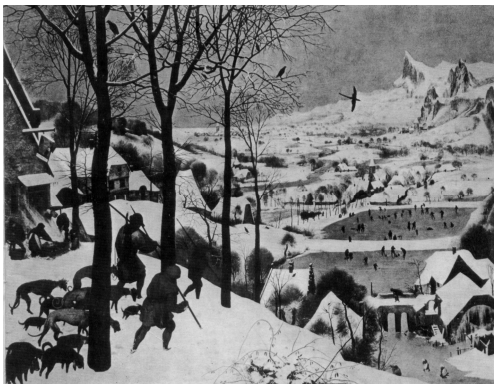


Рисунок 12

І.Левітан, “Латаття”



Рисунок 13

Чха Де До “Гілка”



Насиченість – ступінь кольоровості плями фарби порівняно рівною їй за світлістю ахроматичною плямою. Наприклад, колір апельсину та колір піску мають один колірний тон (оранжевий), однаково світлі та все ж мають велику різницю. Апельсин більш оранжевий, ніж пісок. Такі ж відношення зеленого яблука та зеленої трави. Звичайною мовою ми кажемо: *тьмяний, слабкий, в’ялий, блідий* оранжевий колір піску та *сильний, яскравий* оранжевий колір апельсина. Умовно насичування кольору можна уявити як поступове

перетворювання чорно-білої фотографії на кольорову. Насиченість – поняття особливо важливе для живописця. У початківців предмети якось невизначено трактуються за ступенем кольоровості. Дуже помітно це в живописі тіла людини, яке стає то білильним, то брудно-сірим, то неправдоподібно яскравим. У пейзажу від правильної передачі насиченості неба, води, землі, світла та тіней в основному залежить правдивість передачі стану природи. В багатьох посібниках із кольорознавства термін *насиченість* змінюється словом *чистота, ясність,* і ці терміни розглядаються як синоніми. У популярному викладанні питань кольорознавства таке споріднення для простоти допускається, але воно стає неприємним при більш глибокому та професійному розгляді проблем теорії кольору. Під "чистотою" кольору в кольорознавстві мають на увазі відсутність домішок інших кольорів. Не всі спектральні кольори у цьому значенні є чистими, будучи водночас насиченими. Чистих лише 3 кольори, 3 фарби: червоний, жовтий та синій – це первинні, основні кольори. Фіолетовий, оранжевий, зелений не можуть бути чистими. Їх називають похідними або складеними. Вони є додатковими до основних кольорів: фіолетовий до жовтого, оранжевий до синього, зелений до червоного. Інтенсивність кольору є силою враження, що впливає на наше око. Інтенсивність чорного кольору становить 0, інтенсивність синього мала, а найбільшу інтенсивність мають жовті та червоні кольори. Насиченість кольору необов'язково пов'язана з його естетичною оцінкою. Ми часто зустрічаємося зі спробою затвердити у живописі красу "тьмяного, брудного, глухого" кольору, показати красу кольорів непомітних, глибше проникнути в кольорову красу природи, де переважають кольори малонасичені. Використання "брудних" кольорів у визначеній системі відношень дозволяє іноді отримати надзвичайну дзвінкість. Це свого роду "секрет, таємниця" художника. Все залежить від сюжету, фактури кольорового шару, характеру ліній та плям. Е.Делакруа казав: "Дайте мені багнюку, і я напишу вам сонце". Поняття співвідношень *насичений–ненасичений* дуже близькі до понять *контраст–нюанс*.

Ці три характеристики кольору в натурі майже неподільні – кожний колір їх має, але, прояснюючи кожну з них, ми можемо точніше усвідомити, що саме являє собою даний колір. Для зміни кольору використовують білий (для розбілювання й зняття яскравості, разючості), чорний – для одержання нових, приглушених відтінків. Встановлюючи першу ознаку – колірний тон, ми зазвичай порівнюємо

кольори за ознакою теплохолодності. Наприклад, зелений колір у природі має безліч відтінків – але одні з них виглядатимуть більш теплими, інші – більш холодними. Проте ми повинні керуватися не механічним порівнянням кольорів за їхніми характеристиками. Засобом кольору художник передає різноманітність життя та своє ставлення до нього. У художній практиці різні пропорції того чи іншого кольору при змішуванні дають велику кількість перехідних тонів. Уміння розрізняти ці відтінки в послідовному підсиленні або послабленні важливе і для загального розвитку, і для успішного виконання робіт у будь-якій професії. Доцільним у навчанні японських школярів вважається використання спеціальних ігор для складання нюансних колірних переходів до 200 відтінків.

3.3. Вимірювання кольору

Такі терміни, як: *колір, колірний тон, світлість, червоний, синій, ахроматичний, яскравий* та ін. відносяться до реакції на колір, тобто до відчуття людини, і в цьому смислі виступають психологічними. *Психофізичний колір* – нове визначення кольору в колориметрії, де можуть бути проведені точні виміри. Колориметрія відноситься до галузі психофізики, що граничить із психологією, фізикою, фізіологією і хімією. З поч. 30-х рр. XX ст. колориметрія була поставлена на точну кількісну основу, загальноприйняту в міжнародній практиці. Колір виражається трьома числами, координатами кольору МКО. ***МКО – міжнародна комісія з освітлення.***

У кольорознавстві часто вимірюють не насиченість, що сприймається візуально, а так звану чистоту, або колориметричну насиченість кольору, котра визначається відношенням яскравості спектральної складової до загальної яскравості кольору. Чистота кольору – відносна величина, що виражається зазвичай у відсотках. Чистота спектральних кольорів приймається рівною 1, або за 100 %, а чистота ахроматичних кольорів рівна 0. Знаючи про колірний тон, світлість та насиченість кольору, можна кількісно виміряти будь-який колір. Найменша зміна однієї з трьох складових призводить до зміни кольору. Для вимірювання кольору застосовують спеціальні прибори – спектрофотометри та колориметри різноманітних систем. Найважливіше знати кількісне співвідношення кольорів у галузях виробництва, де необхідне точне відтворювання колірних відтінків – у поліграфії, текстильній промисловості, на телебаченні, при фарбуванні приміщень чи автомашин. Усі методи вимірювання кольору в колориметрії засновані

на порівнянні кольорів, що знаходяться в одній площині та в однакових умовах освітлення.

Система природних кольорів (NCS) забезпечує ефективний метод, що дозволяє проводити оцінку кольору без кольоровимірювальної апаратури чи зразків кольору для порівняння. Система може використовуватися для визначеного кольору стіни в кімнаті, листів на відстані, визначеної пофарбованості зразка при одночасному контрасті. Визначений у такий спосіб колір є абсолютним виміром, заснованим на колірному сприйнятті й відмінному від психофізичного визначення. Поняття NCS пов'язують з ім'ям Геринга, теорія колірного зору якого продовжує одержувати все більше визнання.

Система природних кольорів була відроджена в сер. XX ст. і продовжена шведським фізиком ***Т.Йоханссоном,*** її продовжують використовувати у Шведському центрі колірних досліджень. Основу NCS складає розпізнавання 6 психологічних первинних кольорів: білого, чорного, жовтого, синього, червоного і зеленого. Велика кількість проведених іспитів довела, що люди без особливих знань про колір і без попереднього досвіду його визначення можуть оцінювати світлість, колірний тон та насиченість без допомоги зразків кольору.

Прийняті на сьогоднішній день ***рівні точності щодо визначення кольору:***

- відноситься до найбільш загальних позначень кольору, наприклад, "жовтий" автомобіль. На цьому загальному рівні досить 10 загальних назв колірного тону: рожевий, червоний, жовтогарячий, коричневий, маслиновий, жовтий, жовто-зелений, синій і пурпурний; ахроматичні кольори: білий, сірий, чорний;
- список найменувань збільшується за рахунок додавання 16 назв колірних тонів типу червонисто-жовтогарячий, зеленувато-синій та ін.;
- 267 найменувань кольору ISCC – NBS. Позначення кольору виходять за рахунок додавання термінів, що вказують на ступінь світлості і насиченості: яскравий, глибокий, світлий, середній, блідий, темний та ін. На цьому рівні точності колір можна визначити як "чистий зеленувато-жовтий";
- колірний простір розділяється на 1000-10000 кольорів. Найменування кольорів досить громіздкі, тут переважно застосовують цифрові чи буквені коди;
- число кольорів, що визначаються візуально, можна збільшити до 100000, цифрові позначення також ускладнюються;
- необхідні оптичні прилади. Число категорій кольорів доходить до 5000000, задається трьома параметрами *(наприклад, 0,291; 0,433; 0,468)*.

Ключові слова та поняття

сучасна систематизація кольору, ахроматичні та хроматичні кольори, основні характеристики кольору, світлість, колірний тон, насиченість, яскравість освітлення, первинні основні кольори, похідні кольори, колориметрія, рівні точності визначення кольору.

Запитання для самоконтролю

1. На які групи розподіляються всі кольори, чим вони відрізняються?

2. Що таке ахроматичні кольори?

3. Які характеристики мають хроматичні кольори?

4. Скільки існує чистих кольорів?

5. Що таке насиченість кольору, яке значення вона має для художника?

6. Якими засобами можна утворити велику кількість відтінків?

Розділ 4. СПРИЙНЯТТЯ КОЛЬОРУ

4.1. Дослідження особливостей сприйняття кольору

Феномен сприйняття кольору й особливості взаємодії організму людини з кольором здавна цікавили дослідників душі. Сотні поколінь учених намагалися зрозуміти загадку глибинного впливу кольору на внутрішнє життя людства. Древні індуси, наприклад, вважали людину "світлоносною", розуміючи в цьому фундаментальну єдність колірних енергій та "соків" тіла. Згідно з твердженням індійських йогів, наш організм зітканий з переплетених вібрацій звуків та кольорів, мелодій та світлових потоків, динаміка котрих повністю визначає життєдіяльність та психічну сферу людини. Древні ясновидці відзначали глибинні відповідності, що існують між різними енергетичними центрами (чакрами) та певними кольорами. Вчення Живої Етики, яке відроджено з надр древніх езотеричних орденів подружжям Рерихів, містить багато посилань на прямий зв'язок між кольорами енергетичної оболонки аури людини та певними психічними станами, які спостерігають екстрасенси. Пурпур урочистості, смарагд мужності, рубін стійкості, сапфір спокою – такі метафори "Агні Йоги", які затверджують єдність кольору та душі, єдність світлових енергій та психічних процесів. Відомий усьому світу ясновидець Р.Штайнер розробив власну класифікацію типів людини, виходячи з кольорів випромінювань їхніх аур. Подібні класифікації трапляються й у багатьох інших екстрасенсів, психологів та психіатрів. Можна зробити висновки, що вони збігаються в основних своїх твердженнях та намагаються вивчити закономірності, які простежуються у зв'язках психічних станів і колірних асоціацій, породжених в душі високоемоційної людини.

Великий внесок у розвиток науки зробило подружжя радянських учених Кірліан, які винайшли у 40-х рр. XX ст. високочастотну фотографію, що дозволяє побачити та зафіксувати випромінювання матеріальних об'єктів. ***Ефект Кірліан*** – це світіння газового розряду, який виникає біля поверхні досліджуваного об'єкта в електричному полі високої напруги. В ході експериментів було виявлено, що випромінювання людини в стані дисгармонії, страху, агресії, роздратування мають червону колірну гаму. У людей гармонійних, спокійних, чесних колір випромінювань блакитний, синій, фіолетовий. Ці кольори відповідають і кольорам рослин у стані спокою.

В експериментах із рослинами при мисленому посиланні їм людиною позитивних емоцій, добра і кохання блакитне світіння листочків посилюється, якщо ж людина має намір зрізати квітку – біль та страх проявляються сполохами яскраво-червоного кольору. Метою сучасних досліджень світіння людини є використання новітніх підходів у медицині, зокрема лікування на основі аналізу випромінюваного кольору й оцінки відповідного фізичного та психоемоційного стану.

Відображення дійсності починається з відчуттів. Відчуття відображають окремі властивості предметів та явищ, які впливають на наші органи почуттів безпосередньо. Людина відчуває запахи, смаки, колір, фактуру. Можна стверджувати, що колір є одиницею людського сприйняття поряд зі звуком, формою, простором тощо. Відчуття стають первісним джерелом усіх наших знань про реальну дійсність. Древні йменували очі "вікнами" організму, "ґратами сприйняття". Ми звикли до того, що наш організм сприймає колірні потоки за допомогою зорового аналізатора. Однак, це не єдиний канал, по котрому колірна енергія може досягати організму. Чисельні дослідження феномена шкіряного зору довели принципову можливість сприйняття кольору не лише сітківкою ока, але й практично всіма клітинами організму. Наприклад, відомий російський психолог ***О.Н.Леонтьєв*** розробив методику розвитку високої чутливості до кольору. В експериментах йому вдалося створити в групі дослідження умовний рефлекс на сприйняття колірних потоків долонею: колірний промінь потрапляв на долоню, а спеціальні пристрої реєстрували відповідні реакції. Причому їхній характер точно відповідав спектральному складу падаючих променів. У цих експериментах повністю виключалася можливість побачити колірні промені очима. Аналогічні дослідження проводилися в 70-і рр. XX ст. у Чехословаччині. Оголений дослідник із закріпленими на тілі датчиками заходив у "кольорову" кімнату, де всі предмети були пофарбовані одним кольором. Спеціальні пристрої фіксували цілковито певну реакцію людини на сприйнятий шкірою колір. У ході чисельних дослідів самі дослідники несвідомо навчилися розпізнавати кольори, в поле дії яких вони потрапляли. Світло та колір впливають і на сліпих. В одній із канадських шкіл для сліпих дітей стіни перефарбували з оранжевого на блакитний, через деякий час у всіх школярів зменшився кров'яний тиск. Кольоропсихологами накопичено величезну кількість дивовижних фактів, які підтверджують правильність колірно-

енергетичної моделі древніх. Зафарбоване світло за допомогою кольорових мінералів використовувалося лікарями Давнього Китаю для лікування багатьох хвороб. Біолог ***Е.Шноль*** вважав, що за нервовими волокнами організму людини рухається зовсім не електричний імпульс, а колірні потоки. Нервові волокна виявилися точним аналогом сучасних світловодів. Нерв навіть пристосований до проходження кольору. Дослідження вчених останніх років однозначно довели проходження колірних променів по організму людини не кров'яними судинами та клітинним простором, а тими самими напівмістичними та анатомічно не розпізнаними "енергетичними судинами", про котрі здавна казали східні голкотерапевти. День сьогоднішній потребує перекладу століттями накопиченого досвіду та фактів мовою сучасної науки. Вплив кольору враховують медики та художники, психологи та будівельники, педагоги та рекламісти, вчені та політики, фотографи та дизайнери.

Відображення предметів та явищ у різноманітності їхніх властивостей та особливостей уявляє собою сприйняття. ***Сприйняття*** – *це цілісне відображення предметів, ситуацій та подій при безпосередньому впливі фізичних подразників на органи чуття.* Разом із процесами відчуттів сприйняття забезпечує безпосередньо-чуттєву орієнтацію в навколишньому світі. Відчуття знаходяться в нас самих, а властивості предметів, що сприймаються, локалізовані в просторі. Цей процес, характерний для сприйняття, на відміну від відчуття, називається *об'єктивацією*.

Якби пізнання світу закінчувалося відчуттям, людина відображала б не предмети, події та явища, а какофонію звуків, запахів, мигтіння світла тощо, як це буває при деяких серйозних психічних захворюваннях. Однак у повсякденні, хоч на органи чуття діють окремі фізичні та хімічні подразники, у нас виникають образи цілісних предметів, які не можна скласти з суми відчуттів. Ми сприймаємо не окремі кольори, звуки, запахи, а речі, що мають певні властивості. Поміж тим, подразники, що діють на органи чуття, постійно змінюють свої просторово-часові, якісні та кількісні характеристики, але ми сприймаємо речі такими, якими вони є, незважаючи на зміну умов їхнього спостереження. Приміром, залежно від різної освітленості предметів, змінюється спектральний склад світла, що діє на сітківку, але колір предмета не змінюється. Сприйняття, ґрунтуючись на відчуттях, не вичерпується ними. Воно має такі специфічні властивості, які зумовлюють відображення предметів у сукупності їхніх об'єктивних

характеристик, а не так, як про них сигналізують окремі органи чуття. Такими властивостями сприйняття вважаються предметність, цілісність, структурність, константність та усвідомленість. Завдяки цим властивостям, сприйняття з потоку відчуттів, що йдуть ззовні, виділяє ті чи інші предмети, відокремлює їх із середовища, розкриває їхні значення та функції.

Предметність сприйняття – це здатність людини сприймати світ не у вигляді набору непов'язаних один із одним відчуттів, а у формі відокремлених один від одного предметів, що мають властивості, які викликають дані відчуття.

Цілісність сприйняття виражається в тому, що сприймаючи певний об'єкт, ми виділяємо його окремі ознаки, сторони, властивості і водночас об'єднуємо їх у єдине ціле, завдяки чому і виникає цілісний образ.

Константність сприйняття – це здатність сприймати предмети відносно постійними за формою, кольором, величиною та низкою інших параметрів, незалежно від змін фізичних умов сприйняття.

Категоріальність людського сприйняття проявляється в тому, що воно носить узагальнений характер, і кожен предмет ми позначаємо словом-поняттям, відносимо до певного класу. Відповідно до цього класу в предметі ми бачимо ознаки, притаманні всім предметам даного класу.

Відчуття та сприйняття людини виконують у її життєдіяльності дві основні, тісно пов'язані між собою функції: з одного боку – інформують про властивості середовища, з іншого – організують дії людини відповідно до зміни умов. Для ефективного здійснення цих функцій відчуття і сприйняття повинні об'єктивно відображати як ситуацію, так і дії людини, що мають бути адекватними ситуації. В історії психології були спроби трактувати відчуття та сприйняття як умовні знаки, а не зображення, образ дійсності. У XIX ст. німецький фізіолог ***І.Мюллер*** навів переконливі, на перший погляд, докази залежності відчуття від будови рецептора, органа чуття, де воно виникає, а не від природи подразника, що його викликає. Приміром, сітківка ока дає зорове відчуття під дією різних подразників: світла, електричного струму, механічного тиску. Проте, той самий подразник може викликати різні відчуття залежно від того, на який рецептор він діє. Електричний струм, діючи на око, породжує зорове відчуття, діючи на вухо – слухове відчуття. Але наведені приклади

можна трактувати інакше, якщо розглядати їх у тій ролі, яку відіграють відчуття та сприйняття у життєдіяльності. Людина може дізнаватися про об'єкти, незважаючи на зміни їхнього кольору, розміру, відстані і ракурсу зображення. Незалежне від варіантів (інваріантне) впізнання зображень потребує високого рівня узагальнень і не може бути зведене до вроджених механізмів. Людина може розрізняти окремі зображення всередині одного класу, виявляючи їхні конкретні індивідуальні особливості (наприклад, ялину серед групи дерев). Здатність до такого впізнання ще тривалий час буде недоступною комп'ютеру, що позбавлений здатності до аналізу принципово нової інформації, до її узагальнення й осмислення.

Регуляція поведінки чуттєвими образами потребує якнайточнішого відображення властивостей предметів і явищ. Тому й рецепторні апарати мають бути добре пристосованими до специфічних зовнішніх подразників (електромагнітних та акустичних коливань, механічного тиску тощо). У процесі еволюції рецептори різних представників тваринного світу напрочуд досконало пристосувалися до подразників, пов'язаних із біологічно важливими об'єктами. Наприклад, анатомо-фізіологічна будова ока кішки дає можливість цьому нічному хижакові бачити один квант променевої енергії. Деякі риби здатні відчувати напругу магнітного поля. При створенні технічних пристроїв для фіксації тих чи інших властивостей навколишнього світу людина здебільшого наслідувала природу. Згадаймо, наприклад, аналогії в будові ока і фотоапарата.

Чуттєві образи невіддільні від предметів, що їх викликають. Тому людина зазвичай не розрізняє предмет, що сприймається, та його образ. Проте, таке розрізнення дуже важливе, бо чуттєві образи завжди бідніші й обмеженіші, порівняно з відображеними в них предметами та явищами. По-перше, у фізичному світі є об'єкти, які не сприймаються без спеціального обладнання, наприклад, мікроорганізми. По-друге, об'єкти можуть бути сприйнятті хибно, про що свідчать ілюзії та помилки сприймання. По-третє, змістовність і глибина чуттєвого відображення в різних людей неоднакові, залежно від попереднього досвіду, теоретичних знань, рівня мислення, мотивації тощо. Індивідуальні відмінності у відчуттях та сприйнятті свідчать про можливість розвитку цих психічних процесів, завдяки чому людина може отримувати більш повні та різні знання, досконаліше пристосовуватися до дійсності та змінювати її. Наявність розбіжностей між фізичним світом та його чуттєвим відображенням потребує

знань властивостей і закономірностей цього відображення, аби враховувати їх на практиці. Відчуття як елементарне відображення матеріального світу закономірно відбиває основні характеристики предметів і явищ – якісні, кількісні та просторово-часові. У цих закономірностях яскраво проявляється природа чуттєвих образів, які є суб'єктивним відображенням об'єктивного світу. Головною характеристикою відчуттів, у якій виявляється їхня специфічність, зумовлена фізично-хімічними властивостями адекватних для відповідного аналізатора подразників, є їхня якість. Неповними є уявлення про наявність у людини лише п'яти органів чуття – зору, слуху, смаку, нюху та дотику. Насправді відчуттів та їхніх аналізаторних апаратів у людини значно більше, наприклад, вище описане відчуття кольору шкіряним покровом.

Відображення реальності у вигляді образів предметів та явищ може здійснюватися і після закінчення впливу на нас навколишнього світу. Це – уявлення, які стають образами раніше сприйнятих явищ або предметів. ***Уява*** – це психічний процес, який виражається в створенні людиною нових образів на основі її попереднього досвіду. Уява відрізняється від сприйняття тим, що її образи не завжди відповідають реальності, в них присутні елементи фантазії. Уява тісно пов'язана з мисленням, відчуттям та пам'яттю. В художній уяві переважають чуттєві зорові або слухові образи. У формуванні психології сприйняття відіграли свою роль різні історичні фактори: загальні філософські теорії, відкриття у фізіології, психологічні дослідження, успіхи в методології. Зорова пам'ять є здатністю зберігати, а потім і відтворювати бачені в минулому предмети і явища реальної дійсності. У художників зорові уявлення набувають розвитку в такому напрямку, що дозволяють їм бачити ці образи ніби намальованими на двохмірній площині та засоби, за допомогою яких вони зображені.

Відчуття, сприйняття та уявлення – це наочні образи предметів. Далі людина повинна порівняти, узагальнити, проаналізувати отримані дані. Все це дуже важливо для творчої людини, яка повинна переосмислювати дійсність та створити що-небудь: літературний, музичний твір або твір мистецтва, наукову чи технічну розробку. На всіх етапах творчості потрібна напружена праця, активна робота думок, вивчення дійсності, постійне порівняння її з виниклими образами. Оскільки реальний світ, який являється нам, багато чим відрізняється від фізичного світу, можна припустити, що сприйма-

ний світ є кінцевим результатом процесів, які відбуваються в головному мозку та нервовій системі. Цей світ деякою мірою схожий із реальним, але й значно відрізняється від нього, бо збагачений почуттями та емоціями художника.

4.2. Око як орган сприйняття

Для виникнення відчуттів необхідна, насамперед, наявність впливу на органи почуттів явищ навколишнього світу, які мають назву подразників. Процес подразнення у нервовій тканині викликає збудження, а збудження нервових клітин за обов'язкової участі клітин кори головного мозку й надає відчуття. Усі відчуття розподіляються на зорові, слухові, нюхові, смакові, дотичні, посувальні. Мабуть, найважливішими стають зорові відчуття, вони виникають унаслідок дії світлових променів на світловий рецептор ока. Завдяки зоровим відчуттям людина пізнає освітленість, колір предметів, їхню величину, пропорції, об'єм, конструкцію, фактуру, просторові відношення.

Процес сприйняття можна уявити таким чином: Об'єкти і події реального світу (енергія або інформація у вигляді світлових і звукових променів) → Органи відчуттів (сигнали, які надходять до мозку) → Відповідні мозкові процеси → Враження.

Гельмгольц вважав, що сприйняття простору, форми, кольору, величин, фактур є результатом систематичного вчення. Герінг шукав пояснень колірним явищам у фізіологічних механізмах, тоді як Гельмгольц наполягав на поясненнях з точки зору минулого досвіду. Наприклад, явище контрасту, коли сірий колір здається більш темним у світлому оточенні, ніж у чорному, Гельмгольц вважав наслідком помилкових суджень. Герінг, одначе, пояснював це взаємодією сусідніх ділянок сітчатки ока: зорове подразнення призводить не лише до визначеної хімічної реакції на відповідній ділянці, але й до протилежної реакції на сусідніх ділянках.

Існує ***трикомпонентна теорія зору***, згідно з якою в сітчатці ока знаходяться три кольороспримаючих апарати, подразнення кожного з яких викликає відчуття червоного, синього та зеленого кольорів. У звичайних умовах зорового сприйняття колір збуджує відразу два чи три апарати одночасно. Світло, яке характеризується різною довжиною хвиль, впливає на кожен апарат із різною силою. У результаті різних комбінацій виникають відчуття різних кольорів. Відчуття білого кольору виникає при сприйнятті хвиль, які вплива-

ють на всі апарати одночасно та з однаковою силою.

Тривалий час трикомпонентній теорії Ломоносова-Юнга-Гельмгольца протиставлялася теорія опонентних кольорів Герінга про 4 основні кольори. *Сучасні дані показують, що обидві теорії спів-існують:* трикомпонентна теорія описує властивості лише рецептор-ного рівня, а чотирикомпонентна – відбиває властивості переробних ланок зорової системи більш високого рівня. Біологи встановили, що людина має сенсори іншого типу, відмінні від відомих колбочок для червоного, зеленого і синього діапазонів. Ці сенсори здатні сприймати й інші кольори, крім базових. Порівняно в більшій кількості такі колбочки трапляються в жінок. 1981 р. американські вчені ***Д.Хьюбел*** [100] та ***Т.Вайзел*** отримали Нобелевську премію за дослідження механізму зору людини. Вони довели, що із очей у мозок надходить зовсім не інформація про червоний, синій та зелений. Насправді мозок отримує дані про градації світлості і яскравості (різницю світлого та темного) та про різницю зеленого-червоного і синього-жовтого. Поглинання світла рецепторними клітками призво-дить до складного процесу утворення електричних імпульсів, що зрештою кодуються в колірні сигнали і сигнал *світло–темрява*. Ці відкриття ставлять під сумнів деякі фундаментальні основи теорії кольору та дозволяють ще раз наголосити, що колір і його сприйняття – найскладніші багатогранні і суб'єктивні явища. Прийнята на сьогоднішній день чотирикомпонентна модель колірного зору достатньо умовна і з її допомогою не можна пояснити всі особливості цього процесу. І досі не розв'язана проблема подолання межі між фізичними закономірностями, що організують роботу фізичного апарата сприйняття, і виникненням психічного феномена. Ні теорія Юнга-Гельмгольца, ні теорія Герінга повністю не пояснюють, як сигнали перетворюються на мислений образ об'єкта. Ще Кант визначив розум як здатність сприймати ідеї, звідки випливає, що для здатності сприймати колір необхідно встановлення зв'язку між зором і розумом для виховання на ґрунті колірного зору почуття кольору (колориту).

Феномен колірного зору не можна уявити собі як просту технічну схему. Сприйняття кольору обумовлено не лише стимуляцією ока визначеною довжиною хвиль та величиною інтенсивності світла. Сприйняття виходить за межі безпосередніх даних від відчуття. Сприйняття та мислення не існують незалежно одне від одного. Арнхейм з цього приводу писав, що "…визуальное восприятие не

является механическим регистрированием сенсорных элементов, оно оказывается поистине творческой способностью мгновенного схватывания действительности, способностью образной и изобретательной [6]".

Людське око поділяється на частини – світло-заломлюючу (роговиця, зіниця, склоподібне тіло) і світлочутливу (сітківка з її чуттєвими до денного кольорового світла колбочками трьох видів і чуттєвими до темряви паличками). Зоровий апарат людини схожий із фотоапаратом. Зіниця є своєрідним вікном, скрізь яке світлові промені проникають у середину ока. За зіницею знаходиться кришталик, за формою схожий на двічі випуклі лінзи, які складають об'єктиви фотоапаратів. Кришталик – найважливіша частина оптичної системи ока. Зображення виникає на внутрішній поверхні ока, сітківці, яка складається з декількох шарів нервових клітин. Проміння створює на сітківці ока, як на матовому склі фотографічного апарата, враження тих предметів, з якими проміння відбитого світла до нього потрапляє.

Дальтонізм – один із видів розладу колірного зору, вперше описаний англійським ученим Дальтоном, який сам страждав на цей недолік. Він вважав, що кольори та їхні відтінки залежать від змішування семи основних кольорів спектру. Однак пізніше було доведено, що вся кількість кольорів залежить усього від трьох кольорів (червоного, зеленого, фіолетового). Коли в людини послаблене або повністю відсутнє сприйняття одного з трьох вказаних елементів, то, залежно від цього, відрізняють сліпих на червоний, зелений та дуже рідко фіолетовий. При порушенні сприйняття одного з трьох основних кольорів страждає сприйняття і двох інших кольорів. Відрізняють природжені порушення колірного зору, до яких відноситься дальтонізм, та надбані. Природжені порушення передаються у спадок, надбані розвиваються при захворюваннях ока та центральної нервової системи. Може уразитись одне чи обидва ока, часто на всі 3 основних кольори. При дальтонізмі іноді тривалий час дефект кольоросприйняття не помічається ні самим страждаючим, ні оточуючими. Багато людей нечутливі до деяких півтонів, відтінків кольору, і мало є людей, що відчувають як слід колір у його дрібних відтінках. Розвиненню зору, як і слуху, сприяють вправи.

4.3. Світлова чутливість та адаптація ока

У повсякденній практичній діяльності, а особливо в художній, велике значення має чутливість ока до різниці кольорів об'єктів за

світлістю, колірним тоном та насиченістю при певному освітленні. Пристосування ока до різних ступенів освітлення має назву ***адаптація.*** Зорова адаптація може здійснюватися в напрямку підвищення чутливості (адаптація до темряви) та в напрямку її зниження (адаптація до світла). Коли людина з напівтемної кімнати заходить у сонячну, вона спочатку нічого не бачить. Інтенсивність світла при цьому може перевищувати верхній абсолютний поріг і викликати больові відчуття. Але за кілька хвилин чутливість очей знижується і навколишні предмети знову стають видимими. Заходячи зі світлого приміщення в темне, людина теж спочатку нічого не бачить, та поступово чутливість зорового аналізатора підвищується і сліпота зникає. Адаптація до темряви відбувається спочатку дуже швидко, потім повільно, і приблизно через 30 хвилин доходить визначеного рівня. Адаптація до світла триває 3-5 хвилин. Виміряно, що тоновість освітлення в природі змінюється до 1 мільярда разів! І не менш дивовижно, що чутливість ока людини до змін освітлення може зростати до 20 мільйонів разів. Спостереження під час практичної роботи на пленері показують, що саме адаптація, як властивість складного зорового механізму, є причиною різного відчуття міри освітленості одного й того самого стану природи. В жодній частині спектру наш зір не реагує так швидко за малої інтенсивності, як на червоний колір. Тому попереджуючий про небезпеку колір – саме червоний.

Чутливість аналізаторів не є постійною величиною. Вона може значною мірою змінюватися, залежно від коливань інтенсивності подразника. Адаптоване до темряви око чутливіше до електромагнітних хвиль, які знаходяться у зелено-блакитній частині спектра, ніж до тих, що знаходяться в оранжево-червоній його частині. Ефект Пуркінє полягає в тому, що за слабкого сутінкового освітлення кольори жовтогарячо-червоної частини спектра здаються нам більш темними, а кольори зелено-синьої частини – більш світлими. Цей факт можна проілюструвати так. Якщо за денного світла показати людині червоне й синє зображення на чорному тлі, вона побачить їх однаково чітко. Але якщо людина роздивлятиметься ці зображення в сутінках, їй здаватиметься, що червона частина зникла і залишилася лише синя. З цієї причини дорожні та розпізнавальні знаки, що вказують на контури злітної смуги аеродрому, позначаються синім кольором. Адаптаційне регулювання чутливості має велике біологічне значення. Адаптація допомагає вловлювати слабкі подразники й охороняє органи чуття від занадто великих чи тривалих подразників.

Зміни чутливості органів чуття можуть мати стійкий характер, пов'язаний, зокрема, із вимогами професійної діяльності. Наприклад, спеціалісти з фарбування тканин розрізняють до 40 відтінків чорного кольору, а для нетренованого ока вони здаються однаковими.

4.4. Константність сприйняття. Освітлення і предметний колір

У процесі пристосування до навколишнього середовища в людини вироблюється низка умовних рефлексів. Деякі з них складаються в дитинстві та характеризуються значною тривалістю. Сприйняття кольору пов'язано з багатьма умовними рефлексами, воно складається поступово під впливом фізичних та психологічних факторів. Однією з найдивовижніших та необхідних властивостей колірного зору є здатність ока розпізнавати локальне пофарбування предмета за будь-якого освітлення, тобто, автоматично усувати вплив освітлення на колір предмета. Ця здатність має назву закону постійності кольору або ***константності сприйняття кольору.*** Приміром, листя дерев уявляється зеленим і до світанку, і опівдні, і на заході, хоча колір листя у ці часи зовсім неоднаковий. Око незабаром перестає помічати колір освітлення, воно сприймається як близьке до середнього денного.

Із точки зору колориметрії визначається, що зелений колір майже на 50% складається не з зеленого кольору, а може мати сотні різних відтінків – від жовто-зеленого до чорно-зеленого. Вранці мокра трава відбиває блакитне небо та має не зелений колір, а скоріше синє-зелений, тобто блакитний; сонячного дня крони дерев проти світла відбивають світле небо і сонце глянсовою поверхнею листя, ці бліки біло-жовтого кольору; інше листя, яке знаходиться під іншим кутом та в глибині крони, має різні відтінки темно-зеленого кольору. Листя, освітлене яскравим сонцем у контражурі, має насичений жовто-зелений колір. Таким чином, лише на одному дереві містяться кілька відтінків зеленого. Поміж тим, різні породи дерев мають різний колір. Значення мають також сезонні зміни кольору листя – свіжа весняна зелень, літня зелень та зелень наприкінці літа, запиленість міста. Ще Леонардо да Вінчі був переконаний, що жодне тіло ніколи сповна не виявляє свій природний колір, колір предмета дійсно безупинно змінюється.

Око художника повинно бути звільнено від "завіси" константності, звички, характерної для звичайного бачення. Живописець

повинен вміти відображати форму та колір у тому вигляді, в якому вони досягають його ока. Якщо ці професійно відчуті просторові властивості кольору та форми будуть передані в зображенні, глядач побачить правдиву картину дійсності, а не плоску пофарбовану поверхню. Саме таким шляхом відбувається навчання живопису, іншого методу ще ніхто не винайшов.

Предметний колір підкорений змінам освітлення, він постійно змінюється, різні частини одного предмета завжди освітлені порізному і тому мають різний обумовлений колір. Але наші знання про власний, дійсний, об'єктивний локальний колір предмета присутні в пам'яті щомиті зорового сприйняття (блакитне небо, зелена трава, червоні квіти). Ми можемо і не помічати тих змін кольору, які відбуваються у визначений відрізок часу. Таким чином, наше зорове сприйняття не обмежується лише тим, що надає орган зору цієї миті, а з'єднується, контактує з попереднім досвідом. Саме тому зорове відчуття виступає у формі визначених уявлень. Коли людина, наприклад, дивиться на жовту коробку, то бачить її тіньову сторону такою жовтою, як і освітлену. Цю особливість зорового сприйняття Павлов пояснював утворенням стійкого умовного рефлексу. Однак, в природі майже неможливо побачити власне, локальне офарблення предметів. Колір значно змінюється під впливом таких факторів: контрастного взаємовпливу сусідніх кольорів, властивостей предмета та його поверхні, повітряного середовища і відстані, сили спектрального складу прямого та відбитого світла. Умовні схеми наочно демонструють, що ближче до лінії горизонту світлі і темні об'єкти темнішають, а теплі набувають холодних відтінків, тобто, стають майже одного сіро-блакитного кольору.

Існує таке поняття, як ***втомленість ока.*** Це відноситься і до тонових, і до колірних співвідношень. У процесі тривалої роботи над постановкою притуплюється чутливість ока, тонові та кольорові відмінності слабшають, згладжуються. Отже, важливо частіше відводити погляд, відвертатися, відпочивати від роботи, а потім, при першому погляді на натуру, точно "схоплювати" відношення. Особливо це стосується етюдів. Потрібно намагатися зберегти в пам'яті перше відчуття від натури, яке відображає швидкість нашого звичайного зорового спілкування з навколишнім середовищем. Серед майстрів, що найбільше зазнали впливу живопису Делакруа, Курбе, Дом'є, були в основному художники, яких в історії мистецтва

пов'язують із напрямком імпресіонізму і постімпресіонізму. У чому ж сутність імпресіонізму, його художнього методу? Імпресіоністи *(фр. – impression)* прагнули передати у своїх добутках безпосереднє враження від навколишнього середовища, враження, насамперед, від сучасного міста з його рухливим, імпульсивним, різноманітним життям. Це враження вони втілювали на полотні, створюючи мальовничими засобами ілюзію світла і повітря, багатого кольорами світлоповітряного середовища. Для цього розклали колір на весь спектр, намагаючись писати чистим кольором, не змішуючи його на палітрі і використовуючи оптичне сприйняття ока, що зливає на визначеній відстані окремі мазки в загальний мальовничий образ. Імпресіоністи прагнули бути максимально наближеними до того, як той чи інший предмет бачить людина в натурі на пленері, а людина бачить його завжди у всій складній взаємодії з середовищем. Їхня заслуга в тому, що вони вперше у мистецтві передали не лише те, що бачить людина, але й ЯК ВОНА БАЧИТЬ. *Тобто, ми миттєво несвідомо співвідносимо тональні та колірні співвідношення натури.*

4.5. Колір як естетичний феномен

Проблема кольору в естетиці поставала неодноразово. Визнано, що колір є найвиразнішим засобом образотворчого мистецтва, однак в естетичній науці – це найменше з'ясований чуттєвий аспект впливу кольору. В наукових працях колір, передусім, розглядається як предмет дослідження різноманітних наук. Що ж до комплексного вивчення кольору як естетичного феномена, то роботи радянських та українських авторів у цьому напрямку є поодинокими, що і спонукає до подальшого аналізу проблеми. Форма, колір, звук стають підґрунтям найважливіших форм естетичної діяльності людини. На цей час ще не вирішено багато питань. За яких умов вони стають явищами естетичними? Наскільки ця естетична діяльність використовує природні закономірності їхнього існування? Яким чином колір впливає на діяльність людини в її повсякденному житті? Відповіді сприятимуть узагальненню вже існуючих надбань у сфері вивчення кольору і обґрунтуванню вивчення кольору як естетичного феномена в контексті міжпредметного дослідження на межі дисциплін естетики, культурології, психології, фізіології, мистецтвознавства.

Базуючись на висновках античної естетики Аристотеля, доведено, що естетосфера кольору ґрунтується на естетичній спроможності людини, яка є передумовою можливості естетичного

сприйняття кольору і одночасно властивістю психіки людини. За естетичного переживання кольору взаємодіють естетичне почуття, сприйняття та уява спостерігача. Завдяки розвинутим естетичним можливостям людина може не лише естетично сприймати колір, але й естетично переживати його красу. Символіка кольорів базується на об'єктивних особливостях психіки людини та тісно пов'язана з міфологічним, релігійним та культурологічним аспектами. Окремі історичні періоди від архаїчної Греції до постімпресіонізму визначали свої естетичні категорії, свої типи колірних гармоній. Залежно від матеріалістичної чи ідеалістичної платформи, філософи різних часів по-різному трактували естетичні питання кольору. З усією однобічністю підходів багатьох із них до розуміння естетичного значення кольору, їхні зусилля не пропали даремно, а підготували ґрунт для істинно наукових пояснень естетичної природи кольору. Подальший розвиток ідей щодо символічного використання кольорових можливостей у живописі зробив російський живописець, поет та теоретик мистецтва ***В.Кандінський.*** Його робота "Про духовне в мистецтві" (1912 р.) була присвячена пошуку нових засобів вираження духовного як основоположного фундаменту мистецтва, звільнення від матеріального. За Кандінським, внутрішній сенс повніше може виявлятися в композиціях, які організовані на основі ритму, психофізіологічного впливу кольору та контрастів динаміки і статики. Головними в роботах митця постають колір та композиція. Плями кольору уявляються майже живими істотами. Ритм, емоційне звучання кольору, енергійність ліній у його живописних композиціях були покликані виразити ліричні відчуття, схожі на ті, які виникають під впливом музики та поезії. Колір перетворювався на найсуттєвіший смисловий носій, набував нового значення.

Відчуття та сприйняття кольору – єдиний процес, але для естетичного сприйняття кольору необхідно мати достатньо розвинені естетичні здібності. А для цього потрібна планомірна, систематична, цілеспрямована виховна робота з раннього дитинства. В естетичному сприйнятті кольору виявляється низка закономірностей:

– реальний світ є тим джерелом, котрий надає інформаційний матеріал для задоволення естетичних потреб "бачити" кольори та їхні сполучення і естетично їх оцінювати;

– ми сприймаємо естетичні властивості кольорів та їхніх сполучень не окремо, не ізольовано, а в сукупності;

– естетичне почуття кольору активно проявляється як специфічне емоційне переживання;

– у психологічний акт естетичного переживання кольору закономірно включаються увага, уява, пам'ять, фантазія;

– важливою закономірністю естетичного переживання кольору є ступінь розвиненості естетичних здібностей людини свідомо, осмислено насолоджуватися красою кольору;

– логічний рух у розумінні кольору від його фізичної природи, фізіологічного і психологічного механізмів його сприйняття до символічного та естетичного сенсів кольору;

– художньо-естетичні творіння людства примножують психофізіологічні моменти дії кольорових форм, що свідчить про існування кольору не лише як одиниці людського сприйняття, а й кольору як естетичного феномена.

У час сприйняття обов'язково відбувається з'єднання зорової реакції та думки, виникає осмислювання побаченого. А сам зоровий процес є послідовністю зорових суджень та думок. Ця робота відбувається як свідомо, так і несвідомо. Особливості візуального сприйняття полягають у співвідношеннях між сенсорним, фізіологічним відчуттям і психологічним сприйняттям цих об'єктів. До недавніх часів значення психології сприйняття недооцінювалося, мабуть, тому, що вона базується на суб'єктивних відчуттях і оцінках, а це свідчить про її деяку "неповноцінність" щодо наукової об'єктивності.

Звісно, зорове сприйняття художника таке ж саме, як і будь-якої звичайної людини. Але очевидно й те, що бачення художника має свої особливості. Насамперед, йому властиве уміння помічати гостро характерне у природі та в людині – красу та гармонійність або, навпаки, дисгармонійність відношень. Художник більш здатний до зорового судження, ніж звичайна людина. Можна сказати, що художник постійно відкритий до почуттів. Є незчисленні свідоцтва того, що саме несподівано вражаюче відчуття пробуджує творчу діяльність. Звісно, основа підготовлена навичками, досвідом роботи, знаннями, але потрібен поштовх. Художник завжди несе в собі готовність до цього пробудження, він переживає радість від самого бачення. Надчуттєве задоволення від споглядання – особливість його зорового сприйняття. Художник інакше бачить предмети. Зазвичай розглядання об'єкта закінчується з його розпізнаванням. Інформацію отримано – як правило, більше й не потрібно. Людину цікавить загальний смисл предмета. А художник починає "дивитися" саме з того моменту, коли людина зупинилася, за загальною формою він намагається виявити індивідуальність предмета або явища, його

неповторні особливості. Силою творчої уяви художник оновлює навіть найпростіший звичайний мотив. Підвищена увага викликає в художника своєрідне "мускульне відчуття" побаченого або уявленого, він ніби відчуває вагу предмета, його розмір, матеріал, з якого він зроблений. Під час задуму або створювання сюжетної картини художник напружений, несвідомо відображається на його обличчі та у жестах те, що він малює. Можливо, присутня сильна предметність уявлення, досягнення в очах та мозку такого сліду реальної речі, який максимально відкриває її предметне значення. У побуті до предметів ставляться як до відокремлених речей. А в практиці мистецтва на всі предмети дивляться як на взаємопов'язані форми, колірні маси, силуети. Твори мистецтва – це композиції, тобто другий, організований за законами мистецтва світ. Це образ, який живе в особливому зображальному полі, яке має свої системи побудови, визначені умови. І головне в них – зображення повинно бути цілісним та нерозподіленим.

Іншою особливістю бачення художника є здатність побачити предмет відразу, цілком, миттєво даючи йому свою оцінку. Художник має потребу побачити світ таким чином, яким до нього ще ніхто не бачив. І справа тут не в обов'язковій новизні, зовнішній красі, а в зрозумінні значення предмета. Виконання цієї задачі залежить від того, як художник зможе виразити своє ставлення до предмета. Щоразу повинно статися маленьке відкриття, коли навіть вже бачене раніше зберігає характер неповторності. Думки про побутове призначення предметів відступають на другий план. Як казав Гете: "Художник любовно об'єднується з предметом або природою, він не задовольняється спостереженням природи, йому необхідно їй наслідувати, змагатися з нею. Художник все своє життя вивчає природу, водночас він зухвалий, він змагається з нею, він створює таке, чого ще не було [17]".

Професія примушує художника не лише тренувати точність ока, але й розвивати швидкість сприйняття. Він устигає за лічені миті розпізнати візерунок, колір, силует, запам'ятати це. Розвивається пам'ять, спостережливість, а також швидкість та точність реакції, окомір, точність рухів руки. Художник – це людина, яка володіє загостреним почуттям пропорцій і перетворює його на інструмент пізнання та відкриває новий зміст у пластичних властивостях натури.

Цілісність художнього сприйняття – уміння художника бачити предмети натурної постановки одночасно, всі відразу. Лише

так можна правильно визначити пропорції предметів, тональні і колірні відношення та домогтися цілісності зображення натури. У цілісності сприйняття й міститься професійне “уміння бачити” та “постановка ока” художника. Цілісне бачення та одночасне порівняння передбачає абстрагування від упізнання самого предмета. Сприймаючи натуру взагалі, цілісно, ми добре бачимо колірні відношення, уловлюємо зміни кольорів, залежно від освітлення та віддаленості. У даний відрізок часу наше сприйняття обмежується відчуттям плям кольору, що відбиваються сітчаткою ока. Якщо швидко поглянути на білий або сірий предмет, освітлений сонцем, можна якоїсь миті побачити його оранжевий відтінок на світлі та фіолетовий у тіні. Але щойно око затримується на якому-небудь об’єкті та предмет впізнано, відразу ж зникає відчуття оранжевого та фіолетового, відчуття теплохолодності: предмет знову стає білим чи сірим, тобто, уявляється в своєму власному, локальному забарвленні. Колірні рефлекси теж краще помітні, якщо не вглядатися в окремі деталі, а бачити форму широко та усуспільнено.

Ключові слова та поняття

відчуття, сприйняття та уявлення кольору, подразники ока, трикомпонентна теорія зору, чотириколірна опонентна теорія, дальтонізм, адаптація ока, константність сприйняття, естетичне сприйняття кольору, цілісність художнього сприйняття.

Запитання для самоконтролю

1. *Що таке відчуття, сприйняття та уявлення?*
2. *Як відбувається сприйняття кольору?*
3. *Що таке адаптація ока?*
4. *Яке значення для практичної діяльності має “втомленість” ока?*
5. *Поясніть естетичне значення кольору.*
6. *Яка різниця в сприйнятті натури між звичайною людиною та художником?*

Розділ 5. ПСИХОФІЗІОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ КОЛЬОРУ НА ЛЮДИНУ

5.1. Особливості психофізіологічного впливу кольору на людину

Колір не лише надає важливу інформацію про предмет, але й має здатність викликати думки та почуття. Психологічний аспект сприйняття кольору пов'язаний із емоційним, соціально-культурним та естетичним. Отже, спробу складання чітких відповідностей між кольором та емоційним станом не можна назвати плідною. Колірний зір людства пройшов тривалий шлях еволюції разом з розвитком суспільства, культури та мистецтва, він постійно розвивався та збагачувався новим досвідом. Під уявленням кольору розуміється складне сприйняття кольору сучасною людиною, збагачене низкою образів, асоціацій і уявлень, пов'язаних із кольором. Із давніх часів було відомо, що червоний колір збуджує, зелений заспокоює, чорний пригноблює, а жовтий сприяє гарному настрою. Лікувальні властивості кольорів використовували здавна в Єгипті, Індії, Китаї. Маги вивчали вплив кольору на організм та долю людини з метою привертання успіху, благополуччя та здоров'я. Можна було також обезсилити і навіть знищити ворога. Тому наука про вплив кольору була таємною та передавалася лише посвяченим. Скрутними шляхами магічні знання прийшли у середньовічну Європу. Секретами кольору володіли лише чаклуни та відьми. Вважалося, що сім кольорів мають безпосередній зв'язок із кольорами райдуги та кольорами музичної октави, тому маги, використовуючи певний колір, завжди співали відповідну ноту. Наприклад, вони радили дітей загортати в червоні хустки, щоб вилікувати від корі. Чи схвалює наука таке ставлення людини до кольору?

Вивченням впливу різних кольорів на психіку людини займались учені різних епох. За різних часів існувало чимало спроб осягнути секрети кольору і його вплив на наші емоції та почуття. Гете вважав, що світло, колір та емоції стають кільцями одного ланцюга. Водночас він розподіляв вплив кольору на організм людини (фізіологічний) та вплив на його внутрішній стан (психологічний). Вплив колірних відчуттів на швидкість психічних процесів досліджував видатний російський невропатолог та психіатр ***В.Бехтєрєв.*** Він з'ясував, що червоні та оранжеві кольори впливають як оживляючі, жовтий колір не має значного впливу на психіку, зелений стишує психічні процеси, а фіолетовий – гальмує їх. Бехтєрєв був глибоко

переконаний, що вміло підібрана гама кольорів більш ефективно впливає на нервову систему, ніж будь-які пігулки та мікстури.

Психологи дослідили, що настрій та колір – явища, тісно взаємопов'язані, що наші почуття та емоції так само різнокольорові, як і весь навколишній різнобарвний світ. Ми постійно занурені в цей барвистий океан. Сліпому неможливо пояснити, що таке колір. У цьому полягає унікальність феномена кольору: він адресований не розсуду, а цілком нашому сприйняттю та переживанню. З давніх часів людство намагалося розгадати таємницю здатності кольору впливати на душевний стан і використовувати його у створенні комфортного середовища для життя та штучного відтворення реальності в зображеннях. Відомо, що колір значно впливає на працездатність, кров'яний тиск, апетит, увагу, гостроту слуху, температуру тіла, серцеві ритми. Психологи стверджують, що колір одягу чи приміщення, колір уявлений може впливати не лише на настрій людини, але й на самопочуття, що колір має емоційне забарвлення і ніби диригує нашими настроями та почуттями.

Кольоротерапія оперує, головним чином, сьома кольорами спектру, а основну програму корегує відтінками.

ЗЕЛЕНИЙ заспокійливо діє на нервову систему, знімає головний біль, стомлення, роздратування, знижує високий тиск, надає відчуття бадьорості. Гармонізує життєву енергію. Щоб прискорити цей процес, рекомендують у кімнаті повісити зелені штори або пофарбувати стіни у світло-зелений колір. Зелений – це гармонійність та збалансованість, це сила та благополуччя природи, її мирна тиша.

ЧЕРВОНИЙ підвищує кількість адреналіну в крові, активізує гормональну систему людини, підвищує працездатність, силу та відчуття самовпевненості. Створює відчуття тілесного тепла. Рожевий допоможе позбавитися болю в серці та туги, якщо, приміром, уявити собі перед сном ніжно-рожевий колір шипшини та її запах.

ЖОВТИЙ стимулює мозкову діяльність і моторику, стимулює уяву та практично не набридає. Колір гарного настрою, пом'якшує муки кохання, ліквідує апатію та тривогу.

ОРАНЖЕВИЙ підвищує настрій, енергетично "підживлює" людину чи "зігріває" її, виводить зі стану депресії, незамінний у стресових ситуаціях.

ФІОЛЕТОВИЙ поліпшує роботу серця, судин та легенів, підвищує витривалість організму. Давні мудреці довго дивилися на фіолетове полум'я та впорядковували свої думки.

БЛАКИТНИЙ вгамовує біль, розсіює тривогу, знімає гнів. Це колір чистого розуму і духовної бадьорості, сприяє розвитку творчих здібностей і зосереджує увагу.

СИНІЙ знімає збудження та агресію, сприяє розвитку розумових здібностей та поліпшує пам'ять. Дивовижні особливості синього кольору дуже шанувалися на Сході. Саме синій колір там вважався кольором знання, захисту на астральному рівні та заступництва вищих сил.

РАЙДУГУ психологи радять пригадувати частіше, постійно порівнювати з нею свій внутрішній стан. У релігії буддизму райдуга означає найвищий стан "чистого світла", а в Україні здавна райдугу називають веселкою.

5.2. Психосемантика кольору

У різних галузях науки вчені по-різному називають колір, але всюди виокремлюють фізіологічну та психологічну складові його впливу. Вони близькі до емоцій – тілесних проявів нашої душі, тобто нашого інтелекту. Ще античні вчені помітили тісний зв'язок між кольором, фарбою та емоціями. Сьогодні підтверджується певне відношення кольору до емоцій у стійких словосполученнях типу *певна забарвленість емоцій*, *емоційне забарвлення переживань*. Все це підводить нас до визначення кольору як ідеального (психічного), що пов'язано з матеріальним (фізичним чи фізіологічним) через емоції, почуття як їхнє інформаційно-енергетичне співвідношення. Такий підхід дозволяє сполучати різні мови різних галузей наук, і крім того, мистецтва та релігії для "відтворення" Образу Людини. Наприкінці XX ст. з'явилися основні принципи такого підходу – теорія та методологія хроматизму. ***Хроматизм*** – міждисциплінарне дослідження реальної людини в реальному світлоколірному оточенні зовнішнього середовища. Назва вчення походить від древньогрецького поняття *хрома*, в яке античні автори вкладали такі поняття:

- колір як психічне, безпредметне, ідеальне;
- фарба як фізичне, предметне, матеріальне;
- вплив кольору на тіло людини як фізіологічне;
- емоції як їхнє інформаційно-енергетичне співвідношення.

Об'єктивно ці відношення проявляються у висловах: *багровіти від гніву, чорніти від горя, біліти від страху, червоніти від сорому*, *жовтіти від зради, зеленіти від туги* та ін. Ці вислови дійсно розкривають нам смисл емоційних відношень між психічним (кольором)

та фізіологічним (кольором шкіряного покрову) як між ідеальним і матеріальним. Це підтверджує і відоме положення – емоції пов'язують *дух* і *тіло*. Цим питанням займалися філософи, письменники, поети, художники, психологи, фізіологи, лікарі. Питаннями емоційного впливу кольору на людину займалися як практики, так і теоретики мистецтва – Леонардо да Вінчі, Гете, Делакруа, Дерібере, Алпатов, Грабар, Юон, Волков. Психосемантика кольору сьогодні переживає етап свого становлення як самостійного розділу психології сприйняття кольору. Практична потреба в ній існує в прикладній галузі психології – в психології реклами та психології мистецтва. Про вплив кольору на людину та його використання в медичній практиці пише ***М.Дерібере*** за результатами доктора Подольського: "Зелений вгамовує біль, гіпнотизує. Ефективний при нервовому збудженні, безсонні та втомі, понижує кров'яний тиск, підвищує тонус; створює відчуття тепла, розширюючи капіляри. Зелений заспокоює, його використання не призводить до шкідливих наслідків [23]".

Зелений колір найприродніший для органу зору, фізіологічно нейтральний. Око людини відрізняє найбільшу кількість відтінків жовтих, зелених, блакитних та охряних кольорів, тому що в природі частіше трапляються саме ці кольори. Максимум чутливості око людини має саме до цих кольорів та здатне найбільше сприймати саме цей відрізок довжини хвилі.

5.3. Колірні асоціації

Діяльність органу зору може збуджувати й інші почуття: слух, смак, нюх, сприйняття на дотик. Колірні відчуття можуть також викликати спогади та пов'язані з ними емоції, образи, психічні стани. Все це має назву ***колірні асоціації.*** *Асоціація* – це зв'язок між елементами психіки, завдяки котрим поява одного елементу у визначених умовах викликає появу іншого, з ним пов'язаного. Упродовж тривалого часу історично-культурного розвитку в свідомості людства закріплювалися певні асоціативні зв'язки різноманітних кольорів або колірних сполучень з явищами та подіями життя. В мистецтві під асоціаціями розуміють творчі уявлення, коли через одні деталі, предмети, декор виникають спогади про інші, інколи вагомі явища. Наприклад, через зображення соняшника можна викликати асоціацію (тобто, сприйняття) літа; осіннього листя – осені, поєднання теплих кольорів фарб – відчуття тепла, літа. Колірні асоціації можна поділити

на два великих простори: *естетична оцінка* та *емоційний стан*. Асоціації близькі до символічних і психологічних сприймань кольору, їх можна розподілити на декілька груп: фізичні, фізіологічні, емоційні, географічні тощо.

Фізичні асоціації:

- вагові (легкі, тяжкі, повітряні…);
- температурні (холодні, гарячі, теплі…);
- фактурні (м'які, жорсткі, гладенькі, колючі…);
- акустичні (тихі, голосні, дзвінкі, глухі…);
- просторові (глибокі, виступаючі, відступаючі…).

Емоційні асоціації:

- позитивні (веселі, приємні, свіжі, бадьорі…);
- негативні (сумні, в'ялі, трагічні, напружені, нудні…);
- нейтральні (спокійні, зрівноважені, без ознак…).

Цей список можна продовжити. Майже будь-який прикметник нашої мови відповідає будь-якому кольору. Це вказує на важливе місце асоціацій у нашому житті, незалежно від того, усвідомлюємо ми це чи ні. Шлях утворювання кольорових асоціацій подібний процесу утворювання умовних рефлексів. Відчуття та емоції, що викликаються будь-яким кольором, аналогічні відчуттям, які пов'язані з предметом або явищем, постійно пофарбованим у даний колір. До нашого часу збереглася символіка кольору в прислів'ях, приказках, словосполученнях: *зелена нудьга, сіре життя, сірі дні, чорні справи, чорна заздрість, чорна меланхолія, світле майбутнє, рожеві мрії, рожеві окуляри, білі ночі, білий вірш, синій туман* та ін.

Ось якими різноманітними уявляються кольори спектру студентам художніх закладів:

ЧЕРВОНИЙ – гарячий, красивий, сміливий, гордий, помітний, яскравий, різкий, вражаючий, сильний, колір перемоги;

– пристрасний, підступний, зухвалий, привабливий, активний, напружений, життєвий, азартний, запальний, дикий;

– отрутний, небезпечний, обпалюючий, нервовий;

– святковий, благородний, ефектний, багатий, вечірній, бархатний;

– соковитий, солодкий, смачний, спілий, гладенький, бадьорий, квітковий, густий.

ОРАНЖЕВИЙ – смачний, фруктовий, липкий, кислий, солодкий, соковитий, ароматний, терпкий, апетитний;

– веселий, літній, теплий, ясний, квітковий, пухнастий, зігрівальний;

– молодий, активний, енергійний, модний, дзвінкий, різкий, жіночий;

– осінній, сухий, хрусткий, шарудливий;

– нервовий, збуджений;

– тропічний, пустельний, казковий.

ЖОВТИЙ – сонячний, ласкавий, веселий, літній, життєрадісний, кислий, солодкий, ароматний;

– м'який, бархатний, пухнастий, мохнатий, теплий, затишний;

– осінній, хрусткий, смутний;

– доброзичливий, енергійний, гучний;

– пісочний, в'язкий, пекучий, осліплюючий, голосний, блискучий;

– світлий, ранковий, квітковий.

ЗЕЛЕНИЙ – прохолодний, свіжий, трав'яний, м'ятний;

– спокійний, приємний, м'який, затишний;

– весняний, ніжний, молодий, липучий, вологий, чистий, рослинний, мелодійний;

– літній, теплий, лісовий, духмяний, соковитий, дзвінкий, гладенький, густий, міцний;

– морський, солоний, глибокий;

– доброзичливий, здоровий, щедрий;

– сумний, болотний, жаб'ячий.

БЛАКИТНИЙ – просторовий, вільний;

– прозорий, легкий, повітряний, небесний, бездонний;

– приємний, ласкавий, затишний, спокійний, тихий, скромний;

– прохолодний, весняний, чистий, ніжний, свіжий;

– морозний, зимовий, сніговий, блискучий, північний, ламкий;

– морський, глибокий;

– романтичний, казковий, поетичний, співучий.

СИНІЙ – смутний, холодний, спокійний, тихий, дощовитий, зимовий;

– безмежний, високий, далекий, вільний;

– активний, стрімкий, швидкий, пружний;

– морський, солоний, глибокий, мокрий;

– таємничий, нічний, зоряний, загадковий;

– грізний, густий;

– чоловічий, сильний, строгий;

– благородний, елегантний.

ФІОЛЕТОВИЙ – насичений, їдкий, пряний, різкий, колючий, вишуканий, зухвалий, підступний, гордий, напружений;

– сміливий, міцний, густий, твердий;

– похмурий, глухий, тяжкий, смутний, самотній, понурий, стомлений, сутінковий;

– далекий, нічний, вечірній, холодний, туманний, таємничий, чарівний;

– багатий, строгий, благородний, бархатний.

Національне бюро стандартів США (NBS) і Міжнародна рада кольору (ISCC) спробували зробити словник, який містить понад 7000 загальноприйнятих найменувань кольорів, що прийнято в Третьому міжнародному словнику Вебстера (наприклад, сильний жовтувато-зелений, темний жовтувато-зелений). Система найменувань кольору ISCC-NBS була переглянута 1955 року.

5.4. Теплі та холодні кольори

Колірний круг прийнято розподіляти на 2 частини – теплу та холодну. Теплі кольори нагадують колір сонця, вогню; холодні – колір льоду, місячного світла. Художники рідко працюють зі сполученнями насичених спектральних кольорів, зазвичай використовують сумішки, тому колір (жовтий, синій, червоний) може бути як теплим, так і холодним, залежно від перебільшення складових. Великий вплив має навколишнє середовище, тобто, явища контрасту часто впливають на виділення одного кольору за рахунок іншого. Також виразність кольору взагалі та його “температура” обумовлюються не лише колірним відтінком, але й світлістю та насиченістю. Протиставлення теплих та холодних кольорів є одним із важливих прийомів організації колориту в живописі та декоративно-прикладному мистецтві.

Цікаво, що використовуючи слова *теплий* та *холодний,* ми описуємо лише виразні властивості кольору. Навряд чи ми будемо думати про гарячу ванну чи жарке літнє сонце, якщо перед нами буде троянда яскраво-червоного кольору. Таким чином, поняття *теплохолодність* умовне, його використовують для описування різних колірних відтінків, тому що емоційна особливість кольору найбільш ефективно передається в галузі чуттєвого сприйняття температури.

Існують полярні оцінки щодо теплого і холодного полюсів спектру, залежно від особистої точки зору спостерігача. Тому жодний список асоціацій не є абсолютним, поки не взято до уваги аспект ототожнення

запропонованого кольору конкретною людиною із зовнішнім світом чи з самим собою. Вплив кольору відображається не лише в емоційній та фізіологічній реакціях людини, він може поширюватися і на сферу її самосвідомості, відбивати особливості Я-концепції. Досліджено, що більша задоволеність собою пов'язана, як правило, з перевагою 4-х кольорів: зеленого, жовтого, червоного та сірого. Всі психологічні експертизи вказують на те, що людина несвідомо використовує кольори з метою оптимізації процесів емоціональної регуляції та внутрішньо особистісної адаптації. Якщо необхідно підтримувати активний стан, перевагу віддають теплим кольорам, якщо треба знизити напруження – холодним. Жовтий і чер-воний кольори виокремлюють люди з відносно хорошою адаптацією та переважно екстравертною реакцією в соціальній поведінці. Синій і зелений пов'язані з внутрішнім напруженням та невідомістю майбутнього. Синій – те, що багатьох захоплює на відстані (наприклад, синій птах), червоний – те, що насичує наше тіло (підсмажене рум'яне курча). Червоні продукти харчування ми вживаємо частіше, ніж сині, але в навколишньому середовищі нам частіше трапляється синій колір (небо, вода).

У ході досліджень колірно-смакових відповідностей виявлено, що теплим кольорам відповідали солодкий і кисло-солодкий смаки; вони викликали позитивну емоційну реакцію. Неприємні смаки відповідали темним кольорам. Теплі кольори пов'язані також із приємними запахами квітів та плодів. Зелений колір найбільш виокремлюється серед інших кольорів, відповідає запахам хвої, м'яти, лаврового листа, полину, цибулі та іншої зелені. Тут слід говорити про взаємовідповідності, засновані на генетично закладеному механізмі синестезії, тому що всі "зелені" запахи є суто природними. Закономірність зменшення *запахи–кольори–смаки* відображає відносну грубість смакового аналізатора, порівняно з нюховим та колірним. Як і в просторі кольору, так і в просторах запахів і смаків, однаково розрізняються категорії *приємне–неприємне, тепле–холодне, темне–світле.* Колористичні тести на виявлення емоційного сприйняття теплохолодності кольорів підтверджують, що емоційне враження та асоціативність сприйняття композиції значною мірою залежать від сполучення теплих і холодних відтінків та геометрії плям. Студентам було запропоновано кілька фор-мальних композицій у різних тонових та теплохолодних відношеннях. Залежно від тонових та колірних "температурних" відтінків, створювалися враження приємності-неприємності, виникали асоці-

ації з пейзажем (причому на рівні *ранок–день–вечір*), інверсійне пофарбування тих самих елементів уже сприймалося чисто абстрактно, не-асоціативно.

5.5. Суб'єктивне сприйняття об'єктивного кольору

Якщо кольори наділені значеннями, тобто, несуть деякий психологічний зміст, їхнє вивчення потребує виходу за межі суто механістичного підходу, сформованого у фізиці. Наявність і специфіка ***колірної семантики*** відбиває буття людини у світі і забезпечує відображення об'єктивної реальності у вигляді суб'єктивного утворення (синоніми – *психологія кольору, кольоропсихологія*). Об'єктом психосемантики кольору є емпірична галузь різноманітних взаємин кольору з людиною: вплив кольору на фізіологічні процеси в організмі, особливості змін сприйняття параметрів навколишнього середовища під впливом кольору, вплив кольору на емоційний стан, закономірності колірних асоціацій.

Різні кольори викликають різні психічні реакції. Колірні асоціації залежать від об'єктивних властивостей самих кольорів, а також від властивостей сприймаючого суб'єкта. До об'єктивних властивостей або власних якостей кольору відносяться його чистота, яскравість, форма колірної плями, місце та значення її в картині, матеріал та фактура, тобто, основні характеристики кольору, колір освітлення. Суб'єктивні властивості якості кольору можна розподілити на групові та індивідуальні. До групових віднесемо національний фактор, культурні традиції, соціальну належність, до індивідуальних – вік, стать, культурний рівень і освіту, вид діяльності, особливості нервово-психічного складу.

Однак, обраний колір не може однозначно свідчити про інтелект, темперамент чи характер людини, бо існує колір внутрішній та колір зовнішній, а колірні переваги пов'язані з великою кількістю суб'єктивних факторів, котрі визначаються почуттєво-емоційним сприйняттям, потребами, мотиваціями інтелекту. Водночас суб'єктивні фактори також мають подвійну обумовленість: об'єктивну, яка визначається особливостями колірного впливу інтер'єра та одягу, і суб'єктивну, пов'язану з потребами через психосоціальні характеристики та гендер (стать людини). Жінки з ахроматичних кольорів частіше обирають білий та чорний, а чоловіки – сірий. У хроматизмі поняття *стать* належить не стільки до тілесних, скільки до духовних ознак. Душа і тіло

пов'язані поняттям інтелекту, котрий умовно поділяється на три складових, на три хроматичних компоненти: свідомість – соціальні приписання, формальна логіка та ін., підсвідомість – естетика сприйняття, творчість та ін., несвідомість – тілесні відчуття.

Сьогодні в результаті досліджень кольору в США, Європі, Росії, Африці, Японії, Індії, Австралії доведено, що кожний певний колір викликає у будь-якої людини будь-якого культурного суспільства не лише однакове сприйняття, але й однакові реакції: оранжево-червоний збуджує, а синій – заспокоює. В цьому полягає об'єктивна загальна значимість психології кольору. На думку ***Л.Сивика***, дослідника Шведського центру кольору, ставлення до кольору має солідний історико-культурологічний базис, чим і пояснюється відносно стійкий збіг поглядів різних людей про значення кольорів у навколишньому середовищі. Але Л.Сивик впевнений у тому, що колірні асоціації завжди є унікальними, бо вони залежать від конкретної ситуації, змінюються в часі та тісно пов'язані з людською індивідуальністю [27]. Важливо з'ясувати відношення кольору і властивостей об'єкта, щоб виключити будь-який "конфлікт почуттів", як, приміром: "Що тепліше – голуба шерстяна шкарпетка або червоний поліетиленовий пакет?"

Численні дослідження, а також висловлювання художників та поетів дозволяють дійти висновку стосовно зв'язку об'єктивних властивостей кольору з реакціями, котрі вони викликають:

- чим чистіше і яскравіше колір, тим реакції більш визначені, інтенсивні та тривалі;
- складні, мало насичені кольори викликають дуже нестійкі та слабкі реакції;
- до найбільш однозначних асоціацій відносяться температурні, вагові та акустичні, оскільки різні люди оцінюють ці властивості кольору в основному однаково;
- до неоднозначних асоціацій належать смакові, нюхові, емоційні, що сприймаються на дотик, тобто ті, котрі пов'язані з більш особистими почуттями. Тут навіть близькі люди по-різному можуть реагувати на одні й ті самі кольори, на гармонійність або дисонансність їхніх сполучень;
- жовті та зелені кольори викликають найбільш різні асоціації.

Але багато психологічних висновків зроблено на основі досить спірних тверджень. У питаннях сприйняття конкретного кольору психологи підходять індивідуально до кожної людини. Справа в

тому, що конкретний колір у кожного асоціюється з конкретним образом чи предметом, подією в його житті і знаходиться в підсвідомості людини. Асоціації можуть бути різними – як позитивними, так і негативними. Це стосується не всіх кольорів, а лише деяких основних. Також сприйняття кольору може мати тематичну спрямованість. Приміром, у технічній галузі червоний колір символізує небезпеку, а в області моди – чуттєвість і сміливість. Червоний колір у природі передусім викликає асоціації з насолодою стиглих ягід. А в соціальній сфері він змусить згадати про комунізм. Виходить досить різноманітна картина асоціацій. Тому доводиться бути обережним у виборі кольору для кожної конкретної ситуації й уникати тиску одного суцільного кольору, не продумавши тематику. Можливо, у найважливішого клієнта він викличе зовсім негативні асоціації.

Загальна оцінка кольору може відрізнятися від оцінки його у конкретній ситуації. З точки зору фізіологічного впливу всі кольори та їхні сполучення можна розподілити на дві групи:

– прості, чисті та яскраві кольори, контрастні сполучення;

– складні, малонасичені кольори, а також ахроматичні та нюансні сполучення.

Кольори I групи діють як сильні, активні подразники. Вони задовольняють потреби людей зі здоровою психікою, стійкою нервовою системою. Це діти, молодь, люди фізичної праці, люди з палким темпераментом та прямою натурою. Ці кольори та їхні сполучення трапляються в дитячій творчості, у моді для молоді, в народному мистецтві всіх країн, у мистецтві художників-революціонерів, що ламали канони.

Кольори II групи більше заспокоюють, вони викликають складні, неоднозначні емоції, їм необхідно триваліше споглядання для більш повного сприйняття, вони задовольняють потреби у витончених відчуттях, а така потреба виникає у суб’єктів високого культурного рівня. Цим кольорам віддають перевагу люди середнього та похилого віку, інтелігенція, люди з тонко організованою нервовою системою. Складні кольори та їхні сполучення трапляються в європейському костюмі, в інтер’єрах житлових приміщень міської інтелігенції, у мистецтві стилів рококо, бароко, модерн та в сучасній проектній графіці.

У мистецтві роль кольору є значно складнішою, ніж точна передача кольорового різноманіття життя, у мистецтві колір ще передає ставлення художника до зображеного, і саме ця особливість художнього перетворення дійсності – колір реальний і колір відношення –

характеризує тут роль кольору. Китайські художники вважали, що живопис – це не проста копія дійсності, а розуміння залежно від душевного стану художника в момент спостереження цієї дійсності.

У художній освіті подвійність кольору в мистецтві часто не враховують. Тривалий час у програмах "Малювання" викладачі давали завдання такого типу: "Підібрати колір томату, моркви" або "Підібрати колір заходу сонця". Не існує двох однакових морквин, двох заходів одного кольору. Вимагання схеми "відповідального" кольору формує стереотип, а не розвиває спостереження. Психологи зробили порівняльний аналіз використання кольору дітьми різних країн, і виявилася дивовижна постійність у виборі кольору для зображення красивого та некрасивого. Це дозволяє дійти висновку, що колір безумовно виражає ставлення малювальника до того, що він малює. Позитивно-емоційне ставлення малюка до предмета виражається яскравими, чистими, насиченими кольорами; "погане" і "некрасиве" зображається неуважно, неохайно та обов'язково чимось темним.

КРАСИВІ: червоний вовк, червона корова, блакитний кінь, блакитне кошеня, жовтий ведмідь.

НЕКРАСИВІ: чорні люди, чорний тигр, чорний вовк, темно-синя Баба Яга, чорні чудовиська.

Емоції активно сприяють як формуванню художнього образу, так і його сприйняттю. Завдяки їм художник поетапно оцінює свій результат. У цьому випадку вони відіграють роль зворотного зв'язку, що сприяє формуванню предметного художнього образу. Ще більшого значення емоції набувають у процесі художнього сприйняття. Сприймаючий суб'єкт, на відміну від художника, відразу, а не поетапно, осягає художній образ об'єкта. Приміром, у глядача, що розглядає художню полотнину, виникає ілюзія чисто психічного, емоційного переживання, в якому сховані як оформлений художником матеріал картини (біологічний рівень), так і предметність художнього образу (соціальний рівень). Поряд з емоційним фактором, в акті художнього сприйняття істотне значення має також і фактор асоціативний. Виразність почуттєвого образу залежить від "первинної" виразності матеріалу і, подібно художньому образу, пов'язана з уявою й асоціативною здатністю сприймаючого суб'єкта.

5.6. Колірні уподобання

Дія кольору і специфіка його внутрішнього значення не залежать від ставлення людини до нього. Колір може подобатися чи не подоба-

тися, але характер його впливу на психіку залишається незмінним, незалежним від стану організму на момент впливу. Таким чином, символічне значення кольору, його "психологічний код" дійсно об'єктивні і не залежать від місця того чи іншого кольору в низці індивідуальних уподобань. Важливе значення для характеристики людини та її психологічного стану має вибір нею того чи іншого кольору.

Психологи в таких випадках використовують колірний тест, складений швейцарським психотерапевтом ***М.Люшером*** наприкінці 40-х рр. XX ст. Люшер розробив основи функціональної психології кольоросприйняття. Його колірний тест спрямований на вивчення ситуативного емоційного стану особистості та її адаптації до різних соціально-психологічних ситуацій. Ця методика майже півстоліття успішно застосовується багатьма педагогами, психіатрами та психологами у всіх країнах світу для дослідження особливостей психології різних професійних і етнічних груп. В основі тесту лежать фундаментальні закономірні зв'язки між різноякісними колірними енергіями та певними психічними процесами, станами та явищами. Згідно з М.Люшером [52]:

– *Червоний* колір – людина довірлива, але дуже емоційна та агресивна. Взагалі червоний символізує енергію, виражає життєву силу, творчу натуру, активну діяльність, прагнення до успіху, лідерства, бажання всіх життєвих благ. Невизнання червоного означатиме фізіологічне та нервове стомлення.

– *Жовтий* – оптиміст, який виказує дружелюбність, але постійна усмішка на його обличчі – це передусім маска, за якою криється сильна внутрішня напруга. Потяг до жовтого свідчить про надії та очікування великого щастя, мрії про нове майбутнє.

– *Сірий* – відсторонений, звільняючий від обов'язків.

– *Темно-синій* свідчить про те, що людина боязлива та слабка, але може бути небезпечною, коли хто-небудь встане на її шляху. Колір спокою, умиротворення, чутливості та поранення, довіри та відданості.

– *Зелений* – колір "еластичної напруги", виявляє витривалість, цілеспрямованість, постійність світогляду. Тяжіння до зеленого також свідчить про точність, критичний аналіз, логічне мислення, відстоювання своїх позицій.

– *Фіолетовий* – хисткий колір, емоційно неврівноважений, що виявляє нереальність бажань та намагання вражати інших.

– *Брунатний* – символізує почуттєву основу відчуттів. У випадку фізичного дискомфорту або захворювання стає домінуючим.

– *Чорний* вказує на ту чи іншу форму екстремальної поведінки, протест людини проти існуючої ситуації та готовність діяти нерозумно та безрозсудно.

Часто вибір кольору практично нічим не обумовлений і необмежений. Якого кольору повинний бути власний автомобіль? Та якого завгодно. Він може бути і білим, і чорним, і червоним, і синім, як і телефонний апарат чи пилосос. А ось американський психолог ***Б.Шварц*** стверджує, що деякі характерологічні особливості людини можна визначати за кольором його автомобіля. Наприклад, власники червоних та жовтих машин – оптимісти, життєлюби, що вважають себе щасливими. В зелених їздять любителі природи та реалісти. Сині обирають люди із врівноваженим характером, білі – консерватори, чорні – ділові люди. Сірі та срібні до смаку самозакоханим людям, а брунатні обирають поважні подружжя та батьки великих родин.

Таким чином, встановлено, що й чоловіки, і жінки віддають перевагу будь-якому одному кольору чи двом-трьом, здебільшого чоловіки – холодним відтінкам, а жінки – теплим. Частіше жінки обирають білий та чорний, а чоловіки – сірий колір. Часто колірні уподобання можуть змінюватися залежно від сприйняття кольору в конкретній ситуації: одяг, взуття, машина, інтер'єр, предмети побуту. Позитивне чи негативне відчуття від кольору може змінюватися протягом часу, але завжди колір, який подобається людині, може багато розповісти про її характер та емоційний склад. Деякі психологи стверджують, що "холодні" кольори свідчать про спокій, ніжність, апатичність, смуток, а "теплі" навпаки – про силу, владність, активність, радісність.

Білий – це синтез усіх кольорів, тому він є "ідеальним", кольором мрій, символом чистоти. Він одночасно передає блиск світла і холод льоду. Цьому кольору, котрий нікого не відштовхує, може віддати перевагу людина з будь-яким характером.

Чорний – протилежний білому. Це колір невпевненості, що символізує похмуре сприйняття життя.

Сірий – улюблений колір розсудливих та недовірливих натур, котрі довго думають перед прийняттям важливого рішення. Це також нейтральний колір, котрому віддають перевагу ті, хто боїться дуже голосно заявити про себе. Якщо сірий колір не подобається, – це показник імпульсивного, легковажного характеру.

Червоний – колір пристрастей. Людина, яка любить цей колір – сміливa, вольова, власна, гаряча та суспільна. І навпаки, люди, яких цей колір дратує, бояться сварок, часто самотні, мають "комплекси".

Оранжевий – улюблений колір людей із розвиненою інтуїцією, пристрасних мрійників. Колір життєрадісності та успіху.

Брунатний та всі його відтінки – колір землі, йому віддають перевагу ті, хто твердо та впевнено встав на ноги, хто цінує традиції, батьківщину. Якщо цей колір неприємний, це свідчіть про прихованість людини, про її самолюбство, егоїзм.

Жовтий – символізує спокій, невимушеність, простоту у відносинах між людьми, інтелігентність, суспільність, допитливість, сміливість, комунікабельність, бажання подобатися та притягати до себе людей.

Рожевий – колір життя, всього живого, він каже про необхідність кохати та бути добрішими. Ці люди дуже емоційні та неврівноважені.

Синій – колір неба, його зазвичай пов'язують із духовним розвитком, чистотою. Він подобається людині скромній, емоційній, котрій часто необхідно відпочивати, їй дуже важливо відчуття впевненості, доброзичливості оточуючих. Людина, яка не сприймає цей колір, хоче справити враження, що вона може абсолютно все на світі (тобто, дуже самовпевнена).

Фіолетовий – колір філософів і поетів, колір високого інтелектуального рівня.

Але питання колірних уподобань дуже складне. Не можна раз і назавжди навісити "ярлик" людині, виходячи лише з того, який у неї колір одягу чи автомобіля. Проста зміна кольору одягу чи інтер'єру пов'язана з новим сприйняттям світу. І ведена кольором душа відчуває це в нашому намаганні краще пристосуватися до партнера, до сім'ї, колективу, друзів. Колір відіграє роль предметних емоцій, тобто, кольором одягу чи машини ми передусім передаємо те, чого не можемо сказати оточуючим. Але не через сором чи страх, а тому, що не можемо виразити словами все реально відчуте нами. Словами можна передати свідоме, кольорами – несвідоме. Та й можливо чи ні передати словами наповнення своєї душі – все своє ставлення до всесвіту, до себе, до оточуючих? По-перше, кольори відображають існуючі поведінку та сутність людини, по-друге, уподобання до будь-яких кольорів свідчить про необхідність "зміни кольору", тобто, про проходження визначених етапів розвитку людини. Тому кольоротерапевту

насамперед необхідно з'ясувати причину, з якої пацієнт обирає колір. Наприклад, може бути обраним колір, що відповідає існуючим характеристикам темпераменту, чи колір, завдяки котрому людина отримує енергетичне або інтелектуальне живлення *(див. табл. 1-2)*. Люшерівська методика дає підстави стверджувати, що обидва вибори взаємопов'язані та принципово неподільні. Колірна задача нашого інтелекту полягає в усуненні чи послабленні негативного впливу. Так і з'являються кольори нашого одягу – у виборі кольорів бажаних і в знищенні кольорів небажаних. Спочатку людина суміщає кольори душі та одягу в якості єдності, що подобається. Коли ж настає колірна втома від цього, то колір змінюється на контрастний, щоб через нейтральний сірий перейти до нового етапу свого життя, до нового кольору душі, а потім і одягу. Душа й тіло поєднані поняттям інтелекту, який умовно поділяється на три складових, на три хроматичних компоненти: свідомість – соціальні установи, традиції; підсвідомість – естетика сприйняття, творчість; безсвідомість – тілесні відчуття. Докази різної дії кольорів на осіб з різним характером наводилися В.Бехтерєвим, Е.Гейлом, Е.Беббітом та багатьма іншими. Приміром, стан хворих, що страждали від меланхолії, погіршувався в синіх і зелених кімнатах та значно покращувався в червоних. Зокрема, вони стверджують, що під тривалим впливом синьо-зелених кольорів і холерик може стати флегматиком. Зовнішній колір або знищує, або послабляє колір внутрішній. Кольори одягу, що ми обираємо, виховують та лікують нас *(див. табл. 3)*.

У функціональній психології уподобання до тих чи інших кольорів визначається шляхом тестувань, де сприйняття та подоба кольору поділяється на дві групи: колір умовний, абстрактний, та колір у конкретній ситуації, бо кольорові уподобання пов'язані з величезною кількістю суб'єктивних факторів, що визначаються відчуттєво-емоційною стороною сприйняття, потребами та мріями.

Кольоротерапія поки ще не зовсім популярна у сучасній медицині, яка ставиться до неї вельми скептично, незважаючи на наявність фактичних даних. Але велика кількість експериментів підтверджує істинність знань древніх. Можливості колірного впливу з метою корегування психічного стану та самовідчуття просто фантастичні, але необхідно підпорядковувати його даним єдиного колірного тесту. Медики стверджують, що колір таблеток значно впливає на лікувальний ефект: цікаво – червоні, жовті та оранжеві пілюлі сприймаються хворими як стимулюючі, блакитні та зелені – заспокійливі, а ось світло-блакитні (в

експериментах суміш крейди з цукром) як добре снодійне. Останні дослідження виявляють, що чим більше насичений колір фруктів та овочів, тим більше в них лікувальних, оздоровчих речовин. Тому рекомендується щодня їсти по одному фрукту і овочу всіх 7 кольорів. Важливий колір сну: перевага синіх і зелених тонів свідчить про здоров'я, чорних – про наближення депресії, червоних – про можливість інфекційних захворювань із високою температурою.

Цікавими є дослідження про колір тарілки та апетит:

білий посуд сприймається як нейтральний, на ньому мають гарний вигляд усі страви;

жовтий і оранжевий – "апетитні" кольори, які є гарним фоном для всіх фруктів;

червоний відвертає увагу від процесу їжі та не посилює апетитність страв. Краще обрати білий посуд із червоним малюнком чи візерунком;

блакитний сприяє роздумам і серйозним принциповим дискусіям за столом. Не підходить до чаю і кави. Взагалі синій посуд зменшує апетит, завдяки чому можна менше з'їсти;

чорний досить елегантний та вишуканий, але більшість людей неадекватно реагує на цей колір посуду – вся їжа здається несмачною та навіть небезпечною.

Психологи також рекомендують "кольоротерапію" одягу:

жовтий посилює концентрацію уважності, стимулює роботу мозку, додає оптимізму;

світлі блакитний та бежевий втихомирять і заспокоять надмірно роздратованих;

пурпуровий надасть хазяїнові багато геніальних ідей (пригадайте історично відомий пурпуровий колір мантій королів);

оранжевий значно підсилить енергію для виконання складних та негайних справ;

чорний та темно-синій надають респектабельний вигляд та сприяють рішенню важливих ділових проблем, чорний колір особливо підкреслює інші кольори та відтінки;

синій і фіолетовий сприяють споглядання та роздумам, навіюють фантазії, тому часто казкові персонажі, чарівники та фокусники мають одяг цих кольорів;

білий – колір чистоти не лише гігієнічної, але й духовної, колір досконалості;

червоний допоможе боягузам набратися рішучості та сміливості, рекомендовано у випадку повного знесилення;

зелений створює у самого хазяїна і всіх оточуючих заспокійливий настрій, дає надію, почуття гармонії, безпеки, вільності.

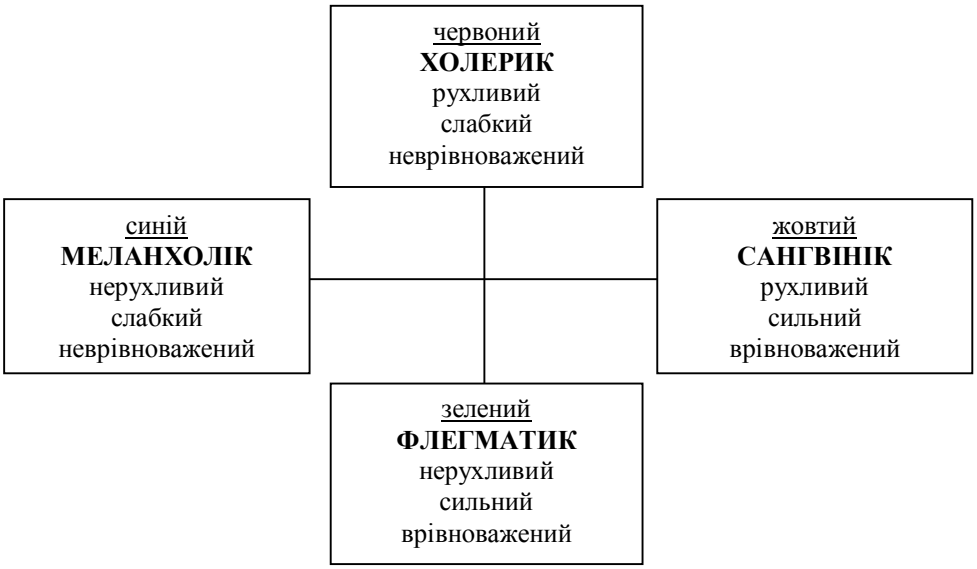
Таблиця 1

Дія кольору на поведінку і характер особистості

Тип темперамен-ту (внутрішній колір)	***Характер (основні риси)***	***Зовнішні теплі кольори***	***Зовнішні холодні кольори***
Холерик (червоний)	Запальний, нестриманий, поривчастий	Сприяють легковажності	Сприяють стриманості в поведінці
Сангвінік (жовтий)	Рухливий, товариський, життєлюбний	Послаблюють ступінь свідомості	Сприяють посиленню уваги
Флегматик (зелений)	Повільний, витриманий, терплячий	Посилюють інтелектуальні здібності	Викликають деяку відчуженість
Меланхолік (синій)	Серйозний, відсторонений, невпевнений	Сприяють посиленню контактності	Посилюють замкнутість та зосередженість

Таблиця 2

Відповідність основних кольорів типам темпераменту



Цікаве явище – ***колір у моді***. Чимало відомих модельєрів вважають, що колір одягу виражає внутрішню красу людини. І тут теж існують кольорові уподобання та асоціації:

синій – улюблений колір європейців, займає значну частину в кожній колекції. Хоча синій холодний колір, проте для більшості він асоціюється з гармонією, дружелюбністю, тугою за далекими і прекрасними країнами;

чорний – зазвичай пов'язується з елегантністю, має деяку ауру сили і тим самим робить нас трохи сильнішими. Цей колір є актуальним завжди. У різних стилях – діловий, елегантний, спортивний, вечірній, авангардний – велику увагу приділяють саме цьому кольору як найбільш практичному, універсальному щодо всіх випадків життя та пір року. Велика кількість відтінків – від вугільного до графітового, що іскриться, дає політ фантазії;

фіолетовий – завжди присутній у колекціях більшості екстравагантних дизайнерів, вважається кольором оригінальності, розкоші, марнославства і фантазії;

білий – колір чистоти, він ніби повідомляє людям: "Незважаючи на сильну спеку, мій одяг все ж таки в ідеальному порядку".

Таблиця 3

Сприйняття кольорів в одязі

Відсоток	***Фізіологічний рівень***	***Психічний рівень***	***Асоціації з...***
38% синій	Холодний, прохолодний, вологий	Далечінь, широчінь, тиша, нескінченність	тугою
20% червоний	Гарячий, теплий, сухий	Динамізм, активність, небезпека, сила	оптимізмом
12% зелений	Пряний, свіжий, кислий, гіркий	Природність, жвавість, спокій	природністю
8% чорний	Скупий, кутастий, твердий	Кінець, порожнеча, сила, елегантність	силою
5% жовтий	Світлий, кислий, отрутний, гіркий	Літо, достаток	заздрістю
3% білий	Солоний, ніжний, чистий, вишуканий	Досконаліть, ідеал, невинність, функціональність	правдивістю
3% фіолетовий	Екстравагантний	Оригінальність, марнославство, неправда	марнославством
2% брунатний	Хрусткий, ароматний	Затишок	міщанством
1% сірий	Нейтральний	Старість, домашній затишок	скромністю
інші кольори			

менше 1%			

БІЛИЙ – зосередження всіх кольорів, доведення їх до абсолюту сяйва. Білий – мовчазний. Але це мовчання наповнене величезними можливостями. Білий – колір добра і всього позитивного. День, простір і світло, чистота, відкритість і чесність. Білий як гасло: "Наші наміри чисті, нам нема чого приховувати". Білий – колір творчості. Ідеї починаються з білого аркуша паперу, з білого полотна чи з білого екрана монітора. І на білому тлі в голову можуть прийти найяскравіші думки. Говорять, що білий колір – це не колір, ***білий колір – це філософія***. Він може бути теплим і холодним, блискучим і переливчастим, перламутровим і матовим. Він такий, яким ми його хочемо бачити в даний момент. Сьогодні ми хочемо білого, тому що в ньому укладена сама безвинність, бездоганність, вишуканість. Крім того, у ньому є і романтизм, і сентиментальність, і строгість, і класична стриманість. Загалом, у ньому є все те, що кожен із нас хоче побачити навколо й усередині себе. Саме тому білий – більше, ніж просто колір. Про всяк випадок заглянемо в енциклопедію: "Колір ахроматичних поверхонь, що відбивають максимум світла, називається "білим". Незважаючи на те, що за таким визначенням "білими" можуть виявитися предмети, що при безпосередньому порівнянні дають різні колірні відчуття, серед ахроматичних кольорів об'єктів, що не випромінюються, білий колір посідає особливе місце. Поверхні з білим фарбуванням часто служать своєрідними "еталонами": вони завжди відразу розпізнаються і саме зіставлення з ними, поряд з адаптацією ока, дозволяє несвідомо проводити виправлення на освітлення. При впізнанні кольорів об'єктів у відсутності "еталонних" білих поверхонь вирішальну роль відіграють колірно-тональні співвідношення, що дає зіставлення об'єктів, які розрізняються за світлістю. Білий голуб – символізує світ, Святий Дух; білий прапор – добровільну здачу, перемир'я; білий колір – очищення від гріхів, хрещення і свят Різдва, Великодня і Вознесіння; білий – божественний колір, символ світла, чистоти та істини; це колір радості і свята.

Вислів "біла ворона" відомий всім, а от що таке "білий слон"? Цей вислів прийшов до нас із древнього Сіаму. Щоб позбутися неугодного придворного, король Сіаму дарував йому великого білого слона. Вартість прокорму тварини швидко розоряла придворного, а позбутися царського подарунка було неможливо. Відтоді велике, значне, але марне придбання називають "білим слоном". "Показати біле перо" – виявити боягузтво. Вислів походить із північних боїв. Було

підмічено, що півні з червоним і чорним забарвленням виривають пера з хвостів більш боягузливих білих півнів. Цікаво, що слово *кандидат* походить від латинського *сліпуче білий*.

В архітектурі білий колір то прокреслює конструктивні деталі, то стає фоновим полем для темних деталей. Білий колір розширює простір. Починаючи з епохи Відродження і до сьогодні, він є найбільш затребуваним, найактуальнішим в Європі. Пам'ятаючи про традиції, як не згадати гоголівські "Вечори на хуторі біля Диканьки", де основний колір – це білий уночі. В Україні раніше вважали, якщо хата побілена, значить хазяїн справжній. В архітектурі екзотичної Японії білий колір виступає в новій якості – вирішує не лише архітектурну, але й філософську задачу. В японському інтер'єрі (передусім – у житловому) носієм білого кольору є найчастіше папір, що використовується і для внутрішньої ширми-екрана, і для заповнення зовнішніх віконних прорізів. Папір не лише забезпечує яскравість і білизну відбитого світлового потоку, але і пропускає його через себе, розчиняє його. Білий колір здобуває розтягання за яскравістю, зм'якшуючи протиборство світла й тіні, включаючись у ту філософську гру, що характерна для японської архітектури. У сучасній архітектурі функції білого кольору змінюються і розширюються. У Корбюз'є білий колір – це тло для виявлення гри насичених і відкритих кольорів, їхньої активності. У 60-і рр. XX ст. білий колір широко використовувався як колір-компаньйон для підкреслення м'якості і вишуканості природних оздоблювальних матеріалів, для виявлення складності колірних і текстурних переходів деревини, краси природного каменю, кераміки і т. ін. Прихильники білого кольору легко впадають в екстаз, у них сильно розвинені уява, віра, релігійність. Вони віддають уподобу спокою і світлу. Їх характеризує полярність – віддалення і наближення, співчуття і відчуженість. Особи, що віддають перевагу білому, – мрійливі, зазвичай, володіють парапсихологічними здібностями. Вони чудово сполучать у собі силу Лева з обережністю Змії. В їхніх інтересах – не культивувати і зовсім викорінити в собі таке почуття, як заздрість та інші низинні якості душі. Так що білий колір прийшов у наше життя владно і наполегливо, вторгаючись у найвіддаленіші побутові його складові, прикрашаючи його своєю легкістю. Він прийшов і відразу завоював наші серця, спустошив наші гаманці, тому що, напевно, кожен із нас знудьгувався за забутою безвинністю дитинства людства, коли білими були ніжні мережива на хрестинних чепчиках дітей, білими були накрохмалені скатертини на старомодних круглих столах, білими були атласні простирадла під балдахінами королів-

ських опочивалень.

5.7. Колір, музика, слово. Явище синестезій

Що може колір? Як навчитися дивитися на світ очима художника і бачити велике розмаїття кольорів та відтінків? Як за допомогою кольору передати радість, смуток, красу? Чи існує зв'язок між словом і кольором? Якого кольору слова та звуки? Чи дійсно існують співвідношення між звуком, словом і кольором? Наскільки стійкі такі асоціації? Чи залежать вони від індивідуального сприйняття?

Природа мистецтва універсальна, між його різними видами існує глибинний взаємозв'язок. Перефразуючи відомого музикознавця й композитора ***Б.Асаф'єва,*** можна сказати, що живопис – це теж мистецтво інтонованого смислу, воно лише зупинилося на мить і тому отримало зоровий образ. Звідси й музику, й образотворче мистецтво часто описують за допомогою загальних понять: ритм плям, рисунок мелодії, барвистість музики, мажорний колір, інтонація картини. І тут виявляється особлива роль поетичних метафор у посередництві між музичним та образотворчим досвідом – маючи, як і музика, інтонаційну природу, поетична мова знаходить вихід одночасно як на естетичні емоції, так і на уяву, сприяючи їхній взаємодії, взаємовпливу та взаєморозвитку. Ось чому у даному навчальному посібнику про колір так багато інформації про сприйняття музики, мистецтва взагалі, літератури. Навчальні завдання спрямовані на розвиток емоційного життя майбутнього художника та на розвиток здатностей образно мислити. Весь комплекс вивчення кольорознавства має творчий розвивальний характер.

Цікавим для художника явищем є ***колірні синестезії.*** Синестезія означає *співвідчуття*, наприклад, при звуках музики виникають відчуття кольорів або при спостереженні кольору уявляються будь-які звуки, смакові, тактильні відчуття. Синестетичне відчуття було знайоме людям тонкої психічної організації з давніх часів.

Ось як відчували світ японські поети у віршах стилю хоку і танки:

Сумрак над морем.
Лишь крики диких уток вдали
Смутно белеют.

Льют майские дожди.
И ветер в листьях сливы

Свежо зазеленел.

У белой росы
Цвет только один.
Как же она
Красит листья деревьев
В тысячи цветов?

Більшість японських зображень на площині можна визначити як “кольоровий туман і витонченість”. Ще один ключ до розуміння філософії японського мистецтва – національні й релігійні особливості сприйняття дійсності японцями, зокрема, більш емоційне до неї ставлення (порівняно з більш раціональним європейським). Характерна риса японського менталітету – вміння активно сприймати художній образ, домислюючи його і співчуваючи разом з автором. Це пояснює лаконічність і водночас багатозначність та багатоплановість, символізм, властиві, наприклад, японським садам. Поміж тим, необов’язково вміти буквально читати сховані символи, важливий лише власний емоційний стан, власне занурення в атмосферу саду.

Гете відчував “фактуру” кольору та його “смак”. Французький поет ***А.Рембо*** (XIX ст.) прославився своїм сонетом “Голосні”:

А – черный, белый – Е, И – красный, У – зеленый,
О – синий; тайну их скажу я в свой черед.
А – бархатный корсет на теле насекомых,
Которые жужжат над смрадом нечистот.
Е – белизна холстов, палаток и тумана,
Блеск горных ледников и хрупких опахал.
И – пурпурная кровь, сочащаяся рана
Иль алые уста средь гнева и похвал.
У – трепетная рябь зеленых волн широких,
Спокойные луга, покой морщин глубоких
На трудовом челе алхимиков седых.
О – звонкий рев трубы, пронзительный и странный,
Полеты ангелов в тиши небес пространной –
О – дивных глаз ее лиловые тучи.

Що це – фантазія поета? Чи особливість сприйняття звуків тонкої поетичної душі? Чи голосні дійсно зафарбовані в нашому сприйнятті? Під час численних експериментів щодо відповідності кольорів

та звуків було виявлено низку закономірностей: для більшості інформантів А – густо-червоний, Я – яскраво-червоний, О – світло-жовтий чи білий, Є – зелений, І – синій, У – темно-синій чи фіолетовий, Ю – блакитний, бузковий, И – темно-брунатний чи чорний. Частотність визначених звуків у тексті й обумовлює його емоційне забарвлення. До речі, за спостереженнями французьких психологів, звук "А" й для французів червоний. Отож, Рембо у своєму сонеті продемонстрував чи сугубо індивідуальні асоціації, чи просто оригінальність. Кажуть, що поет сам сміявся над тими, хто всерйоз сприймав ці вірші. Один студент філологічного факультету написав на тему сонета власну варіацію:

Я вижу яркий свет, когда кричат,
Я слышу крик, свет яркий созерцая.
Все звуки светятся, и все цвета звучат,
И ныне я их тайны раскрываю.
А – красная рубаха палача,
А – ахает толпа, на казнь взирая.
Ы – черный бык, мычащий по ночам.
О – осень: крона клена золотая.
Е – это свежесть молодого лета,
Зеленый переплет Есенина и Фета.
И – птичий свист над синею рекой.
У – это грустный свет зелено-синих
Очей ее, глубоких, как пучина.
У – это гулкий цвет волны морской .

Німецький письменник ***Ф.Шлегель*** (XIX ст.) також відчував "пофарбованість" звуків: А – відповідає світлому, ясному, червоному й означає молодість, дружбу, сяяння. І – відповідає небесно-голубому, символізує любов і щирість. О – пурпурне, Ю – фіолетове, У – ультрамарин.

У творах образотворчого мистецтва емоційне сприйняття кольору ускладнюється змістом роботи. Важливо, що конкретна ситуація картини змінює звучання даного кольору не як завгодно, а тільки на прямо протилежне усталеному (Ван Гог, С.Далі). В картинах Ван Гога фарби – активний психологічний фактор, вони стають засобом створення настрою. Сам Ван Гог описує свою задачу в картині "Нічне кафе": "В своей картине я пытаюсь выразить, что кафе – это место, где можно сойти с ума и совершить преступление. Я стремлюсь этого

достигнуть, противопоставляя мягкому розовому кроваво-красный и нежно-зеленому – кричаще-желтый тон [45]". В абстрактному експресіонізмі існували різні напрямки: від яскравих і темпераментних сюжетних робіт чистими колірними плямами до композицій з передачею кольором, плямами та лініями різноманітних містичних уявлень або вибуху енергії.

Сучасна майстриня ***Іва Павельчук*** має впевненість, що її творчість – це спосіб вияву стану душі, внутрішнього "опромінення світлом", спосіб передачі живих малярських імпульсів. У циклах "Палітри" і "Колір" (1995-2000 рр.) велися пошуки динаміки "колірного звучання", наголос робився на фізично-оптичній сутності барви та виявленні впливів Кольору на людину. Через це Колір виступав як реалізатор власних мрій, бажань, стаючи індивідом, що "диктує" волю, набуває якостей одухотвореної матерії. Зароджувалися тим самим багатогранні здатності кольору до самостійного життя. Серія колористичних робіт І.Павельчук стверджує символічну наповненість кольору, його здатність до перевтілень у нові емоційні стани. Це яскраво підтверджують назви картин "Туга Червоного за Яскраво-Блакитним", "Час, коли від Червоного залишилася тільки назва", "І Фіолетовий був Червоним", "Етнічна Батьківщина Жовтого" та інші. Енергетика, образна суть в ньому закладені – це переконливо доводить Іва Павельчук кожним новим твором, розширюючи межі колористичного буття українського малярства.

Багата кольорозвуковими образами поезія Ю.Лермонтова, О.Пушкіна, О.Блока, С.Єсеніна, В.Хлєбнікова, В.Набокова, В.Брюсова, А.Ахматової та зарубіжних письменників-символістів А.Рембо, П.Верлена, Ш.Бодлера. У романах Е.М.Ремарка також багато колірних образних порівнянь, наприклад *яблучно-зелене небо*. Золотий, жовтий, блакитний та синій – найулюбленіші кольори Єсеніна, ними він характеризує численні зображені предмети і явища.

Існує стійкий та простий зв'язок звука з кольором: З – зелений, Ж – жовтий, С – синій, Ф – фіолетовий. Але вважати це закономірністю не можна. Взаємозв'язок літери та кольору більше виявляється через слова та поняття: О – хмара, молоко, білий; Р – революція, кров, боротьба, червоний; Ж – жук, трава, зелений; А – початок, світлий, рожевий. Кожен звук може мати й свою фактуру: Х – невизначена, неохайна; О – м'яка та повітряна; Л – фантазійна, орнаментальна, Ш – шарудлива, гучна, пухнаста.

Абат ***Кастель*** (XVIII ст.), захопившись вченням Ньютона про

кольоромузичні паралелі, збудував "колірний орган". Цей інструмент складався з багатьох склянок, наповнених розчинами фарб. Позаду вони освітлювалися свічками. Склянки були закриті спеціальними клапанами, об'єднаними з клавіатурою.

Багато музикантів та композиторів мали "колірний" слух. Російський композитор О.Скрябін до музичної поеми "Прометей" написав "партію світла", тобто світлове супроводження музики. Серед живописців, які гостро відчували кольоромузичні співвідношення, можна назвати К.Чюрленіса, А.Лентулова, В.Кандінського. В історії мистецтва є безліч різноманітних прикладів співвідношення музики та образотворчого мистецтва. Серед них: М.Мусоргський, "Картинки з виставки"; І.Шамо, "Картинки російських живописців"; Леся Дичко, В.Суриков, "Ранок стрілецької страти"; І.Левітан, "Понад вічним спокоєм" та інші, створені під враженням полотен художників. "Острів радості" К.Дебюссі – музичне враження від картини А.Ватто "Острів Цецери". Велике значення музика мала в творчості І.Рєпіна, І.Крамського, В.Сурикова, Ф.Васильєва, І.Левітана. Знамениті письменники були прекрасними малювальниками: Й.Гете, В.Гюго, Ч.Діккенс, Т.Шевченко, О.Пушкін, М.Лермонтов, Л.Толстой, М.Гоголь. Цікаві рисунки у Ф.Шаляпіна. Імпресіоністи Моне-художник ("Руанський собор"), Дебюссі-композитор ("Затоплений собор") використовували у своїй творчості єдину імпресіоністичну концепцію "враження". Тут слід також відмітити стильову єдність органної музики, готичної архітектури та оформлення інтер'єрів соборів та церков вітражами, що в комплексі дуже позитивно впливало на людину. В історії літератури імпресіонізм не склався як особливий напрямок, у цьому розумінні про імпресіонізм можна казати лише як про явище стилю того чи іншого письменника. Звісно, поняття стилю в живописі та літературі не збігаються, але передаються насамперед власні враження, відчуття, миттєве сприйняття подій.

Коли критик та мистецтвознавець ***Дж. Рескін*** назвав роботу Д.Уїстлера "горщиком фарби, кинутим в обличчя публіки", він мав на увазі винятково абстрактний, імпресіоністичний характер картини та явну недостатність сюжету. Уїстлер же намагався передати швидкоплинність світлових ефектів у манері імпресіоністів. Його також цікавили взаємовідносини між живописом та музикою, тому він часто називав свої картини ноктюрнами, симфоніями чи гармоніями. Відомий архітектор ***Ф.Райт,*** що активно працював і в монументальному мистецтві, називав свої вітражі "дитячою симфонією" за схожість яскравих

кольорових круглих елементів із повітряними кульками.

У формуванні мистецтв на межі століть справжнім символом часу була музика, авторитет якої дійсно був дуже великим, музика як мистецтво імпровізаційне, процесуально недовершене, просторове й безпредметне, "духовно" відповідала цьому періоду в цілому. Більш за все свідчить про це мистецтво авангарду, де "музична тема" була улюбленою: "Музика" і "Танок" Матісса, музичні інструменти кубістів, теорія Кандінського про відповідність музики та кольору, "Адажіо" і "Симфонія" Син'яка, "На честь музики" Руссоло, футуристичний досвід створення шумової музики, летючу скрипку Шагала, визначення орфізму Делоне як "живопису абстрактного, збагаченого музикою". Синтез абстрактного й відчуттєвого, характерний для цього періоду, виражався в пріоритеті музики, зрозумілої символічно. Можливість взаємодії мистецтв, їхнього синтезу, про що мріяли романтики та символісти, футуристи брали за основу створення сучасного художнього стилю. Про синтез футуристичного живопису й музики говорив К.Карра в маніфесті "Живопис звуків, шумів та запахів": "…с точки зрения красок существуют звуки, шумы и запахи желтые, красные, индиго, светло-небесные и фиолетовые. Они – пластические, полифонические, полиритмические, абстрактные и целые. Молчание статично, а нужны трубы *красных, кра-а-сных, очень кра-а-асных,* которые кричат, зеленых, пронзительных, пышащих желтых, всех красок в движении, постигаемых во времени, а не в пространстве [109]".

П.Верлен вважав, що "найперше музика у слові", закликав творити на межі слова, живопису та музики. Девіз "Головне не колір, а напівтон" – його естетика, що характеризує символізм у поетичній збірці "Акварелі".

Із XIX ст. були взяті й ідеї про зв'язок "абстракції" в живописі з музикою і деякими теоріями фізичної природи світла. Про "музикальність" багато говорив і писав В.Кандінський, пропонуючи створювати живопис, який би "не ілюстрував" музику, але брав за основи "її ритми і форми". А.Хельцель 1905 р. створює абстрактну картину "Композиція в червоному", коментуючи свою позицію в такий спосіб: "Предмет не обов'язковий для картини, що розуміється в музичному змісті". Г.Аполлінер пов'язував "орфізм" Р.Делоне з музичними формами мистецтва. Р.Делоне виробив "світлові" концепції абстракції. Ними ж захоплювалися М.Ларіонов і А.Лентулов. Таким чином, "світ-

лова міфологія" пізнього імпресіонізму, пройшовши через стилізацію епохи Ар Нуво, ставала "абстракцією". Р.Делоне спирався на теорії Е.Шеврейля, якими цікавилися Е.Делакруа, імпресіоністи і неоімпресіоністи. Так що багато художників увійшли в абстрактне мистецтво з "багажем" – і теоретичним, і практичним, накопиченим у XIX ст. Водночас було важливим не стільки відмовлення від "сюжету", скільки нові представлення про простір і час, що виявилися також абстрагованими, що втратили свою реальну сутність.

Футуристи намагалися досягти у своїх картинах звукових асоціацій, чому повинні були сприяти самі назви "Постріл з рушниці", "Будинки + світло + небо", "Авто + світло + шум", "Пробудження столиці", "Збори авто і аеропланів", "Простір + авто", "Що мені розповів трамвай", "До побудови світлозвука", "Світло й тіні в симетрії", "Динамічна композиція", "Кольорові ритми", "Рух кольорів". А француз Л.Сюрваж спробував сконструювати новий кольоровий орган – машину, що видавала скрегіт, дзвін та гул під супровід мигання кольорових лампочок.

Розглянемо відому картину ***Р.Фалька*** "Червоні меблі". Споглядання практично безлюдного інтер'єра не залишає відчуття його населеності та натхненності. Інтер'єр наповнений звуками, що виникають від кольорових імпульсів та контрастів насиченої кольористої матерії. Рух та звуки, емоційне розжарення відчуваються і в деформації предметів, і в побудові простору, і у фактурі живописної поверхні. І все це не лише голоси форм, фарб, рухів пензля: за допомогою цих живописних прийомів художник виражає власне активне емоційне ставлення до трагічних почуттів поч. XX ст., що жили в його душі та наповнювали його картини. У свідомості Р.Фалька, перед яким у молодості стояв вибір стати музикантом чи живописцем, стихії музики та живопису існували нероздільно. Він закликав своїх учнів "уміти чути музику світу" та водночас стверджував, що "…світ живописця – це рух, кипіння, круговерть кольористої матерії, що світиться, збирається в клубок, й розріджується, а потім розтає, або зливається в коштовні злитки, що переливаються [108]". Інтер'єр, де в окресленнях предметів прочитуються натяки на форми музичних інструментів, подібний фантастичному оркестру, який виконує кольорову симфонію. Червоний – зелений, чорний – білий. Контраст теплого та холодного, світла й тіні, багатство градацій червоного кольору створюють стан особливого духовного напруження, енергії, виражають героїчний фон епохи. Але водночас картину Фалька легко уявити й поза конкретно-історичними

умовами. Тому що відтінки червоного сприймаються як традиційні метафори крові та вогню.

У картинах українського художника ***А.Маневича*** відчутно його тяжіння до відтворення невибагливих буденних мотивів природи, бажання показати особливу зворушливу красу повсякдення: він писав пишні, насичені соковитими фарбами заходи сонця, багряні, підфарбовані золотом осені, блискучі білі сніги, прозорі, пронизані світлом та повітрям весни. Творчий метод художника відрізнявся від прихильників футуристичного напряму. Буденні міські мотиви Маневич поетизує, перетворюючи їх своїм пензлем на сяючі різнобарвні симфонії. Маневича називають "музикантом фарб", адже в його картинах завжди відчувається мелодійна настроєність, елегійність. Митця цікавлять проблеми відображення світла, повітря, переливи та рефлекси освітлення, повітряного середовища, але поступово імпресіоністичний підхід до них змінюється на сувору та викарбувану формулу взаємодії великих колірних плям.

Широко поширене використання фрагментів музичних творів у телерекламі для передачі ідеї та настрою. Цікаве дослідження 2000 р. провела фірма-виробник кулькових пер. Деяким групам молоді показали візуальний ряд з мінімумом інформації про товар, але у супроводженні рок-н-ролу. Іншим групам були показані ті ж самі ролики під звуки класичної музики. Майже 80% студентів, які дивилися рекламу з улюбленою музикою, обирали запропоновані пера незалежно від кольору. 70% студентів, які дивилися рекламу з неприємною для них музикою, обирали інші пера. Незважаючи на такий надзвичайно сильний вплив музики на вибір, лише 5 з 205 учасників згадали про музику як фактор зробленого вибору.

Природу синестезій досліджували багато науковців. Одні припускали, що в основі її лежить взаємна одночасна передача збуджень між слуховими, зоровими або сприймальними дотиком волокнами у мозку. Інші бачили в неї звичайну "асоціацію ідей". Хтось вважав синестезію ознакою атавізму, проявленням первісного синтезу відчуттів. Явища синестезій часто спостерігаються у художників. У процесі передачі фактури предметів зорові відчуття зазвичай викликають відчуття сприймання дотиком, художник ніби відчуває матеріал руками. У скульптора, навпаки, часто відчуття сприймання дотиком викликають відчуття зорові. Іноді скульптор не бачить будь-яких деталей або частин скульптури, але торкаючись до них у процесі роботи, він безпомилково виліплює їх, уявляючи зорове. Багато художників люблять

слухати музику, самі є гарними виконавцями. Музика, на їхній погляд, підсилює відчуття образу, настрою та кольору. За свідченням сучасників, Левітан у період праці над картиною “Понад вічним спокоєм” постійно слухав музику Бетховена. Будь-які явища синестезій міцно закріпились у словесних висловах типу *холодний колорит, соковитий живопис, м’який штрих, крикливий колір, дзвінка лінія, блискучий рисунок, тьмяний звук, роздольна мелодія*.

5.8. Синтез мистецтв

Синтез мистецтв – органічний взаємозв’язок різних видів мистецтв в єдиному художньому цілому, що сприяє естетичній організації матеріального і духовного середовища людини (архітектурні або ландшафтно-монументальні ансамблі) або створенню якісно нового художнього явища в часі (театральні вистави, вокальні і вокально-інструментальні твори, декоративне мистецтво). В історії мистецтва відомі численні приклади синтезу архітектури з монументально-декоративною пластикою та монументально-декоративним живописом. Як виділення окремих видів мистецтва, так і їхня взаємодія – надзвичайно важливі фактори на всіх рівнях художнього життя народу. Правильними уявляються древні традиції монументального мистецтва, коли живопис органічно поєднується з архітектурою, а не є просто прикрасою стін.

Архітектура є матеріальною основою, реальною базою для синтезу мистецтв. Декоративні тканини, текстиль при взаємодії з іншими елементами інтер’єру, виступаючи з визначеним ступенем самостійності, набувають нових якостей сприйняття кольору, форми, змісту. Текстильні витвори монументально-декоративного мистецтва (гобелени, розписи, килимові покриття, просторові текстильні структури), що існують у просторових ансамблях і співзвучні їм, мають величезну силу емоційного впливу. Часто неможливо виокремити декоративні тканини від конструктивної основи інтер’єру – настільки вони органічно зливаються в єдине художнє ціле. Тому закономірно говорити про їхню визначену єдність, конструктивну і декоративну сутності художнього вирішення інтер’єру, в чому і полягає один із проявів цієї форми синтезу мистецтв.

Кольоромузика заснована на злитті музики та кольору й отримуванні внаслідок цього сильного естетичного враження. Останніми роками часто проводять концерти, театральні вистави в старих зам-

ках, залах художніх музеїв. Це сприяє "входженню, вживлянню" глядачів у дух того або іншого часу, в визначену історичну епоху з її особливостями музичного та художнього життя. В багатьох містах світу можна побачити кольоромузичні фонтани, що являють собою видовище надзвичайної краси. Музика, ритм струменів та кольори зливаються в єдиний художній образ. У Єгипті біля пірамід Гізе увечері влаштовують вистави "Звук і колір". На фоні чорного неба звуки музики та потоки кольорового світла об'єднують людей, пустелю, піраміди та сфінксів. Ось декілька прикладів з сучасного життя. У травні 2003 р. у Дніпропетровську відкрився єдиний в Україні світло-музичний фонтан. Найскладніше обладнання дозволяє змінювати висоту та освітлення 190 водяних струменів залежно від музичного супроводження. За думкою психологів, на сьогоднішній день кольоромузика досить успішно вирішує і задачі створення психологічної атмосфери для релаксації. Фестиваль 2003 р. в Харкові "Жовтий звук" зібрав дизайнерів, мистецтвознавців, інженерів, музикантів, театралів України і Росії. Організатор проекту – Харківський театр світлодинамічного живопису, основоположником якого в 60-і рр. став харківський інженер Ю.Правдюк. Мабуть, ще ніколи в Україні проблеми аудіовізуального синтезу не обговорювалися так широко. Особливий напрямок склали розробки в області сучасного дизайну: світломузичне оформлення ландшафту, будинків, малих форм, фонтанів, басейнів.

Нічні клуби сьогодення при своїй екстравагантній розкоші за основу обирають гру з простором, поширення його і деформацію за рахунок оптичних ефектів, що створюються дзеркалами, кольоровим освітленням та незвичайними формотворними лініями на стінах та стелі. Девіз оформлення – "О, магія!"– затверджує яскраве колірне вирішення, переваження геометричних форм, блиск металевих поверхонь та складні світлові сценарії. Кольорові промені світла – червоні, сині, фіолетові – створюють ірреальне, фантастичне середовище, змінюють атмосферу інтер'єру на емоційно активну. Це посилюють насичені рожеві, оранжеві, блакитні, пурпурові чи зелені кольори. Світловий дизайн стає головним чинником, що визначає композиційну структуру приміщення та формує захоплений настрій присутніх.

Апофеозом Дня міста-2003 у Москві стало мега-шоу на Червоній площі. Головна площа Росії перетворила на величезну сцену, де відбулося унікальне видовище відомого німецького режисера Герта Хофа. Численні прожектори і лазери, повітряні кулі, що світяться, піротехніка і неон, класична і сучасна музика – все об'єдналося в рам-

ках єдиного сценарію, в новій формі спектаклю на відкритому повітрі. Майстер світломузичних інсталяцій, Хоф прославився як автор святкувань міленіуму в Афінах, Берліні, Будапешті і Пекіні. Безпомилкове чуття художника дозволяє йому створювати незабутні симфонії світла і звуку. Першою спробою проведення святкового шоу в Москві стали гастролі Жана Мішеля Жарра, присвячені 850-річчю столиці. Шоу такого масштабу і рівня проводилося в Росії вперше. Мега-шоу Хофа – це єдині своєрідні твори мистецтва, що розробляються для великомасштабних представлень на відкритому повітрі. Задіються такі оформлювальні елементи, як: світло, неонові конструкції, лазери, повітряні кулі, наповнені гелієм, піротехніка і висотні феєрверки, а також особливі додаткові ефекти. Кожне шоу базується на спеціальній музиці, даних відповідного міста, конкретного ландшафту, архітектури місця, національних традиціях. Ці критерії є для Герта Хофа визначальними факторами при розробці цілісного проекту.

Паризький творчий колектив “Скерцо” завоював репутацію найкращого у підготовці шоу лазерних проекцій на фасади архітектурних пам’ятників та міських будівель під час масових заходів: святкування сторіччя Ейфелевої вежі, запуск швидкісного потяга, ілюмінація Ам’єнського Собору, відкриття Днів угорської культури у Франції та багатьох інших. За кордоном “Скерцо” прославився у Португалії, Італії, Японії, Сполучених Штатах Америки. “Скерцо” співпрацює з такими артистами, як: музикант Жан-Мішель Жарр, театральний режисер Філіп Жанті, кутюр’є Кензо та Пако Рабанн. Своїми дивовижними і неповторними лазерними шоу за допомогою високих технологій “Скерцо” перетворює міський пейзаж на театральний простір. “Скульптури зі світла” – так вони називають свої вистави. Одна з них відбулася 1-3 квітня 2004 р. і в Києві на Майдані незалежності.

Цікавою і ще мало дослідженою є поява і розповсюдження рисунків графіті. Словник мистецтв визначає ***графіті*** як нелегальне та заборонене маркування у вигляді символів, слоганів та зображень, які в цілому повинні становити деяку зрозумілу композицію. Термін походить від грецької мови та означає “неохайні надписи на стінах домів чи огорожах”. Існує декілька видів графіті – від ген-графіті як маркування територій неформальними групами, хуліганства, хіп-хоп графіті як засобу творчого самовираження – до політичних графіті, що мають соціально вагомий зміст. Для політичних графіті є дуже важливим поєднання візуальної композиції з вербальною, чому допомагає вдалий короткий слоган. Графіті починалося в 70-рр. XX ст. у

Нью-Йорку з написання власних імен. На поч. XXI ст. у США та Західній Європі воно вже визнано особливим жанром мистецтва та посідає гідне місце в експозиціях музеїв та виставок. Вагомий вплив на формування стилю мали вивіски та рекламні щити, ось чому графіті можна вважати рекламою, і навіть рекламним дизайном. Графіті насамперед – це ідея, яку художник повідомляє суспільству засобами візуальної стилізації. В цьому вони споріднені з мистецтвом плакату. Корені графіті можна знайти й у принципах створення монументальних зображень. Легальні площини внаслідок спокійної роботи райтерів *(від англ. – письменник)* відзначаються складними сюжетами, продуманими композиціями і контрастними колірними сполученнями, різними стилями. Балончики з яскравими нітрофарбами – основний інструмент у роботі райтерів, які демонструють іноді великі професійні і технічні здібності створення зображень на площині. Можна припустити, що це – новий вид синтезу мистецтв, який згодом стрімко розповсюдиться у великих містах.

Нагадаймо, що гармонія колірна подібна до гармонії музичної. Якщо музичну гармонію розглядати як красиву сукупність усіх звуків, музиканту достатньо просто навчитися грати. Музична теорія не висвітлює наскільки приємно слухати всі звуки разом, а порушує проблему, яким чином підібрати форму, звукове вираження відповідно до змісту. Це відноситься й до зв'язку кольору та змісту.

Теоретики абстракціонізму порівнюють живопис та музику, пояснюючи, що музика нічого конкретного не зображає, але надає великий емоційний заряд. Отже, й колірними плямами можна створювати "колірні симфонії". ***В.Кандінський*** після 1920 р. працював у Баухаузі, вищій школі будівництва та художнього конструювання Німеччини. Тривалий час викладав основи композиції, кольорознавство, аналітичний рисунок, настінний живопис. Все життя художник був прихильником барвистого геометризму, шукаючи "музичності" колористичних співзвуч. Він вважав, що саме безпредметність, абстрактні кольори та форми ведуть до "чистого мистецтва", "абсолютного живопису", забуваючи про принципові відмінності, що розподіляють природу живопису та музики як видів мистецтва. Ще Гете про це писав: "Колір і музичний тон не можна порівняти між собою... Як дві річки, що беруть початок на одній горі, й розтікаються у протилежні боки так, що не знайдеться жодного місця, де вони були би схожими, так не схожі між собою музикальний тон і колір [17]". Кандінський, знаючи про нові наукові відкриття, дійшов висновку, що матеріаль-

ний світ руйнується (“все стало хибким”), і намагався зрозуміти, що відкривається за ним. У “Тексті художника” Кандінський порівнював космос та живопис і описав подібний світогляд: “Живопис є гуркітливе зіт-кнення різних світів, покликаних шляхом боротьби і серед цієї боротьби світів між собою створити новий світ, що зветься добутком. Кожен добуток виникає технічно так, як виникає космос, – він проходить шляхом катастроф, подібних до хаотичного ревіння оркестру... [58]”. Плями, деякі кольорові хмари, м’які, немов біологізовані, часто оконтурені в стилі Ар Нуво, утворять найскладніші сполучення. Серед них, немов блискавки різного кольору, зиґзаґами миготять лінії, щоб створити ефект відходу в глибину, щоб “заманити” глядача всередину. Ці плями то бігають, то розступаються, вони то більші, то менші, що не є знаком їхньої реальної величини чи далекості. Як космос, такий живопис просторово і хронологічно неоднорідний, ми бачимо спалахи далеких “перспективних плям, що пропадають у безодні, що випливають нам назустріч”. Це “хор фарб, що уриваються в душу з природи”. Головне, щоб “глядач самозабутньо розчинився в картині, жив у ній”. Отут важлива не форма, а переживання, “внутрішній потяг”, “найчуттєвіша вібрація”. Особлива алхімія кольору створює найважливіший елемент впливу на глядача. Відомо, що Кандінський був закоханий у фарби світу. Його колір – емансипований, відірваний від предметного контексту.

Литовський композитор поч. XX ст. ***К.Чюрленіс,*** один з найвідоміших представників символізму, спробував злити разом обидва мистецтва – найкращі його твори бентежать своїм “музичним живописом” та нагадують романтичні подорожі. Смисл цих картин не пояснений ще повністю та має різні, протилежні тлумачення. Щоб зрозуміти суть його композицій, потрібні зусилля, визначений рівень художньої культури. Найвиразнішою рисою Чюрленіса була любов до краси, до гармонії природи. Як можна виразити свої почуття? Звуками, ритмами та формами, кольором. Чюрленіс створював диптихи, триптихи, цикли, кожна частина яких – як частина музичного твору (“Створення світу”, “Знаки Зодіаку”, “Фуги”, “Сонати”). У класичній музиці соната – це твір з декількох частин, об’єднаних художнім задумом та внутрішнім зв’язком.

Предмети сольфеджіо та орнамент дуже схожі й тісно зближені. Сама специфіка побудови орнаменту створює визначені пункти зіткнення музики та декоративно-прикладного мистецтва. Першою точкою зіткнення є той факт, що структура орнаменту та музичної

тканини базується на ритмічному ряді. Приміром, в орнаменті ритм – це повтор однакових елементів, що відповідають повторенню рівних частин у музиці. Другою точкою стала наявність поняття акценту в орнаменті та музичній тканині. Отже, *акцент* в перекладі з латинської означатиме *наголос*, що повністю відповідає його тлумаченню в орнаменті та в музиці. Один з елементів виділяється тоном або кольором, подібно тому, як в музиці одна з рівних частин виділяється наголосом. В орнаменті група елементів, які повторюються, має назву *рапорт*, а в музиці група частин, які повторюються, має назву *такт*, що взагалі рівнозначно. Але не треба штучно зближати поняття образотворчого мистецтва та музики, тому що в основі своїй образотворче мистецтво – явище просторове, а музика – часове. Єдина термінологія та засіб порівняння сприяють поєднанню візуального та слухового сприйняття як взаємних опорних сигналів. Говорячи про спорідненість термінології, не можна залишити без уваги поняття *динаміка*. Суть цього поняття як в музиці, так і в образотворчому мистецтві виявляється в наростанні та спаді: в образотворчому мистецтві – тону, кольору та форми, в музиці – сили звука. Як все багатство звуків музики будується звуками однієї октави, так і колірне багатство живопису визначається кольорами спектру. Особливо цікавою є спорідненість поняття лінії в музиці та образотворчому мистецтві. Поняття лінії в музиці головним чином належить до мелодії. Існують хвилеподібний, стрибкоподібний, горизонтальний, висхідний та низхідний мелодичний рухи. І практично кожний із них має аналог із типом лінії в образотворчому мистецтві. Показовими в цьому плані є поняття *співуча* (плавна) лінія та *співуча* (плавна) мелодія, якості якої – поступовість, хвилеподібність, рівновага між висхідним та низхідним рухом – великою мірою притаманні й співучій лінії в малюнку. Обидва явища є виразними засобами створення художнього образу в музиці та образотворчому мистецтві. Але, якщо співуча мелодія може бути самостійним твором, то співуча лінія є художнім прийомом. Наприклад, в графічних творах С.Красаускаса даний прийом є основним (цикли графічних робіт “Народження жінки”, “Людина”).

Американець ***С.Френсіс*** розбризкував фарби по полотну та залишав його окремі частини незаписаними. Він намагався відкрити глядачам світ чистих кольорів. Синій колір у його відомій роботі “Блюз в синіх тонах” асоціюється зі словом *blue (англ. blue – блакитний, голубий)*; на тій самій асоціації побудована композиція знаменитої “Рапсодії в стилі блюз” американського композитора ***Дж.Гершвіна.***

Синій колір тут звучить як основна тема імпровізації. На думку французького кубіста ***Р.Делоне,*** саме аналітичне сприйняття світла й кольору перетворює матеріальну предметність середовища, що є однією з важливих задач нового мистецтва. Делоне займався доповненням пошуків кубістів абстрактним конструюванням у галузі колориту, займався *архітектурою кольору* та його *динамічною поезією*. Цей стиль живопису, в якому відбувається "гра" чистих форм і кольорів, ним вважався мистецтвом, подібним музиці. Поет того часу придумав для такої творчості назву *орфізм*. Разом із дружиною Делоне розробляв яскраві й радісні кольорові композиції з геометричних елементів.

Якщо відбувається ознайомлення з музикою на основі цілісних творів, можна проводити аналогії з образотворчим мистецтвом на рівні живописних полотен, наприклад: П.Чайковський, "Лютий. Масляниця" – Б.Кустодієв, "Масляниця", К.Юон, "Кінець зими. Полудень" (піднесений, мажорний настрій, святкова маячня, і, незважаючи на зимовий пейзаж, домінування теплих, радісних відтінків). Визначити точно словесно той чи інший настрій та емоційні почуття – задача не з легких, адже важко "розповісти" симфонію. Не лише колір, а й техніка нанесення фарб більшістю визначає емоційний вплив картини: фактура живопису ніби оголює перед глядачами внутрішні почуття художника. Якщо спробувати проаналізувати асоціативний ряд циклу "Пастелі" ***Л.Дичко*** на вірші П.Тичини, ми почуємо та побачимо 4 частини, 4 романси, що розповідають про вічне добове коло. Ця тема приваблює увагу багатьох видатних діячів мистецтва – літератури минулого та сучасності. Свій погляд на вічну тему Дичко розкриває за допомогою приглушених тонів, що відповідає назві "Пастелі". Висхідні та низхідні музичні інтонації романсів викликають асоціації з певним часом доби:

– "Ранок" – високі дзвінкі ноти створюють ілюзію чогось тендітного, ніжного, чистого;

– "День" – мажорні акорди свідчать про могутність і величність світлого дня;

– "Вечір" – переважання спадного руху посилює хмурий колорит, показуючи вічний незмінний шлях у ніч;

– "Ніч" – на фоні завмираючої динаміки великі інтервали сприймаються як відблиски світла, що гасне, а серпанок бузково-сірого туману розмиває обриси предметів. ***Настає безчас…***

Вірш А.Тарковського "Пускай меня простит Ван Гог" написа-

ний під враженням відомої картини Ван Гога “Зірки та кипарис” (або “Дорога у Провансі”):

…Стою себе, а надо мной навис
Закрученный, как пламя, кипарис.
Лимонный крон и темно-голубое, –
Без них не стал бы я самим собою…[30].

Цими рядками поет визначив основний колорит картини Ван Гога: яскравий лимонно-жовтий колір небесних світил, жовтих хлібів у полі та густий темно-блакитний тон неба. Вся творчість Тарковського вражає різноманітною грою “звукокольору”, багатством поетичного колориту та точністю звукокольорових відповідностей. Поет писав в одному з віршів: “Я ловил соответствие звука и цвета… [30].”

На жаль, словесно-звуковий живопис не може бути достатньо вираженим на статичній картині або ілюстрації. Це зображення повинно бути живим, мінливим, розгорнутим у часі разом зі звучанням віршів. Зараз комп’ютерна техніка дозволяє робити звукокольоровий аналіз віршів та отримувати динамічну картину гри кольорів, заданих голосними. Наприклад:

“Отговорила роща золотая…” – жовтий, брунатний, мінорний;

“Воздух прозрачный и синий” – синій, синьо-зелений, темний, мінорний, ніжний, тихий.

Ключові слова та поняття

фізіологічний та психологічний вплив кольору, кольоротерапія, психосемантика кольору, колірні асоціації, система найменування кольорів, об’єктивний колір, суб’єктивне сприйняття, колірні синестезії, кольоромузика, теплі та холодні кольори, колірні переваження, синтез мистецтв, світломузичне оформлення середовища.

Запитання для самоконтролю

1. *Що таке асоціація? Назвіть основні групи колірних асоціацій.*
2. *Від яких властивостей кольору залежать колірні асоціації?*
3. *Наведіть приклади колірних синестезій.*

4. Чому кольори розподіляють на теплі та холодні? Як це пов'язано з асоціаціями?

5. На які групи розподіляються кольори з точки зору фізіологічного впливу?

6. У чому полягають сучасні можливості синтезу музики, слова і кольору?

7. Чи можна проводити прості аналогії між образотворчим мистецтвом та музикою?

8. Розкажіть про значення таких виразних засобів, як: композиція, ритм, гармонія, динаміка для синтезу різновидів мистецтв.

Розділ 6. ЗМІШУВАННЯ КОЛЬОРІВ

6.1. Властивості фарб

Засобом для вираження колірного багатства навколишнього світу художнику слугує фарба. Образ, який формується у творчій свідомості автора, та матеріал у вигляді фарби – це дві сили, які повинні бути об'єднані. Слово *фарба* часто використовується як синонім слову *колір*. Але для живописця це зовсім різні поняття. Фарба – це всього лише матеріал, який хоч і має визначені фізичні властивості, але залишається "річчю у собі", поки до нього не доторкнулася рука художника. Однією і тією ж фарбою можна пофарбувати огорожу та написати картину. Живописець у процесі роботи змінює фізико-оптичні властивості фарби, наносячи її то пастозним мазком, то тонким прозорим шаром, то штрихом, то змішуючи одну фарбу з іншою, то зіставляючи окремі плями та крапки одна з одною. У результаті фарба перетворюється на колір. Кожна фарба – акварель, гуаш, темпера, олія, пастель має свої фізичні властивості, отже й свої виразні можливості. Можна образно сказати, що фарба має свій характер і часто виказує опір художнику – або коректуючи задум, або значно змінює творчу ідею автора. "Муки творчості", про які стільки говорили та писали поети та художники, є суперечність між замислом та можливістю втілення у матеріалі. За допомогою фарби художник покладається викликати у себе та у глядача відчуття кольору, подібне тому, яке викликали у нього світлові випромінювання від предметів. Кожний художник має свою систему змішування фарб. Сталого рецепту в цій справі не може бути, бо один і той самий колір можна одержати кількома комбінаціями (пігменти, колір основи, техніка накладання фарби на поверхню). "Фарби,– казав французький художник Гупіль, – є уламками грубої матерії, з якої талановитий художник зуміє пошити розкішне вбрання для своїх думок [51]". Але для того, щоб зуміти це зробити, треба мати достатньо знань про фарби. Перша й основна вимога художника до кольору будь-якої фарби – це яскравість та чистота. Часом буває і таке: фарба сама по собі доброякісна, а у сумішках дає неприємну пляму, наприклад, ультрамарин з червоним кадмієм. Таких перешкод у роботі художника може бути дуже багато.

Фізико-хімічні та оптичні властивості фарб диктують й визначені засоби роботи ними, ту сукупність прийомів, яку прийнято на-

зивати *технікою*. Той чи інший об'єкт натури може сприйматися по-різному за різних умов, може уявлятися різним художникам по-різному: одним – легким, акварельним, невагомим, іншим – щільним, чітким, тяжким, як би написаним олійними фарбами. Схильність художника до одного якого-небудь матеріалу накладає слід на характер його бачення, він скоріше побачить та вибере той мотив, у якому колірні відносини більш характерні для його улюбленої техніки. В історії мистецтва часто говорять: *рука такого-то майстра, його почерк, така школа,* маючи на увазі визначену техніку виконання, яку відразу можна впізнати.

Велика кількість фарб складається з твердих речовин, які містяться у будь-якому прозорому середовищі: олії, емульсії, клейової води. Пігмент та зв'язиво стають основними компонентами, що визначають фізичні та оптичні властивості. Пігмент уявляє собою прозорі або непрозорі частки речовини, які вибірково поглинають або відбивають світло, що й визначає його колір. Колір фарбового шару також залежить від концентрації часток у середовищі, тобто у зв'язиві. За мірою збільшення концентрації збільшується й насиченість кольору. Фарби, залежно від ступеня прозорості, розподіляються на дві групи:

– ***Корпусні*** (криючі), які покривають поверхню зовсім непрозорим шаром. Колір основи у даному випадку у формуванні колірного враження не бере участь;

– ***Прозорі*** (лесіровочні), фарбований шар яких світловий потік проходить наскрізь, відбивається від поверхні основи та знову проходить скрізь фарбовий шар. У цьому випадку колірне враження буде залежати від кольору основи.

Художники минулих століть самі готували фарби, підбирали зв'язиво та колір основи, і завдяки цьому досягали багатої оптики фарбового шару. Їхні твори вражають не тільки дивовижною міцністю, але й ще більш дивовижним різнобарв'ям. А ось знання сучасних художників про "кухню мистецтва" зараз дуже слабкі.

Основа майстерності живописця полягає в умінні складати та змішувати фарби, що досягається:

– засобом механічного змішування;

– засобом оптичного змішування (накладання одного фарбового шару на інший). Це акварель та деякі прозорі олійні фарби;

– засобом оптичного або просторового змішування (об'єднання окремих мазків та крапок – *пуантилізм* або *дивізіонізм*).

Цей спосіб полягає у тому, що відбиті різні промені разом потрапляють на один і той самий кінчик нерва і утворюють загальне зорове сприйняття. Змішування фактично утворюється не на картині або палітрі, а в очах.

Механічне змішування на палітрі – найпоширеніший у художників засіб. Він призводить до рівномірного розмішування різних частинок різного кольору в прозорому зв'язиві. Промінь, що вийде з такого шару живопису, буде сумою кількох променів, які пройшли всю товщу шару. В живописному творі, як правило, використовують усі 3 види змішування у тих чи інших пропорціях. Тут слід зрозуміти суттєву відмінність змішування колірних променів від змішування фарб. При змішуванні 3-х основних колірних променів утворюється білий колір, а при змішуванні цих фарб – сірий колір. Колір фарб лише близький до яскравості та насиченості променів спектра. Фарби при змішуванні часто дають інші кольори, ніж колірні промені. Тому спектр, переданий фарбами відповідних кольорів, тільки близький до природного. Якщо такий зафарбований спектральний круг швидко повертати навколо центральної осі, то видно не білий, а мутнувато-сірий круг. За винятком мозаїки та вітражу, у всіх техніках основним засобом слугує механічний сумішок фарб на палітрі. Найпростішим видом сумішку тривалий час було змінювання кольору за допомогою білого або чорного. Цим можна досягнути об'ємності предметів, але позбавити їх насиченості. Теоретично для створення будь-якого кольору достатньо 5 фарб – 3-х основних, білої та чорної. Все залежить від теплохолодності фарб та їхнього кількісного співвідношення. Але іноді потрібно використовувати промислові фарби з визначеним пігментом.

Інший засіб змішування кольорів є ***оптичним змішуванням*** їх у нашому оці. Змішавши жовту й синю фарбу і подивившись на неї крізь мікроскоп, ми побачимо, що така зелена фарба складається з малих частинок складових фарб жовтих та синіх. Жовте й синє проміння, перемішані між собою, доходять до нашого ока й змішуються в ньому на колір зелений, або краще кажучи, викликають в ньому враження зеленого кольору. Особливо треба зупинитися на окремому мазку. Твори з використанням оптичного змішування має кожна епоха. Живописні достоїнства картин можуть бути пояснені використанням мазків різних кольорів, що створює своєрідну вібрацію кольору. Свідомо, повною мірою, спираючись на зроблені до того часу наукові відкриття законів оптичного змішування, окремий мазок

стали використовувати імпресіоністи. Вони “повстали” проти чорного та білого кольорів. Тому де ще у природі буває чорний та білий кольори, не змінені під впливом блакитного неба, зелені, золота сонячних променів, срібності похмурого дня? Неоімпресіоністи пішли ще далі. Вони зовсім відмовилися від змішування фарб на палітрі та використовували лише насичені спектральні кольори, змінивши тим самим живе сприйняття кольоровою схемою. Однак, у них колірне вирішення ще відповідає сюжету, передає емоційний стан і якось пов’язано з предметом. Формалістичні течії відмовилися від предметності зображення, намагалися створити колірні гармонії з плям абстрактного, умовного кольору. Безпредметне мистецтво, вільне від сюжету і форми, наближається до створення світу нових образів, нових знаків, що народжувалися в голові художника, нових якостей живопису – комбінуванні кольору, його насиченості та фактури. Життя чистої живописної матерії отримує рівні права з матерією природи.

У мистецтвознавчій та навчальній літературі оптичне змішування кольорів часто пояснюється дуже спрощено й не зовсім вірно. Наприклад, стверджується, що синій та жовтий мазки з визначеної відстані дають зелений колір, а червоний з жовтим – оранжевий. У деяких випадках це спостерігається, але значно залежить від величин плям. Завдяки повітряному шару їхні межі розпливаються, змазуються і декілька кольорових плям одночасно дратують одне й те саме нервове закінчення визначеної частини сітчатки ока. Ось чому, коли ми дивимося на віддалену пістряву різнобарвну тканину, особливо з дрібним рисунком, вона нам здається одноколірною, пофарбованою у колір підсумковий, який утворюється від змішування всіх кольорів усіх різнопофарбованих частин. Цей закон стосується й тону – при оптичному змішуванні двох кольорів різної світлості видимий колір буде мати загальну середню світлість. Наприклад, біла поверхня з дрібним візерунком сприймається на відстані як сіра. Закономірності просторового змішування особливо потрібно враховувати художникові при виконанні великих панно та плакатів, розписів, для сприйняття яких необхідна велика віддаленість.

Засобами змішування кольорів у мистецтві користаються, щоб досягти максимальних зорових ефектів, тобто викликати враження багатобарвності при мінімальному використанні кольорів. Просторове змішування кольорів лежить і в основі створення ткацького малюнка, орнаментальне і колористичне вирішення якого будується за рахунок сполучення по-різному переплетених між собою кольорових

ниток основи й утоку. Просторове змішування кольорів у тканині залежить від наступних факторів: розмірів точок, плям і штрихів різного кольору і контрасту між ними за світлістю, насиченості і колірним тоном; інтервалів між елементами малюнка; відстані, на якій розглядається тканина.

Колірно-повітряна перспектива – зміни деяких ознак предметів під впливом повітряного середовища і простору, зміни кольору, обрисів і ступеня освітленості предметів, що виникають у міру віддалення натури від очей спостерігача. Приміром, усі ближні предмети сприймаються чітко з багатьма деталями і фактурою, а вилучені – узагальнено, без подробиць. Контури ближніх предметів виглядають різкіше, а вилучених – м'якше. Усі ближні предмети мають контрастну світлотінь і здаються об'ємними, всі далекі – слабко вираженою світлотінню і здаються плоскими. Через повітряний прошарок кольори всіх вилучених предметів стають менш насиченими і набувають кольору повітряного серпанка – блакитний, молочно-білий, фіолетовий. Усі ближні предмети здаються багатобарвними, а вилучені – одноколірними. Художник повинний враховувати всі ці зміни для передачі реального простору і стану освітленості у своїй картині. На віддалі від спостерігача колірний тон об'єкта змінюватиметься залежно від кольору того прозорого середовища, в якому він знаходиться, та кількості і величини частинок вологи й пилу в повітрі, які ускладнюють проходження кольорових променів і значно впливають на зміну кольору. Світлість буде знижуватися у білих та жовтих предметів, а у всіх темних – підвищуватися, тобто здійсниться взаємне зрівноваження. Сукупність пофарбованих поверхонь буде сприйматися як один загальний колір. Ці закономірності можна визначити як "повітряно-колірну перспективу". Вона вимагає в живопису передавати не справжній колір предмета, а видимий. Холодні кольори на площині завжди нам здаються далекими, теплі – близькими. Це пов'язано з тим, що у реальності далекі предмети обкутуються синявою. Але просторові властивості кольору не такі сильні, щоб порушити закони лінійної перспективи. У творах можна знайти зразки, коли зміна "прямої" колірної перспективи "зворотною" не порушує враження просторової глибини.

Існує 2 способи змішування кольорів: складальний та віднімальний.

Складальне змішування (адитивне, addition) – коли світлові промені утворюють єдине колірне враження у результаті дії колірних подразників на одні й ті самі чутливі елементи ока:

– *просторове* – сполучення в одному просторі різнопофарбованих світових променів (цирк, театр);

– *оптичне* – утворення сумарного, загального кольору в органі зору (пуантилізм або дивізіонізм, пістрява тканина, крони дерев на великому віддаленні);

– *часове* – його можна спостерігати на вертушці, якщо закріпити на ній диски різних кольорів або 1 диск розфарбувати плямами та швидко крутити (кольори не можна буде розрізнити, вони утворюватимуть один загальний колір).

– *бінокулярне* – змішування, за якого в окуляри вставляється скло різних кольорів (червоне та жовте, жовте та синє). Через деякий час установлюється загальний колір.

Віднімальне змішування (субтрактивне, subtraction) – зразком може бути проходження променів світла скрізь кольорове скло. Скло буде пропускати визначену частину променів, а іншу – поглинати, тобто, віднімати. Червоне скло пропустить лише червоні промені, зелене – зелені. А зелене скло, покладене на червоне, поглине червоний промінь. Подібне явище поглинання променів відбувається при покладенні фарб одна на одну та при їхньому механічному змішуванні.

6.2. Доповняльні кольори та їхнє змішування

Колірний круг може складатися з різної кількості кольорів: 6, 8, 12, 24, 32 та більше, особливо створений за допомогою комп'ютерної техніки. Головною особливістю будь-якого колірного круга є така відповідність протилежних від центру кольорів, котра при їхньому механічному змішуванні дає ахроматичний колір. Такі кольори мають назву ***доповняльних*** (чи додаткових або комплементарних). Але змішування двох доповняльних кольорів світлових променів дає білий колір. У кольорознавстві виділено три основних пари доповняльних кольорів: червоний – зелений, жовтий – фіолетовий, оранжевий – синій. Якщо у колірному крузі змішувати сусідні кольори, то можна отримати велику кількість проміжних відтінків. Таку закономірність можна назвати *колірною множиною.*

Часто, коли ми вдивляємося в поруч поставлені сильні кольори, то в нашому оці починається миготіння і з'являється якийсь оптичний колір. Візьмемо скляне коло з намальованими на ньому секторами основних кольорів у тому відношенні площ, як у спектрі, і

будемо швидко обертати його навколо осі. Тоді сума цих кольорів дасть, як ми вже бачили, безбарвну прозорість (при прозорих фарбах). Заберемо сектор червоний, а жовтий та синій будемо обертати; тоді дістанемо зелений колір. Площі секторів жовтого та синього замалюймо зеленою фарбою, а сектор червоний залишимо і так само швидко обертатимемо коло. Їхня сума дасть безбарвну прозорість. Такі кольори, що доповнюють один одного, щоб створити прозоре або, як кажуть, біле проміння, називають, крім доповняльних, ще комплементарними. Явище буде доповненням або викликанням. Два основні кольори не можуть бути комплементарними, бо бракує третього основного кольору, щоб утворити безбарвну прозорість. Доповняльні кольори такі: червоний – зелений, жовтий – синій з переходом до червоного. До жовтого мав би бути комплементарним фіолетовий, але завдяки тому, що синя площа в спектрі значно переважає червону, то в сумі вони утворять синю з переходом до фіолетового. Через здатність кольорів викликати в нашому оці оптичний комплементарний колір, сусідні кольори некомплементарного характеру змінюють свої тони, бо кожен з них скликає свій комплементарний оптичний колір, що впливає на колір сусідній. Використовуючи в малярстві комплементарні фарби, ми робимо зображення лагідним і приємним для ока, бо не втомлюємо його викликанням оптичних комплементарних кольорів.

Наукою про колір сформульовані ***три основних закони оптичного змішування:***

1. Для будь-якого кольору існує інший, доповняльний йому. У результаті їхнього змішування утворюється ахроматичний колір, але лише за визначеного відношення. Диспропорція призводе до появлення колірного тону залежно від перебільшення в суміші даного кольору. Не кожна синя фарба у суміші з жовтим дає зелений колір, близький до спектрального. У парах доповняльних кольорів кожен колір також має великий діапазон відтінків, тому не всякі червоний та зелений будуть доповняльними. Яке це має значення в художній практиці? Будучи порівняними, доповняльні кольори є найбільш гармонійними сполученнями та взаємно підвищують насиченість і світлість один одного, не змінюючи колірного тону. Слід пам’ятати, що доповняльні кольори посилюють один одного не завжди, а лише за визначених умов. Поль Синьяк, автор теорії окремого мазка, писав, що доповняльні кольори, що сприятливо взаємодіють, взаємно знищуються за умови малого розміру колірних плям або їхнього змішування.

2. Кольори, які знаходяться в колірному крузі ближче один до одного, ніж доповняльні, викликають відчуття нового кольору (відтінку). Цей закон має найбільше практичне значення.

3. Колір сумішку не залежить від спектрального складу змішаних кольорів. Тобто, будь-який з кольорів, що змішується, сам може бути утворений у результаті змішування інших кольорів. Наприклад, нам необхідно зробити жовто-оранжевий колір. Ми можемо змішати жовтий з оранжевим, жовтий з червоним, але вже в іншій пропорції.

Імпресіоністи зображували світ як оптичне явище, що постійно змінюється. Пейзаж ними досліджувався як світлоколірне життя природи. Численні художники намагалися створити світ "ідеальної" природи, робили своїм головним натурщиком сонце. Живописна система імпресіонізму виявилася надзвичайно важливою для наступного розвитку образотворчого мистецтва. Складні тони розкладаються на чисті кольори, що передаються окремими мазками. Ця мозаїка змішується у сприйнятті глядача та створює все багатство реальної колірної гами. Більшість імпресіоністів виключають з палітри чорний колір, використовують прозорі кольорові тіні та складну систему колірних рефлексів. Об'ємні форми натури водночас ніби розчиняються у світлоповітряній оболонці, дематеріалізуються, втрачають чіткість та жорсткість контурів. Фактура мазків надзвичайно різноманітна, у сполученні з плетінням непофарбованого полотна вона створює надзвичайно цікаву живописну поверхню. Один із принципів імпресіонізму – передача миттєвого враження – збагатив виразні засоби і в літературі.

Найбільш відомі російські імпресіоністи В.Сєров, К.Коровін, В.Борисов-Мусатов, І.Грабар, М.Аржанов. Неоімпресіоністи Ж.Сера і П.Синьяк намагалися пристосувати до мистецтва сучасні відкриття в галузі оптики, надавши методичного характеру засобам розкладання складних тонів на чисті кольори.

Знаменитий ***В.Вазареллі*** – засновник і лідер напрямку *оп-арт* у 60-і рр. XX ст. В основу його творів покладено ритмічну комбінацію геометричних фігур, які в кольорі розташовані так, щоб утворити оптичну ілюзію руху. Характер лінійних, просторових і колірних співвідношень між елементами поступово змінюється, наслідком чого є ілюзія одночасного віддалення та наближення планів, переміщення колірних плям. Враження від образу також змінюється залежно від освітлення та точки зору. Приміром, художники ***С.Хейтер та***

Б.Райлі намагаються втягнути глядача у споглядання ілюзіоністичних ефектів, майже всі їхні твори справляють враження руху, перетікання або об'ємності на площині. Головною задачею візуальної гри в оп-арті завжди була динаміка, а сам стиль отримав назву *мистецтво оптичного руху*. Зараз оптичні та декоративні ефекти знайшли застосування в мистецтві плакату, декоративно-прикладному мистецтві і дизайні (поліграфія, реклама, текстиль, оформлення вітрин та інтер'єрів).

Ключові слова та поняття

фізико-оптичні властивості фарби, механічне змішування, оптичне змішування, складальне змішування, віднімальне змішування, доповняльні кольори.

Запитання для самоконтролю

1. *Які бувають фарби залежно від ступеня прозорості?*
2. *Назвіть основні види змішування фарб.*
3. *Як відрізняються між собою результати оптичного та механічного змішувань?*
4. *Які кольори називаються складеними або похідними? Чим вони відрізняються від основних?*
5. *Що таке доповняльні кольори, які властивості вони мають?*
6. *Яке значення має використання доповняльних кольорів у практичній діяльності художників?*

Розділ 7. КОНТРАСТ І НЮАНС КОЛЬОРУ ТА ТОНУ

7.1. Загальне явище контрасту та нюансу

На перший погляд ***контраст*** – поняття дуже просте. Взагалі його можна визначити як протиставлення предметів або явищ, які різко відрізняються один від одного за тими або іншими властивостями. Але за такого визначення відмічаються лише зовнішні умови контрасту. А суть його в тому, що протилежні предмети, явища, їхні властивості разом викликають у нас нові відчуття та емоції, які не можуть бути викликані за умови їхнього сприйнятті окремо. Поняття *контрастні відношення* означає різко виражені відзнаки між однорідними властивостями об'єктів або предметів (розміру, форми, тону, кольору, фактури, напрямку та ін.); поняття *нюансні відношення*, навпаки, означає малу різницю між однорідними властивостями. ***Нюанс*** – це відхилення, ледве помітний перехід, відтінок у кольорі, звуці, формі. Задача нюансової погодженості колірного середовища потребує одноколірності композиції, використання принципів нюансової розтяжки кольору і колірної подібності. Розповсюдженим прикладом побудови нюансово погодженого колірного середовища є використання зближених кольорів, кольорів однієї групи. ***Акцент*** – сильно виражені контрастні відношення між одним елементом та іншими, перебільшений контраст.

Контраст та нюанс – засоби досягнення художньої виразності у всіх різновидах мистецтв. У живописі контраст має велике значення. Його часто використовують для передачі визначеного світоглядного змісту. Контраст є також одним із важливих формотворчих елементів. Разом зі світлотінню та лінійною перспективою він створює відчуття просторової глибини. Колірна гармонія, колорит та світлотінь включають в себе той або інший вид контрасту. За допомогою контрастних зіставлень можна підкреслити, посилити особливості елементів та сприяти підвищенню сприйняття цілого. Прикладами контрасту можуть бути зіставлення кольорової фігури та площини, великої колірної плями та маленької, прозорих та непрозорих плям, світла та тіні. Рідко який опис чи аналіз живописного твору обминає вказівки про використання контрастів художником. Під час вивчення явищ контрасту з наукової точки зору виокремлюють два аспекти проблеми – психофізіологічний та естетичний. Висновки психологів та фізіологів можуть служити об'єктивною науковою підставою для

теорії контрасту в художній практиці. Художник у своїй творчій діяльності спостерігає та вивчає контрасти мінливої природи, а також контрастний вплив плям на площині, які утворюють зображення.

У природі нюанс, в основному, служить засобом маскування, як для збереження свого життя, так і для полювання. Нюансові сполучення найбільш характерні для тварин і рослин середніх широт, півночі, непрохідних тропічних джунглів і т. ін., там, де меншою мірою спостерігається контраст світла й тіні, пов'язаних із сонцем. Нюансові сполучення підкреслюють взаємозв'язок усіх елементів природи, поєднують усі живі істоти в єдину гармонічну колірну гаму. Важливим фактором, що впливає на виробниче середовище, є колірні і тонові нюанси. У художньому конструюванні малих форм (електробритв, транзисторів, авторучок, ювелірних виробів і т. ін.) нюансування створює високі індивідуальні якості форми виробу. Нюанс – один із найтонших засобів у палітрі як живописця, так і художника-конструктора. Нюанс використовують для уникнення монотонності, одноманітності. Завжди необхідно знайти міру нюансових відношень у кожній композиції, усвідомити, наскільки вони суттєві. Нюанс при своїй незначності має чітко сприйматися у зв'язку зі змістом композиції.

Для творів російських художників М.Нестерова, В.Борисова-Мусатова характерні приглушені, вибілені кольори. В.Борисов-Мусатов у пізній період творчості відмовляється від олійного живопису й починає малювати темперою, матова поверхня якої та біляcтість відповідають загальному строю декоративних композицій. Стиль модерн поч. XX ст. характеризується саме багатством нюансових співвідношень. Його представники (Г.Климт, А.Муха) зображали будь-які сюжети у вигляді квіткових або орнаментальних композицій складними колірними сполученнями з великою кількістю відтінків.

7.2. Види контрастів

У кольорознавстві контрастом називається ілюзорне змінювання кольорів за основними характеристиками: колірним тоном, світлістю та насиченістю. Контрасти розподіляють на два види: ахроматичний (світлістний, тоновий) та хроматичний (колірний). У кожному з них відрізняють одночасний, послідовний та крайовий (або прикордонний).

Одночасний контраст – зміна кольорів під впливом інших, що їх оточують. У практиці образотворчого мистецтва мають справу і з хроматичним, і з ахроматичним контрастом. Це явище відображається у приказці: "Чим ніч темніша, тим яскравіші зірки". Суть явища у тому, що світла пляма на темному фоні здається ще більш світлішою, а темна на світлому фоні – більш темнішою, ніж має бути. Яскравість кольору залежить від фону. Наприклад, жовтий на білому – слабо виразний, але виразний на темному; насичені синій і фіолетовий кольори на темному нечіткі, а на світлому – навпаки. Таке явище називають ще взаємовпливом кольорів. Контраст залежить також від форми та величини плями.

Ефект одночасного колірного контрасту виникає при взаємодії двох хроматичних кольорів або хроматичного з ахроматичним. Це явище більш складне, ніж тоновий контраст. Хроматичний контраст стає сильнішим, якщо взаємодіючі кольори рівні за світлістю. Протиставлення хроматичних та ахроматичних кольорів дає можливість художникам добиватися надзвичайної інтенсивності фарб. При зіставлянні доповняльних кольорів у сприйнятті не виникає нових відтінків, а відбувається лише ілюзорне взаємне підвищення насиченості та світлості. Зі збільшуванням віддалення відбувається оптичне змішування у бік загального сірого кольору.

Світлість кольору, як і насиченість, значно залежить від фону, наприклад, жовтий на білому – ледь помітний, але досить яскравий на темному фоні, він майже світиться. Знаходячись поряд, кольори змінюються не лише за світлістю, але й набувають нових колірних відтінків. Наприклад, в оточенні червоного сірий колір здається трохи зеленішим, а на зеленому фоні, навпаки, ледь рожевим. Також і з жовтим та оранжевим кольорами. Складається враження, що до сірого тону щоразу підмішуються відповідні фарби, тобто, в ахроматичних кольорів виникає кольоровий відтінок. Таким чином, сірі тони отримують протилежні (доповняльні) відтінки тих фонів, на яких вони знаходились. Аналогічні явища можна спостерігати і в хроматичних кольорів. Якщо жовтий оточений червоним, то він сприймається ледь зеленим, лимонно-жовтим, на зеленому фоні він здається трохи оранжевим, на синьому або фіолетовому – більш насиченим. Кожен тон картини пов'язаний з оточенням, залежно від нього стає холоднішим, світлішим або темнішим. Колір предмета не є чимось абсолютним, постійним, він змінюється залежно від освітлення та загального колірного оточення. Біла скатертина здається ледь блакитною, якщо на

неї покласти апельсини, та ледь рожевою, якщо ми бачимо на ній зелені яблука (тобто, це одночасний контраст доповняльних кольорів). Одначе, коли нам необхідно точно визначити колір зразка фарби, його слід розглядати ізольовано, без впливу оточуючих кольорів, краще на нейтральному сірому фоні середньої світлості.

Контур (чи його відсутність) та силует також беруть участь у дії одночасного контрасту. Інколи кольорові затікання надають оригінальності й неповторності акварельному малюнку. Чим приваблює техніка акварелі “по мокрому”? Малярство, виконане по мокрому, дає можливість передавати ніжні, неповторні кольорові переходи. Краї колірних плям завжди м’які, розпливчасті, колір однієї плями плавно переходить в інший. Уся робота виглядає повітряно-легкою і прозорою, а окремі оригінальні, самобутні затікання притаманні лише цій техніці або манері художника. Використання кольорового контуру дає змогу чіткіше виділити певні якості форми. Контур може бути темнішим або світлішим від зображення предмета, може бути білим або чорним. Найкраще застосовувати оконтурений малюнок при стилізованих формах, коли кожне зображення предмета є спрощене й узагальнене. Силует може бути будь-якого кольору, але найчастіше його виконують чорним. Слово *силует* французького походження. У Франції у XVIII ст. жив один державний діяч, який називався де Силует. Одного разу на нього було зроблено карикатуру у вигляді тіньового профілю. І відтоді площинне, однотонне зображення людини, тварини або предмета, подібне до їхньої тіні, називають *силуетом*. Він зазвичай має чіткий і виразний контур, у ньому можна передати тонкі вигини форми. Силует увесь однотонний, причому тон повинен бути в усіх місцях рівномірний, без тіней і виділення темнішим кольором деталей предмета. Найчастіше людей і тварин малюють у профільному положенні, бо профіль може бути точний і навіть передати характерні риси обличчя, якщо хочемо зобразити портрет людини. Проте інколи художники, бажаючи детальніше зобразити предмет і показати його точніше, силует предмета виконують не суцільною плямою, а з білими проміжками між окремими частинами, наприклад, прожилки на листку або білі проміжки між пелюстками квітки. У країнах Сходу, зокрема в Китаї, художники часто зображували силуети. У Західній Європі силует нерідко використовували для виконання профільних портретів і нескладних композицій, часто декоративного характеру. Наприклад, стилізовані чорні квіти на білому або білі на чорному тлі. З українських худож-

ників мистецтвом силуету захоплювалися Г.Нарбут і М.Жук. Особливо ***Г.Нарбут*** виконав багато робіт із використанням силуету. Прикладом для нього були твори невідомих українських художників-кріпаків, спадщина яких збереглась у численних панських садибах в Україні. За допомогою силуетів Нарбут виконав численні ілюстрації до казок Андерсена, оформив багато книжок і створив окремі самостійні композиції *(див. рис. 14.)*. Використовуючи такий оригінальний художній засіб як силует, збагачуючи його кольоровим фоном, можна виконати цікаві роботи як за змістом, так і за технікою. Звісно, кольоровий фон повинен бути досить ясним, бо тоді на ньому силует виділятиметься чіткіше. Найчастіше фон для силуетів роблять одним кольором (синім, сірим, фіолетовим, червоним та ін.), але силуети можна малювати й на фоні двох-трьох кольорів, коли один колір поступово переходить в інший.

Рисунок 14



Г.Нарбут. Силуетне зображення

Рисунок 15



Ілюстрація до казки, дитяча робота, кін. ХХ ст.

На чорному фоні колір зменшує насиченість, на білому – підвищує. Отже, біла рама робить тони живописного твору більш густими, насиченими, а чорна – більш білястими.

Крайовий контраст виникає на межі двох сусідніх пофарбованих поверхонь. Найбільш виразно, чітко виявляється, коли поряд знаходяться декілька смуг, різних за світлістю (крайовий світлістний контраст) або за кольором (крайовий колірний контраст). При крайовому колірному контрасті сусідні кольори змінюються у тому самому напрямку, що й при одночасному контрасті, тобто, жовта пляма поряд із червоною буде зеленішою, але чим вона буде далі від червоного, тим меншим буде цей ефект. Крайовий та одночасний контрасти з'являються завжди разом, лише різною мірою, залежно від співвідношення плями та фону. Якщо невелика світла пляма знаходиться на темному фоні, крайовий контраст майже відсутній. Чим більша пляма, тим сильніше явище крайового контрасту.

Явища колірного контрасту також можна спостерігати на прикладі зіставлення теплих та холодних відтінків. Два протилежних кольори – теплий та холодний – посилюють один одного. В орнаментальних композиціях (тканини, килими, шпалери), якщо декілька площин, різних за кольором та світлістю, торкаються, їх обводять, як правило, білим, сірим або чорним контуром. Ці тонкі смуги перешкоджають дії крайового контрасту.

Існує також явище ***іррадіації,*** яке являє собою ілюзорну зміну величини поверхні, залежно від його кольору та світлості. Іррадіацію слід обов'язково враховувати в навчальних роботах та в оформленні інтер'єрів, оскільки світлі предмети на темному фоні здаються значно більшими, ніж темні предмети на світлому фоні.

Послідовний контраст – зміна колірних вражень під впливом раніше спостережених кольорів. При послідовному контрасті кінець зорового відчуття не збігається з дією подразника, а ніби відстає від нього, запізнюється, оскільки в органі зору відбуваються визначені процеси. За умови тривалого сприйняття будь-якого кольору згодом завжди виникає колір доповняльний. Якщо спостерігати червону пляму, а потім перевести погляд на білу поверхню, то на ній з'явиться світло-зелена пляма такої самої форми. Мало насичені кольори не викликають послідовного контрасту, який є результатом колірного стомлення ока під впливом дії світла та кольору. Колірне стомлення тим сильніше, чим яскравішим та насиченішим є колір. Цю обставину треба враховувати під час роботи на пленері, організації натурних постановок. Яскраво освітлений мотив швидко втомлює зір. Відповідно до цього потрібно планувати роботу живописця – частіше давати відпочинок очам, зменшувати тривалість сеансу роботи над етюдом. Засвоєння законів контрасту допомагає художнику орієнтуватися в тих змінах кольору зображуваного об'єкта, які відбуваються дуже часто і зазвичай із зусиллям фіксуються оком. Закони контрасту повинні використовуватися як засіб досягнення виразності та кольорової єдності твору. Явища крайового та одночасного контрасту зобов'язують художника знаходити гармонію між сусідніми кольорами, підсилюючи або послаблюючи їхню контрастну взаємодію. Приміром, змінюючи величину площини взаємоконтрастних поверхонь, розміщуючи поряд із тепло пофарбованими – предмети в холодній гамі, віддаляючи предмети один від одного на площині за допомогою кольору, використовуючи різне освітлення. Якщо перейти з приміщення, пофарбованого насиченим кольором,

наприклад, червоним, у суміжну кімнату рожевого кольору, то перше враження про неї утвориться як про бляклу та майже безколірну. Але ж ця рожева кімната здасться значно рожевішою, якщо ввійти до неї з зеленої кімнати.

Виокремлено 7 основних типів контрасту, і серед них контраст за теплохолодністю є одним із найдзвінкіших серед інших типів контрасту та одним із найсильніших чинників образно-емоційного впливу на глядача. До цього виду контрасту можна віднести контраст доповняльних кольорів та різні типи сполучень споріднено-контрастних кольорів. Різноманітні асоціативні прояви контрасту теплого і холодного (тіньовий-сонячний, рідкий-густий, легкий-важкий, далекий-близький, вологий-сухий, прозорий-непрозорий та ін.) свідчать про його великі виразні можливості. Найбільш цікавою для дослідження властивостей теплохолодності, залежно від насиченості та світлості, виявилася пара *червоний–зелений.*

7.3. Емоційне сприйняття кольору

“Мабуть, найбільш яскраво індивідуальні смаки російського іконописця, – пише мистецтвознавець В.Н.Лазарєв, – проявилися в його розумінні колориту. Фарба – це справжня душа російського іконопису XV століття. За допомогою кольору російський іконописець виражав найтонші емоційні відтінки... Він упивався красотою її чистих, безсумішних кольорів, що він давав у дивних за звучністю сполученнях. І коли він доводив колір до його граничної напруги, виникав зовсім особливий колірний лад – сильний, яскравий і мажорний, несхожий на строгу і значно темнішу колористичну гаму візантійських ікон [47]”. Велике значення в живописі має використання природних контрастів доповняльних кольорів. І в давньоруській іконі цей контраст застосовується досить широко. Контраст кольорів організується за більш опосередкованими, асоціативно-синестетичними характеристиками типу: тепле – холодне, легке – важке, кричуще – тихе, дзвінке – глухе і т. ін. Приміром, широкого поширення набуває сполучення *зелений – голубий* чи напружений контраст *синій (голубий) – червоний*. Водночас варто пам’ятати, що для створення художніх протиставлень того часу суттєве значення мають не домінуючі навколишні кольори: тло, особливо золоте, висвітлення й великою мірою форма колірної плями, що сприяє формуванню того чи іншого колірного образу.

Колористичні пошуки голови романтизму у французькому живописі ***Е.Делакруа*** значно вплинули на формування напрямку імпресіонізму. Делакруа вважав колір найголовнішим елементом живопису, а контрастні колірні сполучення – основою композиційної побудови. Майже всі його картини створені саме за цим принципом. Протягом усієї своєї творчої роботи він займався науковою проблемою кольору, розробляв гармонійні сполучення, визначав закони колірних контрастів і доповняльних кольорів.

У ХХ ст. космічний погляд на світ, людину і природу розглядав їх як подібні побудови, людина стала розумітися не просто як мікрокосмос, неповторність, унікальність, а як втілення духу Всесвіту. Відповідно мистецтво ХХ ст., мистецтво авангарду, прагнуло виразити ідею космогонічного простору, існування в природі внутрішнього змісту та його розуміння. Інтенсивно оновлювалися візуальні засоби художньої мови в мистецтві. Інтенсивність і динамізм суспільного життя були настільки великими, що кожне десятиріччя мало "своє обличчя" в художній культурі, наприклад, модерн (рубіж XIX-XX ст.), класичний авангард (1910-1925 рр.).

Ван Гог створив власну мову кольору, яка мала велике емоційне і символічне звучання, активно використовував контур, спрощував форму, динамічними мазками задавав зображенню визначений ритм, пастозною фактурою передавав речовинність світу. "Червоні виноградники в Арле" побудовані на контрасті доповняльних кольорів, збагачених великою кількістю теплих та холодних відтінків. Одна з останніх картин "Пейзаж в Овері після дощу", яка побудована на акценті світлого блакитно-зеленого оточення та червоного візка, справляє враження позитивного емоційного настрою, наповнена чистотою та свіжістю. Тонові відношення відіграють в обох творах значну роль для створення емоційності стану зображеного.

Фовисти ("дикі") ***М.Вламінк, А.Дерен, А.Матісс, Ж.Руо*** відкидають традиційні методи моделювання предметів і перспективної побудови картини, починають писати яскравими відкритими кольорами, спрощують і схематизують реальну об'ємну форму, завжди будують композиції засобом зіставлення надзвичайно дзвінких інтенсивних плям. Матісс, лідер фовистів, казав, що він намагався не стільки передати кольори натури, скільки втілити своє "відчуття природи". Для його композицій характерна обмеженість колірної палітри: контрастні сполучення декількох фарб та вкрай узагальнений малюнок. Найвиразнішим і дієвим засобом у живописі

А.Матісс вважав контрасти. Картина "Червона кімната" ("Десерт. Гармонія в червоному") побудована на протиставленні червоних та зелених кольорів. М.Вламінка цікавить не стільки декоративна гармонія колірного цілого (як Матісса), скільки загальна динамічна композиція та різка напруженість колірних сполучень. У пано "Музика" і "Танець", за словами самого Матісса, переміг "…красивый синий тон для передачи неба, ставший иссиня-черным, когда поверхность красится до насыщения, когда полностью раскрывается синева, идея абсолютно синего, и зеленый для зелени, мерцающая киноварь для тел [94]". Матісс вважав, що глядач завжди відчує дистанцію між натурою й інтерпретацією та зможе оцінити якість останньої. Але не лише цим визначено вибір мотивів. Існує своя "матіссівська поетика". Об'єкт, – казав художник, – надає відчуття і збуджує творчу діяльність [94]. Майстер обирав "свої" об'єкти відповідно до свого темпераменту, особливо ті, що загострювали зір та слух як самого художника, так і глядача.

Кращі роботи ***А.Дерена*** побудовані на сполученнях рожевих, фіолетових, пурпурових, синіх та жовтих тонів. А.Дерен та ***Ж.Брак*** полюбляли передавати ефекти сходу і заходу сонця, але, на відміну від імпресіоністів, які зберігали відчуття повітря, атмосфери, сонячного освітлення, створювали прямо-таки "небесні пожежі". Брак характеризував свій фовістський період як екзальтацію кольору, великі контрасти, жирні лінії, пуантіль та вираження почуттів. М.Вламінк – "найбільш дикий із диких", писав темпераментно, кидаючи на полотно мазки контрастних тонів, добивався небаченої енергії фарби. ***П.Боннар,*** останній французький імпресіоніст І пол. ХХ ст., працював у жанрі пейзажу поетичного та почуттєвого. Фарби він змішував прямо на полотні, використовував особливу рельєфність у зображенні неба, поступово багатство колірних відтінків звелося до основних локальних кольорів. ***П.Мондріан,*** теоретик мистецтва авангарду, починав із пейзажного реалістичного живопису, працював над різними стадіями схематизації об'єкта, аж до повної перемоги абстрактної форми. Він створив серію малюнків, де цей процес зображений наочно поетапно, наприклад, від реалістичної замальовки дерева до повного перетворення його на геометричну схему. 1912 р. П.Мондріан створює перші зразки *прямокутного живопису*, якому він пізніше дав назву *неопластицизм*. Своє мистецтво він будував не лише як практик, але й як теоретик і навіть філософ, проголошуючи свободу від матеріальності і пластики форм реа-

льного світу, від трьохмірності зображення, від "вантажу природи". Він наполягає на реформі палітри та використовує абстрагований "чистий" колір. В одному зі своїх трактатів Мондріан пропонує три правила живопису: колір має бути плоским, він повинен бути одним із кольорів спектру та бути "обумовленим" (очевидно, в значенні зрівноваженості з іншими). "Не-кольори", тобто чорний, сірий та білий водночас відіграють роль тла. Художник будував лише прямі лінії та площини, які фарбував в основні кольори спектру таким чином, щоб створювалося враження повної композиційної рівноваги, "універсальної гармонії". Але більш пізні його роботи відрізняються дрібністю та пістрявістю.

Експресіоніст ***Е.Мунк*** дуже гостро відчував самотність людини у великому світі, був трагічно настроєним проти сучасної реальності. Мистецтвознавці характеризують його творчість як крик часу, похмурого та нездорового. Картина "Крик" найвідоміша: жовто-червоне, вогняне небо та зелено-сині води написані широкими хвильоподібними мазками. І здається, що вони підхоплюють крик самотньої фігури без ознак статі. Своїм мистецтвом, заснованим на містицизмі, експресіоністи намагалися виразити внутрішні закономірності природи, використовуючи для цього умовні колірні сполучення і нарочито грубі, примітивні форми. Життя розумілося рухомою в часі психічною і фізичною енергією, що протистояла статичній просторовій матерії. Один із принципів – *одночасність* – присутній у картинах як синтез того, що пам'ятається, і того, що бачиться.

Такі риси народної творчості як експресивна барвистість, рівний горизонтальний ритм, стилізовані природні форми, наповненість площини елементами – значно вплинули на мистецтво українського авангарду. Якщо західний авангард прийшов до примітиву через звернення до африканського (Пікассо), океанійського (Гоген) мистецтва, то слов'янський авангард звернувся до власної, селянсько-архаїчної культури, спільної українсько-російської ментальності, фольклору, обрядів, лубка, народної іграшки, архітектури. Твори декоративного мистецтва композиційно побудовані і симетрично, і асиметрично за принципом контрастного протиставлення об'ємів, підкреслено ритмічні, насичене кольорове тло відіграє значну роль у загальній композиції.

Росіянин ***Ф.Малявін*** створював композиції за селянською тематикою засобом максимально насичених кольорових плям, які втілюють стихійну міць народного духу та позитивний емоційний настрій ("Сміх", "Вихор", "Дівка", "Баби", "Російські селянки").

Український авангард – це передусім європейське мистецтво початку століття, але, на відміну від нього, більш ліричний, поетичний, декоративний і тісно пов'язаний із народною творчістю та природою України.

Українські художники влили в кубістичну монохромність багатобарвну селянську колористику, безпосередність, почерпнуту з надр колективної творчості українського народу – з кераміки, лубків, вишивок, ляльок, килимів, писанок, ікон, кахлю, розпису весільних скринь (Д.Бурлюк, К.Малевич, В.Татлін, О.Екстер, О.Богомазов, К.Редько), бо, на їхню думку, слов'янські народи виявляли свою енергію саме в яскравих мажорних фарбах. Певна частина творчості українського авангарду навіяна стихією народних видовищ: ярмарків, цирку, балагану. Представники авангарду самі підкреслювали свій зв'язок із народною творчістю. ***К.Малевич*** був переконаний, що урбаністичне мистецтво схилялося до гам білого і чорного, а сільське, навпаки, – до райдужного, спектрального. ***Д.Бурлюк*** казав: "Мій колорит глибоко національний. Жовтогарячі, зелено-жовті, червоні, сині тони б'ють Ніагарами з-під мого пензля [97]". Національна концепція стала однією з провідних в українській художній культурі поч. XX ст. Малевич працював з інтенсивними контрастними кольорами простих геометричних елементів, створив власну систему абстрактного живопису – *динамічний супрематизм* (франц. *supreme* – *вищий*). Його широко відомий "Чорний квадрат", як вважав сам художник, поклав край "видимому живопису". Малевич створив велику кількість супрематичних композицій, які виконані контрастними сполученнями кольорів. 1928-30 рр., ставши професором Київського художнього інституту, він знову малює синь неба, чорноту ріллі, червінь зорі, лани – як смугасте рядно, селян і селянок, що прийняли на свій одяг, на обличчя, у своє єство колірну енергію всевладної природи, бо природа, за Малевичем, "новий, все новий театр видовища, вона як маска, що приховує свою багатоликість".

Кольоропис ***В.Пальмова*** – це драматичне зіткнення яскравих барв життя. Він писав про потребу "…розвинути на картині кольорові змагання у велику кольорову подію [97]". Реальність живопису визначається для нього передусім емоційним впливом на глядача, а не сюжетом. ***О.Явленський*** зазнав сильного впливу творчості Матісса, захопився символікою кольору та вважав, що мистецтво повинно бути емоційним. Його пейзажі, портрети та натюрморти – це композиції з яскравими, соковитими фарбами та невигадливими сюжетами. Життє-

дайність, яскравість, декоративність натюрмортів українського митця ***О.Новаківського,*** тонке відчуття пластики і колористичне багатство живописної мови, які притаманні творчості художника в цілому, знайшли своє відображення та свою стилістичну манеру. Його натюрморти часто символізують багатство і родючість рідної української землі, передаючи неповторний колорит Закарпаття, уособлюють радість буття.

У "Руководстве по цвету для архитекторов, строителей и студентов" (1967 р.) ***Л.К.Абрамов*** виявляє ефекти колірних контрастів за досвідом практичної роботи:

– більш насичений колір викликає більш сильний контраст відносно кольору менш насиченого. Слід зазначити, що важливий не сам ступінь насиченості кольору, а співвідношення насиченості кольорів, що сполучаються;

– зіставлення доповняльних чи контрастних кольорів посилює насиченість кожного з них;

– чим більша площина кольору, що викликає контраст, тим він сильніше відчувається;

– одночасний контраст найсильніше виявляється на лінії з'єднання кольорів, які взаємодіють;

– кольори зеленої частини спектру спричиняють найбільш сильну дію контрасту;

– одночасний світловий контраст послаблює прояв колірного контрасту;

– ахроматичне окантування колірної плями зменшує дію одночасного контрасту;

– зіставлення кольорів, близьких за колірним тоном, знижує насиченість кожного з них;

– тривале спостереження кольору веде до ілюзорного зменшення його насиченості;

– явища тонового і колірного контрасту завжди і всюди визначають наше сприйняття навколишнього середовища.

Із галузі торговельної реклами можна навести такий приклад: на загальному сірому, безликому фоні упаковок ми відразу звернемо увагу на яскравий об'єкт. І, навпаки, якщо на занадто яскравому, пістрявому фоні виявиться просто білий об'єкт, ми також одразу звернемо на нього увагу та навіть зацікавимося ним. Простим та досить наочним прикладом дії одночасного контрасту є сучасна тетраупаковка соків Одеського консервного заводу дитячого харчування, де обраний загальний білий, незаповнений дрібницями фон.

Ключові слова та поняття

контраст, нюанс, акцент, одночасний контраст, крайовий контраст, послідовний контраст, іррадіація.

Запитання для самоконтролю

1. Поясніть суть явища контрасту взагалі та контрасту колірного.

2. Охарактеризуйте основні види контрасту.

3. Яке значення має контраст у практичній діяльності художника?

4. Що означає поняття "нюанс" у кольорознавстві?

5. Який психологічний вплив тонового і колірного нюансу в зображеннях?

Розділ 8. ГАРМОНІЯ КОЛЬОРУ

8.1. Взаємодія кольорів

Щоб правдиво передати натуру в реалістичному живописі при зображенні одночасно декількох предметів, недостатньо вміти бачити лише світлотіньові та кольорові переходи на формі одного предмета. Зображення лише тоді відповідає дійсності, коли воно відображає взаємозв'язок кольорів усіх предметів у момент їхнього спостереження художником. Зображуючи натуру, необхідно передавати не справжні, реалістичні розміри предметів та не їхні локальні кольори, а обумовлений колір натури, співвідношення (пропорції) величин та кольорів. Зорове сприйняття всіх властивостей предметів залежить від порівняння одного предмета з іншими.

Помилкова впевненість початківців полягає в тому, що фарби палітри рівноцінні природним. Учні багато разів переписують роботу, складають сумішки фарб, додають то теплі, то холодні кольори, але потрібне зображення не виходить: предмети натюрморту не матеріальні, не відчувається освітлення; в етюдах пейзажу відсутній стан природи. Художник повинен не копіювати натуру "лоб в лоб", а передати її характерні колористичні особливості: явища повітряної перспективи, освітлення та пов'язані з ним зміни в кольорі предметів, рефлекси, контрасти або нюанси тону і кольору. Лише в цьому випадку фарби на полотні перестають бути фарбами, а створюють відчуття простору та освітленості. Секрет живопису не в тому, щоб точнісінько зобразити колір натури. Силу кольору потрібно шукати не в пістрявості, не в різких кольорових плямах, а в гармонійних сполученнях. Насиченість та сила кольору залежать не від інтенсивності фарби, а від взаємодії з іншими фарбами. Вохра червона, залежно від оточення, може звучати значно сильніше, ніж кадмій. Не можна визначити колір квітки, не бачачи її в оточенні зелені, тобто цілісно.

8.2. Поняття колірних та тонових відношень, гармонії, колориту

Тонові відношення (світлість або тон). Нагадаймо, що особливість нашого зору в тому, що світлість поверхні сприймається свідомістю в незмінних показниках, якщо тільки збільшення чи зменшення було однаковим для всіх предметів: білі предмети залишаються

білими, сірі – сірими, чорні – чорними. Світлість одного предмета, таким чином, визначається відношенням до світлості іншого. На початку роботи необхідно визначити загальний тоновий стан постановки, пейзажу або сюжетної картини, уявити собі кольорове зображення в чорно-білому варіанті, ніби чорно-білу фотографію. Будь-яке джерело освітлення не лише створює умови для сприйняття предметів, але й значно впливає на їхню світлість та колір. Приміром, у сутінки або похмурого дня, коли сила освітлення мала, предмети значно темнішають. Залежно від того, знаходимося ми в кімнаті, на вузькій вулиці або у відкритому полі, загальний тон освітлення натури буде різним.

Колірні відношення (колірний тон та насиченість). Правильність колірних відношень залежить, головним чином, від правильної передачі сили кольору (насиченості), а не від відтінку! Помилка у відтінку не така помітна, як помилка у насиченості кольору. Неточність у насиченості неминуче призводить до зміщення просторових планів, негативно впливає на передачу матеріальності предметів. На початку роботи треба уважно розглянути всі предмети, визначити їхні кольорові відтінки, порівняти ступінь теплохолодності всіх кольорів, виділити найбільш контрастні або близькі кольори. Наприклад, можна порівняти всі зелені або сині кольори, порівняти групу холодних кольорів постановки з групою теплих. Потім порівняти насиченість предметів (морква, цибуля, картопля). Найбільш насиченим буде колір моркви, потім – цибулі, потім – картоплі. Можна знайти в постановці який-небудь “головний”, домінуючий колір та порівнювати з ним інші кольори натури. Також типовою помилкою малодосвідчених живописців є занадто тривале “вглядування” в окремий колір предметів. Це неправильно – адже, якщо довго дивитися, наприклад, на червоний колір, то за декілька хвилин око втратить здатність розпізнавати відтінки кольорів. Необхідно періодично переводити погляд на предмети іншого пофарбування.

Іноді несподіване сполучення кольорів у природі наводить художника на конкретне вирішення задуму, дає могутній внутрішній поштовх. Усім відомий хрестоматійний випадок із В.Суриковим, коли поштовхом до створення “Боярині Морозової” була побачена ворона на снігу. Тоновий контраст чорного на білому був таким сильним, що відразу підказав візуальне вирішення ідеї.

Художники часто порівнюють зображення фарбами з музикою, в якій окремий звук сам нічого не означає, але разом з іншими зву-

ками створює мелодію. Можна зіграти цю мелодію в більш низькому чи високому тоні, але вона все ж залишиться мелодією. Якщо порушити взаємозв'язок, визначену послідовність звуків – мелодія перестане існувати. Це стосується й літератури, особливо поезії. Те ж саме можна сказати й про роботу фарбами. Вибираючи ту чи іншу колірну гаму за теплохолодністю, насиченістю, світлістю, важливо дотримуватися взаємозв'язку всіх елементів у картині. Фарби, які в художньому творі не пов'язані пропорційно за світлістю та насиченістю з натурою, викликають відчуття дисгармонії, виділяються також різко, як фальшива нота в музиці.

Гармонія або дисгармонія (у перекладі з грецької – *harmonia* та приставка заперечення *dis*) – це зв'язок, стрункe сполучення, співрозмірність усіх частин цілого чи непогодженість, протиріччя між всіма властивостями форми, наприклад, між ритмічною структурою виробу та його колірним вирішенням. Поява дисгармонії завжди веде до зниження художніх якостей. В архітектурі та образотворчому мистецтві гармонія – це погоджене і співрозмірне сполучення всіх елементів художнього твору. Гармонія – це й уявлення про цілісність і досконалу естетичну організацію об'єкта. Гармонійний – співзвучний, стрункий, оснований на будь-якому порядку. Існують навіть гармонійний аналіз, гармонійний ряд, гармонійне розташування, гармонійні коливання – як розділи математики та фізики.

Світ навколо нас складається з величезної кількості різноманітних об'єктів, форм, фарб, звуків. На перший погляд здається, що подібне різноманіття повинне бути хаотичним, але ні, природа прагне до гармонії, балансу. Завдання дизайнера дещо схоже з завданням природи – досягти збалансованості, гармонії композиції. Водночас гармонія не є синонімом симетрії. ***Баланс, гармонію*** можна визначити як деяке сполучення, що знаходиться між хаотичним і монотонним. Причина цього визначається особливостями сприйняття інформації людиною – людський мозок заперечуватиме те, що не зможе впорядкувати, зрозуміти. Тому хаотичне змішання кольорів, надмірний їхній достаток у композиції навряд чи знайде належний відгук в аудиторії. Одним із кращих способів позбутися монотонності є використання кольорів, що контрастують за показниками світлості та насиченості. Надмірно сильний сигнал веде до порушення гармонії, надмірної стимуляції мозку і, як наслідок, – розсіювання уваги і роздратування. Надмірна цілісність композиції теж недостатня для привернення уваги. Тому ***гармонію можна визначити як динамічну рівновагу,*** розумне

сполучення упорядкованості і хаотичності в елементах, що варіюється залежно від цілей художника чи проектувальника.

Мрія про прекрасну форму і гармонію пройшла крізь століття, втілюючись у конкретно-почуттєвих формах і колориті предметів декоративного народного мистецтва, в яких відбито почерк їхніх творців і стиль епохи. Людина завжди створювала гармонійну "другу природу". Уміння розуміти красу, відчувати гармонію є продуктом історичного розвитку суспільної людини. Шлях до краси пролягав через невтомні пошуки засобів створення гармонії. Над розкриттям таємниці гармонії художники і вчені працювали впродовж багатьох століть: її шукали в природі, в духовному житті людини, намагалися пов'язати з законами точних наук, і передусім – математики. Знаходячись у постійному контакті з природою, будучи її частиною, людина пізнавала її характер, особливості, черпала в ній потрібні для свого життя знання і закони. Це відбувається і досі, більшою мірою – після періоду занадто активної урбанізації та технократизації суспільства.

На думку Д.Уїстлера, задача художника полягає в перетворенні хаосу на неперевершену гармонію. Це твердження можна прийняти лише умовно, маючи на увазі хаос окремих штучних елементів, не пов'язаних у цілісну композицію, бо в природі гармонія і, зокрема, гармонія кольору – безперечні. Вивчаючи її на прикладах природних аналогів, досліджуючи умови, що призвели до цієї гармонії, людина шукає ключ до наукового розв'язання колірної гармонії штучно створеного середовища. Принцип гармонії, насамперед, відноситься до естетики кольору, втілює в собі художній початок і є обов'язковою та первинною метою композиції. Краса колірних відношень – це синонім гармонії.

Поняття гармонії містить у собі і дисгармонію як свою антитезу. У здобутках живопису сполучення кольорів не завжди обов'язково виступає як приємне. Це можна пояснити тим, що гармонія виконує не лише декоративну, але й емоційно-змістовну, світоглядну функції. З практики світового живопису можна навести безліч прикладів, що свідчать про більш повне розкриття творчого задуму художників, – причому в картині можуть трапитися і такі сполучення, що в сутності своїй не є гармонійними. Різні епохи по-різному підходили до оцінки естетичної ролі колірної гармонії. Якщо для античності, середньовіччя, Відродження саме гармонія служила ідеалом, те вже в епоху бароко часто віддають перевагу дисонансу. У XX ст. експресіо-

нізм рішуче відкинув класичні принципи колірної гармонії й у пошуках більшої виразності часто звертався до нарочито дисгармонійних колірних сполучень. Це, однак, анітрохи не применшує важливості вивчення класичних принципів, тому що в них криється ключ до розуміння колірної композиції взагалі. Ще Аристотель помітив, що кольори за приємністю їхньої гармонії можуть співвідноситися між собою подібно до музичних співзвучностей і бути взаємно пропорційними. Гармонія – поняття діалектичне. За давньогрецькою міфологією, Гармонія – дочка бога війни Арея й богині любові та краси Афродіти. Тобто, в ній злиті протилежні, ворожнечі начала. Тому поняття гармонії містить у собі контраст як необхідну умову. Контраст сприяє різноманіттю, без якого немислима гармонія.

Кінець XX ст. визначив естетику як науку про сутність і форми творчості за законами краси. Однак, і сьогодні не досягнуто єдності у розумінні гармонії як явища культури. Існують дві основні думки. Одні дослідники доводять, що краса і гармонія – це якості, котрі привносить до дійсності сама людина, а природні явища самі не можуть бути ні красивими, ні поганими. Краса не може бути осягнута як властивість матеріальних об'єктів, красивими вони стають лише завдяки нашому відповідному ставленню до них. Інші вважають, що краса – це суто природне явище, а певні форми, кольори, ритми, пропорції, звуки впливають на наші органи почуттів та викликають почуття краси, виховують нас. Так і колір – суперечливо розглядається зараз і як чисто природне явище (електромагнітний хвильовий рух), і як естетичний феномен людського суспільства (штучно створене середовище).

Цікаво, що взагалі сприйняття навколишнього світу на півночі більш живописне, ніж на півдні, де переважають яскраві, контрастні кольори (синє небо, жовтий пісок, зелене листя, інтенсивне офарблення квітів, птахів, фруктів). І, навпаки, волога атмосфера, мряка, м'які переходи тонів і малонасиченість кольорів у природі більш північних територій сприяють розвитку колірної спостережливості художника, розвитку відчуттів загального тону та розпізнання колірних нюансів.

Отже, правильно передати колір будь-якої поверхні в живописі означає:

– визначити її колірний відтінок (синій, жовтий та ін.);

– знайти відмінність між всіма поверхнями за світлістю, тобто у скільки разів вони темніші або світліші одна одної;

– визначити інтенсивність (насиченість) кольору кожної поверхні відносно іншої, тобто у скільки разів колір одної поверхні сильніший за колір іншої.

Живопис "наслідує" природі не абсолютною силою світла та кольору, а пропорційними відношеннями видимої натури. Саме в умінні перекласти видиме колірне багатство природи на обмежений "словник" фарб палітри й полягає майстерність живописця. Знаходження тонових та колірних відношень – процес неподільний. Форма предмета ліпиться не розбілюванням або затемненням локального кольору, а мазками фарби, погодженими одночасно за тоном, відтінком та силою кольору. У реалістичному живописі тонові та колірні відношення відіграють вирішальну роль у зображенні форми засобами світлотіні та кольору. Якщо сила світла та кольору дотримана у правильних пропорціях, тоді на картинній площині з'являються об'єм та матеріал предмета, простір та освітлення. При неправильних пропорціях із картини "випадають" окремі частини. Але визначити пропорції предметів, їхнє знаходження в просторі, тонові та колірні характеристики можна лише одночасним, цілісним зоровим сприйняттям.

Так що ж таке колірні відношення – техніка чи галузь творчих пошуків? Творчі задачі при роботі з натурою полягають у відображенні дійсності, реальності (хоча і засобами стилізації або абстрагування). Колірні відношення є засобом передачі дійсності. Вони можуть бути й чисто технічним прийомом, але, оправдані внутрішньо, перетворюються на творчий могутній засіб.

Колорит – загальне колірне вирішення картини, гармонійне поєднання кольорів у різнобарвному творі мистецтва (у картині, кольоровій гравюрі, кольоровому малюнку), що мають визначену єдність. У більш вузькому, професійному значенні під колоритом мають на увазі красу та гармонію колірних сполучень, багатство колірних відтінків, взаємозв'язок всіх колірних елементів та їхню виразність. Картина безмовна і нерухлива, лише колір – основний засіб художньої мови живопису. Колорит впливає на почуття глядачів, створює настрій у картині та служить важливим засобом образної і психологічної характеристики образів. Саме колорит розкриває те, що швидше відчувається, ніж передається словами.

Сприйняття кольору визначається роботою мозку, тому в різних людей різне бачення фарб, різне почуття гармонії. У кожного живописця своя палітра, але вона змінюється з часом, оскільки з віком та досвідом змінюється і саме бачення світу.

Існують такі сполучення кольорів, які легше колористично співпідкорити, і, навпаки, такі, які дуже важко згармонізувати. Один чітко визначений колір значно легше узгодити з чорним або білим, ніж з іншими, також чітко визначеними, наприклад, червоний з іншими спектральними кольорами. Художник, який має від природи відчуття колориту, знайде такі відтінки спектральних кольорів, які створять гармонійні, а не різкі та неподібні сполучення. Відчуття колориту розвивається і в процесі художньої діяльності, не лише інтуїтивно, але й при отриманні знань щодо створення колірних гармоній. Суворих законів не існує: одні й ті самі сполучення призводять до різних ефектів, залежно від співвідношення за розміром, композицією та її призначенням, матеріалами та технікою виконання. Техніка кольору – це "вища математика" для художника. У кожного майстра свої методи вирішення творчих задач, але без "арифметики" елементарних закономірностей теорії кольору не досягнути досконалості.

Німецький вчений ***Ф.Еніке*** виокремлював три види колориту: абсолютний, перебільшений та тоновий. ***Абсолютний колорит*** передає всі модифікації кольору і тону натури, ***перебільшений*** – свідомо перебільшену насиченість колірних сполучень натури, ***тоновий колорит*** передає не реальні кольори, а спеціально підібрані і виражені через загальний колірний тон, приміром, у синьо-блакитних тонах, синьо-сірих або вохристо-брунатних.

В іконі ***А.Рубльова*** "Трійця" все гармонійно. Чисті фарби (яскраво-волошкова, ніжно-зелена, золотаво-жовта, блакитна) – нагадують нам фарби російської природи ясного червневого дня. Це світ злагоди і взаємної любові. Усі три ангели, об'єднані спільним почуттям, спільною думою, так розташувалися з волі Рубльова, щоб зримо перегукуватися один з одним не поглядами, не посиланнями, а таємною зосередженістю, щиросердечною ласкою і чистотою. Це світ глибокої, нерозривної єдності, що сприймається нами як завершення всіх людських устремлінь. І ця єдність зримо виступає перед нами в тому не позначеному лінією колі, що народжують у нашій свідомості плавні обриси ангельських фігур. А з головою середнього ангела тим самим нахилом перегукується кучеряве деревце. Світ тиші і спокою, тому що ніякої дії перед нами не відбувається, спокою проясненого, доброчинного, до якого прийшло, нарешті, щось до цього хитке, можливо, тривожне і хаотичне. Сяють пронизані світлом ніжні фарби: чудесний рубльовський "голубець" – найчистіша ляпіс-

лазур. І як грають, гармонійно узгоджуючись один з одним, усі кольори рубльовської палітри! В очах ангелів – мрія, лагідна взаємна відданість, передчуття невідворотного суму і усвідомлення важливості, святості їхнього союзу; силует кожного досконалий в істинно кришталевій своїй чистоті, плавно музичні лінії їхніх плечей, рук і складок їхнього одягу. І весь рубльовський живопис звучить як чудова симфонія, як ліричний вірш про загальну братерську прихильність.

Необхідно також чітко відрізняти поняття *загальний тон* і *тоновість*:

Загальний тон – це передача загального освітлення.

Тоновість – це співпідкорення всіх кольорів живописного твору, тобто, коли жодну з колірних плям не можна змінити ні за кольором, ні за насиченістю, ні за світлістю, ні збільшити чи зменшити за розміром для збереження цілісності твору.

Щоб отримати наочне уявлення про характер тонового стану природи за різного освітлення, можна розглянути натуру скрізь сіре скло різної тоновості. Подібна картина спостерігається сірого дня, коли хмари закривають небо та сонце. Загальний тоновий стан колористично об’єднує фарби натури та визначає діапазон світлот зображеного моменту. Пейзажі, написані в різний час дня або в різну погоду, повинні відрізнятися за загальним тоном, як і в дійсності відрізняється стан освітлення на світанку, вдень, увечері або взимку та влітку. Якщо писати за таких умов, наприклад, білий будинок, то його біла поверхня повинна відрізнятися й за світлістю, й за кольором. Але якщо всі етюди однакові, то це означатиме, що автору не вдалося схопити загальний тональний та колірний стан природи.

А як визначити, що таке гармонія, краса в дизайні, в чому ідея красивої речі, красивого виробу? Стосовно дизайну поняття *красивий* дуже складне та відносне. У дизайні найголовніше – утилітарність речі, користь від неї людині. Непомірне захоплення кольором для приваблення уваги часто приводе до дрібності та абсурдних наслідків. У проектній практиці дизайну колір як один з найважливіших компонентів середовища організується згідно з конкретними умовами і врахуванням психофізіології, психології та естетики. Емоційний вплив кольору значно змінюється залежно від форми, розміру та фактури поверхні, призначення предметів. Наше емоційне ставлення до об’єктів техніки значно пов’язано саме з тим, як вирішена їхня колірна композиція, наскільки вона відповідає особливостям функції

і форми. Колір у сучасній техніці є не лише активним засобом композиції, але й значним фактором якості. Колір не повинен "додумуватися" потім, його потрібно обирати свідомо, щоб використати як розвиток ідеї композиції. Вже на перших ескізних стадіях необхідно будувати композицію кольором та тоном. Колір тісно пов'язаний із пропорціями, масштабністю, він допомагає виявити статичність або динамічність.

Задачі, що вирішуються за допомогою кольору, можна розподілити на три групи:

– колір як фактор психофізіологічного комфорту (сукупність зручностей, які отримує людина при використанні речей): оптимальне освітлення, офарблення приміщення в оптимальні кольори, уникнення несприятливих умов праці або клімату;
– колір як фактор емоційно-естетичного впливу;
– колір у системі візуальної інформації.

Якщо торкнутися дизайну речей взагалі, можна простежити низку визначених закономірностей сприйняття, наприклад: глянсові криволінійні поверхні мають вигляд більш темних через сильні контрасти відблисків та тіней, на матових поверхнях сила контрасту знижується. Таким чином, створення гармонійного за колоритом предметного середовища можливе лише при вирішуванні всього комплексу проблем. Колірна гармонія не може бути результатом поєднання ізольованих функціональних, ергономічних та колориметричних характеристик.

8.3. Побудова гармонійних сполучень кольорів

Психофізіологічна теорія колірної гармонії Гете. Гете вперше спробував охарактеризувати чуттєво-емоційний вплив не лише окремих кольорів, але й їхніх різноманітних сполучень. Основною, визначальною ознакою якості колірної гармонії ним була визнана цілісність колірного враження. Відповідно до вчення Гете, око неохоче терпить відчуття одного якого-небудь кольору і потребує необхідність іншого, котрий склав би з ним цілісність колірного кола. Тому, щоб досягти задоволення, око біля кольорових поверхонь шукає безбарвну, щоб викликати на ній необхідний ефект. Коли ж колірна цілісність пропонується оку ззовні як об'єкт, око радіє їй, тому що підсумок його власної діяльності дається йому тут як реальність. Якщо окремі кольори можуть викликати різноманітні

емоції, як позитивні, так і негативні, то сполучення кольорів, що відповідають принципу додатковості, завжди сприймаються як гармонійні. До них Гете відносив кольори, що розташовуються з протилежних боків діаметра колірного кола. Крім цих гармонійних зіставлень, що завжди представляють собою цілісність, мають місце кольори, що, як вважав Гете, "створюються сваволею". Це ті пари кольорів, що розташовуються на хордах колірного кола, і притому "з перескакуванням одного кольору". Ці сполучення Гете називав "характерними". Характерні зіставлення відрізняються один від одного так само, як відрізняються своїм впливом окремі кольори. У жовтому і синьому всього занадто мало, в них майже немає червоного, і їм далеко до цілісності. Сполучення жовтого і пурпурового Гете вважав трохи однобічним, але "ясно-веселим і чудовим". Це сполучення якоюсь мірою може заміняти жовто-червоний колір, отриманий змішуванням відповідних пігментів. Сполучення синього і пурпурового Гете називав пасивним, але з деяким ухилом в активну сторону, маючи на увазі тенденцію до червоного, котрий він вважав кольором вищої напруги. Сполучення жовто-червоного і синьо-червоного Гете характеризував як збудливі, що відрізняються яскравим характером. Особливість характерних сполучень у тому, що вони мають тенденцію давати при оптичному змішуванні проміжний колір.

Зіставлення кольорів, розташованих на кінцях короткої хорди колірного кола, Гете називав безхарактерними, оскільки, будучи розташованими близько одне до одного, вони не можуть справляти значного враження. Це жовтий і жовто-червоний, синій і синьо-червоний та ін. Гете помітив також, що враження від сполучення фарб може бути різним залежно від того, чи зіставляються темна і світла фарби, чи обидві світлі, чи обидві темні. Він указував на необхідність зважати на зміни насиченості. З погляду художнього бачення – цікавий висновок Гете зробив про те, що теплі тони виграють при зіставленні з чорним, а холодні – з білим. Він першим звернув увагу на значення взаємодоповняльних кольорів і пояснив їхню природу. Викладені принципи колірної гармонії Гете вважав за необхідне розглядати у зв'язку з "історичним досвідом народів". Він наводить низку дуже цікавих прикладів і спостережень зі світової історії мистецтва. Будучи не лише вченим, але й поетом, Гете силою своєї уяви і спостережливості створив досить стрункe вчення.

Класифікація колірних гармоній. Однією з важливих проблем у вивченні колірної гармонії є також класифікація можливих типів

гармонії. З класифікації починається і нею завершується будь-яке наукове дослідження. Класифікація дає можливість узагальнити, систематизувати за допомогою порівняння різноманітні явища. Необхідність класифікації колірних гармоній, як різних форм використання кольору, очевидна і для художньої практики, і для науки. 1865 р. художник ***Р.Адамс*** придумав "хроматичний акордеон", який складався з колірного кола, розподіленого на 24 сектори, а кожний сектор містив 6 ступенів за світлістю. Були також виготовлені шаблони з прорізами по 2, 3, 4, 6 і 8. Рухаючи шаблони по колу, можна було бачити різні комбінації кольорів, які сам Адамс називав симетричними акордами. Ця теорія мала практичне значення для живопису.

А.Манселл визначив три типи гармонійних сполучень:

– однотонні гармонії – побудовані за одним колірним тоном різної світлості чи насиченості;

– гармонії двох сусідніх кольорів, побудовані на спорідненості кольорів;

– гармонії, побудовані за принципом контрастності протилежних кольорів.

Манселл вважав також, що колірна гармонія буде більш досконалою, якщо художник візьме до уваги співвідношення кольорів за насиченістю та співвідношення за величиною колірних площин.

Одна із ранніх класифікацій колірних гармоній належить німецькому фізіологу ***Е.Брюкке***, що розрізняв чотири їхні типи:

– ізохромія – композиція в одному колірному тоні;

– хомеохромія – композиція в межах малого інтервалу;

– мерохромія – композиція, де кольори підлеглі одному головному кольору;

– пойкілохромія – метод повного дроблення кольорових мас, велика розмаїтість кольору.

Також чотири типи колірної гармонії виділяють у своїй класифікації радянські вчені ***Б.Теплов і П.Шеваров***:

– однотонна, побудована на одному головному кольорі чи групі близьких (споріднених) кольорів;

– полярна, побудована на протиставленні двох протилежних кольорів, що ніби утворюють дві однотонні гармонії;

– триколірна, побудована на протиставленні трьох кольорів;

– поліхромна, багатобарвна, в якої за великої розмаїтості кольорів не можна виділити головні.

В обох класифікаціях збігаються 1-й і 4-й пункти і розрізняються пункти 2-й і 3-й. Однак, з'єднавши ці дві класифікації разом, можна одержати 6 типів колірної гармонії, до яких практично стає можливим звести все різноманіття колірних вирішень у художній практиці.

Питання гармонії кольорів – дуже складне, воно з давніх часів цікавило художників, музикантів, філософів і багатьох учених. Ще Леонардо да Вінчі, котрий займався теорією кольору, помітив, що деякі кольори ніби посідають серед інших особливе місце. Він назвав головними червоний, жовтий, синій та зелений кольори. Значно пізніше, у XIX ст. Е.Герінг вивчав проблему психофізіологічного значення кольору, він цікавився не довжиною хвиль кольорів спектру, а кольорами, які людина сприймає в повсякденному житті та отримує безпосередні відчуття схожості та різниці. Герінг дійшов висновку, що чотири первинних кольори – червоний, жовтий, синій, зелений – попарно стають протилежними. Серед усіх колірних тонів (за Агостоном) є лише чотири, що не сприймаються як змішані. Вони називаються унітарними чи унікальними колірними тонами: первинні червоний, жовтий, зелений та синій. У процесі колірного зору беруть участь три пари психологічних первинних кольорів: білий і чорний, червоний і зелений, жовтий і синій. Колірний круг Шугаєва створений саме за цією основою.

Американський теоретик ***Ф.Тейлор*** вважає, що гармонія і дисгармонія у сполученнях кольорів засновуються на фізіологічних та психологічних законах і можуть виступати як об'єктивно існуючі. Він пропонує такі схеми гармонії кольорів:

– монохроматичну;

– аналогову;

– контрастну, де сполучаються хроматичні й ахроматичні кольори;

– ахроматичну;

– поліхромну (комбінацію трьох і більше кольорів).

Між природно-науковим вивченням і художньо-естетичним засвоєнням кольору є суттєва різниця. Фізик може кількісно та якісно виміряти довжину світлової хвилі. Але закономірності колірного стану в живописі є перероблеными творчою свідомістю художника закономірностями дійсності.

Як зазначалося вище, гармонію можна розглядати як закономірне

сполучення кольорів. Слід наголосити на тому, що кожна гармонія означає визначену закономірність, але не кожна закономірність вестиме до гармонії. У художній практиці при оцінюванні колірних сполучень найважливіше – їхня емоційна виразність, яка здатна викликати відчуття. Не можна аналізувати гармонійні сполучення ізольовано від естетичних канонів тієї чи іншої історичної епохи. Саме від естетики епохи залежить критерій оцінки гармонійних сполучень. Гармонія кольору не може бути категорією постійною, назавжди прийнятою. Немає і не може бути кольорів красивих та некрасивих. Те, що затверджувалось як безумовна гармонія за однієї історичної епохи, потім значно змінювалося. За всіх часів естетична оцінка колірних відношень передусім визначалася відношеннями колірних тонів. Крім того, велику роль відіграють і сполучення колірних тонів за світлістю. Тому будь-який колір не можна розглядати ізольовано від його насиченості та особливо світлості. Приміром, К.Коровін на перше місце ставив тонові відношення. Дійсно, один і той самий колір за різного освітлення створює приємне або неприємне враження. Кольори, які не сполучаються між собою, можна зробити гармонійними, змінивши їхню світлість, фактуру поверхні або величину плям, додати контуру. Часто кольори, які недостатньо погоджені на площині, зовсім інакше починають взаємодіяти в просторі, в інтер'єрі, на об'ємних формах або у просторових формах костюма.

Взагалі гармонію кольорів потрібно розглядати як сукупність колірних комбінацій з урахуванням трьох основних характеристик – світлості, колірного тону, насиченості, а також форми і розмірів означених площин. Враховуючи параметри цих основних характеристик, колірна гармонія може бути контрастною чи нюансовою. Головним естетичним критерієм оцінки гармонійних сполучень є візуальний. Щоб виявити основні закономірності побудови колірних гармонійних сполучень, необхідно насамперед привести у систему ту різноманітність кольорів та їхніх відтінків, які привертають нашу увагу в навколишньому середовищі. З фізичної точки зору всі кольори рівноправні, жоден колір не може бути виділений як такий, що має деяку перевагу. Але з величезної кількості кольорів Шугаєв виділив чотири головних – червоний, жовтий, синій, зелений. Звернемо увагу на його колірний круг, побудований за основою цих кольорів *(див. рис. 8.)*. Неважко помітити, що чистий жовтий та чистий синій не містять відтінків червонявості та зеленавості, а чистий зелений та чистий червоний – відтінків жовтавості та синюватості. У поліграа-

фічній та текстильній промисловостях зелений колір дійсно часто використовують як основний (плашечний), тому що діапазон відтінків від жовтого до синього дуже великий. *Однак, у практичній діяльності художників зелений колір головним бути не може.*

Дослідження питань основних складових колірного круга виявило, що у вітчизняній та зарубіжній літературі стосовно кольору існують суттєві розбіжності з принципового питання – скільки основних кольорів у крузі: три чи чотири? Це свідчить про відсутність єдиної комплексної чіткої теорії кольорознавства та розмежування особливостей колірного психофізіологічного сприйняття та колірного художньо-практичного відтворення. Враховуючи означені новітні дані науки про колір, можна впевнено стверджувати, що для сприйняття кольору єдиною правильною системою може бути визначена чотириколірна модель, а для практичної роботи зі змішування фарб – триколірна з трьома основними кольорами: жовтим, синім, червоним.

Монохромні гармонійні сполучення. Їхня основа – один будь-який колірний тон, який у тому чи іншому співвідношенні присутній у кожному з об'єднаних кольорів. Відрізняються ці кольори лише за світлістю або насиченістю. Загальний колірний тон надає композиції спокійного врівноваженого характеру. Наприклад, є тіньовий ряд, складений із 15 ступенів: на основі трикутника знаходяться ахроматичні кольори, з боків – розтяжки від ахроматичного до хроматичного, на вершині трикутника – насичений колір. Залежно від задачі, гармонія може бути організована в різних світлових діапазонах. Сполучення кольорів може засновуватися за рівноступінчастю інтервалів. Якщо кольори знаходяться на однаковій відстані один від одного, сполучення є гармонією рівноступінчастого контрасту та викликає відчуття особливого спокою та стабільності. Якщо обрані кольори відрізняються один від одного різними інтервалами, контраст за світлістю та насиченістю виражається сильніше, сполучення кольорів вносять до композиції елемент динамічності, напруженості, активності. Такі композиції можуть бути визначені як гармонії динамічного контрасту. Третій колір повинен відрізнятися від перших двох більшим інтервалом. Для досягнення ефекту "горіння" необхідно, щоб найсвітліший колір був насиченим, маленьким за величиною та розташованим поряд із дуже темними та мало-насиченими кольорами. Також треба враховувати співвідношення площин кольорів, що об'єднуються. У випадку однакового співвідношення

трьох кольорів за величиною площин затверджується ідея статики. У випадку контрасту величин площин доречно підкреслити й контраст за світлістю та насиченістю.

Гармонійні сполучення споріднених (аналогових) кольорів. Якщо обрати за основу триколірний круг, спорідненими, близькими відтінками будуть всі проміжні між жовтим – червоним, червоним – синім та синім – жовтим. Гармонія споріднених кольорів засновується на присутності в них одного головного кольору та являє собою спокійну, врівноважену колористичну гаму, особливо коли вони не містять різких світлісних протилежностей. Гармонізація, врівноваженість кольорів, що об'єднуються, як правило, пов'язана зі зміною їхньої насиченості та світлісних відношень. Аналізуючи систему з п'яти колірних кругів (спектральний ряд, два темні ряди та два світлі ряди), можна помітити, що споріднені кольори головного насиченого круга значно менше гармонують один з одним у колористичному відношенні (порівняно з аналогічними в інших кругах, розбілених або затемнених). Частіше в художній практиці трапляються затемнені або розбілені пастельні сполучення споріднених кольорів. Але існує багато прикладів, де гармонійні сполучення створюються не лише рівною кількістю головного кольору у відтінках, що об'єднуються. Тут не беруться до уваги точні пропорції головних кольорів та догматичне використання правил.

Гармонійні сполучення споріднено-контрастних кольорів – це чималий складний вид колірних гармоній. З одного боку, вони несуть в собі ознаку спорідненості, оскільки всі містять деяку кількість загального чистого основного кольору, наприклад, жовтого. Водночас у жовто-червоних кольорах у різній кількості міститься чистий червоний, а в жовто-зелених – чистий синій колір, контрастний до червоного. Таким чином, ці кольори стають споріднено-контрастними. Гармонійні сполучення різних груп характеризуються підвищеною колірною активністю та складністю. Але далеко не всі сполучення споріднено-контрастних кольорів однаково гармонійні. Особливо гармонійними будуть сполучення кольорів, які знаходяться на кінцях хорд колірного круга, у вершинах рівнобічних трикутників чи прямокутників, вписаних у колірний круг, тому що такі пари складаються з однакової кількості об'єднуючого головного кольору та кольорів контрастних. Художня практика свідчить про те, що споріднено-контрастні кольори в чистому виді, без сумішей з ахроматичними кольорами, об'єднуються менш гармонійно. Художник

частіше має справу з кольорами більш складних відтінків, розбілених або затемнених. Найпростіше гармонійне сполучення двох споріднено-контрастних кольорів значно збагачується при додаванні до них одного ахроматичного кольору, особливо білого або чорного, або при додаванні кольорів з тіньових рядів.

Загалом ці гармонійні сполучення можна розподілити на групи:

– два чистих споріднено-контрастних кольори, які доповнюються кольорами тіньового ряду одного з використаних кольорів;

– два чистих споріднено-контрастних кольори, доповнені кольорами з обох тіньових рядів;

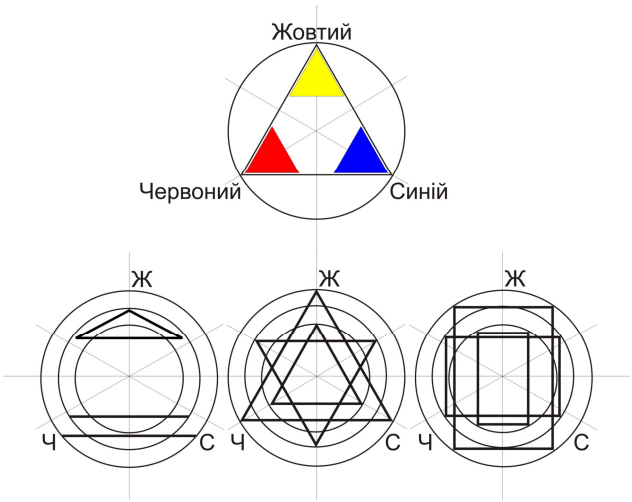
– один чистий та інші з тіньових рядів;

– декілька споріднено-контрастних кольорів, розбілених або затемнених.

Сутність понять *споріднених* та *споріднено-контрастних кольорів* співпадає в багатьох дослідників кольору, що дає підстави для визнання цих типів гармонійних сполучень одними з основоположних для практичного кольороутворення *(див. рис 16).*

Рисунок 16

Геометричні схеми гармонійних колірних сполучень



Гармонійні сполучення контрастних та доповняльних кольорів. Кольори, які знаходяться в протилежних частинах круга, не зв'язує ніяка ступінь спорідненості, але між ними існує гармонійність та врівноваженість. Отже, тут немає єдиного загального рецепта. Теоретики мистецтва та психології вважають, що питання колірної завершеності – це питання психології, а не фізики та математики. Через те, що доповняльні та контрастні кольори мають найбільш

полярні властивості, гармонія їхнього сполучення характеризується найбільшою активністю, напруженістю та динамічністю. У практичній роботі насамперед необхідно вибрати початковий колір, головний у композиції, бажано найбільше насичений, потім визначити інші кольори (контрастні, доповняльні, або з тіньового ряду, або ахроматичні) та їхні співвідношення за величиною та місцезнаходженням: якщо вони рівні – то картина розпадається на дві частини. Визначаючи кольори фону та елементи, теж слід порівнювати кольорові ескізні пошуки. Наприклад: на зеленому фоні невелика червона пляма сприймається позитивно, динамічно, а ось зелений колір на червоному фоні створює менш приємне враження. Зв'язати між собою доповняльні кольори можна і більш дрібним мазком, додаючи теплі відтінки в ділянки холодного кольору, та навпаки. На деякій відстані від картини відбувається просторове змішування, і доповняльні кольори, зливаючись, стають менш яскравими.

Пропонуючи різні комбінації кольорів, майже всі автори вказують на сполучення взаємодоповняльних кольорів, як на найбільш гармонійні. Згадування про контрасти чи гармонії взаємодоповняльних кольорів дуже часто трапляються і в творах мистецтвознавців, і у висловах художників. Однак, ніде не пояснюється, чому саме взаємодоповняльні кольори є найбільш гармонійними. Той факт, що в змішуванні вони дають сірий чи білий колір, а в зіставленні підвищують інтенсивність один одного, ще ні про що не говорить. Гармонійність сполучення взаємодоповняльних кольорів може бути пояснена психофізіологічними закономірностями зору, на які звернув увагу ще М.Ломоносов. На їхній основі виникла трикомпонентна теорія колірного зору. Людське око має три апарати, що сприймають колір, вони завжди взаємодіють спільно, задовольняючи потребу в колірному балансі. Оскільки один із пари взаємодоповняльних кольорів являє собою суму двох основних (наприклад, зелений=жовтий+синій), то в кожній парі виявляється наявність усіх трьох кольорів, що утворять рівновагу. У випадку сполучення інших, не взаємодоповняльних кольорів, цей баланс відсутній і око "голодує" відносно якого-небудь кольору. Можливо, на цій фізіологічній основі і виникає визначена незадоволеність, негативна емоційна реакція, величина якої залежатиме від того, наскільки помітно це порушення балансу.

Психофізіологічну основу гармонійності доповняльних кольорів підтверджує цікаве спостереження ***К.Петрова-Водкіна.*** Наш кумачевий колір сорочок, улюблений селянами, є захисним, додатко-

вим, що дає вихід зеленому. І такого червоного не зустріти в народів серед іншого пейзажного розцвічення. Хто бачив, після довгого шляху через пустелю пісків, колір Аральського моря, той, напевно, подивувався його бірюзі, такій специфічній, що вона навіть перестає характеризувати воду. І після цього, коли зіштовхнешся з людською бірюзою куполів і стін самаркандських і ташкентських мавзолеїв, то вражаєшся мудрості людини, так само тонко, як у природі, що знайшла вихід з одноманітності кольору пустелі [45]. Оскільки взаємодоповняльні кольори лежать в основі теорії трикомпонентності колірного зору, то для якості колірної гармонії принцип колірного балансу представляється однією з найважливіших умов. Для ока звично сприймати повний комплект кольорів (інакше кажучи – повний сонячний спектр), і в повсякденному житті рух ока регулює зорове сприйняття таким чином, що ми бачимо всі кольори. Дія на сітківку ока лише одного якого-небудь кольору спочатку буде неприємною, потім почне дратувати, а зрештою, залежно від тривалості сприйняття, величини і яскравості кольору, може привести до різко негативної реакції і навіть до психологічного розладу, про що свідчать досвіди, проведені психологами. Але в прикладі Петрова-Водкіна йдеться про випадки, коли колір займає все зорове поле, і людина не може перевести з нього погляд на інший колір, додатковий до нього. У сприйнятті художніх творів умови інші. Тут, якщо в картині відсутній колірний баланс, можна просто перевести погляд на сусідню площину чи стіну. Тому порушення колірного балансу в картині сприймається не настільки помітно і не викликатиме різкої негативної реакції, а може виразитися лише в нашій оцінці словами *в'яло, нудно*. Але порушення колірного балансу може бути використаним і як засіб виразності. Яскраво виражена перевага одного якого-небудь кольору створює більш визначений настрій, надає картині великої експресивності.

Іноді в літературі трапляються такі твердження про колірні сполучення, як у книзі "Современная реклама" К.Бове й У.Арренса: "К примеру, зеленый и красный расположены напротив друг друга, и поэтому являются дополняющими цветами. Они обладают высокой контрастностью по отношению к другим цветам, но по отношению друг к другу они очень похожи. Такое сочетание не может вызвать у зрителя ничего, кроме раздражения. То же относится к синему и оранжевому [9, 517]". Постає питання – чи автори недостатньо вивчали питання теорії кольору, чи то просто неточний переклад у

такому солідному виданні. А в главі “Корпоративна реклама” зовсім не згадується про колір як важливий елемент фірмового стилю. Але можна стверджувати, що пара доповняльних кольорів *червоний-зелений* є природним гармонійним сполученням, яке переважно трапляється в природі. Останніми роками воно все частіше використовується в рекламній графіці.

Ахроматична гама. Розглянемо гармонію ахроматичних кольорів: чи має вона право на існування? Велике значення для сприйняття мають контрастні або нюансні відношення тонального масштабу. Об’єднати ахроматичні кольори значно простіше, ніж хроматичні. Але й тут багато залежить від задуму композиції, емоційного настрою, матеріалу та техніки виконання, загальних тонових відношень, а також сполучення з хроматичними кольорами (у даному випадку хроматичні кольори повинні використовуватися в маленькій кількості). Ахроматична палітра дозволяє будь-якому іншому сусідньому хроматичному кольору отримати ілюзорну додаткову яскравість.

Сполучення виключно ахроматичних кольорів зараз досить популярне і отримало назву *професійної ділової гами*. Це можна вважати “протестом” проти перебільшеної кольоровості в оформленні ділових приміщень, ділової графіки, ділового одягу. Але будь-які ахроматичні сполучення виглядають значно цікавіше при додатковому використанні в загальній композиції невеликої кількості контрастних, насичених кольорів для акцентування необхідних деталей чи малонасичених, нюансних кольорів для уникання одноманітності та монотонності.

Згідно з Іттеном, розмірковуючи про колірну гармонію, ми оцінюємо враження від взаємодії кількох кольорів. Але водночас живопис і спостереження над суб’єктивними колірними уподобаннями свідчать про неоднозначні уявлення щодо гармонії і дисгармонії. ***Й.Іттен*** вважав, що поняття колірної гармонії повинно бути усунуто з галузі суб’єктивних почуттів і перенесено до галузі об’єктивних законів. Два чи більше кольорів стають гармонійними, якщо їхня суміш є сірим нейтральним кольором. Усі інші кольори, що не дають у сумішах сірого кольору, за своїм характером стають експресивними чи дисгармонійними. На думку Іттена, для більшості споживачів колірні сполучення, що вважаються *гармонійними* чи *негармонійними*, викликаються відчуттями *приємного-неприємного* або *привабливого-непривабливого* [36]. Але подібні судження базуються на особистих думках та не мають об’єктивного характеру. Поняття колірної гар-

монії повинно бути звільненим від суб'єктивних відчуттів та перенесеним до галузі об'єктивних закономірностей. Іттен дослідив, що коли в очах виникає доповняльний колір, це є природною потребою досягти рівноваги, симетрії сил, а значить – і гармонії. Кожна пара доповняльних кольорів містить всі три основних кольори:

- червоний-зелений = червоний – (синій + жовтий);
- синій-оранжевий = синій – (жовтий + червоний);
- жовтий-фіолетовий = жовтий – (червоний + синій).

Жовтий, червоний і синій є загальною колірною сумарністю. Лише завдяки цьому око сприймає відтінки загалом гармонійно і врівноважено. Для визначення гармонійності вельми важливо також кількісне співвідношення кольорів, що сполучаються. Іттен приєднується до Гете, який визначив таку формулу головних кольорів на основі їхньої світлості – жовтий: червоний: синій = 3:6:8. Іттен зробив загальний висновок, що всі пари доповняльних кольорів, всі сполучення трьох та більшої кількості кольорів у дванадцятисекційному колірному крузі, які пов'язані один з одним рівносторонніми чи рівнобічними трикутниками, квадратами або прямокутниками, є гармонійними.

На початку XX ст. Герінг вивів правило, яке підтверджується сьогодні: "Среднему или нейтральному цвету соответствует то состояние оптической субстанции, в котором расход сил, затраченных на восприятие цвета, и их восстановление уравновешены. Это значит, что средний серый цвет создает в глазах состояние равновесия [79]". Як вважав Герінг, очі і мозок потребують середнього сірого, бо за його відсутності втрачають спокій. В очах з'являється прагнення відновлення стану рівноваги.

Кольори, які утворюють доповняльні пари і розміщені поруч у композиціях, максимально ілюзорно посилюють взаємну насиченість. Водночас кожний колір фізично залишається незмінним. Поміж тим, кожна основна пара доповняльних кольорів має такі особливості: жовтий-фіолетовий – це ще і сильний тональний контраст, синій-оранжевий – надзвичайний контраст холодного і теплого, червоний-зелений – рівнозначні за світлістю, тому важливими стають співвідношення площин за величиною, формою плям, теплохолодністю тощо. Оскільки доповняльні та контрастні кольори мають найбільш полярні властивості, гармонія їхнього сполучення характеризується найбільшою активністю, напруженістю та динамічністю. Пропонуючи різні комбінації кольорів, майже всі автори вказують на сполучен-

ня взаємодоповняльних кольорів, як на найбільш гармонійні.

Побудова колориту за сучасною систематизацією може бути здійснена:

1) в ахроматичній гамі;

2) на основі однієї фарби (з розбілюванням або затемненням) – монохромне сполучення;

3) на основі "сімейства" фарб – сполучення споріднених (аналогових) кольорів;

4) на основі споріднено-контрастних кольорів;

5) на основі контрастних кольорів (жовтий, червоний, синій);

6) на основі доповняльних кольорів;

7) у нюансних сполученнях;

8) на контрасті за теплохолодністю;

9) на основі одного з цих сполучень із додаванням будь-яких ахроматичних кольорів (білого, сірого або чорного).

Гармонія кольорів, контрастних за теплохолодністю. Іттен та Кандінський за здатністю особливого зорового враження виокремили особливий вид контрасту – контраст теплих та холодних кольорів, що сполучаються в одній композиції. Будучи зіставленими поруч, вони дійсно ілюзорно посилюють одне одного за теплохолодністю. Але вказані автори не сформулювали це теоретично та не запропонували рекомендацій до схематичних побудов гармонійних сполучень.

Автором посібника висунуто гіпотезу про те, що враження гармонійності великою мірою залежить від теплохолодності сполучених відтінків. Основною парою доповняльних кольорів визначено пару *червоний-зелений*, яка розподіляє колірний круг на теплу й холодну частини, а найосновнішим кольором – червоний, який неможливо отримати з ніяких інших та який може бути і теплим, і холодним. У ході експериментальних досліджень вперше виявлено враження відчуття гармонійності від співвідношення кольорів за теплохолодністю та запропоновано нові геометричні принципи утворення гармонійних сполучень, враховуючи теплохолодність кольорів.

Змістовність колірної гармонії. Поняття гармонії містить у собі і дисгармонію як свою антитезу. У здобутках живопису сполучення кольорів є не завжди приємним. Цей факт можна пояснити тим, що гармонія виконує функцію не лише декоративну, але й емоційно-змістовну, світоглядну. З практики світового живопису можна навести безліч прикладів, що свідчать про більш повне розкриття творчого задуму художників. Поміж тим, у картині можуть бути і такі сполу-

чення, що в сутності своїй не є гармонійними. За різних епох порізному підходили до оцінки естетичної ролі колірної гармонії. Якщо для античності, середньовіччя, епохи Відродження саме гармонія служила ідеалом, те вже в епоху бароко все частіше віддають перевагу дисонансу. Сьогодні експресіонізм рішуче відкинув класичні принципи колірної гармонії й у пошуках більшої виразності часто звертається до свідомо нарочито дисгармонійних колірних сполучень. Це, однак, анітрохи не применшує важливості вивчення класичних принципів, тому що в них лежить ключ до розуміння колірної композиції взагалі. Приміром, у роботах "блакитного періоду" Пікассо колірна гармонія зовсім незвична для глядача, "підміна" одного предметного кольору іншим сприймається дуже легко. Блакитне обличчя з рожевими тінями анітрохи не шокує і навіть допомагає сприймати картину більш емоційно. Це нагадує вгадування щирого предметного кольору й обсягів знайомих предметів тоді, коли ми їх бачимо в новій обстановці чи за іншого кольорового освітлення. Наш мозок підсвідомо все перераховує і спрацьовує закон константності – один із фундаментальних законів зорового сприйняття.

Необхідно підкреслити, що естетичні цінності не можуть ототожнюватися з фізіологічними емоціями від сприйняття кольору, тому що реальний світ людства – це, головним чином, суспільне, а не біологічне життя В такому разі цінність художнього твору, його гармонійність потрібно шукати в соціальному аспекті. Гармонію кольору не слід розглядати як догму творчої діяльності художника. Побудова гармонійних сполучень кольорів дає можливість одержання різноманітних за емоційним звучанням сполучень. Знати закономірності і правила побудови колірних гармоній необхідно, але застосовувати їх слід вільно, з огляду й на те, що найбільш надійним критерієм оцінки гармонії хроматичних кольорів дотепер залишається візуальна оцінка. Будь-які правила і канони мають лише вказати шлях до набуття майстерності, того необхідного фундаменту, без якого неможлива повноцінна творчість.

Колірна гармонія в композиції будується на сполученні хроматичних і ахроматичних відтінків, що мають визначену тонову характеристику, ту чи іншу насиченість і колірний тон. Тонові контрасти кольорів зазвичай більш помітні, ніж хроматичні контрасти. Колір ніколи не буває самостійним елементом – він слугує зображенню, а зображення ніколи не буває позбавленим кольору (лише свідомо зроблене чорно-білим). Тому не можна встановити чіткі зв'язки та за-

лежності між кольором та психологічним станом глядача, не враховуючи конкретної ролі даної плями в системі всього твору.

8.4. Колірна композиція. Колірно-тональна комбінаторика

Згідно з Гете, світ представлений нам спочатку як колірні площини, з яких око відокремлює форми предметів. Таке представлення не розходиться із сучасними представленнями про етапи процесу сприйняття. Комбінація колірних плям, побудована з урахуванням усіх розглянутих закономірностей колірної гармонії, буде все-таки обмеженою в її естетичній значимості й емоційній змістовності, якщо вона не підлегла творчій задачі більш високого рівня, якщо не служить розкриттю образного змісту. Орнамент, так само як і абстрактні картини, може залучати нас своєю декоративністю, бути приємним для ока. Але сполучення кольорів, наприклад, у давньоруській іконі, підлегле, крім того, вимогам іконографії і церковної символіки. Те, що відтворює ідеали народної естетики, за змістом є незмірно багатшим від простого орнаментального сполучення барвистих плям. Ще більш складною буде роль, зміст і виразність колірних сполучень у живописі, наприклад, Рембрандта, Веласкеса, Сурикова й інших майстрів, у яких колір підлеглий принципам світлотіні, має просторово-фактурні якості. І якщо ми далі розглядатимемо вплив на колірну гармонію світлотіні, фактури, простору, предметної форми тощо, – ми все більше відходитимемо від колірної гармонії в її чистому виді. Однак за цими засобами художньої виразності гармонія не втрачається зовсім, а набуває нової якості чи нового рівня, що називається ***колірною композицією.*** Композиційна функція кольору полягає в його здатності акцентувати увагу глядача на найбільш важливих для розуміння образного змісту картини місцях, брати участь в організації простору, визначати послідовність зорового сприйняття. Якщо колірна гармонія може розглядатися як переважно формальна категорія, що стосується зовнішньої привабливості сполучення барвистих плям, то колірна композиція є організацією кольору передусім відповідно до логіки зображуваних предметів, образного змісту.

Фахівцями доведено, що в зоровому сприйнятті мають значення: контур, величина поля чи плям, їхні світлість та насиченість. Геометричний підхід широко використовується в різновидах дизайну як композиційна категорія, а саме: ритм, комбінаторика, симетрія-асиметрія, статика-динаміка. Найбільш актуальними колірні площини є в арт-дизайні та багатьох напрямках графічного дизайну, зокрема, в дизайні реклами. Досліджено, що сприйняття кривих та простих

геометричних фігур, ліній і літер у кольорі відбувається значно активніше й емоційніше, ніж чорно-біле, особливо контурне зображення. І хоча в рекламних оголошеннях глядач має справу не з абстрактними геометричними фігурами, а сприймає матеріальні об'єкти, все ж він спочатку узагальнює їх до найпростіших геометричних фігур, ніби зважує на невидимих терезах і створює своє судження про геометризм зображення. Однак, геометричні і зорово-естетичні пропорції – не одне й те саме. Площина, що просто розмічена і розфарбована відповідно до якоїсь системи та не несе ніякої ідеї, ніякого змісту, просто не привертає уваги. Тут особливого значення набуває поняття *колірна композиція*, не лише як сполучення кольорів у визначеному форматі, а передусім в естетично-філософському розумінні.

Проаналізуємо декілька прикладів із класики графічного дизайну XX ст. різних років. Обкладинка календаря електротехнічної фірми AEG Петера Беренса (1910 р.) – геометричні елементи утворюють статичну строго симетричну композицію, обмежена палітра складається з двох кольорів – жовтого та брунатного. Композиційний центр підкреслюється активним жовтим квадратом, зменшенням розмірів кругів відносно композиційного центра, використанням абревіатури та орнаментальних елементів. Для графічного дизайну І пол. XX ст. (рекламні плакати, афіші, обкладинки) характерні, в основному, симетричні композиції чи композиції за основою неповної симетрії, або з використанням асиметричних елементів. На зламі 20-х рр. виник принцип асиметричної побудови композицій з однією чи двома осями рівноваги. Поступово такий принцип все більше використовувався і в образотворчому мистецтві, і в графіці. ІІ пол. XX ст. серйозно змінила стиль життя в бік його прискорення, тому не дивні й суттєві зміни у всіх напрямках графічного дизайну. Візуальні комунікації набули динамічності, особливо на межі тисячоліть. Дуже часто в рекламі стали використовувати чорно-білі зображення. З одного боку, це пов'язано зі змістом, з іншого – чорно-білі зображення чіткіше виділяються в занадто кольоровому, пістрявому оточенні. В цілому, аналізуючи сучасне середовище, можна дійти висновку, що переважно присутні контрастні сполучення. Це також характерно для багатьох напрямків рекламної продукції. Цікавий хрестоматійний приклад для аналізу – шрифтова композиція радянського графіка Соломона Телінгатера. Чітко виражена діагональна асиметрична композиція розташування елементів посилюється виділенням окремих літер червоним кольором. Незважаючи на загальне контрастне вирішення, з хроматичних кольорів присутні лише темно-синій та сірий тони фону теплого відтінку.

Контраст тут більш тоновий, ніж хроматичний. За рахунок різниці елементів у тоні створюється враження деякої просторової глибини, об'ємності зображення. За такою композиційною схемою створено дуже багато рекламних оголошень, плакатів, обкладинок та іншої рекламної продукції. З одного боку це свідчить про наявність певного "штампу" у створенні композицій. З іншого – доводить приклад дуже вдалого композиційного вирішення для привертання уваги глядачів.

Дуже важливим для побудови колірного зображення в цілому є здатність колірної композиції створювати за рахунок світлості, колірного тону і насиченості власний малюнок. Для якості колірної гармонії не має значення, відповідають чи ні її окремі кольори предметному змісту. Можна написати натюрморт, в якому буде малинового кольору огірок, жовтогаряча капустина і т. ін., і водночас буде цілком можливим гармонійне сполучення кольорів. Але композиційна функція кольору виявиться тут усуненою, знятою; колірна гармонія буде відірвана від предметної форми й ускладнить сюжетне прочитання мотиву. Втім, це матиме місце лише у випадку з предметами зі стійким предметним, природним зафарбленням, де колір має значення для змістовного прочитання сюжету. Колір неба, наприклад, у зображенні, може бути будь-якого тону – від біло-молочного до чорного і від кіноварно-червоного до бірюзово-зеленого. Та все ж ми більше звикли до неба блакитного чи сірого. Яблуко, залежно від сорту і стиглості, також може мати різний колір, і все-таки в звичному уявленні колір яблука жовто-зелений чи червоно-жовтогарячий. Що стосується предметів штучного фарбування, то їхній колір може бути ще більш випадковим. І тут художник має продумати, який колір краще додати тому чи іншому предмету як частині композиції. Це питання не виникає при роботі з натури, на відміну від створення композиції.

Колірна композиція особливо важлива при роботі над натюрмортом, де художник, виходячи з кольору, складає в деяку єдність предмети, підкоряючи їх принципам колірної гармонії і логіці художньої форми. Від цього залежать просторовість зображення, послідовність сприйняття, впізнання предмета, а зрештою – образно-змістовна цінність добутку. Колірна композиція потребує і відповідної ритмічної організації кольорових плям на площині. Безсистемне накопичення кількості фарб, навіть з урахуванням їхньої взаємодоповнюваності, створює строкатість і ускладнює сприйняття основної думки художнього твору. Можна умовно виділити два основних типи розташування колірних плям: за принципом субординації і за принципом рівнозначності. У першому випадку картина являє собою площину, що

містить дві, три чи кілька великих колірних плям, що за розташуванням у колі утворять великі і середні інтервали, наприклад: червоний і зелений, синій і жовтий. Ці колірні плями не відповідають за своїми обрисами якій-небудь предметній формі. Всередині цих плям має місце диференціація кольору відповідно до малих інтервалів. Приміром, у межах червоної плями можуть бути жовтогарячий, червоний, малиново-червоний, фіолетовий; у межах зеленого – жовто-зелений, смарагдово-зелений. Ця диференціація в малих інтервалах не порушуватиме, однак, загального враження червоного і зеленого. Систему можна розвивати і далі, розгортаючи кожний із кольорів у гами. Приміром, жовто-зелений безупинно переходить у чисто-зелений, жовтогарячий – у червоний. Диференціація в межах великих і середніх інтервалів можлива не лише за колірним тоном, але й за світлістю і насиченістю. Побудова колірної композиції за принципом субординації майже завжди трапляється в класичному живописі. Приміром, у картині Рафаеля "Мадонна в зелені". У ній чітко сприймається п'ять основних колірних зон: червона і синя (одяг), вохристо-зелена (рослинність), жовта (колір тіла), блакитна (небо тощо). Сполучення цих колірних зон утворює великі і середні інтервали, що відразу зосереджує увагу глядача.

Розглянемо для прикладу змін колірного настрою деякі періоди з творчості ***П.Пікассо.*** Вибір домінуючого блакитного кольору в "блакитний період" навіяний зразками тла середньовічних фресок Іспанії, живописом Ель Греко, Моралеса, Сезанна і Ван Гога. Крім того, з часів романтизму світ блакитного почав розглядатися як світ, що віддаляється від усього живого, як колір, що гине. Звісно, він ідеально підходив для зображення злиденних старих євреїв з поводирями, алкоголіків, бурлак, що постаріли, акторів, бродячих комедіантів, сліпців, повій і поетів. Назви картин говорять самі за себе: "Убогість", "Трагедія", "Знедолені". У різних сценах "поцілунків" люди не можуть відірватися один від одного, і не Ерос з'єднує їх, просто їм страшно в цьому блакитному і холодному світі. Пікассо, як і деякі його барселонські друзі, вважав у дусі естетики декадансу, що мистецтво породжується болем і сумом, тому що вони складають "трагічне тло життя". Аби створити відповідне середовище, він майстерно обіграє ритм, повороти фігур. Обличчя застигають як маски. Нерідко пропорції людей злегка подовжені – це знак підвищеної духовності. Адже зображені істоти – персонажі виснажені й ранимі, які так багато пережили і знаходять силу духу, щоб жити далі. Блакитний колір міг виникнути з ноктюрнових пленерів, начебто живопису картини "Сині дахи Барселони" (1902). В ті часи мистецтво Пікассо – "дитя болю". Голубий панує, він знищує й

одухотворяє плоть. Це живопис для аматорів поезії Бодлера і Верлена. До рубежу 1904-1905 рр. сутінки блакитного починають розмиватися. Рожеві промені надії зігрівають застиглі істоти. Композиції нерідко багатофігурні, як, наприклад, "Родина мандрівного комедіанта" і "Дівчинка на кулі". Колір стає складнішим, насиченішим. Люди зображені на тлі пустельних ландшафтів. Стерильність простору підкреслює їхню самотність. Фарби, часом бляклі, нагадують матовість стародавніх фресок. Такий "фресковий" стиль очевидний. У цих картинах є іносказання, узагальнення, символіка. Сам художник говорив, що в його полотнах багато душі. Згодом Пікассо все більше починають цікавити мотиви дружби і родини. Представлені переважно П'єро й Арлекін, циркові артисти, акробати й музиканти. У картинах "рожевого періоду" приховано багато поетичних асоціацій із творами Ш.Бодлера, Р.М.Рільке та ін. Він вже не вболіває, а лірично переживає красу світу, що відкрилася, переживає тонкість і крихкість людських настроїв і відносин. Немає сумніву – не було б його знаменитого кубізму, художник неодмінно ввійшов би в історію нового мистецтва XX ст. 1905-1906 рр. художник охоче займається скульптурою. Пластика, немислима в блакитних тінях, тепер виражає почуття повноти життя. Сам художник говорив, що його скульптура – "коментар до живопису". Однак у деяких картинах з'являється велика незграбність окремих фігур, деформації; рожевий тон переходить чи в сірий, чи у вохристий. Характерно, що Пікассо часто "не бачить" окремі фарби; рідким "гостем" на його палітрі буває червоний.

Б.Макс ґратчасту структуру з накладених один на одного різнобарвних квадратів і прямокутників виконував ритмічно врівноважено. Художник використовує розміри фігур і різні кольори спектру, щоб побудувати тонку і гармонійну динаміку просторових відносин. Білл зазнав впливу творчості Мондріана, а також групи "Ди Стиль" – художників, що обмежили палітру основними кольорами, а форми предметів звели до найпростіших лінійних і геометричних обрисів. Однак, власне мистецтво Білл називав "конкретним", а не "абстрактним". Іншими словами, він не ставив перед собою задачу передати в абстрактній формі явища дійсності, а прагнув створити автономну художню реальність. "Конкретним мистецтвом" було для художника мистецтво геометричних форм і плоских колірних плям. Його особливо цікавила математична логіка. Прагнення підкреслити матеріально конкретну природу добутків закономірно привело його до створення тривимірних об'єктів, як настінних, так і вільно розміщених у просторі.

Комбінаторика як поняття – один із методів формотворення в дизайні, що заснований на пошуку, дослідженні та застосуванні зако-

номірностей варіантної зміни просторових, конструктивних, функціональних і графічних структур, а також на способах проектування об'єктів дизайну з типових елементів у певному порядку. Колірно-тонові комбінаторика "працює" з графічними елементами. Тут домінує вже не лише лінійний візерунок, а колірно-тональні співвідношення композиційних елементів. Комбінаторний принцип характерний тим, що в його основі лежить один елемент – модуль, здатний утворити різноманітні види сполучень шляхом перестановок, переміщень. Комбінаторика поєднує аналітичний та графічний аспекти. Призначення комбінаторного методу – виявити безліч сполучень елементів із метою визначення діапазону формування варіантів. За допомогою зміни колірно-тонових відношень можна досягти значної багатоваріантності організації площини.

Поряд із експериментальними пошуками колірних гармоній тривають пошуки методики колориметричного аналізу. Його основу складають розрахунки, які базуються за основою трикомпонентної теорії зору. Результати подібних вимірювань зазвичай записують трьома числами так званих координат кольору. У повсякденній професійній діяльності ми стикаємося з цим здебільшого в комп'ютерних колірних моделях.

Ключові слова та поняття

колірно-тональні співвідношення, гармонія, колірна гармонія, колорит, психологічні первинні кольори, споріднені кольори, споріднено-контрастні кольори, контраст за теплохолодністю, композиція кольору, колірно-тональна комбінаторика.

Запитання для самоконтролю

1. Чим визначається цілісність сприйняття у живописній роботі?

2. Що таке тон у живописі?

3. Що таке гармонія? Чим вона відрізняється від колориту?

4. Доведіть, чи можливо фарбами на площині точно передати силу світла та яскравість кольорів об'єктів природи.

5. Які основи колірної гармонії в дизайні?

6. Що таке монохромність? Розкажіть про отримання нових колірних відтінків через змішування головного кольору з білим або чорним кольором.

7. Який принцип покладено в основу розподілення колірного круга на споріднено-контрастні кольори?

8. Назвіть основні принципи створення гармонійних сполучень.

9. Охарактеризуйте поняття зорової рівноваги в колірній композиції.

Розділ 9. КОЛІР В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ

9.1. Світло та колір у природі

Пейзаж, порівняно з натюрмортом, інтер'єром, портретом, має інші вимірювання простору та масштабність. Перед живописцем відкриваються великі простори, багатоплановість, різноманітність форм, величин, кольорів, присутня постійна зміна освітлення від стану погоди та пори року – все це нові та незвичні умови, які ускладнюють роботу з натури. Уміння розібратися в своїх враженнях від пейзажу, знайти в ньому найцікавіше, головне, відібрати потрібні деталі та підкорити їх цілому – складна задача навіть для досвідченого та кваліфікованого пейзажиста.

Виконання навчальних етюдів на пленері суттєво відрізняється від роботи в приміщенні: предмети натюрморту або інтер'єр весь час залишаються нерухомими, освітлення та світлоповітряне середовище відносно постійні, зображений простір неглибокий, добре видно форму, пропорції, колір, матеріальність предметів, окремі деталі. У жанрах натюрморту та інтер'єру увага та живописне зацікавлення художника в основному зосереджені на характері форми, матеріалі предметів, колірно-тональному моделюванні, цілісному взаємозв'язку предметів. На пленері абсолютно нові, незвичні умови – активне світлове середовище, де локальний колір збагачений безліччю живих та рухомих рефлексів. Різноманітні стани освітлення створюють надзвичайно багаті можливості вивчення колірних відношень у природі. У пейзажному живописі увага художника спрямована більше на вирішення задач передачі простору, стану освітлення, атмосферних явищ, колористичної погодженості фарб природи. Різні пори року, час доби, стан освітлення, повітря – все це впливає на вигляд природи та може дуже швидко змінити пейзаж до невпізнання. Природні явища викликають у нас відповідні почуття: радість, захоплення, смуток, страх або тривогу. Пейзаж найбільше з усіх жанрів здатен пробудити почуття до рідної землі, має велике значення в моральному та естетичному вихованні людини.

Живописці-початківці повинні вивчати природу у всіх її проявах, постійно розвивати та збирати запас спостережень та уявлень про неї. Потрібно аналізувати різні явища, об'єкти, деталі, елементи

пейзажу як окремо, так і у взаємодії з оточуючими предметами, освітленням, середовищем; вивчати гармонію кольору, форм, писати короткочасні етюди як окремих елементів пейзажу, так і етюди панорамних, картинних видів. Живопис пейзажу – один із необхідних етапів навчання. Пленерна практика допомагає відчути колірні особливості визначеного стану природи, її пластичні характеристики і передати це в колористичній єдності етюду пейзажу. Методика роботи над мальовничим зображенням пейзажу включає всі етапи створення мальовничих зображень, однак, має і свої особливості: достатня кількість світла на відкритому повітрі створює сильне висвітлення і безліч рефлексів; велика відстань об'єктів пейзажу від спостерігача, швидка зміна освітленості, різна погода і пори року – все це нові і незвичайні для живописця-початківця умови. Вибір вдалого пейзажного мотиву теж є роботою не з легких.

Знання з кольорознавства допомагають професійно підходити до створення колірного ладу пейзажного етюду. Спочатку важко розрізняти кольори предметів і об'єктів, змінені відстанню, силою і кольором освітлення. Необхідно пам'ятати, що колірна єдність пейзажу багато в чому створюється за рахунок кольору освітлення. Ранком у натурі переважають золотаво-рожеві відтінки, ввечері – жовтогарячі, похмурого дня – сіро-сріблясті, при світлі місяця – блакитні і зеленуваті кольори. Пори року мають свої характерні кольори в пейзажі. Палітра їхня різноманітна. Приміром, навесні більше небесно-голубого, природа вдягається в ніжне і не занадто яскраве вбрання. Тому і весняна палітра складається з м'яких пастельних тонів: кремового, рожевого, абрикосового, блакитного, ясно-жовтого й вохристого, а для контрасту можна обрати колір молодої зелені і приглушений коричневий. Фарби літа соковиті, яскраві й радісні. Палітру складають трав'янисто-зелений, червоний, малиновий, синій, темно-жовтий і жовтогарячий кольори. До кожного локального кольору підбирається багата гама різноманітних складних відтінків. Осінню палітру складають фарби з теплим основним тоном, немов випромінюючи колір. Дуже ефектно виглядають композиції, побудовані на контрастах синього і жовтогарячого, жовтого і фіолетового, червоного і жовтого; темні червоно-коричневий, бордовий і фіолетовий кольори яскравіші і помітніші в сполученні зі світлими вохристими тонами. Основну колірну гаму може доповнити зелений колір хвої, а для неба в пору золотої осені використовують синій кобальт. Зимовий пейзаж містить, як правило, максимум колірних контрастів, небо часто стає те-

мнішим, ніж поверхня землі. Для зимової палітри характерні світлі відтінки блакитного, фіолетового, сяючі синюваті відтінки льоду, контрасти білого і чорного кольорів. Композиції здебільшого ясні, чіткі, лаконічні. Романтичний образ зими допоможе створити ніжні кольори, що вдало сполучаються з нейтральними сірими відтінками.

Живописне зображення пейзажу створюється на основі знань законів лінійної, повітряної і колірної перспективи. У перших етюдах необхідно навчитися передавати основні колірні розходження між об'єктами пейзажу: силуетами дерев, загальною площиною землі, хмарами, гладдю води і т. ін. Успіх живописця-початківця багато в чому залежить від уміння бачити в натурі і знаходити на етюді відносини великих колірних плям. Працюючи над пейзажем, неможливо його просто "зрисовувати". Він потребує від художника схвильованого, поетичного ставлення до дійсності. Живописець передає не лише видимий "предметний сюжет", красу пейзажу, але й той настрій, котрий викликав у його душі мотив, що зображується. Якщо ж він залишив художника байдужим, це неминуче проявиться і в етюді. Без любові до природи не може бути істинного художника-пейзажиста.

Перші запитання, які постають перед розгубленим студентом: Із чого починати? Як об'єднати в одне ціле всю різноманітність природи? Як виділити з цього багатства кольорів найголовніші, загасити дальні та підкреслити близькі? Реальне середовище виявляє себе не лише як світлоповітряне оточення натури (фізичний фактор), але й як активний психологічний фактор. Серйозним психологічним бар'єром на шляху до визначення обумовленого кольору натури є константність сприйняття. З одного боку, для підтримки гостроти зорового сприйняття колірне середовище повинно бути мінливим, динамічним, з іншого – для виконання етюду необхідний достатньо постійний колірний і тоновий стан мотиву або натурної постановки. Ця суперечність вирішується мірою оволодіння навичками швидкого "охоплення" особливостей форми та кольору предметів. Під впливом середовища створюється відчуття теплохолодності предметного світу, його подвійність за колірним тоном. Ця властивість присутня в природі всіх колірних явищ. Однією з необхідних умов для успішної роботи є вміння сприймати натуру цілісно. Колірні відношення визначаються практично миттєво – це перше враження, але при подальшому спостереженні через адаптацію зору та константність сприйняття вони можуть трохи викривлятися. Тому реакція художника на вибір фарб на палітрі повинна випереджати такі дії, як аналіз

форми, її лінійно-конструктивну побудову. Локальний колір предметів, які знаходяться на різній відстані від глядача, суттєво змінюється внаслідок явища повітряної перспективи, що обумовлена товщею повітря з частками пилу між предметом та оком спостерігача. Уміння бачити обумовлений колір дає можливість правильно обирати основну групу фарб для даної картини.

Учні часто шукають "готові композиції" в природі та скаржаться на те, що писати нічого або нецікаво. Зазвичай це відбувається під впливом бачених картин художників. Варто зазначити, що "готових композицій" у природі або постійних, визначених композиційних вирішень у практиці реалістичного мистецтва немає. Навпаки, художник повинен завжди шукати нові цікаві мотиви та засоби їхнього вираження. Цікавий мотив – той, котрий найбільш повно, яскраво виражає характерні риси, образи природи, коли звичайне, повсякденне глибоко відчуте та перетворене на найвищу ступінь поетичного. Іноді сама природа підказує той чи інший художній образ, утворює дуже виразні мотиви, вражаючи нас красою форми, контуру, колірних сполучень. Але байдужа людина не побачить і "готову" красу. Маючи на увазі творче ставлення до зображеної природи, "внутрішнє горіння", І.Левітан часто повторював слова І.Гончарова: "Из непосредственного снимка с природы выйдет жалкая, бессильная копия. Природа позволяет приблизиться к себе только путем творческой фантазии. Иначе было бы слишком просто быть художником [54]".

Робота над етюдом на пленері – це, безумовно, творча діяльність, але не самоціль. У даному випадку метою є не створення завершеної картини, твору мистецтва, а формування уявлень про закономірності зміни кольору в природі та оволодіння професійними навичками. У перші ж дні роботи над натурою виявляється низка загальних недоліків:

– випадковість у виборі мотиву;

– невизначеність композиційної побудови стосовно формату;

– плутанина у відношеннях *небо-земля-вода*;

– шаблонність у використанні одного технічного засобу або матеріалу;

– незавершеність роботи на першому плані та надмірна деталізація дальнього плану;

– відсутність домінуючого кольору в етюді, ізольованість кольорів предметів від навколишнього середовища;

– перенасиченість колірних відношень, велика кількість "відкритого" кольору – "отрутна" зелень, "отрутні" сині або фіолетові тіні, відсутність колірних рефлексів та теплохолодності на предметах.

Колірний стан реалістичного зображення створити неможливо (хоча й були передані основні тонові та колірні відношення), якщо художник не приведе всі фарби на полотні до гармонії. Основний об'єднуючий вплив має колір освітлення. Якими б не були різноманітні кольори натури, колір освітлення завжди присутній на всіх її частинах та всі кольори підкорені йому. Тому в природі будь-які, найнесподіваніші колірні контрасти знаходяться в гармонії. Тобто, колір освітлення, полягаючи на всі предмети, створює колірну єдність. Приміром, за вечірнього освітлення в колір неба, зелені вливаються одні й ті самі відтінки теплого сонячного світла. Ці відтінки необхідно ввести в картину, показуючи, яким джерелом світла освітлювалася натура, інакше буде викривлена достовірність зображеного. Таким чином, твір живопису меншою мірою повинен будуватися за "гармонійністю" кольорів просто так, за "красивістю" та "приємністю" сполучення. Пейзажі сонячного заходу мають загальний оранжево-червоний колорит, пейзажі за місячного освітлення – зеленаво-синій, пейзажі сірого дня або раннього світанку – зовсім іншу гаму. Будь-які кольори будуть погоджені, якщо до них увійдуть колірні відтінки прямого та відбитого світового потоку. Колір, не підкорений загальній тоновості, сприймається як чужий та випадковий. Майже всім початківцям здається, що чим більше фарб на палітрі, тим мальовничішим буде етюд. Насправді – чим більше фарб, тим складніше досягнути єдності. Об'єднуючим може бути колір ґрунтового шару, але в цьому випадку робота повинна бути виконана тонкими лесуваннями, а якщо техніка пастозна – повинні залишатися незаписаними частини полотна. Сонячного дня предмети, освітлені прямим сонячним світлом, мають блакитний, холодний відтінок у тінях, тобто тіньові частини освітлюються відбитим світлом неба. В гірських районах, де повітря відрізняється найбільшою чистотою, небо здається надзвичайно синім. Це відбувається тому, що чим чистіше повітря, тим більше розсіюються короткохвильові промені спектру. Хмари, як гігантські збіговиська водяних крапель, відбивають однаково всі галузі спектру сонячного світла.

У наведених прикладах пейзажу під впливом освітлення значно змінюється колір неба – від зеленого до червоного, але це не заважає сприймати його саме як небо. Чим далі від спостерігача в просторі

знаходяться видимі об'єкти, тим сильніше впливає на них повітря. Дальні плани помітно фарбуються в сині відтінки. У горах розсіюються фіолетові кольори і далекі гори здаються фіолетовими. Леонардо да Вінчі описав повітряну перспективу як "…возрастающее смещение видимой окраски к голубой части спектра", а перспективу деталей як "…возрастающее с расстоянием обесформливание мелких деталей в результате ухудшения остроты зрения и воздушной дымки [12]". Це зображувальні ознаки передачі глибини. Ще одна ефективна ознака – перекриття предметів. Тінь теж є важливою зображальною ознакою: її положення часто вказує на джерело освітлення й на те, чи є даний об'єкт випуклим або ввігнутим. Ми сприймаємо картини трьох- чи двохмірними, хоча знаємо, що вони відтворюють трьохмірні події у трьохмірному просторі. Важливо ще до початку виконання етюду подумки визначити загальний колірний і загальний світлістний тони мотиву, великі відношення. Коли загальний тон визначається в процесі роботи, то неминучі перероблення та поправлення, а якщо з ним визначаються лише в кінці роботи, то може бути повна перебудова колірних відношень.

Творча практика художників та педагогічний досвід надають можливість стверджувати, що процес створення колірного стану етюду можна умовно розподілити на два головних етапи:

– виявлення головного колірного відношення теплохолодності в натурі;

– знаходження групи фарб, що складають головні відношення етюду.

Визначати колірні відношення потрібно від загального колірного стану середовища та обумовленого кольору предметів до їхнього локального кольору. Якщо робота ведеться від кольору предмета до загального стану, можливо перебільшення значення предметного кольору та викривлення відношень в етюді.

Основні етапи виконання етюду

Композиція

1. Вибір мотиву, теми або сюжету.
2. Вибір точки споглядання та формату.

Рисунок

3. Визначення пропорцій, руху та характеру просторових планів, перспективи.

4. Розміщення основних форм.
5. Індивідуалізація деталей композиційного центру.

Живопис

6. Визначення загального колірного тону.
7. Передача великих тонових та колірних відношень.
8. Узагальнене моделювання форми з урахуванням повітряної перспективи.

Завершення етюду

9. Виявлення головного та другорядного в колірному стані етюду.
10. Посилення або послаблення деталей за світлістю, колірним відтінком та насиченістю.

Нерідко учні намагаються завершити етюд без натури, вдома, за іншого освітлення. К.Коровін про це казав: “У пейзажиста натура капризная – вода и небо позируют плохо, и как необходимо художнику-пейзажисту уметь и форму дать, и быстро схватить тон. И еще я хочу добавить: не трогайте этюд дома, не поправляйте его, всегда будет фальшиво. Не увлекайтесь мелочами, умейте найти и схватить существо натуры, чтобы в случае, если вы не сможете закончить этюд, осталась суть пейзажа [7]”.

9.2. Задачі живопису та фотографії

Фото з’явилося порівняно недавно, але міцно ввійшло в наше життя. Перші фотографії засновувалися за досвідом класичного образотворчого мистецтва (теми та статичні композиції). Фотографія механічно відтворює форми та рисунок деталей живої природи. Головне достоїнство фотографії – її документальність, можливість передати красу найтоншого рисунка павутини з каплями роси, візерунка та фактури листя або мережива, швидкого руху спортсменів або тварин. Така “життєва фотографія” не приховує свого документального походження, вона творить в ім’я документальності. Вона ближче до кіно, ніж до образотворчого мистецтва. У ТАКОЇ фотографії є майбутнє, естетика ТАКОЇ фотографії повинна засновуватися на використанні її особливостей, а не на копіюванні живописних творів. Пейзажі І.Левітана, О.Саврасова, А.Куїнджі, І.Шишкіна, К.Коровіна, М.Ромадіна, імпресіоністів можуть бути створені засобом фото. Суть лише в тому, що статична фотографія може суперничати з живописом, якщо внесе в старі мотиви нові елементи, котрі

не можна виразити ні живописними, ні графічними засобами. Там, де фотографія повторює старе та давно відоме в образотворчому мистецтві, вона нецікава з точки зору творчості. Пересічній людині дуже важко відрізнити та усвідомити цю різницю. Мистецтво перетворює повсякденні предмети на історичні. Якщо історія як наука розкриває процес через істотні факти, то мистецтво здатне втягти і несуттєвий предмет у характерні для епохи людські відносини і зробити його загально цікавим. Чому це відбувається? Перш, ніж включити предмет дійсності до своєї образної системи, мистецтво його художньо обробляє: предмет з'являється в ньому вже не просто як предмет дійсності, а як освоєний і перероблений за законами краси, тобто ставши загальнозначущим. Мистецтво завжди представляє предмет естетично – і в цьому корениться неминуче значення художніх шедеврів. Складовою культури є мистецтво, що передає і "програмує" особисте емоційне ставлення до світу. Зустрічі з мистецтвом створюють умови, завдяки яким індивід може олюднити свої почуття. У мистецтві кожна людина відкриває нові смисли. Здатність сприймати цю перспективу необмеженого розкриття ідей ми відносимо до художньої культури особистості. Ставлення до мистецтва – суть характеристики людини, живе свідоцтво того рівня, на якому вона знаходиться.

Багато так званих "критиків та мистецтвознавців" вважають сучасний живопис непотрібним, занепадницьким, вмерлим, адже є кольорова фотографія! Вони особливо і не вдаються до причини цього "занепаду": і раніше було багато "халтурників", догідників, але в історію мистецтва світового живопису увійшли одиниці з тисяч. Багато художників пишуть пейзажі. Вважається, що пейзаж та квіти написати легше, ніж жанрову, історичну картину або портрет. Це хибна думка, пейзаж як твір мистецтва може написати далеко не кожен художник, для цього потрібний особливий дар. Адже пейзаж – це не просто зображення місцевості, а натюрморт з квітами – не просто зображення квітів. Справжній художник, митець із натхненням передає явище природи, стан освітлення, емоційний настрій зображеного. А квіти? Вони як живі істоти – зі своїм характером. Кожна квітка – це унікальне творіння, кожна не схожа на іншу, кожна має свою пластику. Колірні сполучення пелюстків квітів вражають нас гармонійністю, різноманітністю і погодженням контрастних, яскравих кольорів. Сцени із життя квітів, дерев, трав можна віднести до безсюжетного живопису, але вони дуже заспокійливо впливають на нервового міського жителя, який завжди поспішає. Самі художники вважають себе ліка-

рями душ, лікарями настрою людства. Отже, не кожен художник, навіть талановитий, може бути пейзажистом, як і не кожен письменник-прозаїк може складати вірші.

Багатющий світ української природи. З картин художників усі живі істоти ніби спостерігають за ареною життєдіяльності Людини, її повсякденною метушнею, пристрастями, вадами, і не можуть осягнути, чому Людина сліпа і глуха до голосу і краси природи. Великоокі птахи і звірі, навіть рослини, мудро споглядають, а своїм спокоєм стверджують, що світ сам по собі досконалий. Усе, що дарує художникові природа – сухенький кленовий листок, рубцюватий схил дубової кори, яскрава горобина, весела пташка на провесні – живе своїм унікальним життям у скарбниці митця.

Художній образ не може бути до кінця перекладеним мовою понять, не може бути до кінця вичерпаним, однаково розтлумаченим. У людей все різне: життєвий досвід, ерудиція, здатність до співпереживання, асоціації. Різна і глибина занурення в мистецтво. Та й митець часто не все до кінця договорює, залишаючи таку можливість глядачеві. І кожного разу підготовлена людина мірою формування в неї протягом усього процесу соціалізації ціннісних орієнтацій осягає глибину і свіжість ідей творів мистецтва. Зрештою можна сказати, що всі види зображення порівняно умовні перед обличчям природи. Традиційні види образотворчого мистецтва мають переваги, недоступні ні кінокамері, ні фотоапарату. Головне з них – це незмірно велика творча вільність стосовно конкретної натури.

9.3. Роль художника в мистецтві. Наукові та інтуїтивні аспекти творчості

Будь-який витвір образотворчого мистецтва сприймають багато людей. Тому художник намагається донести людям свої думки, ідеї, погляди через наочні образи предметів і явищ реального світу. Споглядаючи картини, люди переживають ті відчуття, які переживав і сам художник. Завдяки наочності, образотворче мистецтво є доступним засобом спілкування. Ми порівнюємо, легко впізнаємо те, що зображено у творах художників будь-якого часу, будь-якої країни та порівняно легко розкриваємо загальний зміст картин. Тут не йдеться про мистецтво різних видів формалізму, який віддаляється від дійсності, свідомо викривляючи її, шифруючи об’єкти в різні крапки, плями та інші символи, які не може відгадати глядач.

Образотворче мистецтво має свою особливу мову, за допомогою якої художник повідомляє глядача про те, що вважає головним. Елементами цієї мови є рисунок, колір, лінійна та повітряна перспективи, освітлення, композиція, які об'єднуються в систему і створюють художній образ. Різні комбінації цих елементів можуть краще виразити думки та почуття художника. В цьому випадку говорять про виразність образотворчої мови. Кожен художник має свою особливу образотворчу мову, свій стиль. І чим він оригінальніший, тим більшу цінність для суспільства має художник, що нею володіє. Кожен художник – це особа зі своїм темпераментом, своїм світовідчуттям. Хоча багато художників зображали одні й ті самі об'єкти, явища та події, в кожного з них своя, індивідуальна виразність образотворчої мови.

Поряд із композицією, освітлення та колір мають велике значення у виявленні ідейного задуму картини. Колір – один із найсильніших, емоційно дійсних засобів реалістичної композиції. Колір сам по собі через асоціативні уявлення може викликати різні емоційні реакції у глядачів. Але неправильно абсолютизувати значення кольору при створенні художнього твору. В станковому мистецтві художник не працює з локальним кольором. Картина створюється системою колірних відношень, спрямованих на відтворення реальної об'ємної форми і простору. Залежно від ступеня освітленості зображених об'єктів, від взаємовідношень освітлених та тіньових частин глядач спрямовує свій погляд на окремі частини картини, концентруючи на них свою увагу. За допомогою світлотіні художник більш рельєфно виділяє ту чи іншу групу об'єктів, фігур або окремі фігури, підкреслюючи їхнє значення. Тут можна нагадати історію з життя ***М.Ге***, коли він працював над картиною "Таємна вечеря". Після тривалих невдалих пошуків він зробив фігурки з пластиліну, освітив їх та перепробував багато різних варіантів композиції, поки не досягнув потрібного. ***А.Куїнджі*** з такою виразністю передавав освітлення у своїх картинах, що багато глядачів, художників та мистецтвознавців вважали ілюзію світла наслідком підсвічування лампою. У будь-якій картині видатного майстра живопису ми можемо знайти тісний зв'язок між її змістом та станом освітлення. Підбором кольору предметів натюрмортів, вибором обстановки та одягу портретованих художник проявляє свій смак та розуміння краси кольорових сполучень для вираження задуму композиції. Колір стає виразним у картині лише тоді, коли він служить розкриттю змісту. Колорит об'єднує

всі частки картини в ціле, в ньому може домінувати визначена тоновість або кольорова гама (світла, темна, холодна, монохромна). Колорит може будуватися на сполученні споріднених кольорів та викликати відчуття спокою; чи будуватися на сполученні контрастних кольорів та викликати відчуття напруження і драматизму. Глядач може ще детально не вникнути в зображену подію, а от загальний її колорит відразу залишить емоційний слід. Якщо змінити в картині освітлення та колорит, можна дати цілком інший напрямок смислу зображеного. Колірний контраст – один з універсальних засобів реалістичної композиції. Складна взаємодія контрастів є свідоцтвом тонкого розрахунку автора: показати світле на темному, червоне на зеленому, тепле на холодному і виділити таким чином смисл композиції як головний зоровий центр. Багато художників успішно використовують закони контрастів, створюючи як прості, так і складні композиції. Залежність колориту картини від змісту студенти уявляють іноді занадто примітивно: якщо свято – то жовті, червоні, сині, зелені фарби в чистому вигляді, якщо подія драматична – лише темні, похмурі, брудні кольори. Але колорит не визначається таким чином. ***Зміст обумовлює ситуацію, час відбуття та відповідний колорит.***

Характерна колірна гама будь-якого художника може бути пов'язана не лише з темою його твору, але і надавати визначену інформацію про особистість автора. В полотнах ***Ж.Руо*** червоний колір указує на те, що як особа він дуже відрізнявся від Ван Гога, в картинах якого домінував жовтий колір. Зміна "блакитного" періоду на "рожевий" у творчості П.Пікассо співвідноситься зі змінами в настрої художника, обумовленими об'єктивними суспільними причинами.

Ставлення до естетичного виховання часто доброзичливо-милостиве, як до предмета розкоші, який приємно мати, коли є все інше необхідне для спокійного життя, але без котрого можна й обійтися. З цієї точки зору мистецтво повинно відповідати успіхам сучасного наукового інтелекту, а всі життєві ідеї творів музики та живопису, літератури минулого – є дуже нецікавими та застарілими! Людські цінності несподівано опинилися підпорядкованими цінностям точних наук. Але чи можуть ці науки дати відповідь на головне запитання: для чого вона живе і хто вона поміж інших? Адже саме відповіді на такі запитання визначають усі наші позиції та дії. Мистецтво – вид людської діяльності, який створює цілісну картину світу, створює її в єдності думок та почуттів, у системі емоційних образів,

а не логічних законів. Такий шлях цілісного усвідомлення життя зрозумілий кожній людині з елементарною художньою підготовкою, навіть дитині. Соціологічні досліджування підтверджують, що існує тісний зв'язок між інтересом людини до мистецтва, її всебічним духовним розвитком та успішністю виконання виробничо-громадських функцій. Це не означає – подивився на картину, прочитав книжку та підвищив якісні показники. Ні, мистецтво сприяє виробничо-громадським досягненням людства завдяки збагаченню їхнього духовного світа. А ще мистецтво має дуже широкий спектр впливу на розвиток людини, оскільки об'єднує всі види людської діяльності: пізнавальну, утворювальну, ціннісно-орієнтаційну та комунікативну. Неможливо уявити собі життя людства, яке повністю виключає образи, які породжені літературою, музикою, театром, кіно та будь-якими проявами декоративних мистецтв і архітектури, тобто, голу людину на голій землі.

Дуже важливою є здатність творити. Основним поштовхом творчості, крім оволодінням досвідом минулого, є розвинена уява – вища форма образного мислення. Наявність уявлення відрізняє людину від тварини. Сила уявлення надає людині здатність передбачати, тобто бачити, відчувати розвиток явища (або можливості, які містяться в матеріалі, в конструкції, науковій ідеї) та виявляти їх. Завдяки відчуттю гармонії митець відразу задумує твір цілісно, а потім працює над деталями. Мистецтво діє як саме життя, але воно не пропонує готових рецептів, а потребує самостійних рішень. Лише в процесі їхніх пошуків та в розвитку самих рішень і подій, вдалих та невдалих, у людини виробляється досвід практичної праці і досвід ставлення до навколишнього світу та себе самого. Мистецтво є також самотренуванням для емоційної сфери, як і фізкультура для тіла.

Творчість – це відкриття себе, самовираження, самореалізація власного Я. Предметом психології творчості як науки є творча діяльність у контексті культури, тенденції формування національно-культурної еліти, творчість як форма діалогу культурних традицій. Окремою галуззю, тісно пов'язаною з психологією творчості, є ***психологія мистецтва,*** предметом якої є властивості індивідуальності, що обумовлюють створення і сприйняття художніх цінностей, їхній вплив на життєдіяльність кожної людини.

Мистецтво та наука – чи поєднуються ці сфери людської діяльності? Як мистецтво, так і наука є формами суспільної свідомості, спрямованої на перетворення дійсності. Мистецтво є

специфічною формою відображення дійсності. Виконуючи пізнавальні функції, воно має багато спільного з наукою. Якщо мистецтво й наука мають спільну мету – пізнання реального світу, то і взаємозв'язок між ними буде природним і закономірним. Художник і вчений використовують кожен свою мову – символи математики, фізики, хімії або естетичні образи живопису, музики, поезії, архітектури. На відміну від вченого, який вдається до пошуків істини, художник зосереджує зусилля на створенні краси. І якщо наука дає нам засоби для доцільного управління природою, то мистецтво допомагає людині перетворювати та удосконалювати самого себе відповідно до мети історичного, соціального та духовного розвитку всього людства.

Великий вплив на мистецтво мають наука і техніка. Особливо це помітно в архітектурі, кіно, фотографії, комп'ютерному дизайні. Але головний вплив виявляється не в науково-технічному прогресі в окремих галузях, а в загальному рівні наукових знань, що створює в суспільстві визначену філософську концепцію світу, яка в свою чергу значно впливає на естетичні ідеали. Також великий внесок у розуміння законів і процесів сприйняття зробили дослідники оптики, нейрофізіології та психології. Колір і звук існують лише у свідомості живих істот.

Матемізація творчої роботи художника – явище неминуче. Коли художник вирішив, якого формату буде його нова картина, він уже вступив у галузь геометрії. Далі йдуть діагоналі, геометричний центр полотна, розмір фігур або предметів, інтервали. Це також геометрія. Але розмір та знаходження композиційного центру художник повинен відчувати. Потім він починає роботу в кольорі. Але без знання законів контрасту, гармонії, створення колориту – навряд чи зможе виразити свій задум. Художню творчість взагалі можна визначити як процес відбору й організації естетично важливих форм, фарб, звуків і рухів для відображення реальної дійсності та одночасної передачі суб'єктивного ставлення. У всіх видах мистецтв існують окремі загальні моменти й закономірності, які можна логічно проаналізувати. Але зміст естетичного враження не може бути сформульований термінами наукової мови та описаний за допомогою фізико-математичних методів. Однак, знання лише законів ще не робить з людини художника, а конструювання з набору готових форм не призводить до створення краси. Розподілення науки й мистецтва має відносний характер, воно ніколи не було і не може бути абсолютним. Ще в недавньому минулому ці сфери

пізнання знаходились у тісній співпраці та переходили одна в одну. До кін. XVIII ст. в Європі не було чіткого розмежування на строго науковий та художній підходи до дійсності. Багато вчених, письменників і художників не можуть бути віднесені лише до *фізиків* або *ліриків*. Перше чітке та визначене розподілення на ці групи здійснилося в XIX ст. у зв'язку зі становленням промислового капіталізму та розвитком торгово-грошових відносин.

Сучасна діалектика розглядає обидві форми пізнання дійсності як взаємодоповнюючі. Істинність цього підтверджується виникненням на межі інтересів учених та художників наукових дисциплін кібернетики, біоніки, інженерної психології. Якщо раніше наука вивчала побудову та властивості машин і речовин, то зараз нагальні питання – функціонування живих організмів, з приєднанням процесів, які створюють механізми емоцій людини, мислення та творчості.

Наш орган зору – око – дає вірне відображення зовнішніх властивостей предметів. Але це лише відображення, нарисоване світлом на сітчатці ока. Художник повинний створити образ предмета, об'єднуючи його об'єктивні властивості (розмір, форму, колір, фактуру), своє індивідуальне сприйняття і своє особисте ставлення. Так виникає художній образ. Таким чином, те, що ми звикли називати зображенням предмета, є відтворюванням образу в такий послідовності: предмет – зоровий образ – художній образ. Основним методом науки є аналіз. До нього приєднується й синтез. Але ж і в мистецтві художник оперує цими поняттями. Взагалі це процеси розкладання та об'єднання знову в ціле.

Мистецтво специфічне: своєрідність має не лише його предмет, мета, зміст, форма, але й метод. Художник ставиться до життєвого матеріалу, до фактів інакше, ніж учений. Для вченого відійти від факту – все одно, що сфальсифікувати; художник же вільно робить це. Світорозуміння художника виступає як посередник між предметом та методом мистецтва, між дійсністю та засобом його мислення. В цьому проявляються важливі специфічні особливості художнього методу та його відмінність від наукового методу.

Основні поняття кольорознавства базуються на фізичних явищах, які стають першопричиною всіх подальших фізіологічних та психологічних процесів. Із цього виходять такі наукові тлумачення:

світло – фізіологічне відчуття водночас інтенсивного та сукупного впливу видимих електромагнітних хвиль на сітчатку ока;

колір – фізіологічне суб'єктивне відчуття впливу на сітчатку ока

світової хвилі даної довжини;

колорит – фізіологічне суб'єктивне відчуття одночасного окремого впливу на сітчатку ока світових хвиль різної довжини, відбитих предметами.

Відчуття двох художників із нормальним колірним сприйняттям буде однаковим, але психологічна оцінка цих відчуттів у кожного – своя. Звичка бачити предмети кольоровими виховується в нас від дня народження, задовго до отримання знань про світло та колір. Але художники повинні засвоїти істину про предмет та колір так добре, як астрономи знають істину про Землю та Сонце. Ми бачимо, що яблуко червоне, але ми повинні подумки уявити собі, що червоне – це наше відчуття, котре викликає світова хвиля, відбиваючись від яблука. Для цього необхідні деякі зусилля, знання та звичка. Без знання законів світла, кольору та колориту неможливий розвиток живопису. ***Задуманий колорит*** – це вища форма колориту, коли художник для вираження своєї ідеї створює, будує, компонує колорит, плануючи та передбачаючи його вплив на "глядача". ***І.Гете*** казав, що гармонію потрібно шукати в очах людини, а ***М.Кримов*** стверджував, що все мистецтво в очах у живописця. Зараз точаться суперечки та дискусії про те, що колориту в природі немає, що його створює художник. Якщо стати на строгу природознавчо-наукову матеріалістичну точку зору, то буде необхідно визнати, що колориту немає ні в природі, ні на картині. Накладаючи фарби на полотно, художник створює матеріальну передумову для створення відчуття колориту свідомістю глядача. Природні предмети та картина мають однакову фізичну властивість – здатність відбивати світлові промені, які досягають ока людини і малюють образи на сітчатці. Усе інше робить наш мозок. Використовуючи філософські поняття, можна визначити колорит як відчуття, що переходе у факт свідомості, та як категорію свідомості. Синтезоване відчуття усвідомлюється, оформлюється в почуття, і людина шукає йому словесну назву. Колорит може бути дивовижним, золотистим, похмурим, багатим, життєрадісним, контрастним, легким, сонячним, декоративним та іншим. Досвідчений художник вже не помічає, якими складними, багатими, різноманітними є сполучення кольорів, що він утворює на палітрі та навіть "угадує" під час роботи. Він упевнено керує цим кольоровим потоком, не просто зображаючи зовнішній вид предметів чи явищ, а, головним чином, створюючи виразний колористичний образ.

Будь-яка теорія засновується на знанні закономірностей. Для теорії живопису важливо знання закономірностей та зв'язків між го-

ловними частинами: НАТУРА – СВІТЛО – ОКО – КОЛІР – КОЛОРИТ – КАРТИНА. Художники не полюбляють слова: *закон, симетрія, порядок, геометрія*. Їм більше до вподоби слова: *гармонія, краса, стиль, ритм.*

Математичне поняття *алгоритм* є визначеною послідовністю дій для вирішення будь-якої проблеми. Алгоритмом також називають засіб рішення однотипних задач за допомогою низки дій. Ось тут проявляється зв'язок із ритмом. Зараз поняттям алгоритму користуються дуже широко: алгоритми виробництва, алгоритми серця, алгоритми сну, і навіть алгоритми мистецтва. Якщо вдуматися, то нічого парадоксального в цьому немає. В мистецтві, художній творчості під алгоритмом розуміється строга заданість прийому, послідовність виконання роботи. Алгоритм може трапитися і в поезії, і в музиці.

Але стрімкий розвиток комп'ютерних технологій за останнє десятиріччя зараз ставить нове питання: електронна творчість або традиційне мистецтво?

Основним засобом комунікації між людьми стає не друковане слово, а образ, тому головна роль у цьому процесі тепер належить не книгам, а аудіовізуальним засобам інформації. Треба визнати, що візуальний образ більш інформативний, він легше сприймається, завжди конкретний, виразний і містить у собі установку на визначену емоційну оцінку одержуваної інформації. Авторське емоційне послання за допомогою візуальних образів легко переборює мовні бар'єри, формуючи загальний інформаційний простір із подібними ментальними ознаками, глобальне поле. Свідомість глядача резонує з ним за принципом зворотного зв'язку. Виникає ілюзія добровільного і вільного вибору інформації. Давно відомо, що ми бачимо і знаємо лише те, що хочемо бачити і знати.

Таким чином, візуальні засоби комунікації вільно чи мимоволі допомагають маніпулювати суспільною свідомістю. От чому не можна недооцінювати роль професійного вміння людей, що покликані цим займатися. Реклама – сучасна масова культура, що порівнюється з мистецтвом. Практична естетика визначає *три різних типи змінних* для характеристики психологічних стимуляторів, що викликають естетичну реакцію у глядачів:

- Психофізіологічні: відчуття часу, руху, простору, ритму, кольору, контрасту, рівноваги;
- Екологічні: що інформують про небезпеку і відповідають біологічним і соціальним потребам, таким, як почуття голоду, тепла,

любові, страху смерті, – словом, усього того, що належить до змістовних чи сюжетних елементів зображення;

- Порівняльні: простота чи складність, новизна чи звичність, двозначність чи парадоксальність.

Перший тип змінних – це формальні властивості будь-якого зображення, впливають на сприйняття підсвідомо і, звісно, поза сюжетом. Це так звані перцептивні властивості зображення, вони являють собою реальний об'єкт (чи його зображення), з іншого боку – самі є складовою частиною психофізичного процесу візуального сприйняття. Те ж саме відбувається і з феноменом кольору, який можна назвати одним із основних перцептивних властивостей. ***Колір є головним чинником нашого суб'єктивно-психологічного сприйняття світу***. Він є ознакою і властивістю реальної і матеріальної дійсності й одночасно – внутрішньою функцією нашого зору. Як фізичне явище, будь-який колір може бути систематизованим із позицій колориметрії, об'єктивно і точно обмірюваним, а як психофізіологічний феномен – він може відчуватися лише суб'єктивно й обов'язково емоційно.

Часто від недооцінки подвійності природи кольору ми в практичній, творчій діяльності шукаємо причину перекручувань кольору в недоліках кольоровідтворювальної техніки, а в дійсності помилково оцінюємо свої відчуття при сприйнятті кольору. Датський фізик ***Н.Бор***, формуючи свій "принцип додатковості", підкреслював, що ми перестаємо чути наші відчуття, щойно намагаємося їх проаналізувати, і це зауваження повною мірою можна віднести до сприйняття кольору. Професіоналізм полягає в умінні робити перше і друге одночасно. Мистецтвознавча література зазвичай пов'язує колір із сюжетом і системою художньої образності, водночас технічні посібники розглядають лише техніку одержання кольорового зображення. Деякі перцептивні властивості кольорового зображення та специфічні особливості його створення і впливу на глядача не можуть бути вичерпно описані ні в одному, ні в іншому випадку. Попри те, що технічні системи реєстрації і відтворення кольорових зображень у кіно, телебаченні, фотографії, поліграфії сильно різняться, у них є одна спільна особливість: будь-яке зображення зрештою призначене для того, щоб його сприймав чи розглядав глядач. За найбурхливішого розвитку техніки основні закони створення і сприйняття зображень, творів мистецтва залишаються незмінними. Це ті закони, що спираються на особливості психологічного сприйняття зображення і які були сформульовані в психології сто років тому.

Творчість, художність створюють нову дійсність, яка змінює або порушує правду дійсності. Наприклад, у поезії використовують риму, але в житті римами ніхто не розмовляє. Це порушення життєвої правди. Але сваволя і створює красу поетичної мови, її мелодію, її образи. Мистецтво – не буквальне повторення дійсності: чого не може бути в житті, то може бути в мистецтві. Для митця існує інша реальність, в якій навколишнє середовище завжди змінюється з чітко фотографічного зображення на емоційно-колористичне. Людина живе в одній реальності, художник працює в іншій. Ще Гете казав, що сутність поезії в поєднанні реальності та вигадки. Енергія, закладена в кольорі, повинна діяти на глядачів, примушуючи їх радіти або сумувати разом із митцем, мріяти і фантазувати разом з ним. Скульптура існує за дивовижними законами: розміри чоловічої фігури порушуються від маленької статуетки до величезних пам'ятників, кольори натури, як правило, відсутні або використовуються умовно. Чорно-біла графіка теж неправдоподібна, адже дійсність кольорова. У театрі є простір, звук, рух, жива гра акторів, але й театр – це копія життя! Дії, що відбуваються в театрі, умовні. Смисл і суть художньої майстерності протиставлені як свавільному ставленню художника до колірного багатства природи, так і механічному її копіюванню. Нас оточує незчисленна кількість речей та предметів – величезне поле для творчості. Речі завжди відображають пристрасті людини, її характер, смаки. На картині вони починають жити "особливим тихим життям", як казали голландські художники про натюрморт. Французький термін *мертва натура* здається чимось страшним та безжалісним.

Уже досліджено три ступені подоби за кольором об'єкта і його зображення:

- фізично точна подоба, коли глядач не лише сприймає зображення кольоровим, але і за допомогою спектрографа можна показати, що оптичний спектр випромінювання зображення буде аналогічний оптичному спектру випромінювання об'єкта. Але для глядача це не має значення.
- фізіологічно точна подоба, коли система з погляду умовного спостерігача суб'єктивно правильно передає лише колір. Адже спектр випромінювання і колір, який ми бачимо, – різні речі. Внаслідок того, що зоровий аналізатор людини містить лише три кольорозприймаючих центри, відбувається перетворення оптичного безупинного спектра випромінювання об'єкта на суб'єктивно сприйнятий колір, що залежить від співвідношення енергій у кожному з 3-х центрів;

- психологічно точна подоба, з якою ми маємо справу на практиці.

Ключові слова та поняття

взаємодія контрастів, природне колористичне середовище, емоційність сприйняття світу, колір відношення, художня образотворча мова, задуманий колорит, психологія творчості.

Запитання для самоконтролю

1. У чому виявляється колірно-повітряна перспектива при зображенні пейзажу?

2. Від чого залежить сприйняття кольору в просторі?

3. Чому константність сприйняття заважає роботі живописця?

4. Які основні етапи виконання етюду?

5. Чим відрізняється фотографія від живописного етюду?

6. Як Ви вважаєте, чи потрібна науковість у створенні задуманого колориту?

Розділ 10. КОЛІР У ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОМУ МИСТЕЦТВІ

10.1. Колористика світового мистецтва

У народній культурі важливу роль відіграє декоративне мистецтво – широка галузь мистецтва, яка художньо-естетично формує матеріальне середовище, створене людиною. Кожен вид декоративного мистецтва в різних народів має власну історію, художні виражальні засоби: матеріал, колірні сполучення, орнамент. Використання кольору в декоративно-прикладному мистецтві виявляє художньо-образний зміст предметів побуту (меблів, посуду, одягу, килимів, вишивок, ювелірних виробів, іграшок) та має метою посилити їхні естетичні властивості. Колір у декоративно-прикладному мистецтві має специфіку, пов'язану з особливостями композиції й природними основами матеріалів (дерево, метали, глини, тканини, шкіра). Ця умовність проявляється в трактуванні кольору – припускається фарбування поверхонь локальним кольором без світлотіні, відблисків і рефлексів. У народному мистецтві традиційно зберігається зв'язок кольору з формою, значенням, міфологією, обрядами, релігією. Саме кольором підкреслюються обрядові функції костюма. Колір вказує ще й на вік, соціальну належність, сімейний стан. Українське декоративно-прикладне мистецтво завжди мало багато спільного з мистецтвом російського та білоруського народів – елементи композиції, композиційну побудову, кольори, матеріали та техніки виконання. Здебільшого користувалися чистими немішаними фарбами. Великої емоційної сили творам надає поєднання чорного і червоного – традиційне для України сполучення, яке, за Кандінським, означає найвищу напругу людських сил, трагізм життя.

Аналізуючи колір пам'ятників минулих епох, можна визначити "емоційний характер" попередніх народів. Якби було можливо якимнебудь чином виявити всі типи колірних сполучень, що трапляються у світовому мистецтві, то картина виявилася б дуже різноманітною і можна було би помітити, що не існує яких-небудь неприпустимих комбінацій кольорів. Історія мистецтва свідчить про те, що єдиного закону колірної гармонії немає і не може бути. Однак, існують визначені улюблені сполучення чи стійкі принципи гармонізації, типові для окремих періодів, шкіл, регіонів, напрямків і навіть для окремих майстрів. Іноді негармонійні сполучення кольорів, будучи, проте, у гармонійному зв'язку зі змістом художнього твору, стають художньо виразними.

Останні дослідження мистецтвознавців здебільшого характеризуються підвищеною спеціалізацією, відсутністю комплексного системного підходу, зосередженістю на окремих аспектах мистецької стилістики, де бракує уваги до колористичних особливостей творів чи стилів. Не вдаючись до детального історично-культурологічного аналізу питань формування колористики, можна визначити певні "колірні уподобання" основних тривалих мистецьких стилів. Слід зазначити, що колористичні риси певних періодів та регіонів можна розглядати на прикладах тих видів декоративного мистецтва, одягу та архітектури, які обумовлено набули в ті часи найбільшого розквіту. Приміром, для Єгипту це настінний розпис та меншою мірою одяг, для Греції – кераміка та одяг, для середньовіччя – культова архітектура, вітраж та живопис.

Єгипетський стиль. Для єгипетських сюжетних і орнаментальних рельєфів характерні загальне світле тло, на якому виділялися коричнево-червоні (чи коричнево-пурпурові, червоно-пурпурові) та жовто-вохристі тони з синьо-бірюзовими, зеленими та чорними вкрапленнями. Кольори одягу були вельми мальовничими і контрастними: на м'якому гладкому матеріалі, здебільшого білого кольору, рельєфно виділялися кольорові смуги намиста; прикрасою були геометричні елементи синіх, червоних, білих кольорів, траплялися також жовтий і зелений кольори.

Африка. Колір у країнах Африки здебільшого представлений контрастними сполученнями теракотово-червоного, білого, чорного з коричневими відтінками в церемоніальних масках і костюмах. Тепла, натуральна гама характерна для декоративної творчості: керамічного посуду, статуеток, жіночих прикрас, оздоблення побутового одягу. Це різноманітні жовті відтінки, вохристі, теракотові, коричневі та білий у деталях орнаментальних мотивів з геометричних фігур, смуг та гранично формалізованих фігурок людей, риб і тварин.

Орнаменти давніх індіанців також підкреслено геометричні, але відрізняються більшою кількістю насичених червоних і синіх відтінків у сполученні з білим, чорним і коричневим кольорами. У виробленні одягу, військового знаряддя та обрядових костюмів і масок найчастіше використовували такі природні матеріали, як пір'я різноманітних птахів, хутряні шматочки, фарбовані рослинним соком вовняні нитки та шкіряні ремінці. Часто магічні предмети й речі вищої касти декорувалися металевими і золотими елементами з бірюзою, золотими нитками.

Колористика Сходу. Стародавні текстильні вироби Китаю, завдяки своїм художнім і технічним якостям, набували світової слави впродовж тисячоліть. Для фарбування використовувалися рослинні барвники багатьох відтінків. Основними кольорами були: синій різної насиченості, кремовий, жовтий, червоний із відтінками рожевого, коралового, вишневого, малинового, темно-багряного, коричневий і сірий. Поширені були і тканини чорного кольору. Білі тканини служили лише для натільного одягу. Особливо поширеним був колір невибіленого конопляного полотна. Зелені кольори траплялися дуже рідко. Тканини часто оформлялися вишивкою з додаванням золота і срібла. Забарвлення китайських килимів, навпаки, здебільшого світле, тони тла переважно ясно-зелені, жовті, рожеві й блакитні. В епоху Тан (618-907 рр.) виникли настінний розпис і розпис по дереву, які відзначалися особливою яскравістю. Були відкриті нові жовті, червоні, зелені, сині поливи для кераміки. Для виробів декоративно-прикладного мистецтва були характерні ці кольори з активним додаванням білого та чорного. В епоху Сун (960-1279 рр.) почуття кольору стало надзвичайно витонченим. Колір у живописі набув великої кількості різноманітних відтінків, в кераміці використовували вже кольорові поливи складних відтінків. Китайський фарфор не можна привести до однієї визначеної гами: виготовлялися вироби, розписані яскравими поливами чорними, жовтими і зеленими і водночас молочно-білими та блакитними. У XIV ст. був популярним білий фарфор із ледь жовтуватою поливою, а з середини XV ст. улюбленим стає під полив'яний розпис кобальтом різних відтінків – від сірувато-синього до яскраво-синього. Пізніше розпис кобальтом почали поєднувати з червоною і жовтою фарбами. Характерними були також монохромні вироби з поливою червоного кольору і "полум'яніючий" фарфор, покритий поливою, колір якої переходив із синього в червоний.

Національні стилістичні і виразні особливості образотворчого мистецтва країн Сходу сформувалися в результаті розвитку тисячолітніх традицій. У Китаї, країні з найбагатшою художньою спадщиною, з традиціями, тривалість яких визначається тисячоліттями, найбільш цікавим та пов'язаним із корінними традиціями, був живопис *го хуа*, що дослівно означає *китайський національний живопис*, старовинний жанр *квітів та птахів*. Вироби корейської кераміки були близькі до китайських виробів, але відзначалися більш стриманою колористичною гамою: ніжними відтінками сірувато-зеленого,

сіро-голубого, коричнювато-сірого кольорів. Особливою красою кольору славилася полива “блакитне небо”.

Характерні кольори корейських орнаментів – “п’ятисезоння”, які утворюють базисний спектр пріоритетних колірних сполучень, тоді як стихії, що протиборствують, утворюють історично обумовлений символічний додатковий набір кольорів:

- весна – зелений, земля – жовтий;
- початок літа – червоний, метал – білий;
- кінець літа – жовтий, вода – чорний;
- осінь – білий, дерево – зелений;
- зима – чорний, вогонь – червоний.

Найпоширенішим кольором одягу Індії був білий, серед інших кольорів – червоний, фіолетово-бузкових тонів, синій, коричневий та темно-жовтий. Чорного кольору, як самостійного, в тканинах одягу не було. В індо-мусульманських тканинах візерунки були часто рослинними з пишною каймовою орнаментикою.

Класичні килими Персії – поліхромні. Тло в них здебільшого біле, червоне, синє або кольору слонової кістки. Геометричні чи досить стилізовані орнаменти перегукуються з оздобленням українських давніх килимів, для яких вони подекуди правили за взірець і траплялися в побуті заможних верств населення. Перські тканини, в основному, шовкові узорчасті, офарблені здебільшого в складні кольори теплих відтінків.

В Японії також мала місце стійка символіка кольору, яка збігалася з символікою Китаю: Вогонь – червоний, стихія Металу – білий, Води – чорний, Дерева – зелений, жовтий – колір Землі. Але тканини фарбувалися, переважно, у стримані, приглушені тони: синьо-голубий, синьо-сірий, синьо-зелений, сірий, коричневі всіх відтінків, блідо-зелений, оливковий, теракотовий, пурпуровий та бузково-фіолетовий. Для дівочих костюмів застосовували світліші тони: рожевий, бузковий, золотистий. Узагалі для японського мистецтва не характерна надзвичайна насиченість кольорів, а навпаки – велика стриманість, багатство градацій одного кольору. Якщо в творах китайських художників мали місце виключно тональні контрасти, то японська колористика побудована на хроматичних кольорах близької тональності.

Техніку кольорової ксилографії японці запозичили з Китаю. Як самостійний вид мистецтва гравюра затвердилася у період Токугава в XVI-XVIII ст. Новий стиль *укійо-е* позначав світ безтурботного життя

та земних радощів: поширені були зображення красунь, театральних та історичних сцен, квітів і птахів, пейзажів. Із середини XVIII ст. розвиток гравюри значно залежав від впровадження поліхромного друку. Колірна гама ксилографій водночас контрастна і стримана – малонасичені червоні, оранжеві, сині й зелені кольори вдало об'єднувалися жовто-вохристим тлом і доповнювалися деталями білого і чорного кольорів та чорним контуром. Кольорографічні прийоми японської гравюри мали великий вплив на формування стилю *модерн* наприкінці XIX ст. у Західній Європі.

Значний вплив на розвиток японської кераміки мав також культ чайної церемонії. Посуд вкривали складними кольорами сіруватих, сірувато-зелених, коричневих відтінків із рожевими поливами. У XVII ст. у декорування фарфору вводять чорний колір, на тлі якого малюють пишні букети квітів, дотримуючись асиметричного принципу побудови композиції.

Для одягових тканин ***Древнього Риму*** бали характерні сполучення від оранжево-червоних, червоно-пурпурових до різноманітних фіолетових, синьо-фіолетових, глибоких синіх тонів.

Колористика романського періоду. В Європі збереглися яскраві поліхромні римські і візантійські мозаїки I ст. Часто різноманітні кольорові ефекти створювалися за допомогою доповняльних кольорів. Приміром, у мавзолеї Галли Плацидії сині мозаїчні стіни інтер'єру освітлюються оранжевим світлом із вікон, в результаті чого сприймається загальний сірий колір, відтінки якого весь час змінюються, залежно від кута спостереження. Художники романської та ранньої готичної епох у настінних розписах і станкових роботах використовували символічну мову кольору. З цією метою вони намагалися використовувати певні, неускладнені кольори, досягаючи простого і ясного символічного усвідомлення кольору і водночас не шукали особливо колірних відтінків та їхніх варіацій.

Кольори романських тканин X-XI ст. відзначаються однотонністю, відсутністю візерунків, яскравістю, чистотою, але не різноманітністю. Найбільшою популярністю користувався улюблений ще варварами червоний колір найсоковитіших вогняно-червоних, ясно-червоних і кармінових відтінків, а також небесно-сині, трав'янисто-зелені та смарагдові тони. Лише жовтий колір мав обмежене застосування через негативний смисл. Коричневий, чорний та сірий кольори широко побутували у скандинавів низького соціального статусу.

Середньовіччя. Як було сказано вище про особливе символічне значення кольорів у сакральному мистецтві цього періоду, мирське життя ніби існувало на іншому, більш низькому рівні, тому його колористика була підкореною суворій релігійній ієрархії. Все колірне, яскраве, позитивне стосувалося лише божественного світу.

В епоху ***Відродження*** улюблені кольори тканин – різноманітні червоні, блакитно-синій, темний смарагдово-зелений, коричневий, фіолетовий і чорний. Поширення чорного кольору пов'язане, зокрема, із впливом іспанської моди. Цього часу закріплюються уявлення про те, що природа – не хаотичне змішування предметів та явищ, що її розвиток підкорений суворим законам, що всі форми та кольори в природі – результат будь-якої закономірної зміни, і краса в природі полягає, насамперед, у певних закономірностях.

Для іспанської кераміки (Валенсія) характерні темно-синій колір (кобальт) та позолочення глиняного посуду, започатковане з XIV ст. У гармонії ніжно-синіх та золотистих тонів жоден не домінує. Художньому склу Андалузії властивий народний характер, який нагадує українське гутне скло XVIII ст. Найпоширенішими кольорами іспанських тканин у XVI ст. були темні тони, насамперед чорний, сірий, різних відтінків темно-червоний, фіолетовий, темно-зелений та коричневий. Особливо елегантними вважалися чорно-сірі, чорно-фіолетові та сіро-фіолетові. Меншу роль відігравали світлі тони, які були досить поширеними в інших країнах. На початку XVII ст. з'являється розмаїтість відтінків зелених, жовтих і коричневих кольорів.

Італійська майоліка мала переважно жовту гаму. З XVI ст. працювали "по блакитному" – малюнок виконувався різними жовтими відтінками на світло-сірій поверхні. З'явився і червоний колір позолочення, так званий рубіновий люстр. Його популярність стала такою великою, що ним доповнювався будь-який декор виробів, який нерідко виглядав чужорідними та зайвими плямами.

Мейсенські фарфорові вироби Німеччини спочатку повторювали стиль китайського фарфору: речі були розписані чорним лаком, золотом і сріблом. Пізніше колористична гама значно збагачується: з'являються синій, червоний, пурпуровий, зелений кольори, а також нова металева фарба, яка давала фіолетовий колір різної тональної насиченості.

Стилі бароко та рококо. Поряд із пишним декоруванням практично всіх елементів архітектури, оздоблення, одягу та впливом

стилю й на образотворче мистецтво, колористична гама будувалася на стриманих червоних, рожевих, вохристих, блакитних, зелених і жовтих тонах. Поширеним був білий колір різноманітної тональності.

Класицизм. Стриманість, лаконізм, чіткість, притаманні класицизму взагалі, обумовили й велику стриманість колірних сполучень в оформленні інтер'єру та екстер'єру. Основними кольорами були білий та відтінки сірого кольору, доповнені світло-зеленими, світло-блакитними, світло-рожевими, вохристими кольорами. Часто в невеликій кількості використовувалося золоте оздоблення. В живописі ампіру і класицизму колірні вирішення, в сутності, обмежувалися використанням чорного, білого і сірого кольорів, котрі помірно доповнювалися кількома хроматичними кольорами.

Колористичні пошуки глави ***романтизму*** у французькому живописі Е.Делакруа мали великий вплив на формування напрямку імпресіонізму. Делакруа вважав колір найголовнішим елементом живопису, а контрастні колірні сполучення – основою композиційної побудови.

Імпресіонізм, постімпресіонізм. Основними мотивами творчості імпресіоністів та постімпресіоністів були поетичні та чуттєві стани природи. Вони створювали світ ідеальної природи, де головною дійовою особою було сонце, намагалися передати велич Всесвіту. Новатори відкривали нові колірні гармонії, спрощували мотиви, врівноважували в них декоративне і реальне, створювали узагальнене уявлення про бачене, виражали радість буття. Мистецтво імпресіоністів (А.Ажбе, Е.Мане, Е.Дега, К.Моне, О.Ренуар, А.Сислей, К.Пісарро, М.Ліберман) не вкладається лише в рамки передачі по-новому світла і кольору в природі, лише через те, що вони категорично відмовилися від чорного кольору взагалі і в сумішах. Їхня творчість була новим філософським розумінням світу. Не менш вагомий внесок у розвиток колористики зробили російські імпресіоністи В.Сєров, К.Коровін, В.Борисов-Мусатов, І.Грабар, М.Аржанов, М.Гущин, М.Сапунов, К.Юон. У В.Сєрова присутнє почуття дивовижної гармонії, особлива співзвучність природи і душевного стану людини, переданих величезною кількістю різноманітних відтінків. Квіти Сапунова представлені у вигляді велетенської стихії кольорів. Етюдні пейзажі К.Коровіна передають, насамперед, перше емоційне враження від стану природи та характерні колірно-тональні особливості натури.

Постімпресіоністи використовували найрізноманітніші відтінки, припускаючи навіть відхилення від природних кольорів, створювали ілюзію сонячного освітлення, де само сонце і небо відсутні (П.Боннар, Ван Гог, П.Гоген, П.Сезанн, Р.Делоне). А.Тулуз-Лотрек використовував великі однокольорові площини, частіше зелених і рожево-фіолетових відтінків. Засновуючись на досягненнях імпресіоністів, Сезанн логічно прийшов до своєї нової системи колірної побудови картин: він використав розроблений пуантилістами метод розподілу всієї поверхні картин для колірної модуляції. Під модуляцією кольору він розумів його переходи від холодного до теплого, від світлого до темного чи від тьмяного до яскравого. П.Сезанн, а за ним і П.Боннар, писали картини, повністю побудовані на продуманих контрастах теплого і холодного.

Модерн початку XX ст. синтезував різні види мистецтв. Діячі модерну часто були одночасно архітекторами, скульпторами, графіками, дизайнерами, декораторами. Вони облагороджували побут красою, оскільки пошук декоративних форм естетизував саме середовище людського існування. Особливо зацікавлено митці працювали в галузі декору, культивуючи в ньому складні вигнуті лінії, "чисті лінії", які вважалися основою стилю. Позначився сильний вплив японської гравюри; улюблені мотиви декору – лебеді і павичі, метелики, іриси, лілії, водорості. Найхарактернішими були приглушені вохристо-оранжеві, світло-зелені, сіро-зелені, різноманітні відтінки фіолетових та коричневих відтінків. Для творів російських художників М.Нестерова, В.Борисова-Мусатова характерні приглушені, вибілені кольори. Стиль *модерн* саме й характеризується багатством нюансних співвідношень. Його представники зображали будь-які сюжети у вигляді квіткових або орнаментальних композицій складними колірними сполученнями з великою кількістю відтінків.

Раціоналізм – це століття могутньої індустрії, функціоналізму, масового виробництва і неминучої стандартизації виробів. Культ ручної праці, на якому базувалася естетика модерну, з цим не узгоджувався. Модерн не став глашатаєм нової художньої епохи, він завершив епоху XIX ст., але слід зазначити, що в ході розвитку модерну в ньому наростали раціоналістичні тенденції: максимальне спрощення форм, обмеженість кольорів, площинне зафарбовування, відмова від декоративних прикрас. Всі авангардні напрямки –

неопримітивізм, футуризм, кубізм, експресіонізм, конструктивізм – не можна достатньо чітко і однозначно розмежувати, вони не постають у "чистому" вигляді, а майже завжди доповнені іншими пластичними засобами. Традиційне сполучається з авангардним, народне з професійним, національне з універсальним.

10.2. Особливості української палітри

До основних видів народного і декоративно-прикладного мистецтва України належать: побутова та декоративна кераміка, скло, килимарство та ткацтво, вишивка, різьблення, розписи, іграшки, писанки. Для кераміки та художнього скла характерні як традиційні нюансні, стримані сполучення, так і контрастні кольори – жовтий-зелений-брунатний, червоний-зелений-чорний, жовтий-червоний-синій.

Живопис на склі. Живописна техніка малювання на склі має давні традиції як у професійному, так і в народному мистецтві, сягаючи корінням часів Візантії та Риму. У центральній Європі розвиток цього виду живопису припадає на XV-XVIII ст. В Україні живопис на склі поширився в XIX ст., переважно в Західних регіонах, зокрема, на Буковині, Галичині, Гуцульщині, Закарпатті. Живопис українських майстрів адаптувався і набув самобутніх рис. Ікони на склі, написані без дотримання церковних приписів, пов'язувалися не лише з релігією, а й з народним побутом та естетичними уподобаннями і призначалися для інтер'єрів сільських хат. Нерідко такі ікони називають народною картиною на склі. Художня особливість українського живопису на склі виявляє себе яскравим колоритом, багатою декоративністю, площинністю зображення. Арсенал зображувальних засобів мінімальний: графічна лінія, обмежена палітра локальних кольорів – червоного і чорного, білого та синього, жовтого та зеленого. Прикметною стилістичною ознакою українського живопису на склі є лінійна розробка площини. Прямі і хвилясті лінії, вільно покладені за формою, створюють м'який плавний контур, який окреслює силуети фігури, риси обличчя, виявляє основне, характерне без зайвих деталей. Ритм ліній оживляє локальні кольори площини, декоративно збагачує композицію. Така манера письма нагадує розпис малярів на скринях чи кольорові розписи на кахлі. Дивовижний талант творців із народу сповна виявився у відчутті кольорів та вмінні скупою палітрою надати образові мажорного звучання. Прозоре скло завжди зберігало легкість і дзвінкість барв,

ставало ще яскравішим у поєднанні з посрібленою чи позолоченою фольгою. Майстри розписів на склі володіли магічною мовою декору та образу, тому робота з-під їхніх рук народжувалася швидко, задум втілювався в ту чи іншу форму природно і легко, по-мистецьки переконливо і правдиво. Особливість такої техніки полягала в тому, що картина малювалася з одного боку, а сприйняття йшло з іншого, тому художнику треба було володіти специфічним "кінематографічним" відчуттям.

Колір дерев'яних виробів завжди залежить від природних кольорів і текстури різних порід дерев. Майстри західних районів України використовують і контрастні деталі – яскравий кольоровий бісер (шкатулки, блюда, тарелі).

Килимарство. Усі відомі українські килими за характером орнаментики поділяються на геометричні й квіткові. З орнаментів звіриних можна згадати головним чином пташок, розміщених між квітами. Поміж них можна виділити окремі стильові групи за етнографічними районами України, кожна з яких відзначається характерними формами орнаментики і принципами композиції. Своєрідний колорит має площинне декоративне трактування і контрастне поєднання кольорів, у розміщенні яких народні майстри не завжди дотримувалися строгого ритму та симетрії. Розкидаючи їх вільно по полю килима, вони зберігали рівновагу між ними і не допускали приглушення одного кольору іншим. Значну роль у колористиці геометричних килимів відігравав фон. Найпопулярнішими фоновими кольорами були чорний, малиновий, червоний, іноді коричневий, синій, сірий, жовтий. Особливістю колориту квіткових килимів є їхня незвичайна барвистість, багатство й різноманітність кольорових поєднань за невеликої кількості кольорів. Орнаментальний рисунок трактувався світлими тонами на темному фоні килимового поля або темними тонами на світлому фоні з обов'язковим дотриманням рівноваги колірних плям. Рослинні барви не вицвітали, кольори на узорах були завжди чистими, стійкими. Попри контрастовість барвів, складається загальне враження делікатності й природної гармонії кольорів.

Одяг. Українська вишивка – особливий, національний улюблений вид мистецтва українського народу. Своєрідність, багатство творчої фантазії, технічна майстерність характерні для вишивок, вони дуже різноманітні й гармонійні за поєднанням кольорів. Кожному етнографічному району притаманний свій особливий колорит.

Вишиванням в Україні займалися всі жінки. Готуючись вийти заміж, кожна дівчина повинна була мати багато різних вишиванок. Одяг був свого роду характеристикою майстерності дівчини, її працьовитості. Саме тому жіночий одяг оздоблювався надзвичайно гарно. Кольорова плахта, вишита старанно підібраними ніжними тонами, яскрава керсетка, яскрава шовкова попередниця, барвиста вишивана сорочка – в такому одязі дівчина виглядала мальовничо, нагадуючи букет живих квітів. Основною частиною жіночого і чоловічого натільного вбрання була сорочка. Із середини XIX ст. сорочки почали шити переважно з тонких білих тканин мануфактурного, фабричного виготовлення. Біла сорочка – це непорушна традиція, символ краси і чистоти, естетичного смаку і святковості. Для сорочок Поділля характерна обмеженість кольорів: на рукавах, маніжках, манжетах домінує один чорний колір на білому тлі. Лише комірець вишивався чорними, червоними, зеленими та жовтими кольорами. Майже по всій Україні відома техніка *вирізування*, що комбінується з іншими способами вишивання. Вирізування виконується білими та сірими нитками, на Поділлі – кольоровими. Сорочки на Полтавщині вишиваються переважно білими нитками, зрідка червоними та сірими. Вишивка Полісся – червоною ниткою по біло-сірому фону лляного полотна. Одноколірне вишивання північних районів Волині вражає своєю вишуканою простотою, чорний колір поєднується з найрізноманітнішими комбінаціями червоного, чим досягається значний колористичний ефект. Для Чернігівщини характерні білі вишивки. Щоб підсилити їхню загальну виразність, використовують два або більше типів швів. На Вінниччині переважають різноманітні види чорних, білих та кольорових мережок. Характерна риса етнографічного району Карпат та Прикарпаття – це велика кількість регіонів зі своїм колоритом. Приміром, у сорочках, вишитих у с. Космачі, переважає осіння гама кольорів, а у верховинських селах – гама синіх та фіолетових. На Буковині як вишивальний матеріал використовують срібні та золоті нитки, металеві лелітки, що значно збагачує кольорове враження. Гуцульські вишивки багаті за кольоровими сполученнями, здебільшого червоного з жовтим та зеленим, причому червоний колір домінує. Два або три відтінки жовтого кольору надають вишивці золотавого відблиску. Колірна гама вишивок Закарпаття широка: червоне поєднується з чорним (водночас виділяється один колір – чорний або червоний), поширені як білі, так і багатоколірні орнаменти. Світової слави зазнали вишивки полтавських сорочок. До окремих груп відносяться сорочки, вишиті:

білими нитками, виколюванням чи вирізуванням; білими нитками з вкрапленням вохряних відтінків; білими і блакитними нитками; лише вохристими, сіруватими лляними нитками; червоними і чорними нитками (найчисленніша група). Архаїчні пласти мистецтва давньослав'янського одягу відчутніше збереглися на Поліссі (північні райони сучасної Волинської, Рівненської, Житомирської, Київської, Чернігівської і Сумської областей). Це виявляється передусім у білому фоні основних компонентів одягу, який контрастно посилює введені червоні акценти оздоблення. На Тернопільщині переважають кольори: чорний, червоний, жовтий, золоті та срібні нитки. Виділяються сорочки з перевагою жовто-оранжевого, чорно-сріблястого, чорно-вишневого і чорно-червоного кольору, так звані чорнобриві.

Петриківські рушники приваблюють багатоголосим переспівом дзвінких кольорів: малинового, синього, зеленого, рожевого, блакитного, бузкового, салатового, жовтогарячого та бордового, що звучать сповна й упорядковані домінуючим брунатним або вохристим кольором. Кожний петриківський рушник – неповторний, як неповторні внутрішні світи майстринь та їхня життєва доля. Декоративне чуття підказувало вишивальницям цікаві вигадки: подвійний контрастний контур, вільну живописну манеру виконання, надання орнаменту ліричного звучання.

1915-1920 рр. сільські майстри робили мальованки, вишивки та килими за ескізами художників-супрематистів (Є.Прибильська, Г.Собачко, П.Власенко, Н.Генке). Услід за живописом, еволюція якого йшла шляхом перетворення об'єму на кольорову площину, орнаментальні композиції будуються на динамічній рівновазі колірних контрастних площин. Колірна гама вишитих панно утворюється контрастними співставленнями яскравих зелених, бузкових, фіолетових, синіх, жовтих тонів, які підсилюються або насиченим зеленим тлом, або чорним.

Писанки. І в цьому виді народної творчості існували географічні переважання. Наприклад, у Поліссі використовували брунатний, зелений, білий та червоний; у Східному Поділлі – червоний, жовтий, білий, зелений; на Гуцульщині – чорний, жовтий, брунатний та білий; на Чернігівщині – червоний, білий та темно-зелений. На Лемківських писанках багато відтінків жовтого та червоного кольорів. Це переважно лимонний, оранжевий, вишневий, блідо-червоний, рожевий, малиновий, яскраво-жовтий та яскраво-червоний, а також салатовий, зелений, темно-зелений, синій та небесний.

Художній розпис. Із давніх часів українські господарки білили хати по весні. Стіни і печі розписували для краси яскравими квітами й ягодами. Такі візерунки мали й магічне значення: вважалося, що вони оберігають родину від нечистої сили. Славилися своїми розписами майстри Одеської, Херсонської, Полтавської областей, а особливо села Петриківка Дніпропетровської області. Воно було засновано ще запорізькими козаками у ІІ пол. ХІХ ст. Із покоління в покоління передавали петриківські народні художники таємниці своєї майстерності. Зображувалися не лише реальні природні форми, але і створювалися фантастичні образи. Традиційні мотиви: квітка "цибулька", схожа на розрізану навпіл цибулинку, "кучерявка", "бурячок", ягоди калини, полуниця, виноград і птахи. Рідше трапляються зображення тварин і людей. Для розписів характерні чіткість і ажурність малюнка, свобода і добірність у виконанні елементів. Яскраві контрастні кольорові сполучення одержували в результаті застосування природних барвників, що добувалися із соку ягід і рослин. Міцності складу додавала суміш яєчного жовтка з молоком. Розписи на дерев'яних предметах (скринях, санях, віялках, возах, колисках, музичних інструментах) робили і роблять олійними фарбами чи яєчною темперою. Колірна гама – це червоний, синій, жовтий, зелений кольори на білому чи чорному тлі. На початку ХХ ст. петриківці почали виготовляти "мальовки", "мальованки" на папері для прикрашання житла. Це були килими, паперові рушники, деталі архітектурного декору. У Петриківці було багато селянок-майстринь, які розписували хати на замовлення й робили на продаж мальовки. Найзнаменитішою на всю Україну стала ***Тетяна Пата***, дочка бідного селянина. Дівчинка заробляла на хліб тим, що розписувала в багатіїв печі до свят і весілля. Краса навколишньої природи залишала глибокий слід у дитячій душі й оживала взимку в художніх образах на стінах і грубці. У хаті начебто розцвітали квіти, зріли ягоди, якими ласували казкові птахи. Фарби робила з бур'янистої трави пирію, буряка, соку шовковиці й вишні, а пензлик – за традицією – з котячої вовни. Такі пензлики вважалися найкращими. Ставши відомою художницею, Тетяна Пата оформляла книги українських народних пісень, розписувала стіни інтер'єрів, викладала в школі декоративного розпису, брала участь у багатьох виставках. У 60-х рр. ХХ ст. її ім'я стає відомим і за кордоном. Уже в літньому віці майстриня створює новий художній образ рідної української природи. Це композиція "Зозуля на калині": зображений зелений кущ калини, покритий китицями

червоних ягід. Поміж них сидить на гілочці відразу не дуже й помітна, скромна рябенька пташка – сива зозуля. І хоча кущ із зозулею змальовані реалістично, всі елементи композиції трактовані однопланово, площинно, перебільшено яскраво й контрастно в кольорі. Ягідки й листочки не перекривають один одного, а ритмічно розміщаються на аркуші паперу в найбільш вигідному для показу положенні. Вся творчість художниці була яскравою, багатоколірною й затверджувала життєрадісність та багатство української природи.

Квіти-птахи, квіти-риби, квіти-веселки в роботах ***Ганни Собачко*** – цілісні за формою, одна квітка органічно переходить в іншу, безперервно змінюючись і перевтілюючись. У низці композицій пелюстки квітів непомітно переходять у птахів, риб, інколи в людей. Усі ці зображення сплетені воєдино. Це походить ще від стародавніх слов'янських народних традицій орнаментів, у яких в одну композицію зливалися мотиви живих істот і рослин. Так може творити лише той, хто зріс біля землі, все життя ходив біля неї. Весна, яка засіває запашними квітами ліси і луги, буяння золотих ланів підказують митцеві мотиви і фарби для творчості. Квіти в розписах Ганни Собачко ніби живуть своїм життям. Соковите узорчасте листя, буйні пагінці, стеблини, що примхливо звиваються, ніби втілюють невичерпні сили природи. Художниця радісно сприймає життя як розмаїття та мальовничість квітів. "Квіти України" – таку назву має цикл творів, над якими вона працювала понад півсторіччя. Розписи Г.Собачко останніх років відбивають красу нашої сучасності, передають почуття, властиві українським людям. І кожна її нова робота – це зразок нового художнього вирішення. Розписи "Дружба," приміром, є композицією з птахів-квітів, які злетілися до гурту, а весь твір сприймається як єдина чарівна квітка.

"Твори Ганни Собачко – золота сторінка в історії українського мистецтва", – так сказав про них український письменник і шанувальник народної творчості Михайло Стельмах. Підтримуючи його, художниця вводить різні варіації жовтого і блакитного, у сполученні з якими зелений стає настільки відчутним, що створюється враження, ніби дивишся на залиті сонцем луки й поля, вкриті густою соковитою травою. У цьому розписі передано почуття художниці до рідної землі, яка не лише годує, а й радує барвистістю та квітами. Техніка акварелі й гуаші, в якій працює художниця, певною мірою визначає живописне багатство її творів. Комбінуючи матову густу гуаш і прозору чисту акварель, вона збагачує фактурну поверхню

своїх розписів. Інколи Ганна Собачко вводить ще у свою палітру золоту і срібну фарби. Кожна окрема робота художниці відрізняється від іншої колористичним вирішенням, за допомогою якого створюється певний образ. Порівняємо з розписом "Повійка" розпис "Весняна пісня", в якому також є блакитні й рожеві кольори і переважає зелений. Але зелений зовсім інший, ніж у "Повійці", він найніжніших градацій і типовий саме для ранньої весни. Зелений вступає в колористичний зв'язок із ніжно-рожевими й ультрамариновими. Темно-коричневі стеблини, що розходяться від центра, ще більше підсилюють ніжність зеленого. Тут вже звучать найніжніші блакитні, що випромінюють синь весняного неба. Художниця кладе в основу колір, найбільш характерний для задуманого нею образу. Приміром, ніжні прозорі блакитні й рожеві кольори, переливаючись, підсилюють домінуючий зелений, чим досягається враження ранньої весни. Ця прозорість, багатство кольорів, що бачимо в розписі, є органічним виявом цілісного, життєствердного світосприйняття природи митцем, людини з народу. Тут роздуми художниці про майбутнє, про ті сподівання й надії, які народ завжди пов'язував з приходом весни. Уже в перший період творчості художниці ми спостерігаємо в неї яскраву, життєрадісну палітру. Звідки ж цей оптимізм, ця яскравість кольорів? Де їхнє коріння? Все це йде ще від сивої давнини, сягає в глибину віків слов'янської народної культури.

Українське народне мистецтво має життєствердне начало. І хоча минули цілі століття, народна творчість залишається так само невіддільною від життя її творців. Традиційність народного мистецтва не означає, однак, що воно архаїчне, незмінне. Як і професіональне мистецтво, воно залежить від розвитку суспільства.

У сучасному декоративному мистецтві (домашнє ткацтво, скатертини, штори, машинна вишивка на одязі, хустки, декоративні тканини великого розміру) все ж переважають народні мотиви, елементи народної творчості в характерній колірній гамі.

Ключові слова

етнографічні райони, національна колористика.

Запитання для самоконтролю

1. Назвіть основні види народного і декоративно-прикладного мистецтва.

2. Яким чином природне середовище впливає на формування колористики декоративного мистецтва?

3. Коротко опишіть колористичні особливості великих етнографічних районів України.

Розділ 11. КОЛІР У РІЗНОВИДАХ ДИЗАЙНУ

11.1. Використання кольору в графічному дизайні та рекламі

Крім психології творчості *(див. розд. 9)*, існує також ***психологія реклами***, котра вивчає, зокрема, дію кольору на психологію людини-покупця. Реклама завжди звертається до людини, впливає на її свідомість, на прийняття того або іншого рішення, тому без знання психології людини реклама не може бути ефективною. Вигляд реклами великою мірою визначає, як сприймуть її покупці. Адже головна мета реклами – заохотити людину до купування товарів або послуг. Художнє оформлення реклами надає додаткову емоційну інформацію та визначає ступінь зацікавленості великої кількості покупців.

Реклама, в її сучасному розумінні, з'явилася вслід за книгодрукуванням. Перше відоме історикам рекламне звернення датовано 1492 р. Оголошення про продаж молитовника було повішене на дверях однієї церкви в Лондоні. Саме Англія – батьківщина індустріальної революції – стала і батьківщиною реклами. Але внаслідок жорсткого оподатковування реклама розвивалася гірше, ніж в її колишній колонії – Сполучених Штатах Америки, історія котрих і почалася з вдалої рекламної компанії, яка призивала європейців переселятися до Америки.

Професійне графічне оформлення реклами – один із основних психологічних чинників на споживача, бо зовнішній вигляд реклами звернений, передусім, до емоцій людини. Колір і форма стають найважливішими аспектами в рекламі. Професійно розроблений фірмовий стиль закладає основи розвитку фірми чи підприємства. На створення позитивного враження впливають співвідношення форм, лаконічність графічних елементів, колірні сполучення, якість поліграфії та використання різнофактурних матеріалів.

Реклама – це частина нашого життя. Вона є предметом вивчення дослідників у багатьох галузях. Основна мета досліджень – проведення аналізу, яким самим чином реклама може так впливати на споживачів, аби вони піддавалися впливу і приймали на переосмислення сторонню інформацію, а результатом буде розкуповування рекламованих товарів. За даними 2003 р., 52% українців купують рекламовані товари, а 59% хочуть спробувати нові продукти. Понад 50% населення подобається смішна реклама, а 57% українців одержують задоволення, читаючи яскраві, кольорові видання. Поміж

тим, більше половини мешканців країни з радістю купують барвисто і сучасно оформлені продукти.

Засоби реклами – це інформаційні прийоми і матеріальні носії, котрі слугують для подання рекламної інформації та забезпечують необхідний ефект від рекламного впливу. Розподіляються на: повідомлення (його зміст та форма) і технічні носії (журнали, буклети, телеканал, вивіски та ін.). Рекламні засоби класифікуються:

– за впливом на органи чуття на зорові, звукові, зорово-звукові;

– за відношенням носія рекламної інформації до об'єкта, що рекламується, на демонстраційні, коли безпосередньо рекламується об'єкт, наприклад, машини в автосалоні чи сир у супермаркеті; візуальні та вербальні, коли зображується та описується об'єкт; змішані.

Луї Ческін, директор Інституту кольору у США, очолює великий колектив, 50 працівників котрого займаються вивченням впливу кольору на свідомість та підсвідомість людини. Аналіз мотивів покупок привертає увагу все більшої кількості сучасних рекламних спеціалістів. ***Анжела Райт,*** відомий експерт із питань впливу кольору на підсвідомість людини, вважає, що можна попереджати реакцію людей на колір, який використовується в рекламі та інших джерелах візуальної інформації. Дослідження та отримання даних на цю тему дуже важливі для розвитку бізнесу, адже колір – це перше, що людина інстинктивно відчуває, коли оцінює об'єкти та вирішує, який-товар купувати.

Мистецтво реклами, або художня творчість у рекламі – це більше, ніж робота лише малювальника-графіка, живописця, ілюстратора. Поняття *художник реклами* включає все візуальне уявлення телевізійного рекламного ролика або друкованої інформації: як розташовані слова відносно одне одного, розміри та типи шрифту, наявність фотографій або ілюстрацій, кольорове оформлення, а також загальна стильова єдність.

Чимало читачів сприймають рекламні оголошення в такій послідовності:

– дивляться на картинку;
– читають заголовок або назву;
– читають текст оголошення.

Якщо один із елементів не приваблює їхньої уваги, то користь від такої реклами значно знижується, тому необхідно відразу зацікавити читача або глядача. Кожен художник повинен знати та враховувати деякі спостереження з психології колірного сприйняття:

ЧЕРВОНИЙ наближається за ступенем популярності до блакитного, але є більш продуктивним. Найгарячіший колір має найвищу здатність "виклику до дії".

ОРАНЖЕВИЙ – "найїстівніший" колір, особливо у відтінках, близьких до брунатного. Нагадує про осінь та смачні продукти.

ЖОВТИЙ дуже яскравий, особливо в поєднанні з чорним. Але часто використовується у плакатах з техніки безпеки, тому треба до цього кольорового сполучення ставитися з пересторогою.

БРУНАТНИЙ традиційно "чоловічий" колір, асоціюється з землею, лісами, теплом та комфортом, надійністю. Може сприяти продажу будь-якого товару, навіть косметики. З продуктів нагадує каву, какао, шоколад.

ЗЕЛЕНИЙ символізує здоров'я, бадьорість та свіжість, як правило – визначає овочі та фрукти.

БЛАКИТНИЙ найхолодніший та найбільш привабливий колір. Ефективний при використанні для упаковки заморожених продуктів або товарів для прання та гігієни. У світлих відтінках створює приємне враження.

ЧОРНИЙ використовують для передачі враження високої якості товарів та їхньої великої вартості.

Зв'язок між кольором та навколишнім середовищем закріпився у людства на підсвідомому рівні. Тому кожна людина емоційно реагує на кольори незалежно від своїх думок. Грамотне використання кольору в рекламі може виконувати низку функцій: привертати увагу, покращувати запам'ятовування реклами, формувати позитивне ставлення до товарів чи послуг, виокремлювати, підкреслювати окремі елементи реклами, врівноважувати композицію. Повнокольоровий друк приваблює споживачів і запам'ятовується на 50-80% більше, ніж чорно-біла реклама. У зв'язку з такою особливістю кольорів, їх використовують і за чорно-білого офарблення самих товарів. Наприклад, біле борошно демонструють на кольоровій фотографії у вигляді кінцевого продукту – смачних тортів, булочок, кексів.

Теплі й холодні кольори не слід використовувати в рівній кількості в одному зображенні. Один із них, відповідно до "температурного замислу", повинен переважати. Теплі кольори трохи збільшують розміри фігур, холодні – зменшують. У цілому можна дійти висновку, що на вибір кольорів у рекламі, крім його самостійного значення, впливають наступні фактори:

- образ, який необхідно створити;

- особливості об’єкта реклами;
- характер графічної та композиційної побудови (конструктивна, пластична, статична, динамічна, симетрична, асиметрична);
- психологічні характеристики цільової аудиторії споживачів.

Реклама певних товарів та послуг має свої особливості ілюстрування, що відповідним чином відображається на “проектуванні” колористичного вирішення. Приміром, ***фінансова реклама*** повинна демонструвати стабільність і спокійну діловитість, чесність. Для цього найбільше підходять горизонтальна композиція, формальний баланс простих і зрозумілих зображальних елементів, золотий та сріблястий кольори у сполученні зі стриманим синім або солідним бордовим. ***Реклама нерухомості*** також серйозна, надійна, чесна. Це зображення комфортного житла, з яким асоціюються всі відтінки брунатного кольору – світлі і темні коричневі, вохристі, світло-жовті, вохристо-зелені. Для реклами офісів визнана найбільш “діловою” ахроматична гама меблів з окремими хроматичними акцентами. Шрифтові елементи в цьому випадку доцільно робити насичених кольорів. ***Промислова реклама*** раціональна. Показ промислових технологій та обладнання найкраще сприймається в ахроматичній чи малонасиченій гамі. ***Страхова реклама*** засновується на показі наслідків нещасного випадку чи, здебільшого, негативних моментів життя. Зображення щасливих людей та їхніх сімей, не зважаючи на простоту, спрацьовує безпрограшно. Тут будуть доцільними насичені, контрастні кольори будь-яких сполучень. ***Автомобільна реклама*** часто будується на емоціях, тому оправданими будуть яскраві фарби, неформальний баланс елементів чи підкреслено динамічна композиція з діагональними лініями для передачі руху. Емоційний характер має і ***реклама меблів, побутової техніки, жіночих товарів, декоративних прикрас.*** Звісно, кольорографічне вирішення повинно бути яскравим, контрастним, але водночас і добре збалансованим, продуманим, аби уникнути зайвої пістрявості, яка характерна для молодіжної реклами. В рекламі продуктів харчування необхідно враховувати природні кольори їжі. Приміром, оранжеві, червоні, жовті та коричневі кольори різноманітних відтінків вважаються найбільш вдалими для рекламування продуктів. ***Туристична реклама*** також завжди відтворює лише позитивні емоції, а значить ілюстрації повинні бути теж яскравими і контрастними, нагадувати про зимовий чи літній відпочинок.

Необхідною умовою рекламної ефективності є використання

кольорів, залежно від очікуваних вражень та характеру товарів і послуг. Лише тоді можна отримати вплив кольору на визначені почуття людини, а найголовніше – привернути увагу до товару, зацікавити та викликати бажання купити цей товар. Теплі кольори зазвичай використовують для визначення ефекту тепла (каміни, обігрівачі, теплий одяг, літній відпочинок). Холодні – для реклами холодильників, прохолодних напоїв. Блакитний колір має стійкі асоціації з чистотою, особливо в сполученні з білим. Ці кольори використовують для реклами миючих засобів. З пересторогою треба ставитися до жовтого кольору: він може, залежно від відтінку та сполучення з іншими кольорами, діяти на психіку людини як збуджуюче, так і заспокійливо. Але роль кольору у візуальній рекламі не обмежується лише його психологічним впливом, ще потрібно враховувати звички покупців. Наприклад, жінка звикла до косметики фірми "Ланком" у чорній упаковці, багато років її використовувала, та раптом змінився фірмовий стиль, його кольори та кольори упаковки. Жінка шукатиме якісну косметику в чорній упаковці, але іншої фірми.

Пакування взагалі відіграє велику роль у привернення уваги до товарів та значно впливає на попит та обсяг продаж. Вирішальне значення для поліпшення естетичного вигляду пакування зіграло використання нових видів сировини – фольги, целофану, пластмас та різних плівок. Алюмінієва фольга легко з'єднується з папером та целофаном, на неї добре наноситься друк усіх кольорів та візерунків. Пластмаси добре формуються, легкі, міцні, можуть мати різну фактуру та колір. Торговельна практика доводить, що багато якісних товарів не має збуту через картате, неприваблиле або сіре оформлення пакування.

Рекламний плакат містить текст та графічну частину. Текст стосовно зображення відіграє допоміжну роль. Основа рекламного плакату – дотепна художня композиція та короткий текст. Ефект сприйняття досягається використанням яскравих та помітних на відстані фарб. ***Рекламні буклети*** та листівки невеликі за розміром. Вони повинні бути привабливо оформлені та містити цікаву або несподівану інформацію для покупців. Новий вид рекламної продукції – реклама на комп'ютерних килимках та бізнес-аксесуарах із символікою замовника.

Поштові листівки, виконані на високому художньому рівні – це важливий фактор естетичного розвитку населення. Можна визначити декілька основних стилів оформлення листівок:

- сполучення фотографії та шрифтових елементів;

- сполучення живописного зображення та шрифтових елементів;
- сполучення графічного зображення та шрифтових елементів;
- об'єднання елементів різних стилів.

Створюючи поштову листівку, бажано уникати стереотипів та художніх штампів типу серця та троянди, шампанського та ялинки, закоханих пташок, мімози та цифри "8", учня та глобуса.

Календар сучасного вигляду перетворюється на альбоми з красивими картинками або рекламою товарів та послуг. Числовику (блокам цифр) відводиться зовсім неважливе місце, як правило, глядач "блукає" в пошуках потрібної цифри або дня тижня. Зображувальний ряд календаря – це слайдовий формат: пейзажі, панорамні види міст різних країн, репродукції картин, натюрморти з коштовностями або фірмовими виробами (якщо спонсором видавництва календаря є фірма), портрети красунь, фото чарівних кошенят. Про створення художнього образу зовсім не йдеться. Художні переваги календаря повинні складатися з графічного, композиційного рішення деякої ідеї, використання гармонійних кольорових сполучень, пошуків взаємозв'язку "картинки" та шрифтів. Сучасне виробництво календарів розподіляє їх на такі категорії: VIP-календар, бізнес-календар та promo-календарі для широкого кола споживачів.

Вивіски потрібні для визначення місць продажу та інформації щодо профілю магазина. Якщо використовується фірмовий знак або логотип, то він повинен бути достатньо помітним та виразним. Виділити зображення на фоні будинку можна за допомогою колірного або тонального контрасту, великих літер іншого кольору. Також необхідно враховувати таку особливість зорового сприйняття: світле на темному фоні сприймається більш чітко, ніж темне на світлому. Кольорове рішення фасадів магазинів необхідно підпорядковувати загальному кольоровому виду вулиці. Особливо це стосується історичних споруджень та пам'ятників.

Внутрішнє освітлення торговельних залів та вітрин також має велике значення в загальному кольоровому та емоційному враженні від інтер'єрів і товарів. Наприклад, іноді вітрини з продуктами харчування (ковбасами, сирами, рибою) підсвічували лампами денного освітлення, тому ці продукти мали дуже відразливий, зеленуватий або сірий вигляд.

Корпоративна реклама має одну мету – формування сприятливої ділової репутації фірми та відомостей про неї на ринку. Фірмовий стиль – це набір колірних, графічних, словесних констант, які

забезпечують візуальну і смислову єдність товарів та послуг, що надходять у вигляді інформації від фірми, єдність внутрішнього та зовнішнього оформлення. Об'єктів фірмового стилю – близько 200:

- ділова документація, конверти, бланки, візитні картки;
- друкована реклама (листівки, проспекти, каталоги, плакати);
- сувенірна продукція (ручки, чашки, календарі, пакети);
- елементи зовнішньої реклами (біг-борди, вивіски), оформлення інтер'єрів офісів і виставкових експозицій, торговельних залів, вітрин;
- маркування та дизайн упаковки.

Основні константи фірмового стилю: товарний знак (або логотип), фірмовий блок, набір шрифтів, фірмові кольори, графічні символи, що поєднуються в загальне поняття *фірмова кольорографіка*. Але необхідно знати, що подача знака на реєстрацію здійснюється лише в чорно-білому варіанті!

Колір слугує своєрідною характеристикою товарів та послуг. Обираючи колір, слід враховувати психологічні та етнічні особливості його сприйняття (символіку кольору в різних національних культурах). Через вдалий вибір колірної гами фірмові кольори безпомилково ідентифікують товари та послуги фірми. Класичними прикладами стали біло-блакитна гама корпорації IBM, червоно-білі кольори Coca-Cola, активні жовтий та червоний кольори фірми Kodak. 1947 р. ***Лео Бернет*** перепозиціонував сигарети Marlboro. Із сигарет для жінок із рожевим ланцюжком на фільтрі під колір помади вони стали сигаретами для "справжніх чоловіків" у червоно-білій упаковці. Бернет придумав образи ковбоя і казкової країни Мальборо, що теж стало класикою реклами. За дослідженнями маркетингових структур, ковбой як рекламний образ посів І місце в опитуванні споживачів багатьох країн (2006 р.).

Зв'язок реклами та мистецтва – у використанні творів образотворчого мистецтва в рекламі, або у визнанні того факту, що реклама – це вид мистецтва. І якщо кіно відоме як сьомий вид мистецтва, то рекламу можна вважати його восьмим видом. Використання відомих творів живопису, архітектури, скульптури стало розповсюдженим прийомом при створенні рекламних акцій (частіше для їжі та напоїв, обладнання для будинків та офісів, предметів гігієни та одягу, фінансової реклами, автомобілів, професійного обладнання, побутової техніки та комп'ютерів). Як правило, рекламісти використовують полотна відомих художників або імітації (у манері такого-то). Обрані

для реклами твори повинні бути популярними, тобто впізнаними великою кількістю людей та мати асоціації з товаром. Орієнтуючись на малу групу покупців (соціальну або професійну), можна обрати менш відомий твір. Іноді художники наважуються переробляти оригінали, вводячи до них предмет реклами. Бувають і курйози, коли глядач сприймає справжні твори мистецтва як копію, а оригінал в його уяві – оформлення упаковки або плакат. В імітаціях можна знайти елементи гумору: білизну на статуях чи печиво на портреті молодого чоловіка. Плакати спочатку були тісно пов'язані з живописом. Багато з них мали тільки комерційне спрямування, але сьогодні розглядаються як твори мистецтва. Вищий ступінь впливу реклами на мистецтво – коли мистецтво може розглядатися не як унікальне, а як тиражоване.

Сучасна реклама визнається частиною художньої культури, її естетичною складовою, а не лише споживацькою галуззю. Сьогодні особливого значення набуває естетична сутність реклами. Вона розглядається не лише як історичне явище, види комерційної і соціальної діяльності, тип комунікативного зв'язку, але й як феномен художньої культури, новий вид мистецтва, що синтезує в собі засоби виразності інших видів мистецтва (живопису, графіки, фотографії, кіно), літератури, друку і новітніх цифрових технологій. На формування сучасного стилю рекламної графіки великий вплив мали книжкова графіка та певні мистецькі стилі: футуризм, експресіонізм, клуазонізм, модерн та авангардні течії, і зокрема, конструктивізм, а в Україні ще й народна декоративно-прикладна творчість. Це підтверджується порівняльним аналізом багатьох прикладів рекламних зображень. Розвиваючись від простої інформації до синтетичного твору мистецтва, реклама позичала зображальні засоби в різновидах мистецтв, поєднуючи їх іноді в несподіваних сполученнях. Фундаментальне досягнення епохи модернізму – формування "інтернаціонального стилю", який домінував у різновидах дизайну XX ст. Складові нового дизайну: мінімалізм, прямі лінії та правильні геометричні форми не втратили своєї актуальності й досі. Практично вся творча спільнота Європи була зайнята пошуками універсальної мови, що передавала би нові правила краси та гармонії. Досягнення модерністів стали невичерпним джерелом пізніших інтерпретацій та експериментів нового століття.

Кольорові друковані документи відіграють надзвичайно важливу роль в обміні інформацією через природу людського сприйнят-

тя – вони забезпечують краще розуміння та засвоєння інформації. З'явився термін *printed communications (друковані комунікації)*. Важливість кольору в бізнесі важко переоцінити – правильний дизайн-проект документа може вплинути на ефективність продаж чи ділових контактів (рекламні матеріали, звіти, прейскуранти та прайс-аркуші, каталоги продукції, меню, анкети). Збільшується продаж кольорових принтерів. Набуває сили девіз "Перехід до кольору неминучий!"

Дизайнери-промисловики працюють над створенням функціонально і естетично досконалого колористичного предметно-просторового середовища, використовуючи поняття *контраст, нюанс, гармонія, колорит*. Але художник-дизайнер повинен враховувати і специфічність мови дизайну, матеріалів та засобів, завдяки яким створюються його об'єкти. В дизайні, як і в декоративно-прикладному мистецтві, велика увага приділяється взаємозв'язку кольору з формою та призначенню предмета. Саме колір здебільшого формує ставлення до предметів. Колірної гармонії середовища не може бути досягнуто без врахування фізичних властивостей матеріалу: фактури (зовнішніх властивостей поверхні – гладка, блискуча, матова, дзеркальна) та текстури (внутрішньої структури – дерево, метал, скло, пластик, фарфор, емаль). Часто художній образ предмета створюється завдяки зіставленню різних матеріалів. Колір промислових виробів – це ніби матеріалізована колірна енергія, яка впливає на емоційне сприйняття матеріальності, ваги, об'єму, величини. Зміна колірного вирішення дозволяє значно змінювати візуальний образ форми та простору. Можна констатувати, що колір є властивістю форми. Здатність поліхромії візуально перероблювати геометричний вид форми є проявленням її формоутворюючої дії. Визначені напрямки в моді, технічні та конструкційні можливості значно впливають на колірний дизайн графічних та промислових виробів.

11.2. Колір, площина та простір. Просторові властивості кольору

Можна визначити два основних види сприйняття кольору в просторі:

- природний, незамкнутий, відкритий простір, тобто пленер;
- замкнутий простір, тобто створений людиною інтер'єр.

Розглянемо окремо кожне світлоколірне середовище.

Колір на пленері. Питання світла та кольору в природі деталь-

но було розглянуто в *розд. 9*. Пригадайте лише основне – теплі кольори здаються приближеними, холодні – ніби відступаючими. Це пов'язано зі створенням у кожній людині міцного умовного рефлексу, коли в навколишньому середовищі ми постійно спостерігаємо явище колірно-повітряної перспективи. Воно проявляється в тому, що об'єкти середнього та дальніх планів огортаються синявою та значно висвітлюються за тоном через утримування часток пилу в шарі повітря між людиною та об'єктами, які сприймаються. Чим дальше об'єкти, тим більше вони об'єднуються до загального сіро-синього або блакитного кольору, залежно від стану освітлення в конкретний момент. Також пригадайте *розд. 6* (оптичне або просторове змішування кольорів). Чим менші за величиною плями різних фарб, тим більш однорідним буде змішаний колір.

Просторові властивості кольору вже були помічені художниками епохи Відродження, які в картинах зображали перший план у теплих брунатних тонах, середній у нейтрально-зелених, а дальній – у блакитних. Теплі світлі кольори збуджують, зігрівають, здаються більш близькими. Теплі темні – замикають простір, наближують площину, створюють відчуття міцності, стійкості. Холодні світлі кольори розширюють простір, створюють відчуття прохолоди. Холодні темні – створюють відчуття холоду і смутку, темряви. Але слід зазначити, що тони є теплими відносно холодних лише тоді, коли вони світліші від холодних або за рівності світлості. Загалом просторові властивості кольору залежать від колірного тону, насиченості, світлості, а також загальної композиції. Композиційно за допомогою кольору можна акцентувати увагу глядача на найбільш важливих частинах зображення або простору для зрозуміння образного змісту.

Американець ***Д.Албєрс,*** представник абстракціонізму, працював з композиціями із найпростіших геометричних фігур. У своїх роботах він завжди використовував невелику кількість фарб, зате багато їхніх відтінків. Відома його серія "квадратів", написаних насиченими кольорами. Сполучення теплих та холодних відтінків створюють оптичні ілюзії третього вимірювання. В його книзі "Взаємодія кольорів" досліджується проблема сприйняття кольору – цією темою художник займався все життя.

11.3. Колір в інтер'єрі та екстер'єрі

Колір в інтер'єрі та екстер'єрі сприймається інакше, ніж у навко-

лишньому середовищі, оскільки замкнутий і організований у функціонально-естетичному відношенні простір – специфічне середовище, зовсім не схоже на пленер. Воно значно слабше освітлено сонячним світлом, тому тут переважає штучне освітлення. Інтер'єр відрізняється від природи різноманітним предметним оточенням, багатством оздоблених природних та штучних матеріалів. Інтер'єр складається з огороджувальних поверхонь (стіни, стеля, підлога), засобів його обладнання та оформлення. Колір та фактура розглядаються на близькій відстані, іноді досить тривалий час. Вплив освітлення, кольору та фактури в приміщенні значно сильніші, ніж зовні: перенасиченість кольором, як і кольорове голодування, в інтер'єрі відчувається особливо. Колір у приміщеннях може сприяти або перешкоджати функціональним процесам. Його вибір обумовлюється багатьма причинами, а психофізіологічний вплив та емоційне сприйняття в інтер'єрі зовсім не такі, як у зовнішньому середовищі. У кожному конкретному випадку потрібно враховувати санітарно-гігієнічні нормативи, загальну композиційну ідею, структуру, форму та величину внутрішнього простору, особливості клімату, ступінь освітлення. У творчих руках колір стає інструментом, здатним повністю змінити настрій кімнати, створити художній образ та приховати недоліки.

Але наші відчуття простору підсвідомо орієнтуються на природу. Ми звикли бачити над головою світле небо, а під ногами – темну землю. Тому в приміщенні для хорошого самопочуття та настрою необхідно дотримуватися цих умовних рефлексів. У природі гармонія кольору безумовна. Вивчаючи її на прикладах природних аналогів, досліджуючи умови, які привели до цієї гармонії, людина-художник шукає ключ до наукових рішень колірних гармоній штучного середовища.

Колір в інтер'єрі здавна використовувався інтуїтивно, емпірично. Зараз його застосування стає все більш системним, свідомим. За допомогою фізики, оптики, колориметрії, психофізіології та психології доведено, що колір підвищує ефективність праці та створює оптимальні умови для життєдіяльності людини. В архітектурній поліхромії дуже важко встановити чітку межу між тим, що робиться заради "вигоди", а що для "краси". Повноцінність колірного вирішення передбачає його комплексність, всебічність, обґрунтованість. В інтер'єрі необхідна емоційна насиченість середовища. Людина не може вдовольнитися лише конкретним усвідомленням того, що її оточує, оскільки відчуття не менш важливі, ніж тверезий розрахунок.

Діяльність людини в суспільних приміщеннях різноманітна.

Зорова робота може відповідати праці у виробничих приміщеннях (ательє, цех, конструкторське бюро) або обмежуватися лише оглядом інтер'єру (кімнати відпочинку, фойє, їдальні, кафе). Об'єкти праці можуть бути кольоровими або ахроматичними, робота може бути точною або ні, з високим ступенем напруженості або ні. Тому залежно від виду зорової роботи змінюються вимоги до колірного оздоблення.

Фарбуючи виробничі приміщення, необхідно враховувати специфіку даної праці. Наприклад, давно відома закономірність, що там, де людина має справу з теплом (металургійні заводи, пекарні, кухні їдалень), не можна робити інтер'єр у теплій гамі – потрібно "нейтралізувати" високу температуру холодними тонами. Або інший приклад: сіре приміщення цеху, сіре обладнання, сірі деталі, сірий робочий одяг – така колірна гама діє дуже стомлююче на працівників та може призвести до зниження уваги і виробничих травм. При колірному вирішенні будь-якого промислового виробу художник враховує його розміри, форму, функції й умови використання. Ці питання також не вирішуються ізольовано від колірних співвідношень всього середовища.

Проте безколірність та колірна монотонність викликають відчуття байдужості та в'ялості. І, навпаки, неорганізована багатоколірність створює відчуття хаосу та втоми. Ці дві крайнощі, анархія кольору або кольоробоязкість, характерні для сучасного оформлення приміщень. Наше "естетичне виховання" не враховує краси кольору та форм. Естетичне ставлення людини до кольору ще недостатньо вивчено, адже його неможливо виміряти приладами. Цікаво, що загальноестетичне ставлення не відповідає психофізіологічному впливу кольору на людину. Синій та червоний подобаються значно більше, ніж зелений; "несприятливий" пурпуровий колір дуже подобається багатьом людям. Лабораторні дослідження підтверджують, що чорний та фіолетовий пригноблюють психіку та не є гігієнічними для зору, але жінкам дуже подобається чорний і фіолетовий одяг. Краса кольору, як і краса звуку, пов'язана з психофізіологічними особливостями сприйняття засобами асоціацій *(див. розд. 5)*. В образотворчому мистецтві та в архітектурі їм належить провідна роль. Важливі й просторові властивості кольорів, температурні та вагові відчуття, загальний збуджуючий або заспокійливий вплив кольорів. Інтенсивні, дуже яскраві кольори активно впливають на різні сторони психіки. Дітей безколірність, сірість пригнічує. Вони вже змалечку

відчувають радість від світлого, кольорового та яскравого оточення. Для них особливо важливою є часта зміна кольорових вражень. Вже науково доведено необхідність безперервного надходження інформації, в тому числі й кольорової, інакше розвивається кольорове голодування. Воно часто виникає в Заполяр'ї з його скудністю кольорів та тривалою зимою, в місцевостях із бідною рослинністю та сірим колоритом, у безколірному монотонному інтер'єрі. Але іноді ахроматичний фон буває виправданий і необхідний. Приміром, такий фон – ідеальний для зорового сприйняття творів живопису, килимів, гобеленів у музеях та картинних галереях.

Колірної активності, динамічності, напруженості можна досягнути не величезною кількістю колірних тонів в інтер'єрі, а вмілим зіставленням їх за обмеженої чисельності. Образ, тектоніка та гармонія – три тісно пов'язаних фундаментальних принципи композиції в сукупності або в різних співвідношеннях у кожному конкретному випадку перетворюють інтер'єр на твір мистецтва. Архітектурний задум повинен втілюватися одночасно в матеріальній формі та у кольорі. Інтер'єр не просто фарбують та оформлюють, а задумують у кольорі. Тут важливе значення має взаємодія *світло – колір – матеріал*.

Просторові властивості кольорів в інтер'єрі такі ж самі, як і на пленері, але ще додаються якості фактурні. Наприклад, відступаючий синій колір із сильною фактурою може здаватися розташованим ближче, ніж оранжевий із гладкою поверхнею. Серед ахроматичних кольорів білий та чорний наближаються до нас, а всі сірі – відступають. Теплі, насичені тони приміщення викликають прилив енергії, спонукають до дії. Жовта гама створює враження сонячного дня. Тепло-рожеві кольори створять радісний настрій. Холодні відтінки оптично збільшують будь-яке приміщення, тому що підсвідомо асоціюються з реальним пейзажем, з великим простором – і стіни ніби "розсовуються". Загалом колірна композиція інтер'єру є архітектурною композицією з усіма її основними закономірностями – співвідношеннями та пропорціями, ритмом, контрастом або нюансом, масштабністю. Всю різноманітність форм зіставлення кольорових поверхонь можна умовно об'єднати в декілька типових форм.

Форма 1. Безпосереднє прилягання локальних кольорів за чітко визначеної межі між ними, наприклад, при членуванні стін, підлоги, стелі чи на межі зіткнення стін із підлогою та стелею. Подібне межування виявляє характер членування поверхні, форму, силует, малюнок

та кількість кольорових плям, природні властивості кольорів, ускладнює їхню гармонійність, потребує зрівноваження. Породжує за великої відмінності кольорів крайовий світловий контраст, за якого світлість кольору найбільше змінюється на межі зіткнення, підкреслює розташування площин у просторі.

Форма 2. Розмиті межі як перехід від кольору до кольору через низку проміжних градацій. Кольори ніби перетікають один до одного, не мають чіткої форми. На площині ця форма сполучення створює ілюзію відступання поверхні межуючих кольорів углиб, але в просторі – ілюзію її розширення. У природі – це райдуга, багатоколірність неба й моря, у мистецтві – ефекти кольорового освітлення та кольоромузика, в інтер'єрі – світлісні градації кольору, обумовлені освітленням або криволінійністю кольорових поверхонь. Рівність чи близькість світлостей сумісних кольорів породжує одночасний хроматичний контраст. Монохромна палітра кімнати може бути оживлена декоративними акцентами насичених кольорів.

Форма 3. Введення розподільного контуру, як в мозаїці та вітражі (білий, сірий, чорний).

Форма 4. Перевага фону за розміром, тоном та кольором, що має вирішальну роль в об'єднанні різних кольорових плям, у створенні загальної тоновості. Це найпоширеніший випадок зіставлення кольорів та найважливіший у практичній діяльності. Будь-який окремий колір, сполучення кольорових плям завжди сприймаються на будь-якому кольоровому фоні. В інтер'єрі таким фоном служать поверхні стін, стелі, підлоги. Вони об'єднують численні та різні за формою й габаритами меблі, речі, зазвичай визначають загальну тоновість приміщення.

Форма 5. Загородження одна одною кольорових площин, що не мають загальної межі та знаходяться паралельно на різній відстані від глядача, створює ілюзію глибини. А якщо будувати композицію за основою ритму плям, створюється враження площинності.

Форма 6. Оптичне змішування кольорів – рівномірне чергування кольорових крапок, мазків, сіточок, смуг, візерунків (шпалери, декоративні тканини).

Потрібно пам'ятати загальний закон – пошуки колірних співвідношень завжди пов'язувати з конкретною композиційною задачею та конкретними умовами приміщення. Дім, житло – це те навколишнє середовище, з яким людина стикається. В оформленні житла проявляється портрет його господарів. Але не слід думати, що оформлення

житла – лише їхня особиста справа. Воно підкоряється також і стилю епохи, національним тенденціям та моді, як і всі жанри мистецтва, а колір відповідає загальним законам кольорової естетики даного стилю. Про це свідчить вся історія архітектури та прикладного мистецтва.

Існує декілька принципово різних типів ставлення до проектування кольору в житлі.

Тип 1 – натуральний. Прикладом може бути традиційне японське житло.

Тип 2 – найбільш кольоровий, бадьоро-святковий, яскравий. Це тип колориту, улюблений руськими та українськими селянами, особливо які жили в холодних та похмурих місцевостях руської землі. Поліхромія вносила радощі до суворого сільського побуту.

Інший приклад яскравих і контрастних кольорових сполучень в інтер'єрах та предметах декоративно-прикладного мистецтва – житло народів Африки та Латинської Америки.

Тип 3 – дорогоцінний, розкішний, "килимовий". Це ідеал житла на Сході, він описаний в казках "Тисячі та однієї ночі". Персидські царі, арабські шахи та султани оточували себе коштовними килимами й тканинами. Меблів було зовсім небагато. Такий декор трапляється й тепер в оформленні житла азіатських народів.

Тип 4 – найбільш затишний, поєднаний з розкішшю. На перший погляд він дуже схожий із третім типом. Таке житло будувалося для забави, відпочинку та втіхи. До цього типу відносяться інтер'єри міських житлових будинків буржуазії II пол. XIX ст., коли класицизм перетворився на еклектику, а "нового стилю" ще не було. Тут панують речі – простір повністю знижений їхньою великою кількістю, вони ще свідчать про соціальний стан господарів. Меблі прикрашені великою кількістю орнаментів, позолотою, бахромою, лаком.

У такому житлі панує дух індивідуалізму й культу побуту – в цьому і є основна відмінність буржуазного інтер'єру від інтер'єру Сходу, який все-таки більше нагадує храм, житло духу. В ньому немає сує́ти, великої кількості різноманітних дрібниць. Простір за малих розмірів зберігає цільність, просторовість. А найголовніше – завжди був визначений "східний" стиль. На поч. XX ст. буржуазний стиль перетворився на міщанський. У колориті житла такого типу можна знайти всі кольори та відтінки, але домінує тепла гама. Переважають червоні, рожеві, брунатні, зеленаві, золотисті кольори. Плями кольору маленькі, вони зливаються в одне ціле. Перевага віддається темним меблям та шторам.

Тип 5 – романтично-декоративний, складово-витончений. До нього відносяться інтер'єри стилю *модерн*. Колір тут – найважливіший композиційний засіб, який визначає загальний емоційний фон. Складні відтінки вохри, золотого, блакитного, рожевого, брунатного, зеленого поєднуються з темними синіми, зеленими, вишневими тонами. Часто інтер'єри цього стилю виконувалися з визначеним сюжетом, були схожими на театральну декорацію (небо й пекло, морське дно, східний рай, таємничий сад, джунглі), дуже коштовні, мали ретельне, ювелірне оздоблення та суто індивідуальне вирішення.

Тип 6 – функціонально-конструктивний, геометричний.

Архітектура функціоналізму є явищем мистецтва. Функціоналісти вважали прикрашання, декор свідченням "недорозвиненої та примітивної людини". Функціональний стиль оголює стіни й конструкції меблів та підкреслює просторовість житла, достатню кількість повітря, світла, сонця, раціональне й зручне планування, ергономічне обладнання, фізичний та психологічний спокій. Відповідно до цього вибудовувався й колорит: він світлішав, з'являлися білі стіни, світлі меблі, великі світлі вікна. Зникали декоративні прикраси, нюанси та напівтони кольору. Носіями кольору були яскраві картини, скульптура яскравих контрастних тонів, яскраві меблі, керамічний посуд, квіти та фрукти, одяг.

З'явився техностиль: *хай-тек* та останніми роками *кібер-тек* (комп'ютерний стиль). Техностиль – художнє явище, що поєднує твори, які ґрунтуються на естетичній виразності техніки. У просторових композиціях техностилю як основний принцип використовуються дві основні колористичні схеми – ахроматична з головним нейтрально-сірим кольором і поліхромна з перевагою максимального колірного контрасту і великою колірною насиченістю. Особливу роль відіграють докорінно нові форми поліхромії та взаємодії фактур.

11.4. Колір предметного середовища. Колір та фактура

У сучасному масовому житлі об'єднуються всі стильові тенденції минулого. Всі вони перетворюються, пристосовуються до можливостей виробництва й економічного стану сім'ї. Створено те, що нащадки назвуть "стилем II половини XX століття". Обробка житлового приміщення – колір, малюнок, фактура поверхонь – впливає на емоційне сприйняття загальної об'ємно-просторової композиції квартири. Колірне вирішення інтер'єру – це динамічна, найбільш часто змінювана частина обробки квартири. Через кожні кілька років під час

ремонту виникає проблема вибору кольору й оздоблювальних матеріалів. Ця задача досить складна – потрібно домогтися загальної кольорової гармонії, врахувати смаки кожного члена родини, об'єднати знову придбані й вже наявні речі: меблі, килими чи килимові покриття, штори, предмети оздоблення. Не так давно вважалося, що ідеальна квартира повинна бути схожою на казковий палац, в якому гості, вражені розкішшю, захоплено мовчать. Потім прийшло повальне захоплення мінімалізмом, у стильних напівпорожніх інтер'єрах якого людині було холодно та самотньо. На початку ІІІ тисячоліття знову набирає сили стиль мінімалізму, більш прогресивний, більш інтелектуальний, більш вільний до контакту з іншими стилями, збагачений новими оздоблювальними матеріалами, текстилем, світильниками та побутовою технікою. Зміна тисячоліть – це також зміна культурних переважень. Сьогодні архітектурна мода раптом "пригадала", що передусім вона існує для людини, а не навпаки. Меблі роблять за авторськими проектами, при плануванні квартири чи будинку враховують стиль життя та звички володарів. Дім у сучасному понятті – це не набір скриньок під загальним дахом, а природне продовження внутрішнього світу його мешканців. Дім – це індивідуальний простір, стиль життя, наше самовираження. Водночас байдуже – великий він чи маленький, особняк чи квартира, головне – щоб виразно було видно його неповторність. Проблеми предметного середовища, тієї "іншої природи", що створює довкола себе людина, перетворюючи вроджену природу – проблеми загальнолюдські. Плануючи свій речовий світ, людина проектує своє життя, саму себе. Середовище пов'язує людей через простір та час. Ставши об'єктивною реальністю, воно впливає на інтелектуальний, емоційний та фізичний стан і розвиток особистості.

Останнім часом мода на оформлення приміщень у стилі *ампір* чи *хай-тек* значно втратила свої позиції. Люди втомилися і перенаситилися архітектурними пошуками, пишнотою, блиском, великою кількістю меблів та декору, або навпаки, їхньою відсутністю, тому почали повертатися до простоти, до природи. Пуризм означає прагнення до досконалості, довершеності. Ідеологія пуризму (або функціоналізму) зародилася на поч. ХХ ст. – людство на новому етапі свого розвитку знову звернуло увагу на чисту лінію та геометричні форми: куб, кулю, трикутник. Архітектори та дизайнери меблів імпровізували з простими формами й складали з них різноманітні композиції (голландська група "Ди Стиль", німецька школа "Баухауз",

радянські конструктивісти, француз Корбюз'є, фін Аалто, бразилець Німейєр, японець Кондзо Танго). Сучасні дизайнери, які працюють у цьому стилі, вважають, що мінімалізм у всьому – поза часом, геометрія – більше, ніж мода, вона універсальна та вічна. Але в чистому виді мінімалізм сьогодні нам нецікавий, художники-дизайнери вносять більше декоративності, кольорової культури та естетизму, доповнюють інтер'єри достатньо великою кількістю цікавих аксесуарів. Пуризм – найпопулярніший стиль сьогодення, йому притаманні простота і розкіш одночасно: розкіш – тому, що використовуються найкоштовніші натуральні матеріали, простота – тому, що прості геометричні лінії. Інший сучасний європейський стиль *ар деко* схожий до модерну, але побудований на більш простих формоутворюючих та композиційних принципах. Матеріали – розкіш та екзотика: дорогоцінні натуральні деревина, каміння, тканина, хутро екзотичних тварин, шкіра риб, пера рідкісних птахів. Речі та дрібниці, поміж яких ми живемо, мають величезне значення. Інтер'єр, оснащений найсучаснішою побутовою технікою, укомплектований найсучаснішими меблями, але зовсім без дрібниць – холодний й некомфортний, "нежитловий". Дивовижно: щойно з'являються картини, репродукції, вази, посуд, статуетки – житло дивним чином перетворюється. Важливо лише підбирати елементи оздоблення та дрібниці за стилем, матеріалами та колірною гамою.

Декоративні тканини в інтер'єрі є носіями не лише естетичного, але й утилітарного навантаження, вони забезпечують звукоізоляцію, захищають від надмірного зовнішнього освітлення. Трансформують простір, ділять приміщення на зони. Текстильні вироби у стриманій гамі з використанням мінімуму кольорів сприймаються в збільшеному масштабі, і навпаки – дрібнокольорові тканини підвищеної контрастності справляють враження дрібномасштабності. Темні тони текстилю здаються "тяжкими", на відміну від світлих. Тут мають велике значення й просторові властивості кольорів. Зв'язок кольору текстильних виробів із предметним середовищем – один із найважливіших факторів створення композиції інтер'єру. Таким чином, гармонію поліхромного середовища інтер'єру слід розуміти як вищу форму цілісної системи співвідношення всіх колірних складових елементів між собою і в межах взаємозв'язків кожного кольору зі світлом, формою, функцією та матеріалом.

З'являються нові оздоблювальні матеріали, які мають величезну кількість відтінків, що дає безмежний простір для фантазії як худо-

жника-дизайнера, так і звичайного споживача. Це і штучне каміння, різновиди керамограніту, металева плитка, скло, склопластик, мозаїка, розмаїття керамічних плиток за складом та кольорами від насичених до нюансних відтінків, імітацій різних матеріалів, декорованих геометричними фігурами, абстрактними і стилізованими елементами. Нове століття кардинально змінило не лише ритм нашого життя, але й принципово перебудувало наш побут. Модним та сучасним зараз вважається все те, що має правильний геометричний вид, чіткість форм, виражену асиметрію. Сучасні будівлі створюються переважно зі скла та металу, архітектурні форми прагнуть до монументального розширення простору. Відчуття свободи хоча й чисто психологічне, але необхідно визнати, що тенденції мінімалізму і візуального розширення внутрішнього простору міцно тримають свої позиції та спонукають нас ламати стіни, збільшувати вікна, будувати веранди, зменшувати кількість меблів, звільнятися від непотрібних речей. В інтер'єрах зараз активно використовуються скло та освітлення, які виконують не лише функціональне призначення, а здебільшого декоративне. Починається "скломанія" і в житлових, і в громадських приміщеннях: це вітражі звичайні та підвісні штучно освітлені, перегородки, двері, акваріуми, меблі, полиці, посуд, кольорові світильники, скляні картини, декоративна пластика, навіть стелі та підлоги; на вулицях з'явилися цілі фасади, гнуті склопластикові конструкції, склопластикові рекламні тумби. Новітні технології дозволяють тонувати скло та склопластики, дзеркалити їх, незвичайно фарбувати, додавати фактур, створювати об'ємні ефекти на площині, створювати деталі інтер'єру (колони, виступи, ніші). Зараз скло та склопластики перетворилися на звичайний і надійний будівельний та оздоблювальний матеріал. Екзотичні скло та світло вторгаються у наше життя, замінюють традиційні прикраси та традиційний посуд, створюють нове сприйняття побутових речей, нове емоційне задоволення. Дизайнери вже працюють не з інтер'єрами та речами, а з відчуттями, емоціями, темпераментами, філософією буття. Останні тенденції у житлових інтер'єрах та суспільних місцях різного призначення – лаконічність, прямолінійність, простір, достаток світла й нестандартні зони освітлення, відсутність великої кількості меблів, строга геометрія кольору, підкреслено декоративний текстиль, іноді у несподіваних сполученнях ритму, візерунку, фактури, кольору. Якщо раніше яскраві кольори – жовтий, бірюзовий, фуксія – не приховували свого штучного походження та отримали назву хі*мічних*, то зараз це природні відтінки квітів та фруктів, неба та

морської води, що активно використовуються в середовищі.

Працюючи з кольором в інтер'єрах, ми одночасно маємо справу зі світлом, оскільки світло містить у собі всі кольори райдуги. Кожна ситуація інтер'єру унікальна – всі будинки відрізняються один від одного, як і кімнати у квартирі. Якість освітлення залежить від кута падіння променів, від величини вікон і типу штор, від джерел штучного освітлення й розмірів самої кімнати. Матеріали, що використовують для оздоблювальних робіт, для прикрашення й оббивки меблів, теж відбивають, поглинають і переломлюють світло. За допомогою різноманітних сполучень кольорів можна утворювати зорові ілюзії: ілюзії величини, глибини приміщення, руху або спокою, створити визначений настрій, впливати на візуальне сприйняття розмірів приміщень, ілюзорно поліпшити їхнє освітлення. Наукові дослідження в галузі фізіології та психології людини показали вплив різних кольорів на настрій та працездатність. Колір тісно пов'язаний зі світлом – занадто яскраве осліплює, змінює сприйняття кольору, погане – викликає втомленість, почуття невпевненості. Вже на стадії проектування інтер'єру необхідно враховувати питання фізіологічного впливу освітлення на людину та взаємодію кольору освітлення з колірною гамою приміщення. Освітлення підкреслює структурні лінії простору, виділяє деталі інтер'єру. Дизайн сучасного освітлення також відчуває вплив мінімалізму та його простих досконалих форм. Лаконізм поєднується з різноманітністю матеріалів та новими знахідками у кольорових сполученнях. Не лише світильник – саме освітлення, особливо декоративно-кольорове, отримує зараз естетичний напрямок та емоційний вплив. Освітлення сильно змінює колір предметів. Тому перед покупкою будь-якого кольорового елемента для майбутнього інтер'єра (тканин, фарб, шпалер, килимових покрить, меблів та ін.) грамотний дизайнер "випробовує" його зразок не лише за природного світла в магазині, але і за освітлення, що буде встановлено в квартирі. Інакше може трапитися так, що, скажімо, красивий блакитний килим разом із ретельно підібраним до нього ансамблем блакитнуватих меблів і аксесуарів у кімнаті з "теплим" висвітленням перетворяться на невиразне скупчення сірих предметів, що начебто застигли у трансі, цілком забувши про первісну колірну ідею.

Кімната, пофарбована в блакитні тони, здається більш "холодною", ніж та, що пофарбована в охряно-жовті. Меблі темних тонів здаються більш тяжкими. Так і темні стелі створюють враження тяжкості. Гаму холодних тонів, як правило, використовують для примі-

щень, орієнтованих на південь. Темні приміщення зазвичай фарбують у світлі та теплі тони, підлогу краще фарбувати в єдиний колір, який значно розширить її площу. Натуральне освітлення в різних країнах світу неоднакове. На спекотному Півдні добре виглядають "натуральні" тони: коричневі, теракотові, сірі, вохряні, зеленкуваті, світло-бежеві. В холодних країнах, де клімат приваблює до домування, сонця мало, ці відтінки, надмірно використані, можуть викликати депресію. Найбільш комфортний вплив на нервову систему людини має гама світлих, м'яких, мало насичених тонів. Золотисто-жовті, зеленаво-блакитні, срібно-блакитні, світло-вохряні сполучення створюють спокійний гармонійний настрій. Сліпучо-білий колір у даному випадку буде занадто яскравим та агресивним. Яскраві кольори необхідно використовувати дуже обережно й переважно як оздоблення невеликих площин. Червоний колір в інтер'єрі потребує особливо строгого дозування. Потрібно також враховувати вікові уподобання: діти полюбляють насичені тони (оранжевий, рожевий, червоний, синій), підлітки – контрастні сполучення, достаток світла й свободу простору, люди похилого віку – спокійні пастельні тони.

Обираючи колір та його насиченість, потрібно також враховувати призначення приміщення. Вітальню, якщо в ній не сплять та не працюють розумово, допустимо оформити контрастними сполученнями. Кімнати для сну краще фарбувати у світло-жовті, сіро-охряні, зеленаві тони. Загальний теплий тон ілюзорно зменшує величину приміщення, холодний – навпаки. Ці просторові властивості кольорів використовують для корекції окремих недоліків приміщень або для створення нових просторових та художніх ефектів. Засобами кольору можна розподілити простір приміщення, композиційно виділити в ньому окремі функціональні зони, підкреслити основний декоративний акцент. При створенні колірної гармонії з нюансних сполучень використовують відтінки одного кольору (монохромна композиція) або кілька кольорів, які знаходяться близько в колірному крузі. Використання контрастних сполучень потребує знань законів кольоро-сприйняття та наявності художнього смаку. Крім хроматичних сполучень, можна використовувати й ахроматичні, а також сполучення хроматичних з ахроматичними. Контрастне оформлення доречне для приміщень, де людина знаходиться недовго або ж займається активною діяльністю. В маленьких приміщеннях слід уникати розподілення поверхонь на великі частини, пофарбовані у контрастні кольори. У вигляді білосніжної кухні виявляється сплав сучасної функціональності та естетики класицизму, в якому домінуюча строгість

форм гармонійно сполучається з комфортом і функціональністю всіх складових елементів. Відображення дзеркал створює ілюзію більшого простору будь-якого приміщення. Різноманітні світильники створюють нові враження – підсвічені карнизи, підсвічені полички, підсвічені колони чи пілястри. Речі та предмети побуту в будь-якому інтер'єрі зараз набувають величезного значення не лише як декоративний матеріал, а, головним чином, як естетична складова. Повертається кольорове скло, що має сильний емоційний вплив: посуд, світильники, оздоблювальні та декоративні елементи. Останнім часом дизайнери середовища надають назви своїм проектам на основі емоційних підстав: "Насолода простором", "Враження", "Нова реальність задоволення" і т. ін. Робиться акцент на "емоційних покупках".

Колірний клімат – образне висловлювання, яке стосується й колірного вирішення середовища житла, й виробничих та громадських приміщень. Колірний клімат – один із найважливіших факторів діяльності та відпочинку людини, сприятливі умови її існування. При вирішуванні практичних задач щодо створення гармонійного та привабливого образу кожного міста, кожного будинку, кожної квартири успіх досягається в тому випадку, коли художник-архітектор, художник-дизайнер виявляє за допомогою кольору просторову структуру мікрорайону, активізує композиційні осі, підкреслює функціональну специфіку окремих зон, закріплює архітектонічну своєрідність житлових та громадських будинків. Як і в будь-якому творі мистецтва, колірний сценарій кожного будинку повинен бути неповторним та унікальним.

БІЛИЙ у фен-шуй (китайському вченні про створення гармонійного середовища) символізує чисте полотно, а ЧОРНИЙ – початковий стан. На цих "фонових" кольорах можна створити будь-яке зображення будь-якими кольорами та їхніми сумішевими відтінками.

ЧЕРВОНИЙ колір стимулює та заряджає енергією. Він зорове зменшує розміри кімнат та збільшує розміри предметів. Гарний для акцентування деталей. Не підходить для вітальні, дитячої спальні, кухні та майстерні.

ЖОВТИЙ асоціюється з просвітлінням та інтелектом, стимулює роботу мозку та сприяє травленню. Позитивні якості, які він активізує, – оптимізм та рішучість. Підходить для офарблення кухонь та коридорів, а ось для кімнати відпочинку та ванної не годиться.

ЗЕЛЕНИЙ символізує зростання, плідність та гармонію, він освіжає та допомагає добре відпочити. Позитивні якості, які він активізує, – оптимізм і рівновага. Дуже підходить для офарблення кімнат

відпочинку, ванних, веранд, але не годиться для вітальних, ігрових кімнат та кабінетів.

СИНІЙ колір умиротворяє та заспокоює. Він символічно пов'язаний із духовністю, споглядянням, таємницею та терпінням. Позитивні якості – довіра, відданість і стабільність. Світлі відтінки синього можна використовувати для офарблення спальних і кімнат відпочинку та як сильний засіб візуального розширення простору.

ФІОЛЕТОВИЙ стимулює життєві сили. Асоціюється з достоїнством, імпозантністю та духовністю. Допустимий у світлих відтінках у спальнях та кімнатах відпочинку.

РОЖЕВИЙ завжди пов'язаний з чистотою думок та бажань. Його позитивні асоціації – щастя і романтичний настрій. Підходить для спальні, але не для кухні та ванної кімнати.

ОРАНЖЕВИЙ – колір сили та бадьорості, сприяє товариськості. Нагадує щастя, зосередження уваги та інтелект. Ним можна пофарбувати вітальню, велику кімнату, коридор.

БРУНАТНИЙ та всі коричневі відтінки уособлюють стабільність та владу. Підходить для кабінетів.

БІЛИЙ колір символізує нові починання, свіжість та чистоту. Рекомендується для ванних та кухонь.

ЧОРНИЙ – символ таємничості й незалежності. Позитивні риси, з якими він асоціюється, – здатність заінтригувати, сила та привабливість, а негативні – смерть, тьма та зло. Тонові градації часто використовують у кімнатах підлітків, вітальнях, кабінетах, спальнях, крім дитячих кімнат.

Новий вид діяльності дизайнерів – проектування та оформлення приміщень офісів. Головною вимогою до інтер'єра робочого місця є об'ємно-просторова єдність всіх його складових: планування й архітектурно-будівельного оформлення кімнати, робочих меблів, устаткування, іншого оснащення. Повинні враховуватися не лише функціональні й ергономічні, але й психофізіологічні та естетичні вимоги. Для інтер'єру важливо зафарбування, оскільки існує визначена залежність між колірним оформленням середовища й зоровим стомленням. Різні кольори в різноманітних співвідношеннях неоднаково сприймаються оком і впливають на працездатність людини. Червоний, жовтогарячий і фіолетовий кольори діють збуджуюче, дратують і стомлюють. Зелений, блакитний і близькі до них відтінки викликають почуття радості, заспокоюють. Чорний колір створює враження більшої ваги, чим білий. Фарбування службових приміщень виконує три функції: фізіологічну, психологічну й естетичну. З урахуванням фізіо-

логічної функції елементи інтер'єру потрібно фарбувати в такі кольори, які мають найбільший коефіцієнт відображення світла.

Робочі приміщення офісів якоюсь мірою є обличчям підприємств, організацій чи установ. За їхнім оформленням справляється враження про дане виробництво, про надійність підприємців як партнерів за угодами. Крім того, вони впливають на продуктивність праці, оскільки працювати в красиво оформленому приміщенні приємніше й продуктивніше. Яскраві й темні тони викликають передчасну втому, нерізкі – навпаки, сприяють підвищенню продуктивності праці. Тому найкраще оформляти робочий кабінет у світлі й м'які тони, наприклад, холодний ніжно-зелений, блакитний, сіро-бежевий чи їхні сполучення. Такі кольори добре відбивають світло, приємні для очей і заспокійливо діють на нервову систему, але теплі кольори розслабляють та не рекомендуються для напруженої розумової праці.

Знання психологічної функції кольору дозволяє знижувати несприятливий вплив навколишнього середовища на роботу. Приміром, рівне, спокійне зафарблення сприяє зосередженню уваги на роботі. Яскраві, підбадьорливі кольори доцільні при монотонній роботі. Естетична функція кольору повинна враховуватися при прив'язці визначених колірних гам до конкретних архітектурних форм. Наприклад, за допомогою колірних рішень можна виправляти недоліки архітектури приміщення, прикрашати його. Враховуючи всі три функції фарбування елементів інтер'єру, стіни в кабінетах рекомендується оклеювати шпалерами чи фарбувати в кольори, що сприятливо впливають на нервову систему: світлий сіро-зелений, світло-бежевий, світло-жовтий, ніжно-фіолетовий, колір слонової кістки чи небесний. Але ці загальні рекомендації не можна вважати строгими канонами. Зараз архітектори та дизайнери середовища відокремлюють колірну гаму, приміром, кабінету керівника від кабінетів службовців, колірну гаму залу засідань від коридорів, колірну гаму службових приміщень від виставкових презентаційних залів. Чорний колір меблів рекомендується у випадках строгості, чіткої організації діяльності, відсутності великих емоцій. Сірі відтінки менш психологічно стомлюють і також настроюють на точну роботу. Білі кольори створюють атмосферу свободи, але потребують ідеальної чистоти, порядку та якихось колірних акцентів, доречних у даних приміщеннях. Ця так звана "професійна" колірна гама підкреслено нейтральна, серйозна, без зайвин, вона ідеальна до сусідства з яскравими кольорами, зараз дуже популярна в інтер'єрах офісів та навіть у житлових приміщеннях. Така гама сприяє створенню спокійної емоційної атмосфери з чіткими діями, підкореними прагматич-

ній меті. Для ділових переговорів рекомендуються блакитні чи сині тони, але теж необхідно дотримуватися міри та врівноваженості. Відсутність зелених кольорів повністю оправдана, цей колір розслаблює. Тому в приміщеннях для інтенсивної мозкової праці він недоцільний. А ось у кімнатах для прийому клієнтів чи відвідувачів рекомендуються теплі тони, які, за спостереженнями психологів, сприяють створенню довірливої атмосфери, досягненню взаєморозуміння, підтриманню доброго настрою.

11.5. Оптичні ілюзії. Корективи форми

Сприйняття предметів або явищ реального світу не дає абсолютно вірне уявлення. Відомі факти помилок зорового сприйняття – ***зорові або оптичні ілюзії.*** Вони являють собою неправильне, викривлене сприйняття. Більшість зорових ілюзій можна систематизувати на такі групи:

- ілюзії, які пов'язані з особливостями ока;
- співвідношення "цілого" та "частини";
- переоцінювання вертикальних ліній (геометричні ілюзії);
- рельєф та перспектива, що змінюються.

Фізіологічну основу багатьох ілюзій складають особливості рухливості ока людини при фіксуванні об'єктів. Приміром, переоцінка ліній вертикального напрямку викликається тим, що рухливість ока по вертикалі повільніша і потребуватиме більш великого м'язового напруження, тому такі рухи більш тривалі, ніж рухи ока по горизонталі. Око точніше оцінює розміри за шириною, ніж за висотою та глибиною, тому ритмічність у горизонтальній площині сприймається чіткіше, ніж у вертикальній. Око як фізичне тіло має визначену інертність, унаслідок чого прямолінійні контури сприймаються легше, ніж ломані. Стрибкоподібна моторика ока деякою мірою підказує доцільність використання ритмічних композицій. Фізіологічну основу ілюзій контрасту складають відношення процесів збудження та гальмування в корі головного мозку – найбільш сильне збудження одних ділянок сітчатки й відповідних їм ділянок мозку викликає за законом одночасної взаємної індукції гальмування ділянок кори головного мозку, що близько знаходяться.

Цікаві ілюзії виникають за умови видимого рельєфу, що змінюється, або глибин малюнка. Природа цих ілюзій пов'язана, з одного боку, зі здатністю ока бачити предмети на різній відстані та сприймати простір за яскравістю предметів, за їхніми тінями і кількістю проміж-

них об'єктів. З іншого боку, ці ілюзії виникають і в процесі осмислювання побаченого, а велика роль у виправленні просторового сприйняття належить роботі мозку. В цьому випадку його робота (аналіз та синтез) нами не усвідомлена, вона відбувається так само, як і при автоматичному перевертанні зворотних та при випрямленні криволінійних зображень, які створюються на сітчатці наших очей.

Історія має чимало прикладів використання та вивчення оптичних ілюзій ще з давніх часів. Про ці явища вже писав давньоримський філософ-матеріаліст ***Тіт Лукрецій Кар*** у книзі "Про природу речовин". Оптичні ілюзії у природі та в різних галузях творчої діяльності нерідко приводили до серйозних помилок. Цим пояснюється прагнення багатьох відомих учених, художників, архітекторів вивчити проблему ілюзій. Художники та архітектори створили систему оптичних коректівів форми. Ці незначні зміни в правильну геометричну форму предметів дизайнери вносять для надання їм художньої виразності, композиційної завершеності, краси. Оптичні корективи усувають негативний вплив оптико-геометричних ілюзій, неточності пропорцій при сприйнятті форми в ракурсі. Водночас враховуються особливості зорового сприйняття віддалених від глядача предметів, а також вплив повітряної перспективи, освітлення. Художники одягу ілюзорно подовжують фігуру за допомогою вертикальних смуг або розширюють за допомогою горизонтальних, використовують явище іррадіації – фігура в чорному одязі здається більш стрункою, ніж у білому. Оформлення приміщень вертикальними та горизонтальними смугами створює враження спокою або руху, тобто динамічну або статичну композицію. Деякі уявні враження обумовлюються різною оцінкою частин та цілого. Знання законів оптичних ілюзій, уміння уявити предмет поміж інших, які з ним взаємодіятимуть у визначеному середовищі – необхідна професійна навичка художника. Явища одночасного та прикордонного контрасту – теж деякою мірою оптичні ілюзії *(див. розд. 7)*.

Істинність сприйняття перевіряють практикою. Коли в нас не було б можливості розуміти, що в деяких випадках наше сприйняття є ілюзорним, ми не змогли би доцільно діяти з тими або іншими об'єктами. Як правило, наше сприйняття вірно відображає навколишній світ, а розумова діяльність людини дозволяє відділити помилкове сприйняття від істинного.

Ключові слова та поняття

психологія реклами, візуальні засоби комунікації, мистецтво реклами, естетика реклами, просторові властивості кольорів, фактурність поверхні, колірний клімат, оптичні ілюзії

Запитання для самоконтролю

1. Чи відрізняється використання кольору в образотворчому мистецтві та в рекламі?

2. Чи пов'язаний колір з особливостями функції та формою виробів?

3. Яка головна мета реклами? За допомогою яких зображальних засобів складається поняття естетики в рекламі?

4. Назвіть основні просторові властивості кольорів.

5. Коротко охарактеризуйте основні стилі оформлення житла.

6. Як колірне вирішення інтер'єру пов'язується з архітектурою?

7. Перелічіть психофізіологічний вплив кольорів на людину в інтер'єрі.

8. Які аспекти фізіології й психології людини повинен враховувати дизайнер при проектуванні житлових, виробничих та громадських приміщень?

9. Як гармонує колір у природі та в штучному середовищі?

10. Що таке колірний клімат?

11. Яке значення мають оптичні ілюзії?

Розділ 12. КОМП'ЮТЕРНЕ КОЛЬОРОУТВОРЕННЯ

12.1. Науково-технічний прогрес у галузі комп'ютерних технологій

Сьогодні вже ніхто з фахівців не сумнівається в тому, що сучасна художньо-графічна діяльність у галузі дизайну нерозривно пов'язана з комп'ютерною технікою. Уся поліграфічна і рекламна продукція створюється чи допрацьовується за допомогою комп'ютера, який з предмета технічного оснащення перетворюється на могутній художній інструмент. За його допомогою розв'язуються найскладніші дизайнерські задачі. Дослідження кольору, як константи естетичного сприйняття, зокрема й у комп'ютерних технологіях, є актуальною потребою часу, актуальною науковою проблемою сучасної технічної естетики, яка посилює увагу до малознаних аспектів сприйняття кольору. Нові соціально-економічні умови, стрімкий розвиток технічного прогресу, впровадження цифрових технологій у виробництво та автоматизація графічних процесів, розвиток українського національного дизайну зі збереженням традиційної української колористики потребують встановлення відповідностей між теоретичними законами академічного кольорознавства та новітньою і прогресивною комп'ютерною галуззю, а також невідкладного удосконалення викладання графічних дисциплін у системі художньої дизайн-освіти.

Сучасні технології цілком заполонили і таку гуманітарну галузь як художня творчість. Сьогодні не потрібно переконувати художників та дизайнерів у необхідності комп'ютерної грамотності – працювати на комп'ютері значно цікавіше та простіше: можна переглянути велику кількість варіантів композиційних та кольорових сполучень, домогтися оригінальних ефектів, зробити бажану кількість друкованих відбитків. Комп'ютеризація професії дизайнера з одного боку стала полегшенням для художника в плані технічної досконалості. Але вона також відкрила шлях до художньої творчості багатьом людям-непрофесіоналам.

Наступила ера графічного дизайну. Зараз комп'ютерна графіка, декоративна за призначенням, стає на один рівень зі станковим мистецтвом і стрімко набирає темп. Стирання кордонів – характерна ознака нашого часу. Тому комп'ютер, як і мольберт з палітрою – інструмент для реалізації пластичної ідеї. А створити цю ідею, яку неможливо лише одними комп'ютерними ефектами, може лише художник з великим багажем знань і умінь. Використовуючи весь арсенал художніх

інструментів та ефектів, художник-дизайнер не повинен забувати про особливості взаємодії кольорів у реальному середовищі.

Кінець XX – початок XXI ст. характеризується прогресивними змінами в поліграфії. Це не лише удосконалення комп'ютерної техніки і поява якісних кольорових принтерів різноманітних модифікацій, а, головним чином, широке розповсюдження цифрових технологій друку. Сучасні принтери виводять на папір зображення високої якості та виключають із традиційного виробничого циклу кольороподільні плівки, друкарські форми та друкарські машини. З'явилися так звані настільні видавничі системи, які є міні-аналогом професійних поліграфічних робочих станцій та включають графічний планшет, сканер та кольоровий високоякісний принтер. Також для сфери цифрового зображувального мистецтва і дизайну є характерним і те, що професійні комп'ютерні художники та дизайнери почали самі виконувати багато друкарських функцій, не перекладаючи їх на фахівців додрукарського підготування. І зараз художник-дизайнер, маючи певні знання та досвід, спроможний сам виконати поліграфічний проект невеликого тиражу від ідеї до кінцевого результату. У галузі цифрової фотографії та сканування можна робити знімки дешево і високої якості та створювати бази цифрових зображень, які надалі використовують як друковані матеріали за потреби в первинному або зміненому вигляді (підвищення контрастності, зміна колірного діапазону, переведення в монохромне зображення, обробка художніми фільтрами, створення освітлення, трасування та ін.). Водночас відбувається стрімкий розвиток апаратного та програмного забезпечення, покращуються системи кольорокалібрації на всіх стадіях виробничого процесу. Цифрові технології дедалі більше захоплюють життєвий простір. І це стимулює глобальні зміни не лише на зовнішньому виробничому рівні, а й на внутрішньому у світогляді кожної окремої людини. Використання виключних можливостей "Цифри" серед представників певних видів діяльності вже набуло широкого розповсюдження: це організації, які займаються ілюстраціями, інформаційними потоками, оригінал-макетами. Усе набуває цифрової форми: і тексти, і кольори, і зображення.

Поява комп'ютерних технологій та цифрового поліграфічного виробництва, з одного боку, є безсумнівним прогресом у дизайні, з іншого – виявилося, що це стало великою проблемою в створенні кольорових зображень різноманітного призначення. Робота сучасних дизайнерів, яким бракує знань не лише з теорії кольору і теорії

композиції, а й з естетики та культурології, передбачає, крім здатності творчо мислити, ще й володіння складними новітніми технологіями. Це підтверджує і метр українського дизайну, ректор Харківської державної Академії дизайну і мистецтв, проф. В.Я.Даниленко: "Можна впевнено стверджувати, що в сучасних умовах, коли комп'ютер увійшов у різні сфери діяльності людини, і без нього неможливі ні технічні, ні наукові, ні комунікаційні процеси, художник-графік тільки тоді не залишиться осторонь від світової спільноти фахівців у мистецькій та комунікаційних галузях, якщо буде однаковою мірою володіти як пензлем і різцем, так і комп'ютером [19]".

Компанія OKI провела дослідження на тему: "Психологія кольорosприйняття і застосування кольору в ділових документах". Донині багато фахівців розглядають чорний і білий кольори як класичні для дизайну ділових документів. Безумовно, чорно-біла гама може бути виграшною за лаконічністю засобів вираження. Крім того, її використання – це данина традиціям і наслідок технічних можливостей найбільш розповсюдженої офісної техніки минулого. Однак, фахівці OKI стверджують, що в бізнесі це може призвести до втрати клієнтів. Останній звіт у серії, виданій OKI Printing Solutions і всесвітньо визнаній психологом із питань впливу кольору на людину ***А.Райт*** (США), покликаний сприяти бізнесу максимально ефективно використовувати можливості друкованих комунікацій.

Але професіонали графічного дизайну і рекламної справи високого рівня вважають, що успіх корпоративного стилю та оригінальної реклами залежать не від незвичних слів та картинок, а від створення нових взаємозв'язків уже відомих елементів. Те саме можна сказати й про те, що наявність потужних графічних редакторів з величезними можливостями художньої обробки зображень ще не забезпечує високого естетичного рівня реклами. Розв'язання технічних колірно-тональних задач у комп'ютерних графічних редакторах і розробка змістовних підходів прикладного значення для оволодіння принципами гармонійного використання кольору займає головне місце в дослідженні візуального рекламного середовища як синтезу комп'ютерних технологій і кольору.

У багатьох комп'ютерних самовчителях та енциклопедіях, як правило, скорочено висвітлюються питання фізичної природи кольору, утворення колірних каналів та двох основних колірних моделей RGB і CMYK, і, головним чином, розглядаються суто технічні питання. Основні терміни колористики в таких виданнях відсутні, не

кажучи вже про елементарні принципи колірної гармонії. Тому популярна комп'ютерна література, з одного боку, корисна для оволодіння інструментами та операціями в графічних редакторах, з іншого – вона абсолютно не дає користувачам базових знань з кольорознавства.

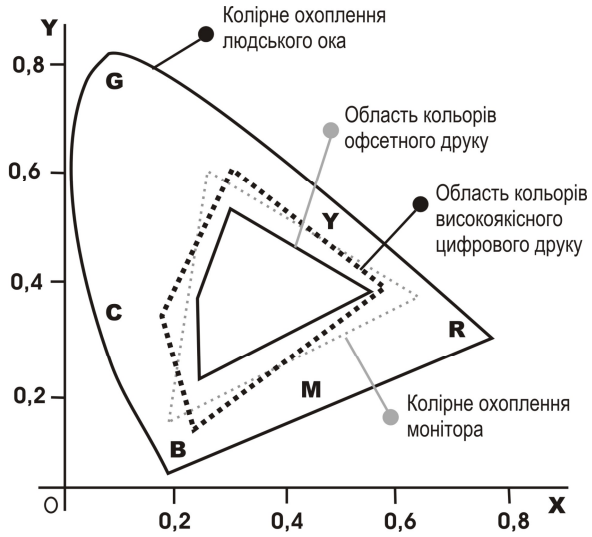
Кольоровий друк все частіше використовується як у корпоративному середовищі, так і в малих підприємствах та домашніх офісах. Поява недорогих кольорових струминних принтерів, розрахованих на масовий ринок, відкриває перед величезною кількістю користувачів нові перспективи та, водночас, і нові проблеми. До звичайних користувачів зараз не ставляться вимоги наявності вузько спеціальних знань. З одного боку, це стосується суто технічних максимально спрощених питань, з іншого – роботи в колірному просторі, і, на жаль, здебільшого випадків приводить до негативних результатів. Цьому є багато прикладів із сучасної поліграфічної продукції: зовнішньої реклами, сувенірної продукції, поштових листівок, ділової графіки та презентаційних матеріалів.

Зараз професійна робота з кольором у комп'ютерній графіці вважається "вищим пілотажем", особливо при підготовці кольорової друкованої продукції. Робота з повнокольоровими зображеннями – найскладніша задача. Давно зникли виробники та спеціалісти, котрі обіцяли "колір, створений одним клацанням". Колір у комп'ютерних технологіях є функцією величезної кількості змінних. Колір по-різному сприймають люди, по-різному розпізнають сканери, по-різному показують монітори, по-різному виводять до друку принтери на різних сортах паперу. Навіть один і той самий проект відтворюється різним друкувальним обладнанням по-різному. В моніторах електронно-променева трубка (ЕПТ) направляє потік електронів на скляний екран, покритий флуоресцентними елементами. Внаслідок відзнак в механіці та у флуоресцентних складових, кривини екранів, їхнього нагрівання в процесі роботи і утворюються деякі невідповідності кольорів. Існує таке поняття як ***колірне охоплення,*** яке є діапазоном кольорів, котрі можуть забезпечити прилади вводу (сканер, цифрова камера) та виводу (монітор, принтер, друкувальний прес). Традиційні і якісні ЕПТ-монітори не в змозі охопити всі колірні відтінки, а у пливко-кристалічних моніторах колірне охоплення ще вужче. Але останні новинки – 21-дюймові монітори – є унікальними в тому, що на сьогоднішній день мають найширше 100% покриття колірного простору, визначене стандартом AdobeRGB (1998р.). Технологічно це реалізується іншим засобом підсвічування дисплея –

світлодіодним і використанням найяскравіших червоних, синіх та зелених елементів. У цьому випадку досягається майже ідеальна відповідність екранних та друкованих кольорів *(див. рис. 17)*.

Рисунок 17

Діаграма кольоровості щодо колірного охоплення (колірний графік МКО)



12.2. Комп'ютерне кольороутворення

Питання про кольороутворення на моніторі та кольоровідтворення на папері у практичній роботі виявляються найскладнішими. На сьогоднішній день художньо-графічні комп'ютерні програми представляють дві потужні конкуруючі корпорації Adobe (США) і Corel (Канада). Як відомо, графічні зображення поділяються на векторні й растрові. У векторному засобі кодування (CorelDraw, Adobe Illustrator) фігури, криві та прямі лінії, з яких складається рисунок, зберігаються в пам'яті комп'ютера у вигляді математичних формул. Наприклад, щоб створити круг, достатньо знати його радіус, координати центру та колір однорідної чи текстурної заливки. Будь-яке зображення у векторному форматі утворюється з множини складових частин, які можна редагувати, і зокрема в кольорі, незалежно одна від одної. В растрових форматах (Adobe PhotoShop, Corel PhotoPaint) для цифрового кодування рисунок розкладають на невеликі однокольорові частини. Всі кольори, що використані у зображенні, нумерують та для кожної точки (пікселя) записують номер її кольору. Піксель складається з трьох точок, що світяться – зеленої, че-

рвоної та синьої. Змінюючи інтенсивність їх світіння в різних пропорціях, можна отримати всі інші кольори та відтінки. Через тріаду колірних складових наш зір і формує в мозку відчуття кольору того самого елементу. Якщо для вираження кожного пікселя в чорно-білому зображенні достатньо 1 біту, то для роботи з кольором необхідно набагато більше інформації. В середині 60-х рр. XX ст. визначився стандарт одиниці виміру пам'яті – байт, котрий є послідовністю восьми двійкових розрядів. Один двійковий розряд називається бітом, кожний біт може приймати одне з двох значень – 0 чи 1. Двома бітами можна закодувати 4 значення: 00, 01, 10, 11. Сірі напівтонові зображення (Grayscale) потребують 8 біт для кодування інформації про 256 відтінків сірих кольорів. Індексовані кольорові зображення (Indexed Color) використовують 256 кольорів. Для мережі Інтернет існує спеціальна палітра з заданими кольорами, що однаково відтворюються на будь-яких моніторах. У колірному просторі RGB використовують по 8 біт на кожний канал (всього 24 біти), що і дозволяє відображати 16,5 млн. відтінків. У колірному просторі CMYK додатково використовується 8-бітний канал для окремого чорного кольору, що збільшує глибину кольору до 32 біт. ***Глибина кольору*** – кількість біт, що використовуються для кодування кожного пікселя растрового файлу; чим їх більше, тим якісніше кольорове зображення.

Щоб правильно передати при друкуванні кольори створеного комп'ютерного зображення, необхідно добре знати ***колірні моделі.*** Вони визначають засіб створення кольорового зображення та дозволяють передати незчисленну кількість колірних відтінків оточуючого середовища за допомогою цифр. Ось і зв'язок кольору з математикою в сучасних технологіях навчання й виробництва. Приміром, змішуємо жовту та блакитну фарби, маємо зелену. Співвідношення двох основних фарб може бути різним: 50-50%, 70-30%, 90-10% та ін. Таким чином, колір можна математично описати як співвідношення базових компонентів. Опис характеристик кольору, що пов'язаний з конкретною колірною моделлю (чи пристроєм), отримав назву ***колірного простору***.

Об'єкт, який має колір, може випромінювати світло або поглинати його. В першому та другому випадках колір об'єкта описується по-різному, тобто для його опису використовують принципово різні колірні моделі. Кольори першого типу спостерігаємо, коли дивимося на світлофор, вогнище, екран комп'ютера, телевізора, в лампах штучного освітлення. Такі кольори випромінювання (адитивні, склада-

льні) описує ***модель RGB*** (за першими літерами англійських назв базових кольорів цієї моделі: R – червоний, G – зелений, B – синій). Будь-який колір цієї моделі представлений трьома числами величин кожної кольорової складової. Якщо змішуються всі три кольори з максимальною інтенсивністю, створюється білий, подібно тому як три променя світять в одне місце. Чорний колір утворюється, коли максимальність дорівнює нулю. Змішуючи три базових кольори в різних пропорціях, можна отримати різноманітні відтінки. В моделі RGB кількість компонентів кольору вимірюється числом від 0 до 255, інакше вони називаються колірними каналами. ***RGB – трикана-льна колірна модель.*** Одне й те саме небо може мати різні відтінки, залежно від співвідношення складових, у даному випадку блакитного (Cyan) і пурпурового (Magenta). Змішування кольорів відбувається лише в органі зору людини. Якщо збільшити зображення до дуже великого масштабу, побачимо, що воно складається з великої кількості кольорових точок 3-х базових кольорів чи пікселів. Можна за допомогою 16 млн. комбінацій відтінків створити будь-який бажаний колір зафарбування елементів.

Колірна модель RGB неприйнятна до друкувального обладнання. При перенесенні кольорового зображення з монітора на папір, для опису колірного зафарбування предметів, які не випромінюють, а поглинають або відбивають світло, необхідно використовувати принципово іншу колірну ***модель CMYK.*** Кольори в описанні називаються субтрактивними (віднімальними) і створюються при відніманні з білого світла основних кольорів, їх теж 3: блакитний (білий мінус червоний), пурпуровий (білий мінус зелений), жовтий (білий мінус синій). Змішування субтрактивних складових дає більш темний колір (поглинено більше світла, покладено більше фарби), при змішуванні всіх трьох базових кольорів за теорією утворюється чорний колір. Білий колір відповідає відсутності фарб. Але на практиці при змішуванні максимальних значень 3-х кольорів реальних фарбників матимемо брудний сірий колір, тому у модель CMY і додається чорна фарба чорнил. Інтенсивний чорний пігмент можна використовувати й для друкування текстів – цим зменшується витрата дорогих кольорових чорнил та виключається розмокання паперу від нанесення занадто великої кількості фарб. У поліграфії CMYK: C – Cyan (блакитний), M – Magenta (пурпуровий), Y – Yellow (жовтий), K – blac (чорний) чи інший варіант перекладу: Key – ключовий чорний. ***CMYK – чотириканальна колірна модель.***

Графік колірностей, або трикутник Максвелла демонструє колірність рівноенергетичного білого, який визначений точкою E у центрі, тобто це створення білого кольору при змішуванні колірних променів. У колірному крузі RGB/CMY почергово змінюються адитивні і субтрактивні основні кольори, як і на попередній схемі.

Новітня тенденція в настільному друкуванні – використання додаткових картриджів Light Cyan і Light Magenta. Це дозволяє отримати значно більшу кількість відтінків. Таким чином, колірних каналів 6 та позначаються вони CMYKLcLm. З'явилася й нова 8-колірна система друку пігментними чорнилами Ultra Chrome Hi-Gloss. Їхня світлостійкість – 100 років, що значно перевершує аналогічний фотодрук. Колірна модель розширена за рахунок нових фарбників – синього та червоного. Чорний колір тепер може бути стандартним (для глянсових паперів) та матовим чорним (для матових паперів). Кожна частинка пігменту в чорнилах міститься у полімерній оболонці. При попаданні на поверхню паперу полімер скріплює частинки пігменту між собою та папером, створюючи рівний кольоровий шар.

Означені дві моделі використовуються найчастіше, зручні при роботі з конкретним обладнанням, але модель CMYK не зовсім точно передається екраном монітора і орієнтується на принтерний друк, а кольори моделі RGB важко собі уявити на папері. Перцептивна ***Модель HSB*** вільна від цих обох недоліків і більш відповідає зоровому сприйняттю людиною. Будь-який колір тут утворюється із спектрального з додаванням білого, сірого і чорного за основними характеристиками кольору – колірним тоном, тобто спектральним кольором, насиченістю (інтенсивністю) та яскравістю (світлістю), яка визначає ступінь затемнення чорним. В HSB-моделі колір визначається завдяки комбінації трьох базових параметрів: H – Hue (колірний тон), S – Saturation (насиченість), B – Brightness (яскравість). ***Модель HSB, як і RGB – триканальна.*** Вона не залежить від обладнання, але в подальшому у процесі роботи кольори перетворюють на модель RGB для показу на екрані монітора (в електронних публікаціях) або на модель CMYK – для принтерного друку.

Колірна модель Lab була створена Міжнародною комісією з освітлення (МКО) з метою уникнення існуючих недоліків вище означених моделей, зокрема, вона повинна стати апаратно-незалежною моделлю і визначати кольори поза властивостями обладнання (монітора, принтера, друкувального верстату). В комісії були виконані

експериментальні роботи щодо вивчення сприйняття кольору людиною. Величезний статистичний матеріал дозволив створити серію математичних моделей, в яких колір описувався з використанням складових колірного зору людини. В цієї моделі колір визначається світлістю (L, light), і двома хроматичними компонентами: параметром *a*, який змінюється в діапазоні від червоного до зеленого, і параметром *b*, який змінюється в діапазоні від синього до жовтого, що повністю відповідає особливостям фізіології зору людини та колірному охопленню. Однак, модель також потребує конвертації в RGB або CMYK, залежно від призначення кольорового зображення, утруднена для сприйняття та поки що використовується професіоналами дуже рідко.

Як було підкреслено вище, у комп'ютерних самовчителях переважно розглядаються технічні питання, а основні терміни теорії кольору і понятійний апарат відсутні. Навчання комп'ютерному кольорознавству на високому професійному рівні доцільно проводити після оволодіння певною частиною теоретичних основ академічного кольорознавства, а особливу увагу слід приділити усвідомленню принципів побудови гармонійних колірних сполучень.

Поняття теорії кольору не можуть бути механічно перенесені до нової комп'ютерної галузі: потрібно переосмислення та знаходження оптимального співвідношення використання фундаментальних основ кольорознавства та нового понятійного апарату. ***Комп'ютерний блок кольорознавства*** – це не штучно поєднані слова, а погляд на традицію з урахуванням рівня розвитку технічного прогресу та умов виробництва сьогодення. Ця нова створена система повинна бути підсистемою загальної теорії кольору. Необхідне також формування чіткого розуміння сутності колірних моделей RGB та CMYK і принципової їхньої відміни завдяки різним методам кольороутворення. Студенти повинні чітко усвідомити, що RGB – це кольори, що випромінюються, а CMYK – це кольори, що відбиваються від поверхні паперу. Особливу увагу слід приділити аналізу колірної моделі CMYK, оскільки, з одного боку, сприйняття зором відбитих від поверхні точок чорнил чотирьох базових кольорів на папері є у своїй сутності оптичним просторовим змішуванням цих кольорів в очах, а з іншого – фахівці уподібнюють це результатам механічного змішування фарб саме таких кольорів на палітрі.

Розглядаючи таку основну характеристику кольору в академічному кольорознавстві, як світлість, можна побачити, що в художній

діяльності відбувається не зовсім точне застосування цього поняття – воно часто замінюється словом *яскравість*. Слід чітко зазначити, що *світлість* є ознакою відбитих кольорів, а *яскравість* – лише випромінених. Тому, розглядаючи в подальшому, створення зображень для друку, єдино правильним буде використовувати поняття *світлість* кольору. Аналіз термінології самовчителів виявляє, що у цьому питанні автори допускають нерозуміння сутності і відзнаки понять *світлість–яскравість* у двох різних процесах створення колірних зображень.

Якщо в зображеннях використовують вільно обрані мало насичені, світлі чи монохромні кольори, то вони ще якось сполучаються, але безсистемне, хаотичне використання яскравих кольорів призводить до дисгармонійних, різко неприємних вражень. Слід зазначити, що враження "приємності" будь-якого зображення, а професійно кажучи, гармонійності у сполученнях контрастних кольорів залежить, головним чином, від тепло-холодності відтінків, які сполучаються. Математичному, кількісному вимірюванню це не підлягає. Основною оцінкою гармонійності колірної композиції виступає візуальна. Часто варто ледь змінити відтінок на теплий чи холодний, як загальне колірне вирішення значно змінюється. Для грамотної роботи з кольором необхідно спочатку оволодіти елементарними знаннями щодо перевірених протягом довгого часу геометричних принципів побудови колірних гармонійних сполучень для механічного змішування фарб.

Даний посібник не є посібником з комп'ютерної графіки, але, оскільки розглядаються питання відтворення колірних зображень, доцільно буде коротко розглянути характеристики основних форматів. У процесі роботи з графічними зображеннями надзвичайно важливим є правильний вибір одного з чисельних файлових графічних форматів, які призначені для занесення до пам'яті ЕОМ, їхнього зберігання та передавання каналами зв'язку в найбільш компактному та цілісному вигляді, кольорового друку тощо. Різні формати реалізують різні засоби опису графічної інформації та різні технології їхнього компактного подання. Основними вимогами до них є економність та інформативність, які неможливо задовольнити одночасно. Формат зберігання файлу треба обирати, залежно від його подальшого використання – неправильно обраний формат може зайняти неприпустимо великий обсяг пам'яті або призвести в процесі стискання графічної інформації до втрати якості зображення. У векторній графіці збільшення чи зменшення розмірів зображення не впливає на його якість, а

ось у растровій графіці для опису зображення використовують чисельність розміщення крапок (Resolution), тобто кількість пікселів на заданому відрізку. Частіше всього чисельність задається у dpi (Dot Per Inch) – кількості крапок на дюйм. При перегляді зображень на моніторі, використовують чисельність крапок від 72 до 150 dpi, для друку якість забезпечує 300 dpi, але для отримування високоякісних відбитків можна обирати і більш високу чисельність. Чим менше чисельність, тим гірше якість зображення; при значних коефіцієнтах масштабування (понад 1,5) та низькій первинній чисельності важко очікувати високу якість. Але й наявність зайвої інформації щодо чисельності не підвищує якості, а лише катастрофічно збільшує обсяг файлу. ***300 dpi вважається універсальним значенням і для сканування, і для зберігання якості оригіналу, і для поліграфічного рівня друку.***

BMP – Bitmap – старий стандартний графічний формат, в якому колірна інформація про будь-яку крапку зображення заноситься до 1, 4, 8, 16 чи 24 розрядів, тобто чим більше розряд кольоровості, тим більша глибина кольору і вища якість зображення. Він був одним з основних форматів подання растрових зображень у системі Windows без проблем передається між комп'ютерами та обробляється. Фільтри імпорту всіх графічних програм виводять інформацію на екран без викривлень кольору, але поліграфічний стандарт CMYK не підтримує цей формат, тому він придатний лише для електронних публікацій.

WMF – Windows MetaFile – внутрішній формат операційної системи Windows, який спочатку був призначений для обміну векторними даними. Але не всі програми можуть його обробляти, типові помилки при експорті зображень – викривлення кольорів, неправильне встановлення товщини контурів та властивостей колірних заливань, нерозуміння багатьох параметрів об'єктів. У професійній дизайн-діяльності WMF-файли використовуються рідко.

GIF – широко розповсюджений формат мережі Internet-графіки, підтримує лише 256 кольорів, на зміну йому приходить JPEG або ***PNG***, котрий стискає растрове зображення для мережної передачі без втрати якості. Цей формат зберігає всю кольорову інформацію та підтримує 48-розрядну палітру TrueColor (понад 16 млн. кольорів).

JPEG – є ефективним алгоритмом стискання зображень із частковою втратою надлишкової інформації, що не впливає на якість відображення та яку око людини майже не помічає. Можна зберегти

від 50 до 70% пам'яті файлу, зменшити його обсяг до 500 разів, порівняно з BMP або у 10 разів, порівняно з TIFF. Одначе, застосування компресії JPEG не рекомендовано для збереження кольорових зображень високої якості. Частіше JPEG використовується для електронних публікацій та передачі в мережі Internet. JPEG зберігає всю інформацію про колір у RGB-зображеннях, але у монохромних зображеннях має місце суттєва втрата якості.

TIFF – розпізнається практично всіма програмами верстання, растровими та векторними редакторами та дозволяє зберігати кольорові зображення найвищої якості. TIFF забезпечує максимально правильне кольоровідтворення при виході до друку.

AI – формат векторного редактора Adobe Illustrator, ідеально сумісний з PhotoShop, тобто файли PhotoShop відкриваються в Illustrator без операцій експорту та навпаки.

PSD – власний растровий формат Adobe PhotoShop, розпізнається більшістю графічних програм та програм верстання. Зображення, які зорієнтовані на друк, можна зробити в будь-якій програмі та зберігати у будь-якому форматі, але найякіснішу підготовку до друку кольорових зображень забезпечують саме редактори Adobe, тому необхідним буде експорт файлів з інших програм до Illustrator чи PhotoShop.

CDR – власний формат векторного редактора CorelDraw. Єдиним недоліком є неспроможність якісного друку у цьому форматі елементів, в яких використовуються градієнтні заливання або прозорість. Доцільним виявилося перед друком перетворення векторних зображень на растрові, тобто ***bitmap*** *(від англ. карта точок)* з чисельністю точок 300 dpi.

CPT – растровий формат програми Corel PhotoPaint, яка не поступається можливостями з PhotoShop. Особливою зручністю є те, що у вікні попереднього перегляду Preview можна переглядати растрові формати великого обсягу TIFF, BMP, PSD, а також JREG, FPX, WMF та CDR.

EPS – PostScript – апаратно-незалежна мова опису сторінки, розроблена фірмою Adobe 1985 р., є стандартом у галузі професійної додрукованої підготовки і цифрової поліграфії. Його підтримують багато програм верстання та підготування ілюстрацій, програми Illustrator, PhotoShop, CorelDraw, та він є найбільш переважним для більшості з них.

PDF – переносний формат подання документів, єдиний формат як для електронних публікацій, так і для виходу до друку, розроблений на основі мови PostScript фірмою Adobe. Перевага PDF-файлів у тому, що вони дозволяють включати до документа мультимедійні можливості (звук, відео), створювати гіпертекстові посилання. Файли можуть бути коректно прочитаними на будь-якому комп'ютері (IBM-сумісному чи Macintosh).

FPX – FlashPix – це відносно новий графічний файловий формат, який набув великого поширення. Він застосовується у видавничих системах, скануванні, цифровій обробці зображень, передається в мережі Internet. Стискує без втрати якості фотографії з великою глибиною кольору, вихід до друку відбувається без втрати якості та викривлень кольору. Заявка на новий стандарт зображень, але поки що не всі програми його розпізнають.

12.3. Стандартизація кольору

Стандартизація дозволяє точно встановити назви всіх кольорів, а також дає можливість замінити загальноприйняті, часто неточні назви, запозичені з повсякденної мови чи простого зорового враження, що з'явилися в результаті від того чи іншого кольору, назвами, заснованими на точному вимірі. Розробка, поширення і практичне застосування колірних таблиць, як обов'язкових нормативів для виміру і зіставлення кольорів, рятує інколи від необхідності виконувати дорогі виміри, оскільки визначення кольору стає можливим шляхом зіставлення його з відповідними кольорами таблиці. Стандартизація дає можливість раціоналізувати виготовлення барвних речовин і фарб, вона допомагає продуманому вибору засобів для фарбування і забезпечує високу якість продукції, що випускається. Завдяки стандартизації з'являється можливість складати точну рецептуру виготовлення фарб і змішування пігментів чи барвників.

Стандартизація допомагає художнику, дизайнеру й архітектору у виборі колірного вирішення. У їхньому розпорядженні наочні таблиці, приведені у визначену систему характеристики кольору і колірні ряди. Сполучення кольорів, що відповідає естетичним вимогам, можна одержати, користуючись об'єктивними закономірностями кольорознавства, а не покладаючись на волю випадку чи почуття. Колірна таблиця TGL виникла в результаті використання низку систем. Вона спирається, по-перше, на Міжнародну колориметричну систему CIE (МКО) і на колориметричні величини й одиниці Гельмгольца і, по-друге, на колірні таблиці і системи Оствальда, Бауманна-Празе і Манселла, що виправ-

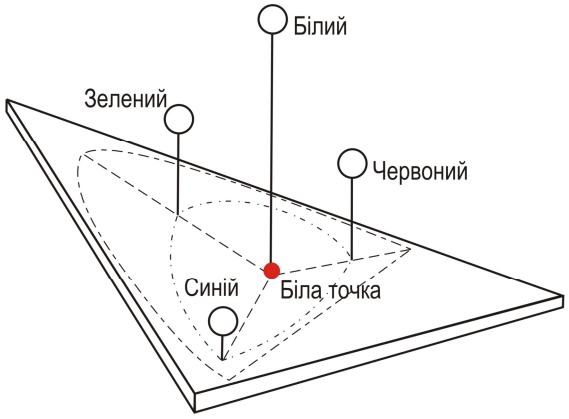
дали себе на практиці. Колірна таблиця TGL поєднує в собі переваги всіх цих систем.

Колориметрична система CIE (МКО). Міжнародна комісія з освітлення ще 1931 р. розробила стандартну триколірну колориметричну систему. Колориметрія займається, зокрема, виміром спектральних кольорів, іншими словами, вона визначає відношення між колірним тоном і довжиною хвилі випромінювання. Адитивне змішування трьох прийнятих основних кольорів колориметричної системи X=435,8 нм (синій), Y=548,1 нм (зелений) і Z=700 нм (червоний) може застосовуватися для вираження всіх інших кольорів. Але все різноманіття кольорів, яке можна одержати таким чином, не можна представити в одній площині. Воно утворить колірне тіло, що представляє собою частину простору, яка обмежена конічною поверхнею неправильної форми. Найбільш світлі кольори розташовані у верхній частині колірного тіла, а білий колір займає найвищу точку. Кольори цього тіла розрізняються за колірним тоном, насиченістю та яскравістю. Це – три компоненти колірного враження.

Оскільки на площину можна нанести лише дві координати, тому на ній можуть бути представлені два компоненти кольору. Щоб, незважаючи на це, уможливити двовимірне зображення, тобто розташування кольорів на площині, і одержати відносно простий і в той же час зручний для користування колірний графік, відмовляються від третьої просторової координати, тобто від зображення яскравості, і проектують визначені точки колірного тіла на площину. Таким чином, на площину виявляться спроектованими кольори найбільшої світлості і насиченості, тобто так звані оптимальні кольори, що утворять поверхню колірного тіла. У колірний графік МКО, названий також трикутником МКО *(див. рис. 18).*

Рисунок 18

Схематичне зображення колірного тіла МКО у просторі



Характеристиками кольору використані величини й одиниці, запропоновані ще Гельмгольцем. Кожен колір являє собою комплекс, що характеризується трьома компонентами: колірним тоном, насиченістю і світлістю. Величини, введені Гельмгольцем, дають безупинні характеристики кольору, що поступово переходять одна в одне. Для практичної роботи художника більш зручними і наочними є колірні ступені (колірні розтяжки). Тому величини Гельмгольца переносяться до колірних таблиць, побудованих за східчастою системою.

У графічних програмах існує кілька наборів палітр:

- Uniform – однорідні заливки, насичені кольори;
- PANTONE Process – велика палітра заданих складних відтінків;
- PANTONE Metallic Colors – велика палітра металізованих відтінків;
- PANTONE Pastel Colors – палітра ніжних, пастельних кольорів;
- TRUMATCH – інша велика палітра заданих складних відтінків;
- Microsoft Internet Explorer – палітра для Web-дизайну, яку можна використовувати й для звичайних однорідних заливок в електронних публікаціях.

Часто для визначення необхідного відтінку використовують список заданих кольорів палітр PANTONE та TRUMATCH. Кожному кольору з величезного набору відповідає свій номер. У поліграфії це полегшує вибір конкретних необхідних фарбників. Інтегровані системи кольору дають змогу отримання багатоколірних друкарських відбитків у тій самій колористичній палітрі, в якій виконаний проект. Відтворення проекту поліграфічними методами додатково створює певні труднощі, котрі виникають через низький рівень стандартизації параметрів матеріалів, що застосовуються у цілому процесі від проекту до друку. Широкий спектр матеріалів, традиційно застосовуваних авторами для проектних робіт, свідчить про різноманітність їхніх кольорів і дає передумови до висновків, що оригінали, виконані за допомогою цих носіїв кольору, будуть створювати певні труднощі під час друкування. Ці труднощі полягають, в основному, в необхідності щоразу колориметрично “дороблятиˮ фарбу. Прагнення до усунення цих незручностей спровокувало появу в світі великої кількості рішень, у межах яких нормалізовано, з точки зору

колориметрії, в інтегрованих системах матеріали та друкарські фарби. Опрацьовано декілька систем, що слугують цій меті. Більшість із них перестала застосовуватися чи обмежується вузькою палітрою кольорів або лише тріадними фарбами. Нині найбільш популярна система ***Pantone Matching System (PMS).*** Система Pantone опрацьована наприк. 50-х рр. японцями, як колориметрична система для легкої промисловості – головним чином для тканин, прийнята і розвинена пізніше американцями. 1963 р. ***Лавренс Херберт***, засновник Pantone, створив нову систему для ідентифікації, підбору і створення кольорів, щоб розв'язати проблеми, пов'язані з продукцією точно таких кольорів для створення можливості їхньої графічної уніфікації. Був створений нормований каталог кольорів, кожен колір надрукований на крейдованому та не крейдованому папері, створена точна рецептура змішування кольорів. Нині Pantone є однією з провідних глобальних виконавців систем докладної комунікації між кольорами для різних галузей промисловості, актуальною в майже 100 країнах. PMS створила універсальну мову комунікації між колориметрією репродукції і оригіналу. Тепер це найбільша в світі інтегрована система кольору, де, згідно з виданням 1990 р., існує 1000 нормованих кольорів. Друкарські фарби, згідно з системою PMS, виготовляють усі світові виробники фарб. Хоча більшість виробників виготовляють основні фарби, яких в системі 747 є 9, а у системі 1000 – 12. Очевидно, необхідні ще дві додаткові фарби – біла та чорна. Система спирається на вагову частку основних фарб або білої та чорної у конкретній фарбі. Також виготовляються фарби з металевим ефектом. Деколи виготовляють окремі кольори з палітри 1000 або 747 на основі спеціальних замовлень. У продажу є відповідні каталоги фарб і матеріалів, що слугують для друкування. Отже, система Pantone (PMS) є тепер найбільш розвиненою системою кольору, хоча і може бути надто широкою, як на потреби багатоколірного друкування. Її вадою є відсутність одного графічного засобу, який би охоплював цілу систему кольорів. Крім того, вона не порівнює колір на різному папері, а тільки через каталоги, надруковані на різних сортах паперу, наводить різницю, котра спостерігається на окремих зразках. Все, що до того часу написано про систему PMS, стосується офсетних фарб. Звісно, опрацьовані кольори, згідно з PMS, придатні для друкування газет офсетним способом друку та для фарб флексографічного і глибокого друку, але за умови використання каталогу. Система PMS дає змогу найпростішим способом отримати досконалі

результати відносно кольорів, забезпечує точну комунікацію між кольорами, а також відтворює під час друкування реалістичне зображення з високою відповідністю до оригіналу. Завдяки цій системі можна отримати більший діапазон тональностей репродукції, багатство кольору, більш реалістичні кольори репродукції та гостріші тіні, ніж у традиційному чотирифарбному друці. Нині більшість поліграфічної продукції надруковано у режимі СМУК не тому, що він дає змогу отримувати "добрі", "живі" кольори, а тому, що є дешевшим способом відтворення більшості тонів фотографічного зображення.

Pantone, внаслідок великої дослідницької роботи, створює різного роду продукти для індивідуальних потреб споживачів, прагнучи, до загального схвалення шестиколірного процесу друкування: кольорів СМУК та додатково оранжевого і зеленого. Ця система дає змогу точного відтворення оригіналу, завдяки розширенню можливого до репродукції спектру, значно коригує кольори репродукції та робить можливим отримання реалістичних результатів. Цей процес дає професіоналам можливість точного відтворення окремих нюансів у кольорах, котрі попередньо були недосяжними. СМУК обмежував колориметричні можливості. Можливості сканерів та моніторів, що застосовують систему RGB, були дуже обмежені в системі СМУК. Pantone, засновник і постачальник колориметричних каталогів, у час комп'ютеризації нашого життя пропонує також програмування, що переносить каталоги кольорів у цифровий світ та розширює можливості людей, які працюють у галузі проектування або створюють кольорові графічні зображення.

Pantone Color Drive – програма, що призначена для професійного застосування, де вимагають точного відтворення кольорів. Стосується це в основному систем, у котрих підготовка публікації відбувається за допомогою багатьох різних програм, наприклад: Illustrator, PhotoShop, Quark XPress. Тому здається, що після монтування всіх елементів публікації кольори відрізняються, незважаючи на подання тих самих номерів кольорів Pantone. Color Drive забезпечує сталий, не змінений перебіг кольорів з програми до програми, а також забезпечує найточніший стандарт, що керує кольорами у друкарській машині. Він калібрує кольори для друкарських машин через спеціально створені величини СМУК або створює стандартний профіль для оптимальної репродукції, дає змогу доступу 16 000 кольорів, враховуючи Pantone Matching System.

Pantone Pastel Color Guide створена 1998 р., як каталог пастель-

них кольорів та розроблена стосовно нього комп'ютерна програма, що поєднує в собі легкість керування кольорами для різного роду публікацій. Він виданий, головним чином, орієнтовно на проектантів, забезпечуючи їм дуже просту систему керування пастельними кольорами. У свою чергу, пастельні кольори дають змогу отримати м'якіше, нейтральніше забарвлення, творити в ширшій палітрі витончених барв. Пастельний каталог кольорів вміщує 126 назв, утворених з семи базових кольорів. Ці кольори упорядковані та в програмі висвітлюються одночасно з їхнім пантонівським номером, що дає змогу використати споживачеві просту локалізацію певного кольору через хроматичну групу або через номер Pantone. Комп'ютерна програма забезпечує точну ідентифікацію кольору, показує, як колір виглядатиме на різних основах, забезпечує докладну рецептуру змішування з метою отримання кожного з кольорів. Потрібно додати, що ця система дає змогу ідеальної комунікації між проектантом та друкарнею.

Pantone Color Web – це впроваджена 1996 р. програма для проектантів з точним значенням кольорів. Ця програма виключає останні бар'єри в електронній торгівлі. У цьому випадку колориметрія вже не залежить від комп'ютера чи монітора, а всюди однакова. Отже, кожен споживач побачить такий самий колір, як і в оригіналі. Інтернет-система керування кольорами дає змогу визначення СМУК, що часто застосовується під час подальшої підготовки публікації до друкування. Система ідеально керує шістьма кольорами та показує їх на моніторі такими, якими вони будуть під час друкування. Програма гарантує, що кожен новий колір має тут свою специфікацію та буде виглядати так само після його імпортування до іншої програми.

Питання контрасту і його сприйняття мають безпосереднє відношення до психології створення кольорового зображення на комп'ютері, правильно застосована технологія забезпечує ефективне використання деяких різних зображальних засобів. Прогрес у кольорі стримується не тільки недосконалістю техніки, але і непрофесіоналізмом самих художників-дизайнерів. Нерозвинене почуття кольору, слабка образотворча культура – все це не дозволяє сповна використовувати сучасний рівень техніки і технології. Наша естетична свідомість створює для себе деякий рівнобіжний, власне кажучи, вигаданий нами світ, багато в чому підправлений, поліпшений і пристосований для нашого рівня сприйняття. Ми переробляємо на свій лад Всесвіт, а якщо не вистачає інформації, самі додумуємо, аби в підсумку одержати деяку завершену, гармонійну картинку світу. Це загаль-

ний закон психології сприйняття, що рівною мірою відноситься до сприйняття форми, простору і кольору. Зображення – це те, що ми відчуваємо, образ – результат уже психологічного, а не тільки фізіологічного сприйняття. Досить сильні перекручування чи трансформації в зображенні об'єкта влаштовують нас як глядачів, подобаються нам набагато більше, ніж точна фотографічна подоба. Основне питання полягає в ступені цього відхилення від передбачуваної норми. Тут підходимо до загальномистецького поняття художньої виразності й у комп'ютерних зображеннях.

12.4. Основи роботи з кольором у сучасних графічних редакторах

Колірна гармонія

Як засіб комп'ютерного дизайну, колір використовують для приваблювання уваги читача-глядача, для створення визначеного настрою, для збудження потрібних емоцій або просто для оригінального прикрашення документа чи інформації:

- із простих об'єктів (геометричні фігури, лінії, шрифтові елементи) можна створювати цікаві композиції, грамотно підбирати сполучення кольорів, перетворювати зображення за допомогою різних інструментів;
- додавання всього одного кольору для виділення ключових слів або шрифтових елементів може бути дуже ефективним;
- сучасний рівень розвитку колірних друкуючих приладів дозволяє створити яскраві публікації, але і в навіть помітній рекламі колір використовується лише для підкреслювання і зовсім не витісняє традиційний чорний шрифт;
- перенасиченість кольором або колірна дисгармонія можуть легко згубити загальне зорове сприйняття;
- при творчому і продуманому підході до справи можна вирішити цікаві оформлювальні задачі, використовуючи лише 2-3 кольори;
- читаність тексту залежить від сполучення кольорів. Наприклад, світлі відтінки не підходять до маленького шрифту, яскраві підкладки повинні співвідноситися з гарнітурою та розміром шрифту;
- надлишок кольору втомлює зір та знижує ефективність інформації;
- колірний контраст – могутній засіб посилення виразності будь-якої дизайнерської розробки. Вміння використовувати контрасти свідчить про художнє чуття дизайнера: збудована за контрастом

реклама одразу приваблює увагу та краще запам'ятовується, використання контрастних зон в інтер'єрі сприяє переключенню уваги при монотонній праці, на контрастному фоні більш помітний головний фрагмент тексту;

- іноді смисл композиції будується на нюансі кольору, що дозволяє уникнути монотонності, нудьги та одноманітності;
- не слід підбирати колірні сполучення випадково – необхідно вивчити закони створення гармонійних сполучень;
- приступаючи до роботи над завданням або проектом – насамперед визначити смисл та призначення кольору в ньому, потім – друкуючий прилад, де можна буде реалізувати свій задум.

Розв'язання технічних колірно-тональних задач у комп'ютерних графічних редакторах є метою естетизації не лише рекламної графіки, але й презентаційних друкованих матеріалів різноманітного призначення. Розробка змістовних підходів прикладного значення до оволодіння принципами гармонійного використання кольору займає значне місце в загальній тематиці дослідження візуального рекламного середовища як синтезу комп'ютерних технологій і кольору.

Векторна графіка широко використовується в геометричному проектуванні багатьох напрямків. Розглянемо питання використання принципів побудови колірних гармонійних сполучень засобами комп'ютерних технологій у графічному редакторі CorelDraw, 12-а версія якого містить великі можливості кольороутворення і досить проста для того, щоб її могли опанувати студенти вже на перших етапах навчання. Це – ідеальний варіант для кольорознавства.

Програма CorelDraw є єдиною, яка має діалогове вікно по роботі з кольором. У меню "Заливання" (Fill Tool, Fill Color Dialog) існують так звані "Міксери" (Mixers), де вже закладено основні типи гармонійних сполучень:

- комплементарні, тобто доповняльні (complement);
- тріадні на основі прямокутного трикутника (triangle 1);
- тріадні на основі рівнобічного трикутника (triangle 2);
- чотириколірні на основі прямокутника чи квадрата (rectangle);
- п'ятиколірні (pentagon).

Побудова запропонованих сполучень збігається з академічними, крім правильного п'ятиколірного, котрого не існує в кольорознавстві через відсутність в ньому рівноваги зорового відчуття подразників

трьох основних кольорів. 5-кутник доцільно замінити правильним 6-кутником, щоб відтворити необхідний зоровий баланс або "реконструювати" його певним чином за подобою паралельно розташованих хорд і центральною вершиною.

За цільовим призначенням система *людина-дисплей* відноситься до інформаційного середовища, тому що її головна функція укладена в обміні інформацією між людиною й ЕОМ щодо одержання і створення. Необхідна оцінка факторів, що визначають якість зображень на екранах, ще багато в чому обумовлюють умови і характер зорової роботи людини, що складає найважливішу частину діяльності дизайнера. Вирішення проблеми якості зображень дуже важливо в поліграфії, фотографії, телебаченні. Одними з вагомих характеристик зображення є частотно-контрастні характеристики, зокрема, контрастність, розрізнення градацій яскравості, чисельність крапок, тональні відтінки і колір. Зорова робота, особливо з контрастними сполученнями, вимагає частого переключення погляду з однієї поверхні (яскравої) на іншу (нейтральну). Результати досліджень показують, що робота в умовах постійної переадаптації до яскравостей вже в першу годину роботи викликають почуття дискомфорту, а потім явне стомлення. За даними А.Степанова, зелений колір знаків на екрані дає кращі результати швидкості і точності читання, ніж жовтогарячо-жовтий.

Графічні редактори комп'ютерних програм мають досить прості з технічної точки зору операції, що відносно легко виконуються на комп'ютері, але в традиційній художній практиці досить складні та трудомісткі (перетікання кольорів, фактур і ефектів освітлення, імітація прозорості об'єктів, різні види заливок, особливо градієнтних). Грамотно застосовуючи кольори, підбираючи елементи для композицій та вищезгаданих технічних прийомів, можна досягти високих творчих успіхів. На підставі власного художньо-педагогічного досвіду виокремимо деякі важливі аспекти в роботі у графічних редакторах:

- відбувається суттєва зміна характеру кольоросприйняття при переході від роботи з фарбами до насичених екранних кольорів (відбиті і випромінювані кольори);
- істотно поширюється діапазон колірних сполучень, проявляється зручність при роботі з палітрами, що представляються сучасними графічними програмами;
- змінюються технічні можливості роботи з кольором при ви-

користанні шарів, прозорості об'єктів, перетікань, різних видів заливань, ефектів і т. ін.; вони принципово відрізняються від звичайних способів накладення фарб на поверхню; розширюється технічний діапазон;

- змінюється й характер пошуку і виконання завдань при переході до їхнього технічного виконання в електронному виді (завдання контраст-нюанс, статика-динаміка, рівновага-перевага, пляма та лінія, колірні гармонійні сполучення різних типів): фігури чи об'єкти спочатку створюються, а потім з них складається композиція; присутні динамічність і величезна багатоваріантність композиційних і колірних вирішень;
- технічне виконання комп'ютерних робіт має привабливий зовнішній вигляд, що істотно відрізняє їх від робіт студентів, виконаних вручну і без великого практичного досвіду змішування кольорів і фарбування поверхонь. Виходячи з цього, можна відмітити психологічний комфорт учнів у процесі навчання, але й велику стомлюваність очей при тривалій роботі за комп'ютером;
- відбувається зміна темпів навчання, більш швидко досягаються методичні цілі, порівняно з традиційними методами навчання, збільшується і розширюється діапазон практичних задач з кольорознавства та композиції. Істотним виявляється відношення студента до задачі, що ставиться перед ним. Роботи студентів з різною мотиваційною установкою (зробити якнайкраще, зробити не гірше інших, аби зробити) показують, що ефект розв'язання практичних задач істотно відрізняється;
- можливо збереження етапів виконання завдань, проведення їхнього аналізу (порівняння робіт різних студентів, показ методичної послідовності виконання кожного завдання, водночас можливо за основою однієї композиційної схеми створення багатоваріантності кінцевих результатів).

Перспективність запропонованого проблемного типу навчання безсумнівна (забезпечення учнів електронними інформаційними носіями, використання придбаних знань і навичок для роботи в сучасних комп'ютерних технологіях, велика методична допомога при самостійній роботі). Розробляється принципово нова методична задача в процесі навчання дизайнерів усіх спеціалізацій: нова форма творчого розвитку і системно-логічного мислення студентів стосовно комп'ютерної графіки.

Оскільки практичні завдання виконуються на базі геометрич-

них фігур у програмі CorelDraw, доцільно та необхідно закріплювати знання з курсу основ композиції та кольорознавства. При виконанні більшості завдань набувають сили такі поняття, як співвідношення плями і площини, рівновага, симетрія-асиметрія, статика-динаміка, контраст-нюанс, композиційний центр, ритм, стилізація. Побудова колірних гармоній відбувається також за основними академічними типами гармонійних сполучень: монохромним, теплим контрастним або нюансним, холодним, спорідненим, споріднено-контрастним, доповняльним, контрастно теплохолодним або ахроматичним.

Ключові слова та поняття

Колірна модель, колірний канал, колірний простір, глибина кольору, адитивна колірна модель, субтрактивна колірна модель, колірне охоплення.

Запитання для самоконтролю

1. *Що таке колірний канал?*
2. *Які за кількістю складових бувають колірні моделі? Для чого вони призначені?*
3. *Як визначити сутність глибини кольору?*

ЛІТЕРАТУРА

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / Ж.Агостон. – М.: Мир, 1982.
2. Аксенов Ю. Цвет и линия / Ю.Аксенов. – М.: Советский художник, 1987.
3. Алексеев С.С. Цветоведение / С.С.Алексеев. – М.: Искусство, 1952.
4. Алпатов М.В. Композиция в живописи : историч. очерк / М.В.Алпатов. – М.-Л.: Искусство, 1940. – 128 с.
5. Антонович Є.А. Декоративно-прикладне мистецтво / Є.А.Антонович, Р.В.Захарчук-Чугай, М.Є.Станкевич. – Львів: Світ, 1992.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие / Р.Арнхейм. – М.: Прогресс, 1974.
7. Беда Г.В. Основы изобразительной грамоты / Г.В.Беда. – М.: Просвещение, 1989.
8. Бецольд В. Учение о цветах / В.Бецольд. – Л.: Общественная польза, 1878.
9. Бове Л. Современная реклама / Л.Бове, У.Арренс. – М.: Изд. Дом “Довгань”, 1995.
10. Бэббитт Э. Д. Принципы света и цвета / Є.Д.Бэббит. – К., 1996.
11. Вежбицкая А. Обозначения цвета и универсалии зрительного восприятия / А.Вежбицкая. – М: Русские словари, 1997.
12. Виппер Б.Р. Статьи об искусстве / Б.Р.Виппер. – М.: Искусство, 1970.
13. Волков Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н.Волков. – М.: Искусство, 1985.
14. Волкотруб И.Т. Основы художественного конструирования / И.Т.Волкотруб. – К.: Вища школа, 1982.
15. Ганжа П. Таємниці українського рукоремесла / П.Ганжа. – К: Мистецтво, 1996.
16. Гачев Г. Национальные образы мира / Г.Гачев. – М.: Прогресс, 1995.
17. Гете И.В. Трактат о цвете / И.В.Гете // Избранные сочинения по естествознанию. – М.: АН СССР, 1957. – 553 с.
18. Грегори Р.Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Р.Л.Грегори. – М.: Прогресс, 1970.

19. Даниленко В.Я. Дизайн : підручник / В.Я.Даниленко. – Харків: ХДАДМ, 2003.

20. Декоративно-прикладное искусство Украинской ССР 70-х – начала 80-х годов : альбом. – М.: Советский художник, 1986.

21. Декоративно-ужиткове мистецтво : словник / під ред. Я.П.Запаско: В 2-х т. – Львів: Афіша, 2000.

22. Демидов В. Как мы видим то, что видим / В.Демидов. – М.: Знание, 1979.

23. Дерибере М. Цвет в деятельности человека / М.Дерибере. – М.: Стройиздат, 1964.

24. Джадд Д. Цвет в науке и технике / пер. с англ.; Д.Джадд, Г.Вышецки. – М., 1978.

25. Драгунский В.В. Цветовой личностный тест / В.В.Драгунский. – Минск: Харвест, 1999.

26. Дрю Ж.-М. Ломая стереотипы / Ж.-М.Дрю; пер. с англ.; под ред. Л.А.Волковой. – СПб.: Питер, 2002.

27. Ефимов А.В. Шведские исследования колористической среды / А.В.Ефимов // Техническая эстетика. – 1983. – № 11.

28. Железняков В.Н. Цвет и контраст : учебн. пособ. / В.Н.Железняков. – М.: ВГИК, 2001.

29. Живопись : пособ. для студ. высш. учебн. заведений. – М.: Владос, 2001.

30. Журавлев А.П. Звук и смисл / А.П.Журавлев. – М.: Просвещение, 1991.

31. Зайцев А. Наука о цвете и живопись / А.Зайцев. – М.: Искусство, 1986.

32. Зернов В.А. Цветоведение / В.А.Зернов. – М.: Книга, 1972.

33. Ивенс Р. Введение в теорию цвета / Р.Ивенс. – М.: Мир, 1964.

34. Измайлов Ч.А. Психофизиология цветового зрения / Ч.А.Измайлов, Е.Н.Соколов, А.М.Черноризов. – М.: Изд-во МГУ, 1989.

35. Искусство XX века : энциклопедия / сост. О.Б.Краснова. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2002.

36. Иттен И. Искусство цвета / И.Иттен. – М: Типография “Новости”, 2001.

37. Кириченко М.А. Основи образотворчої грамоти / М.А.Кириченко. – К.: Вища школа, 2002.

38. Кирцер Ю.М. Рисунок и живопись / Ю.М.Кирцер. – М.: Высш. школа, 1992.

39. Ковалев В.Ф. Золотое сечение в живописи / В.Ф.Ковалев. – К.: Вища школа, 1989.

40. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий / В.Н.Козлов. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1981.

41. Колір у предметному середовищі : навч. посіб. / за ред. С.П.Мигаля. – К.: КДІДПМД ім. М.Бойчука, 2002.

42. Косів В. Графічний дизайн як засіб візуальної комунікації в суспільстві / В.Косів // Пластичне мистецтво. – 2002. – № 1. – С. 66-71.

43. Костина А.В. Эстетика рекламы : учебн. пособ. / А.В.Костина. – М.: Вершина, 2003.

44. Кравков С.В. Цветовое зрение / С.В.Кравков. – М., 1951.

45. Кузин В.С. Психология / В.С.Кузин. – М.: Высш. школа, 1982.

46. Лаврентьев А. Лаборатория конструктивизма / А.Лаврентьев. – М.: Грантъ, 2000.

47. Лазарев В.Н. Русская иконопись от истоков до начала XVI века / В.Н.Лазарев. – М.: Искусство, 1994. – 540 с.

48. Лентовський А. Техніка олійного живопису / А.Лентовський. – К., 1959. – 183 с.

49. Леонтьев К.Л. Музыка и цвет / К.Л.Леонтьев. – М.: Знание, 1961.

50. Лосев А.Ф. История античной естетики / А.Ф.Лосев. – М.: Искусство, 1975. – 598 с.

51. Лоханько Ф.П. Художні матеріали. Техніка живопису / Ф.П.Лоханько. – К.: Держ. видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1960. – 143 с.

52. Люшер М. Магия цвета / М.Люшер. – Х.: Сфера, 1996.

53. Максименко С.Д. Общая психология / С.Д.Максименко. – М.: Ваклер,1999.

54. Маслов Н.Я. Пленэр / Н.Я.Маслов. – М.: Просвещение, 1984.

55. Мешков В.В. Основы светотехники / В.В.Мешков, А.Б.Матвеев. – М., 1989.

56. Мєстєчкін Г.А. Ганна Собачко / Г.А.Мєстєчкін. – К.: Мистецтво, 1965.

57. Миронова Л.Н. Цветоведение / Л.Н.Миронова. – Минск: Вышэйшая школа, 1984.

58. Многогранный мир Кандинского / Н.Автономова и др. – М.: Наука, 1998. – 208 с.

59. Моженко Н. Реклама – это ремесло, наука, искусство или..? / Н.Моженко// Зеркало рекламы. – 1999. – № 5. – С. 23-24.

60. Мокшанцев Р.И. Психология рекламы / Р.И.Мокшанцев. – М.: ИНФРА-М, 2001.

61. Моран А. История декоративно-прикладного искусства / А.Моран. – М.: Искусство, 1982.

62. Мураховский В.И. Компьютерная графика : энциклопедия / В.И.Мураховский. – М.: АСТ-ПРЕСС СКД, 2002.

63. Нельговський Ю.П. Українське мистецтво / Ю.П.Нельговський, Д.В.Степовик. – К.: Радянська школа, 1976.

64. Нельсон Д. Проблемы дизайна / Д.Нельсон. – М., 1971.

65. О'Квин Д. Допечатная подготовка. Руководство дизайнера / Д.О'Квін. – М: Издательский дом "Вильямс", 2002.

66. Овсійчук В.А. Українське малярство X-XVIII століть. Проблеми кольору / В.А.Овсійчук. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.

67. Олтман Р. Полное руководство CorelDraw 9 / Р.Олтман; пер. с англ. – М.: Энтроп, 2000.

68. Омельченко П. Наука про малярські фарби, матеріяли та техніки / П.Омельченко. – Львів, 1996.

69. Оствальд В. Цветоведение : пособие для химиков / В.Оствальд. – М.–Л.: Промиздат, 1926.

70. Павловская Е. Дизайн рекламы: поколение NEXT / Е.Павловская. – СПб.: Питер, 2003.

71. Паркер Р. Как сделать красиво на бумаге / Р.Паркер. – СПб.: Питер, 1998.

72. Петров М.Н. Компьютерная графика / М.Н.Петров, В.П.Молочков. – СПб.: Питер, 2003.

73. Претте М. Как понимать искусство / М.Претте; пер. с итал. – М.: ЗАО "Интербук-бизнес", 2002.

74. Претте М. Творчество и выражение / М.Претте, А.Капальдо. – М.: Советский художник, 1985.

75. Психологія : підручник / за ред. Ю.Л.Трофімова. – К.: Либідь, 2001.

76. Пушкар В.В. Дизайн квітників : навч. посіб. / В.В.Пушкар. – К.: ДАКККіМ, 2003.

77. Рабкин Е.Б. Атлас цветов / Е.Б.Рабкин. – М.: Медгиз, 1956.

78. Раушенбах Б.В. Пространственные построения в древнерусской живописи / Б.В.Раушенбах. – М.: Наука, 1975. – 184 с.

79. Рок И. Введение в зрительное восприятие : в 2-х т. / И.Рок. – М.: Педагогика, 1980.

80. Рунге В.Ф. Основы теории и методологии дизайна / В.Ф.Рунге. – М.: МЗ-Пресс, 2001.

81. Руубер Г. О закономерностях художественного визуального восприятия / Г.Руубер. – Таллин, 1985.

82. Савахата Л. Гармония цвета : справочник / Л.Савахата. – М.: ООО “Астрель”, 2003.

83. Секачева А.В. Рисунок и живопись / А.Б.Секачева. – М.: Легкая и пищевая промышленность, 1983.

84. Серов Н.В. Цвет культуры: психология, культурология, физиология / Н.В.Серов. – СПб.: Речь, 2004.

85. Сивулка Дж. История американской рекламы / Дж.Сивулка; пер. с англ.; под. ред. Л.А.Волковой. – СПб.: Питер, 2002.

86. Сокольникова Н.М. Изобразительное искусство и методика его преподавания в начальной школе / Н.М.Сокольникова. – М.: Академия, 1999.

87. Сомов Ю.С. Композиция в технике / Ю.С.Сомов. – М.: Машиностроение, 1987.

88. Степанов Н.Н. Цвет в интерьере. – К.: Вища школа, 1985.

89. Стерноу С.А. Ар Нуво. Дух прекрасной епохи / С.А.Стерноу. – Сингапур: Белфакс, 1997.

90. Сурина М.О. Цвет и символ в искусстве, дизайне и архитектуре / М.О.Сурина. – М.: ИКЦ “МарТ”, 2003.

91. Тейлор Ф. Применение принципов цвета / Ф.Тейлор. – М.: ООО Астрель, 2005.

92. Тихоновский В.Г. Торговая реклама и основы декорирования / В.Г.Тихоновский. – М.: Высш. школа, 1983.

93. Тищенко О.Р. Історія декоративно-прикладного мистецтва України XIII-XVIII ст. / О.Р.Тищенко. – К.: Либідь, 1992.

94. Турчин В.С. По лабиринтам авангарда / О.Р.Тищенко. – М.: Издательство МГУ, 1993.

95. Українська графіка XI – початку XX ст. : альбом / авт.-упоряд. А.О.В’юник. – К.: Мистецтво, 1994.

96. Українське мистецтво та архітектура кінця XIX – початку XX ст. – К.: Наукова думка, 2000.

97. Український авангард 1910-1930 років : альбом. – К.: Мистецтво, 1996.

98. Унковский А.А. Живопись. Вопросы колорита / А.А.Унковский. – М.: Просвещение, 1980.

99. Фрилинг Г. Человек – цвет – пространство / Г.Фрилинг. – М.: Стройиздат, 1973.

100. Хьюбел Д. Глаз, мозг, зрение / Д.Хьюбел. – М., 1990.

101. Цойгнер Г. Учение о цвете / Г.Цойгнер; пер. с нем. – М.: Стройиздат, 1971.

102. Чернишев О.В. Формальная композиция : творческий практикум / О.В.Чернишев. – Минск: Харвест, 1999.

103. Шаронов В.В. Свет и цвет / В.В.Шаронов. – М.: Фізматгиз, 1961.

104. Шевченко В.Я. Композиція плаката : навч. посіб. – Х.: Колорит, 2004.

105. Шегаль Г. Колорит в живописи / Г.Шегаль. – М.: Искусство, 1957. – 77 с.

106. Шпара П.Е. Техническая эстетика и основы художественного конструирования / П.Е.Шпара.– К.: Вища школа, 1984.

107. Энциклопедия импрессионизма и постимпрессионизма / сост. Т.Г.Петровец. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2000.

108. Энциклопедия символизма. – М.: ОЛМА-ПРЕСС, 2001.

109. Яньшин П.В. Введение в психосемантику цвета / П.В.Яньшин. – Самара: СамГПУ, 2001.

110. Яцюк О. Компьютерные технологии в дизайне. Эффективная реклама / О.Яцюк, Э.Романычева. – СПб., 2001.

111. Яшухин А.П. Живопись / А.П.Яшухин. – М.: Агар, 1999.

Д О Д А Т К И

ТЕСТИ

1. Цілісність сприйняття живописної роботи визначається:

а) правильними локальними колірними співвідношеннями;

б) чіткою передачею тональних відношень;

в) загальним тоновим та колірним вирішенням етюду.

2. Що таке контраст?

а) гармонійне поєднання нюансів тону та кольору;

б) протилежність у використанні елементів композиції за кольором і тоном;

в) протилежність у використанні кольору та тону.

3. Які з груп колірного круга є близькими, спорідненими?

а) синьо-зелені, жовто-фіолетові, синьо-оранжеві;

б) жовто-червоні, червоно-сині, жовто-сині;

в) червоно-зелені, оранжево-жовті, оранжево-червоні.

4. Акцент кольору – це:

а) зміна кольору, залежно від розміру зображення;

б) невелике виділення кольору;

в) різке виділення, підкреслювання кольору та тону, перебільшений контраст.

5. Що означає поняття "нюанс" у кольорознавстві?

а) сполучення плям із невеликою зміною тону та колірних відтінків;

б) протиставлення у використанні елементів композиції;

в) невелика зміна кольору та тону.

6. Колірно-повітряна перспектива виявляється у:

а) перспективному зменшенні розміру предметів;

б) зменшенні чіткості обрисів предметів мірою їхнього віддалення;

в) зменшенні чіткості обрисів, сили тональності та насиченості предметів мірою їхнього віддалення.

7. Які пари колірного круга є доповняльними?

а) червоний – зелений, фіолетовий – жовтий, червоний – синій;

б) оранжевий – фіолетовий, червоний – синій, фіолетовий – зелений;

в) червоний – зелений, оранжевий – синій, жовтий – фіолетовий.

8. Тон у кольорознавстві – це:

а) міра світлості кольору предмета, відмінність від білого або чорного;

б) відтінок, інтенсивність кольору;

в) колірний тон.

9. Одночасний контраст – це зміна колірного враження, яка спричиняється:

а) сусіднім кольором, обведеним контуром;

б) сусіднім кольором, розміщеним через невеликий просторовий інтервал;

в) сусіднім кольором, розміщеним поряд.

10. Які кольори називаються складеними, похідними:

а) червоний, жовтий, синій;

б) червоний, оранжевий, зелений;

в) зелений, фіолетовий, оранжевий.

11. При явищах послідовного контрасту кожний колір викликає послідовний образ:

а) доповняльного кольору;

б) спорідненого;

в) ахроматичного.

12. У групі кольорів одного колірного тону найбільш активними є:

а) темні;

б) власної світлості, насичені;

в) найсвітліші.

13. Слабкі тональні контрасти:

а) згладжують межі колірних плям;

б) посилюють межі;

в) не впливають на сприйняття меж колірних плям.

14. Жовті кольори сприймаються досить яскраво:

а) по всьому зоровому полю;

б) у центрі зорового поля;

в) на периферії зорового поля.

15. При обведенні плями контуром її дія на сусідні плями:

а) посилюється;

б) слабшає;

в) ніяк не виявляється.

16. Що таке насиченість кольору?

а) міра кольоровості плями, порівняно з ахроматичною плямою однакової світлості;

б) те саме, що й колірний тон;

в) ступінь кольоровості плями, порівняно з чорним.

17. Людське око сприймає найбільше відтінків:

а) ахроматичних кольорів;

б) вохристих, жовтих та зелених;

в) червоних.

18. Сприйняття кольору в просторі залежить від:

а) повітряної перспективи;

б) колірно-повітряної перспективи, освітленості та психофізіологічного впливу кольорів на людину;

в) освітленості.

19. Адаптація – це явище, коли:

а) око пристосовується до різних ступенів освітленості;

б) око сприймає найбільшу кількість відтінків;

в) око сприймає колір залежно від освітлення.

20. Доповняльні кольори:

а) взаємно посилюють одне одного, не змінюючи колірного тону, світлості та насиченості;

б) ніяк не впливають одне на одного;

в) змінюють колірний тон одне одного.

21. Колірні асоціації виникають:

а) випадково;

б) під впливом інших кольорів;

в) під впливом смакових, слухових почуттів, нюху, а також спогадів і пов’язаних з ними емоцій, образів, психологічних станів.

22. Константність сприйняття – це:

а) умовний рефлекс, при якому людина сприймає локальний колір предмета незалежно від його освітлення;

б) явище, при якому людина сприймає колір залежно від освітлення;

в) явище, при якому людина сприймає колір залежно від свого нервово-психічного складу.

23. Хроматичні кольори відрізняються від ахроматичних тим, що мають:

а) колірний тон;

б) колірний тон і насиченість;

в) світлість.

24. При явищах одночасного світлісного (тонового) контрасту:

а) світлі та темні поверхні сприймаються однаково;

б) темні здаються ширшими, ніж світлі;

в) світлі здаються трохи більшими, ніж темні.

25. При дії зорової втомленості ока:

а) світлі кольори темнішають, а темні світлішають, тобто, взаємно врівноважуються;

б) світлі кольори ще сильніше висвітлюються;

в) темні тони темнішають.

26. Розподіл кольорів на теплі та холодні:

а) умовний і пов'язаний з особливостями психофізіології людини щодо сприйняття кольорів;

б) викликає конкретні асоціації з предметами, пофарбованими у ці кольори;

в) носить конкретну математичну межу.

27. Колірна гармонія – це:

а) перевага одного кольору;

б) поєднання якомога більшої кількості кольорів;

в) зв'язок, розмірність, погодженість; єдність кольорів, гама споріднених відтінків; врівноваженість контрастних кольорів.

28. Колір у рекламній продукції:

а) має самостійне значення;

б) пов'язаний з композицією аркуша;

в) повинен відповідати головному задуму, характеру товару або послуг.

29. Колірне вирішення інтер'єрів враховує:

а) призначення приміщення, його розміри, вік і стать людини, її професію;

б) розміри приміщення;

в) вік і стать людини.

30. Оптичні ілюзії – це:

а) неправильне, викривлене сприйняття явищ реального світу окремими людьми;

б) неправильне, викривлене сприйняття деяких частин предметів або явищ реального світу всіма людьми;

в) вияв хвороби.

31. Яка комп'ютерна колірна модель є субтрактивною та використовується для друку:

а) RGB;

б) CMYK;

в) HSB.

32. Яскравість кольору є:

а) іншою назвою світлості хроматичних кольорів;

б) характеристикою світлості тільки випромінюваних кольорів;

в) позначенням насиченості кольору в комп'ютерній графіці.

33. Поняття "колірна композиція" – це:

а) кольорове цифрове зображення високої якості,

б) будь-яке зображення в кольорі;

в) врівноваження колірних елементів зображення на площині за умови дотримання основних законів та засобів композиції.

34. Трикомпонентна теорія колірного зору включає базові кольори:

а) червоний, синій, зелений;

б) червоний, синій, жовтий;

в) пурпуровий, синій, зелений.

35. Побудова гармонійних колірних сполучень здійснюється:

а) спонтанно, за бажанням виконавця;

б) на основі певних схем із вбудованими до колірного круга правильними геометричними фігурами, які враховують фізіологічне явище колірного балансу;

в) на основі певних геометричних схем.

Критерії оцінок:

"5" – 34-35 правильних відповідей (1 помилка);

"4" – 31-33 правильних відповідей (2-4 помилки);

"3" – 30-20 правильних відповідей (5-15 помилок);

"2" – менше 50 % (16 і більше помилок).

ДОВІДНИК
ХУДОЖНЬО-ПРОФЕСІЙНИХ ТЕРМІНІВ

Абрис (від нім. ***abriss*** – *креслення*) – лінійні обриси, окреслення зображеної фігури, її контур; межі окремих тонових і колірних ділянок зображення.

Абстракціонізм (від лат. ***abstractus***) – безпредметне мистецтво, модерністська течія XX ст., що принципово відмовилася від зображення реальних предметів у живописі, скульптурі й графіці. Практика абстрактного мистецтва зводиться до створення за допомогою абстрактних елементів художньої форми (колірна пляма, лінія, фактура, об'єм тощо) незображальних, формальних композицій, імпульсивно-стихійних або раціоналістично впорядкованих. Абстрактні полотна зображають речі, які ми не бачимо, приміром, подих вітру, рівновагу Всесвіту або будь-яке висловлене почуття (радість, смуток, страх та ін.), таким чином, неконкретне стає конкретним. Існує два напрямки А.:

- гармонізація безформних кольорів та їхніх поєднань. Цей напрямок акцентує самостійну виразність кольору, його колористичне багатство, музичні асоціації колірних поєднань. За допомогою цього абстракціоністи намагалися виразити деякі глибинні *істини буття*, вічні *духовні сутності*, рух *космічних сил*, а також ліризм і драматизм людських переживань, тобто переносили в живопис функції музики;
- створення нових типів простору шляхом поєднання різноманітних геометричних форм, кольорових площин і ламаних ліній. Нове покоління абстракціоністів акцент переносить із художнього твору на сам художній акт, процес створення, звідси *живопис – дія*.

Авангардизм (від франц. ***avant-garde*** – *передовий загін*) – умовна назва художніх рухів XX ст., для яких характерні прагнення до корінного оновлення художньої практики, розриву з її усталени-ми принципами і традиціями, пошуки нових, незвичайного змісту засобів вираження і форм витворів, взаємовідношення художників із життям. А. не наслідував класичних норм та традицій. Культурологи трактують його як одну зі стадій, як крайній прояв більш широкого явища модернізму. Давав помітні імпульси для розвитку дизайнерської активності.

Адаптація – загалом ефективна взаємодія організму із середовищем. А. зорова – властивість ока пристосуватися до визначених

умов освітлення. Розрізняють А. до світла, темряви, кольору. Особливість останньої полягає в пристосуванні ока не помічати на предметах колір освітлення першої миті та встановлюватися через 5-7 хвилин. До колірної А. належить колірна втома, яка виражається в тому, що при розгляданні двох близьких колірних відтінків деякий час вони здаються однаковими.

Акцент (від лат. *accentus – наголос*) – засіб концентрації уваги на тих чи інших деталях композиції; прийом підкреслювання кольором, тоном, лінією чи розташуванням на площині деталі зображення, на яку потрібно звернути особливу увагу глядача.

Алгоритм – будь-який точний припис, спрямований на отримання результату, повністю визначеного вихідними даними. А. містить у собі чітку послідовність перетворень, тому він може бути складений і для розв'язання графічних задач.

Алегорія (від грец. *allos – інший* та *agoretto – кажу*) – зображення абстрактного поняття або явища через конкретний образ. На відміну від символу, А. не впливає безпосередньо емоційно-естетично, вона розсудлива, потребуватиме пояснення, її можна без останку розшифрувати. Але й цей прийом може набувати багатозначності та сили художнього образу.

Алла прима (від італ. *alla prima – з першого разу*) – прийом у живописі, коли картина пишеться без попередніх прописок та підмальовок.

Ампір (від франц. *empire – імперія*) – стиль в архітектурі й декоративному мистецтві трьох перших десятиліть XIX ст., що завершив еволюцію класицизму. Орієнтуючись на зразки античного мистецтва, А. в основному спирався на художню спадщину архаїчної Греції й імператорського Риму, черпаючи з нього мотиви для втілення величної сили: монументальні масивні портики, військова емблематика в архітектурних деталях і декорі тощо.

Ансамбль – взаємна погодженість, органічний взаємозв'язок, стрункa єдність частин, що утворять яке-небудь ціле, приміром, ансамбль костюма чи садово-парковий ансамбль.

Антураж (від франц. *entourer – оточувати*) – оточення, навколишнє середовище.

Аплікація (від лат. *applicatio – прикладання*) – прикладання різнокольорових шматочків паперу, тканин, шкіри, хутра, соломи. Поширена техніка декоративно-прикладного мистецтва. Види техніки: вирізування, відрив, мозаїка. У художньої творчості А. сприяє

розвитку композиційних навичок, розвитку навичок у пропорціях, силуеті, фактурах, рівноваги кольору в композиції.

Арабеска (від франц. *arabesque – арабський*) – європейська назва орнаменту, який виник у мистецтві мусульманських країн. Побудований за принципом нескінченного розвитку повторних груп геометричних, рослинних мотивів. Відрізняється багатократним ритмічним нашаруванням однорідних форм, що створює враження насиченого узору.

Ар деко (від франц. *декоративні мистецтва*) – стиль декоративного мистецтва, що панував у 20-30 рр. XX ст. та знову відродився у 60-70 рр. Виник під впливом пізнього модернізму.

Архаїчний (від грец. *старовинний*) – старовинний, застарілий.

Архітектоніка (від грец. *будівельне мистецтво*) – 1. Художнє вираження закономірностей будівлі, властивих конструктивній системі будинку. 2. Загальний естетичний план побудови художнього твору, принциповий взаємозв'язок його частин. Нині під цим поняттям розуміють всебічний матеріальний та інформаційно-естетичний взаємозв'язок між внутрішнім змістом та формою в різних об'єктах. Цей термін найчастіше використовується стосовно творів дизайну та архітектури.

Асиметрія (від грец. *неспівмірність, невідповідність*) – у вільному групуванні експонатів зі збереженням загальної рівноваги. В цьому випадку великий та активний елемент врівноважується групою маленьких та менш активних. А. – передумова динамічної побудови композиції.

Асортимент (від франц. *assortiment*) – сукупність різних моделей виробів одного способу використання, одного призначення.

Асоціація (від лат. *зв'язую, поєдную*) – обумовлений попереднім досвідом зв'язок уявлень, завдяки котрим одне уявлення, що виникло у свідомості, викликає за схожістю чи протилежністю інше; зв'язок, що утворився за певних умов між кількома відчуттями, сприйняттями, представленнями чи ідеями. Фізіологічні основи А. глибоко досліджував І.Павлов у своєму вченні про умовні рефлекси. Художник асоціює спершу образи, які близькі чи контрастні за емоційним тоном, за гамою почуттів, адже за логікою можуть не мати нічого спільного. Іноді А. настільки пов'язані з особистим досвідом художника, що не набувають загальнолюдського характеру і не можуть бути зрозумілими іншими.

Асоціативність товарного знаку – здатність викликати у свідомості споживача представлення про маркований товар, які-небудь його властивості чи географічне походження.

Асоціативний тест – різновид пошуку в рекламній психології, яким визначають зв'язки опитування зі словесним матеріалом. Це можуть бути довільні асоціації з окремими словами, з порядком слів або суб'єктивне заповнення "порожнечі" в тексті. Більш складні тести пов'язують із певними словами, словесною маркою або з графічним знаком. Перш ніж назва, ім'я фірми або торговельної марки з'явиться на ринку, їх випробовують тестами на безпосередній асоціації.

Ахроматичні кольори – білий, відтінки сірого, чорний; розрізняються лише за світлістю та не мають колірного відтінку.

Баланс сірого *(gray balance)* – співвідношення фарб, що створює після друку оптично нейтральні сірі кольори.

Банер – транспарант-розтяжка (у зовнішній рекламі), заголовок на всю смугу (у друкованій рекламі).

Барвник – порошок, що надає кольору всіляким фарбам – текстильним, акварельним, гуаші, темперним, олійним тощо. З нього утворюється фарба після додавання зв'язного засобу. Фарбовий шар – шар фарби, накладеної на поверхню підкладу, що певним чином оптично впливає на наше око завдяки відбитому від неї колірному промінню.

Барвистість або кольоровість образу – сума враження від колірного проміння, що діє на наше око, відбиваючись від фарбової поверхні картини.

Бароко (від італ. *baroccо – вибагливий, химерний, дивовижний*) – стиль в архітектурі та мистецтві кін. XVI – сер. XVII ст., для якого характерні урочистість, пишність, динамічність композиції, перевантаженість деталями.

Бачення живописне – бачення і розуміння кольорових відношень натури з урахуванням впливу середовища і загального стану освітлення, яке характерно для натури в момент її зображення.

Бачення художнє – уміння дати необхідну естетичну оцінку якостей, що містяться в натурі. До початку роботи художник загалом уже бачить її образне живописне рішення з урахуванням визначеного матеріалу.

Біоніка (від грец. *bion – елемент життя*) – наука, що використовує в техніці та архітектурі знання про конструкції, форми і технологічні процеси живої природи.

Бренд, брендінг (від лат. *brand – тавро, клеймо, знак*) – у Древньому Римі використовували для клеймування домашньої худоби. 1. Не тільки і не стільки створення вдалого найменування продукту, скільки розробка і здійснення в контексті стратегії маркетингу комплексу заходів, що сприяють ідентифікації даного якісного продукту, його виділення з низки аналогічних конкуруючих продуктів, створення довгострокової переваги споживачів до товару чи послуг; 2. Образ марки даного товару чи послуги.

Бриф – концепція, яка має бути втіленою в лаконічній знаковій формі.

Валер (від франц. *valeur – цінність, достоїнство*) – найтонші переходи світлотіні й кольору, які визначаються конкретними умовами освітлення та повітряним середовищем.

Вербальний (від лат. *слово*) – словесний.

Відблиск або полиск (від нім. *blick – погляд*) – елемент світлотіні. Найбільш світле місце на освітленій блискучій поверхні предмета. Зі зміною точки зору відблиск змінює своє розташування на формі цього предмета. Зазвичай ця пляма за своєю яскравістю занадто різко відрізняється від загального тону предмета.

Відношення – взаємозв'язок елементів зображення, що існує в натурі та використовується при створенні творів мистецтва. Наприклад, відношення кольорів (у живописі), тонів різної світлості (у графіці), відношення розмірів і форм предметів (пропорції), просторові відношення та ін. Відношення визначаються методом порівняння.

Відродження *(Ренесанс)* – одна з найяскравіших епох в історії світового мистецтва, охоплює XIV-XV ст. в Італії, XV-XVII ст. в країнах Північної Європи. Свою назву цей період у розвитку культури одержав у зв'язку з відродженням інтересу до античного мистецтва, зверненням до нього як до прекрасного ідеалу, зразка. В. високо підняло уяву про людський розум, його можливості пізнавати світ.

Відтінок – зміна кольору натури під впливом навколишнього середовища; невелика різниця у фарбах за світлосилою, насиченістю, колірним тоном; різниця в будь-якому кольорі при його переході від холодного до теплого та навпаки.

Відчуття – процес первинної обробки інформації на рівні окремих властивостей предметів та явищ, наприклад, фізіологічні відчуття певних колірних сигналів.

Візуальна інформація – зміст і образи, що сприймаються людиною візуально. В.І. має специфічний образний зміст, який передається через форму, розташування і співвідношення предметів, характер накреслення графічних знаків і символів, гарнітуру шрифту, колір, освітлення.

Візуальні комунікації – зв'язок функціональних процесів за допомогою створення спеціальних візуальних (видимих) знаків, які відіграють організуючу, координуючу та регулювальну роль у предметно-просторовому середовищі.

Вітраж (від лат. *vitrum – скло*) – зображення, що складене зі шматочків різнокольорового скла, один із видів монументально-декоративного мистецтва, який служить для оздоблення дверних і віконних отворів. Промені світла, що проникають крізь скло, набувають підвищеної яскравості і створюють гру кольорових рефлексів в інтер'єрі, чим значно впливають на його емоційну виразність. Характерні кольори для вітражного скла: насичені червоний, жовтий, оранжевий, зелений, блакитний, синій, рідше фіолетовий.

Види мистецтва – різні форми художнього-творчого освоєння світу людиною, що історично змінюються в процесі тривалого розвитку суспільства. Розрізняються мистецтва просторові або пластичні (архітектура, декоративно-прикладне мистецтво, живопис, графіка, художня фотографія), для яких просторова побудова суттєва в розкритті видимого образу; часові (музика, література), де переважає композиція, що розгортається в часі; просторово-часові (хореографія, театр, кіно, телебачення, мистецтво естради, цирк), які називають також синтетичними або видовищними мистецтвами.

Вплив кольору – поява у відповідь на колірне відчуття особливої індивідуальної реакції: психологічної (емоції, асоціації, культурна символіка), психофізіологічної (зміна душевного стану, концентрація чи розсіювання уваги, поліпшення чи погіршення умов бачення і розрізнювання окремих елементів середовища), фізіологічної (зміна перебігу фізіологічних процесів – дихання, пульсу, стану нервової і мускульної системи). Знання законів впливу кольорів особливо важливе для художників і дизайнерів, які проектують і створюють навколишнє середовище людини.

Гама колірна – взаємозв'язані кольори, що переважають у даному творі мистецтва та визначають характер його живописного вирішення; основні відношення колірних тонів.

Гармонія (від грец. *harmonia – погодженість*) зв'язок, стрункість, єдність, розміреність, співзвучність. Поняття естетики, що позначає протилежність хаосу, підпорядкованість частин цілому. Гармонійними називають твори, де перевершує позитивне ставлення до зображеної дійсності, де протиріччя реального життя не призводять до порушення світу, не ставлять під сумнів основні цінності буття. В образотворчому мистецтві – сполучення форм, взаємозв'язок частин або кольорів. У живописі конкретно – відповідність деталей цілому, колірна єдність, сполучення кольорів, найбільш сприятливих для зорового сприйняття. За гармонією в мистецтві видно, як правило, гармонію особистості митця, його відносини з великим світом. Гармонійні кольори можуть бути розташовані один проти одного (двоколірна гармонія), у вершинах рівностороннього трикутника (триколірна гармонія), в кутах квадрата чи прямокутника (чотириколірна гармонія), в кутах правильного 6-кутника (шестиколірна гармонія). Ці схеми широко використовуються і в програмах комп'ютерної графіки для підбору гармонійних кольорів.

Геральдичні кольори – дозволеними до вживання в гербах є лише сім барв, кожна з яких має символічне значення: золото (символ величі та багатства), срібло (символ шляхетності та цноти), блакить (символ віри та духовності), червінь (символ мужності та сміливості), пурпур (символ могуття та гідності), зелень (символ достатку та надії), чернь (символ мудрості та пильності). Перші два кольори мають назву *метали*, решта – *емалі*.

Глибина кольору *(color depth)* – у комп'ютерній графіці кількість біт, що використовуються для кодування кольору кожного пікселя растрового (крапкового) зображення.

Готика (від італ. *gotico*, букв. – *готський*) – художній стиль, що був завершальним етапом у розвитку середньовічного мистецтва країн Заходу, Центральної і Східної Європи у період XII-XVI ст., готичне мистецтво залишалося переважно культовим за призначенням і релігійним за тематикою. Провідним типом став собор як вищий зразок синтезу архітектури, скульптури і живопису. З розвитком містобудування і цивільної архітектури (житлові будинки, ратуші, торгові ряди, склади) формувалися міські архітектурні ансамблі, в які входили культові й світські споруди, укріплення, мости.

Градієнт *(Gradient)* – в комп'ютерній графіці повільний перехід від одного кольору до іншого, в мистецтві це називається *розтяганням*. Г. може складатися з багатьох колірних переходів, що

технічно робиться дуже просто. А ось за допомогою пензля та фарб зробити це достатньо складно, потрібний великий практичний досвід нанесення фарб на поверхню.

Гризайль (від франц. *gris – сірий*) – живописна робота, що виконана однією фарбою (як правило, чорною або коричневою). Зображення створюється за основою тональних співвідношень (тонів різного ступеня світлості). Ці вправи доцільні на першому етапі оволодіння образотворчою грамотою – учень зосереджує увагу на виявленні тонової різниці між кольорами натури.

Гротеск (від франц. *grotrsque*, італ. *grotesco – химерний*) – художній засіб, що ґрунтується на свідомому перебільшенні, несподіваних поєднаннях контрастів і фантастичного, трагічного і комічного:

- орнамент, який включає у химерних фантастичних поєднаннях образотворчі та декоративні мотиви;
- тип художньої образності (образ, стиль, жанр), що ґрунтується на фантастиці, сміху, гіперболі, химерному поєднанні й контрасті фантастичного і реального, прекрасного і потворного, трагічного і комічного, правдоподібності й карикатури.

Дадаїзм – модерністський напрямок у мистецтві. Перейнявши у кубістів техніку колажу, у футуристів – жагу до маніфестів та епатажних публічних дій, у абстракціоністів – спонтанність творчості, дадаїсти у своїх напівтеатралізованих виступах намагалися зламати усталену уяву про мистецтво, його види і жанри, покладалися на випадкові процеси, психічний автоматизм дій, на імпровізовану колективну декламацію, фотомонтаж.

Декор (від лат. *decoro – прикрашати*) – поєднання елементів, які складають зовнішнє оформлення у витворах прикладного мистецтва, архітектури, а також можуть включати образотворчі мотиви й орнамент.

Декоративність – сукупність художніх властивостей, які посилюють емоційно-виразну і художньо-організуючу роль витворів пластичних мистецтв у предметному середовищі, що оточує людину; характеристика художнього твору з врахуванням особливостей композиції та колориту, розрахованих на декоративний ефект, тобто на прикрашення картиною чи скульптурою визначеного просторового середовища. Дана характеристика може мати як позитивний, так й негативний смисл. Д. є однією з умов виразності форми, властивість предметів, пов’язана з особливостями конфігурації їхньої форми, силуету, а також кольору, природної фактури та текстури матеріалів.

Д. залежить від підпорядкованості і конструктивної логічності, ритмічної, пропорційної, колірної, фактурної організації їхньої форми. Д. набуває первинного генетичного смислу в орнаменті, в основі якого лежить предметна форма, яка поступово перетворюється на символ, а той, у свою чергу, на декоративний мотив. Сутність декоративності потребує особливих прийомів і типу художньо-образного мислення, міфічно-поетичного ставлення до дійсності.

Декоративне мистецтво – галузь пластичних мистецтв, твори якої поряд з архітектурою художньо формують навколишнє матеріальне середовище, вносять у нього естетичні та ідейно-образні мотиви. Д.М. поділяється на безпосередньо пов'язане з архітектурою монументально-декоративне мистецтво (створення архітектурного декору, рельєфів, розпису, вітражів, мозаїк, які прикрашають фасади й інтер'єри, а також паркова скульптура), декоративно-ужиткове мистецтво (створення художніх виробів для побуту) і мистецтво оформлення (художнє оформлення свят, експозицій виставок і музеїв, вітрин).

Декоративно-ужиткове мистецтво – розділ декоративного мистецтва, що охоплює низку галузей творчості, які присвячені створенню художніх виробів, призначених переважно для побуту: різний посуд, меблі, тканини, предмети праці, одяг, прикраси. Встановилася класифікація галузей Д.-У.М. за матеріалом (метал, кераміка, дерево і т. ін.) або технікою виконання (різьба, розпис, вишивка, лиття, карбування тощо).

Деталізація – ретельне пророблення деталей зображення. Залежно від задач, що ставить перед собою художник, та його творчої манери ступінь деталізації може бути різною.

Деформація (від лат. *deformatio – викривлення*) – зміна видимої форми в зображенні, використовується як художній прийом, що посилює виразність образу. Трапляється в скульптурі, станковому живописі, графіці, але більш широко використовується в декоративно-прикладному мистецтві та карикатурі.

Дизайн (від англ. *design – проектувати, креслити, план, малюнок*) – художнє конструювання транспорту, меблів, одягу, предметів побуту, а в більш широкому понятті – особлива галузь діяльності, що складається з проектної та науково-організаційної розробки досконалих умов життя людства, формування гармонійного предметного середовища житлової, виробничої та соціально-культурної сфер. Мета проектування в Д. – оптимізація функціональних процесів

життєдіяльності людини, підвищення естетичного рівня виробів і їхніх комплексів. Існує декілька видів Д.:

- промисловий дизайн охоплює широченний круг об'єктів – продукція машинобудівництва, транспорт, предмети побуту, апаратура, меблі, посуд, іграшки;
- графічний дизайн – художньо-проектна діяльність, основним засобом якої є рисунок (книжкова і газетно-журнальна графіка, плакат, системи візуальної інформації, упаковка, етикетки, фірмові знаки та фірмові стилі, шрифтові розробки, рекламна продукція: журнали, буклети, запрошення, календарі). Крім рисунка, в Г.Д. застосовуються фотографіка, монтаж, аплікація, комп'ютерна графіка;
- комп'ютерний дизайн – прикладний вид творчості, який включає комп'ютерні розробки вище означеної продукції графічного Д. та підготовку їх до друкарні, а також проектування і оформлення WEB-ресурсів;
- дизайн архітектурного середовища передбачає комплексне проектування й оформлення інтер'єрів, екстер'єрів та прилеглої території;
- дизайн виробничого середовища – комплексне формування предметно-просторового середовища промислового виробництва з метою покращення виробничих процесів і умов праці. Об'єктом Д. є виробниче середовище в цілому і його функціональні зони – робочі місця, кімнати відпочинку, їдальні, побутові приміщення, зовнішня територія;
- дизайн виставок займає місце між Д. архітектурного середовища та Д. графічним, маючи специфічні особливості створення емоційного просторового середовища;
- дизайн одягу, взуття та аксесуарів, ювелірних виробів, візаж-дизайн.

Дизайнер – фахівець в області мистецтва, науки і техніки, що створює дизайн-проект. Дизайнерська продукція – це реально виконаний виріб з мінімальними відхиленнями від дизайнерського проекту. Дизайнерський проект містить креслення, розрахунки і наочний матеріал.

Динамічність (від грец. *dynamis – сила*) – в образотворчому мистецтві: рух, відсутність спокою. Але це не завжди зображення руху як фізичної дії щодо переміщення в просторі: а й внутрішня динаміка образу як у живих істот, так і у предметів. Д. досягається композиційним рішенням, трактуванням форми, манерою виконання.

Дисгармонія (від грец. *harmonia – гармонія* і *dis* – приставка, що означає *заперечення*) – порушення гармонії, безладдя, непогодженість, протиріччя між всіма або окремими властивостями форми, зображення, явища тощо.

Доповняльні кольори *(complementary colors)* – два протилежні в колірному крузі кольори, що дають при оптичному змішуванні променів білий колір (зелений – червоний, жовтий – фіолетовий, синій – оранжевий). Механічно змішуючи фарби, ці пари утворюють сірий колір. Доповняльні кольори є контрастними, оскільки вони різко протилежні за своїми колірними характеристиками.

Евристика (від грец. *віджукую, знаходжу*) – наука про творче мислення.

Ейдетизм – явище, коли предмет чи подія після зникнення зберігає у свідомості людини свій яскравий та наочний образ (яскравий приклад – дитячі малюнки).

Еклектика (від грец. *той, що вибирає*) – 1. Непродумане, механічне поєднання в одному творі або творчому явищі різнорідних, інколи протилежних принципів, поглядів, теорій, художніх елементів та ін.; 2. Механічне поєднання різнорідних художніх елементів і стилів, характерне особливо для періодів занепаду мистецтва. Найбільше проявилася в архітектурі та декоративно-ужитковому мистецтві ІІ пол. ХІХ ст., в Україні – в архітектурі Львова і меблево-декоративному мистецтві цього періоду.

Експресіонізм (від лат. *expressio – вираження*) – вираження великих почуттів, емоцій, переживань, темпераменту, енергії, схвильованого внутрішнього світу митця, стану його душі. Почуття передаються переважно за допомогою фарб та технічних прийомів. Кольори на полотнах експресіоністів відповідають не стільки побаченому, скільки відчутому; світ їм вбачався загострено-контрастним, у неспокійному русі, в неусвідомлено-хаотичному зіткненні сил, ворожих самій природі людини. Е. виявився в різних видах мистецтва, стилістично він відмовлявся від гармонійної чіткості форм, тяжів до абстрактного узагальнення, нестриманого руху, напруженості, свідомої деформації дійсності.

Екстер'єр (від лат. *зовнішній*) – зовнішній вигляд тіла тварини. У дизайні вживається для означення зовнішньої сторони виробів чи споруд (наприклад, *екстер'єр автомобіля, екстер'єр будинку*).

Енкаустика – восковий живопис, що виконується гарячим засобом гарячими фарбами. Має велику стійкість до атмосферних змін.

Емоція – переживання людиною в дану мить свого ставлення до будь-яких подій, предметів чи явищ.

Ергономіка – (від грец. *ergon – праця*, *nomos – закон*) – наука про пристосування приладів та умов праці до людини. Вона вивчає функціональні можливості та особливості людини в робочих процесах із метою створення оптимальних умов взаємодії системи *людина-машина*, трудову діяльність людини з точки зору техніки, технології, фізіології, психології, гігієни.

Ескіз (від франц. *esquisse – нарис*) – підготовчий нарис до твору, який відображає пошуки найкращого втілення творчого задуму художника. Е. Може бути виконаний у будь-якої техніці. У процесі роботи автор як правило створює декілька Е. Найбільш вдалі потім використовуються для розвинення теми.

Естетика (від грец. *aisthetikos – відчувати, сприймати*) – наука про прекрасне в житті та мистецтві; наука, яка вивчає ставлення людини до навколишнього світу, загальні закономірності й принципи художньої творчості; сутність погодження і розвиток мистецтва: літератури, живопису, музики, скульптури та ін.

Етюд (від франц. *etude – вивчення*) – швидка живописна робота з натури, вправа на удосконалення професійних навичок та правдиве зображення натури. Е. слугують допоміжним засобом і підготовчим матеріалом для створення творів мистецтва. Нерідко Е. має самостійне значення.

Ефект Пуркінє – зменшення суб'єктивної яскравості червоного світла, порівняно з яскравістю синього світла, що відбувається без зміни спектрального розподілу. Це явище порозуміється тим, що при переході від денного зору до нічного і відповідної зміні кривої відносного бачення її максимум зміщується у бік коротких хвиль, тобто вночі ми бачимо сині відтінки, а червоні не розрізняємо.

Жанр (від франц. *genre – рід, вид*) – поняття, що об'єднує твори за ознаками схожості, аналогії тематики, історично сформований внутрішній поділ. В образотворчому мистецтві це: натюрморт, інтер'єр, пейзаж, портрет, тематична картина. Ж. буває побутовий, історичний, батальний, анімалістичний, іконопис, мініатюра.

Живописність – специфічна властивість пластичних мистецтв, що виражається в динамічній взаємодії форм, об'ємів, колірних плям, світла і тіні, ліній, за якої виникає яскраве враження загальної рухомості, мінливості. Ж. виявляється у домінуванні колірної (у малярстві) або світлотіньової (у графіці) плями над чіткою лінією, у

м'якості переходів, у перетіканні й незамкненості вихідних у простір об'ємів (у скульптурі), в асиметрії й динаміці планування і вільно розчленованих композиційних елементів і форм (в архітектурі).

Заставка – в книжній графіці ілюстрації різного жанру або віньєтка, бордюр, які розміщені у верхній частині початкової смуги, як знак початку нового окремого розділу книги.

Знак – певний матеріальний об'єкт, що слугує представником іншого об'єкта й використовується для передачі знань.

Зорове відчуття – наслідок взаємодії променевої енергії з орга-ном зору та сприйняття цього акту свідомістю людини. Так вона отримує різноманітні відчуття світла й кольору, багаті кольорові градації, що характеризують форму предметів і явищ природи в мінливих умовах освітлення та простору.

Ідея (від грец. *idea – думка*) – основна думка твору, яка визначає його зміст і образну побудову, що виражаються у відповідній формі.

Ілюзорність, ілюзіонізм (від лат. *illusio – обман, насмішка*) – така схожість зображення з натурою, яка наближається до обману зору. Іноді використовується як художній прийом, наприклад, у монументальному розпису стель та стін для створення враження більшої глибини простору. І. проявляється і в незвичайно точній передачі матеріальності предметів, зорового стирання грані між умовним світом зображення і реальною дійсністю, їхньому перетіканні та активній взаємодії. У натуралістичному живописі внаслідок прагнення до зовнішньої схожості втрачаються художня виразність твору та глибина його змісту.

Імідж – вигляд, образ, враження, що приписується рекламою даному товару, фірмі, особистості.

Імпресіонізм (від франц. *impression – враження*) – напрям у мистецтві, музиці та літературі останньої третини XIX – поч. XX ст. Започаткований у французькому живописі, І. продовжує розпочате реалістичним мистецтвом 40-60 рр. звільнення від умовностей класицизму, романтизму і академізму, затверджує красу повсякденної дійсності. І. робить естетично значущим справжнє, сучасне життя в його природності, в його багатстві й блиску фарб, красу світу, мимовільні враження про нього, фіксуючи світобачення в притаманній йому постійній зміні, відтворюючи єдність людини і навколишнього світу. Імпресіоністи, розробляючи традиції пленерного живопису, намагалися передати рух світла в повітряному просторі, який поєд-

нуючи все зображення, створював єдине середовище. Висвітлюючи колорит, використовуючи різноманітні техніки, вони змогли передати непостійність і тимчасовість оптичного враження, підсилюючи це мерехтінням і нерівністю поверхні самого полотна, "змазаністю", нечіткістю контурів і фрагментарністю композиції.

Інтер'єр (від франц. *interieur – внутрішній*) – замкнутий і організований у функціонально естетичному відношенні простір усередині будівлі житлової, промислової, суспільної; зображення його в мистецтві. І. складається з огороджувальних поверхонь (стіни, стеля, підлога) та засобів його обладнання та художнього оформлення (відділка, драпіровки, розписи, речі, предмети оздоблення).

Інтерпретація – творче виконання художнього твору в авторському тлумаченні. І. включає нові нюанси та прийоми.

Інтуїція (від лат. *уважно дивлюся*) – відображення підсвідомої діяльності людини, що переважає на початкових етапах творчості; неусвідомлене знання.

ICC, Міжнародний консорціум кольору *(International Color Consortium)* – група відомих компаній (Adobe, Agfa, Apple, Kodak, Microsoft та ін.), що розробляють і використовують міжплатформенні стандарти з обробки колірних параметрів.

Канон (від грец. *kanon – норма, правило*) – сукупність твердо усталених правил, які визначають у художньому творі норми композиції і колориту, систему пропорцій або іконографію даного типу зображення; каноном називають також твір, який слугує нормативним зразком.

Кінетичне мистецтво – напрямок авангардизму, який використовує естетичні можливості руху реальних конструкцій, машин, ілюзійних зображень, оптичних ефектів, що здійснюють засобами кінематографа, телебачення, лазерного проміння, неонового або електричного освітлення. Поєднуючи виразні можливості архітектури, скульптури, графіки, живопису, кіномистецтва, К.М. використовує ігрову функцію естетичного ставлення. Взагалі визначено 2 види естетичних реакцій глядачів на К.М.: розслаблююча, заспокійлива та стимулююча, збудлива. В живописі – це роботи, що викликають в очах деякий ритмічний рух завдяки чергуванню кольорів. Інший різновид К.М.– композиції, які під час огляду з різних боків постають для зору під різними кутами.

Кіч (від грец. *халтура, відсутність смаку*) – специфічне явище, що належить до найнижчих прошарків масової культури. Цей термін є синонімом стереотипного псевдомистецтва, що позбавлене худож-

ньо-естетичної цінності та перевантажене примітивними, розрахованими на зовнішній ефект деталями. Термін виник на поч. XX ст. у середовищі мюнхенських художників.

Класицизм (від лат. *classicus* – *взірцевий*) – художній стиль в європейському мистецтві й літературі XVII – поч. XIX ст., однією з найважливіших рис якого було звертання до форм античного мистецтва як до ідеального естетичного еталона. На думку теоретиків К., симетрія, пропорціональність, міра, гармонія тощо – повинні відтворюватися в мистецтві в досконалому вигляді, за античними взірцями. Продовжуючи традиції Відродження, К. був також його своєрідною антитезою, оскільки з втратою ренесансної гармонії, єдності почуття і розуму була втрачена тенденція естетичного переживання світу як гармонійного цілого. Для К. характерні раціоналізм, нормативність творчості, тяжіння до завершених гармонійних форм, до монументальності, чіткості і простоти, врівноваженість композиції, логічно розгорнутий сюжет, провідна роль планового узагальненого малюнка. Одночасно К. властиві елементи схематизації, формалізації, відсторонена ідеалізація.

Колаж (від франц. *collage*, букв. – *наклеювання*) – технічний прийом в образотворчому мистецтві, наклеювання на будь-яку основу матеріалів, різних за фактурою (папір, тканини, хутро, шкіра, нитки, тасьма, соломка, пера, листя та ін.). Фотоколаж передбачає створення тематичної композиції з вирізаних готових фотоелементів.

Колір (від лат. *color*) – один із основних зображувальних і емоційних засобів в образотворчому мистецтві; властивість матеріальних об’єктів, що зумовлена їхньою здатністю вибірково відбивати (поглинати) світлові хвилі різної довжини й сприйматися людиною як усвідомлене зорове відчуття. Без світла предмети та явища не мають кольору. Описується за допомогою основних характеристик: за колірним тоном, світлістю, насиченістю. Зображення предметного світу, різноманітних властивостей та особливостей натури в живописі передаються за допомогою співвідношень кольорів та колірних відтінків. У творах мистецтва К. утворює цілісну систему (колорит), а колірна композиція – колористичне вирішення. К. – важлива якість форми, образний засіб проектування, організації середовища, емоційно-психологічна мова форми. Колірне вирішення часто є визначним при оцінці рівня якості продукції.

Колірний баланс *(color balance)* – у комп'ютерній графіці співвідношення кольорів у зображенні, звичайно відображається у спеціальних палітрах, що дозволяють корегувати один колір за рахунок іншого.

Колірні відношення – відзнака кольорів натури за колірним тоном (відтінком), світлістю та насиченістю. В реальності колір завжди сприймається у співвідношеннях з оточуючими його іншими кольорами, тому К.В. живописної роботи повинні передаватися пропорційно до К.В. натури. В цьому полягає закон колористичного перекладання фарб видимої натури на діапазон фарб палітри, який обумовлюється психофізіологією нашого зорового сприйняття та мислення.

Колірний зір – здатність людського ока розрізняти кольори, тобто, відчувати відмінності в спектральному складі видимих випромінювань і у фарбуванні предметів. Він обумовлений роботою декількох світлоприймачів, тобто, фоторецепторів сітківки різних типів, що відрізняються спектральною чутливістю. Фоторецептори перетворюють енергію випромінювання у фізіологічне порушення, що сприймається нервовою системою як різні кольори, тому що випромінювання збуджують приймачі різною мірою.

Колірний круг *(color well)* – демонструє співвідношення між трьома основними кольорами (червоним, зеленим та синім) і трьома доповняльними кольорами (блакитним, пурпуровим та жовтим), які знаходяться на круговій діаграмі.

Колірна модель *(color model)* – у комп'ютерній графіці схематичне та цифрове вираження параметрів кольору, залежно від вимог практики.

Колірне охоплення *(gamut)* – діапазон кольорів, котрі можуть забезпечити прилади вводу (сканер, цифрова камера) та виводу (монітор, принтер, друкувальний прес).

Колірна система – побудоване за тим чи іншим принципом розташування і позначення всіх реально існуючих кольорів і вибір обмеженої кількості кольорів, що представляють взаємовідношення кольорів у системі. К.С. поділяються на системи змішування кольорів, системи фарб і системи сприйняття кольору. К.С. подано в різноманітній формі – числовій, графічній або як набір зразків.

Колірний тон – якість кольору, що дозволяє зоровому аналізатору відчувати відмінність червоного кольору від зеленого, синього від жовтого тощо, характеризується довжиною хвилі і виражається в нанометрах (нм).

Колориметрія – сукупність способів математичного описання кольору і методів його вимірювання. В результаті вимірювання отримують координати кольору і кольоровості.

Колорит (від грец. *colorito*, лат. *color – колір, фарба*) – в образотворчому мистецтві система співвідношень колірних тонів, яка утворює певну єдність і є естетичним відтворенням колірної різноманітності дійсності; загальне колірне рішення картини, взаємозв'язок всіх колірних елементів твору та їхня виразність. У більш вузькому контексті – гармонія та краса колірних сполучень, багатство відтінків. У К. знаходять відображення кольорові властивості реального світу, але художники водночас відбирають тільки ті з них, котрі відповідають визначеному художньому образу. Залежно від переважної в ньому колірної гами, К. може бути спокійним чи напруженим, холодним чи теплим, світлим чи темним, зеленкуватим та ін. К. відображає колірне розмаїття світу. Індивіду-альність та внутрішній стан художника, його емоційно-естетичне ставлення до предмета зображення. К. впливає на почуття глядачів, створює настрій у картині та служить важливим засобом образної та психологічної характеристики.

Кольоровість – якісна характеристика кольору, обумовлена його координатами або сукупністю колірного тону і насиченості.

Кольорографіка – комплекс зображальних, графічних та шрифтових елементів, за допомогою яких організується площина в об'єктах графічного дизайну. Залежно від конкретного призначення, в тематичній композиції або рекламному повідомленні в різних співвідношеннях використовують стилізовані чи формалізовані зображення об'єктів, фотографії, дитячі малюнки, рисунки, колірно-тональні контрасти, лінію, точку, силует, шрифтові гарнітури, комп'ютерні художні спецефекти (прозорість, інверсію, пастеризацію, освітлення, градієнтні та текстурні заливання тощо).

Кольорознавство – галузь знань, яка включає систематизовану сукупність даних фізики, фізіології, психології та естетики, що стосуються питань сприйняття, впливу, вимірювання, систематизації кольору.

Комбінаторика (від лат. *з'єдную, сполучаю*) – один із методів формоутворення в дизайні, заснований на пошуку, дослідженні й застосуванні закономірностей варіантної зміни просторових, конструктивних, графічних і кольорових структур, а також на способах проектування об'єктів дизайну з типізованих, модульних елементів.

Композиція (від лат. *compositio – складання, розміщення, створення, упорядкування*) – побудова художнього твору, зумовлена його змістом і призначенням; утворене розміщення предметів на картинній площині; розміщення образотворчих форм в єдності зі змістом; творчий процес, в якому визначаються і приводяться до єдності всі характеристики форми: розміри, пропорції, симетрія й асиметрія, статика і динаміка, масштаб, ритмічна структура, колір, нюанс і контраст, співвідношення світла і тіні, фактура. К. взагалі – це пошуки найкращого втілення замислу художника. До композиційної побудови відносяться розташування зображення в просторі – реальному (в скульптурі) чи на картинній площині (в живописі й графіці) у відповідних замислу розмірах, форматі, кольорі, матеріалах.

Компонування – процес пошуків найкращого розміщення різних елементів відносно один одного в просторовому або площинному середовищі.

Композиційне формотворення – процес просторової організації елементів виробу, засоби і методи якої співвідносяться із завданням впровадження людської міри в об'єкти техніки, досягнення гармонії структурних зв'язків між людиною і річчю, що включена в процес життєдіяльності. Об'єктом композиційного формотворення для дизайнера є візуальна, антропометрична і матеріальна структура речі.

Комфорт (від англ. *comfort*) – сукупність зручностей, які отримує людина, користуючись окремими речами або деякою сукупністю речей. В основі психологічного К. лежать закономірності психофізіології і психічної реакції людини на навколишнє середовище. Кольорова гама забезпечує психологічний К., якщо стимулює позитивну емоційну реакцію в процесі знаходження в даному інтер'єрі. Уява про К. історично змінюється з розвитком суспільної економіки, техніки, соціальних норм побуту.

Конотація кольору – нове поняття, що позначає додаткове значення у сприйнятті кольору, яке виникає від зміни оточуючого його колористичного середовища. Може бути синонімом обумовленого кольору.

Константність зорового сприйняття – тенденція сприймати стійкими і постійними предмети, їхні розміри, форму, світлість, колір незалежно від зміни освітлення, впливу просторового середовища, відстані до спостерігача, перспективних скорочень. Константність кольору – тенденція сприймати предметний колір (його локальне офарблення) незалежно від змін умов освітлення, його сили та спектрального складу (денне, вечірнє, штучне).

Конструктивізм – напрямок у мистецтві, що висуває на передній план конструктивно-технічний бік художньої творчості. Для К. властиве намагання реалізувати вимоги цільової відповідності, раціональності, функціональної виправданості економії. Однак, перспективними ідеї К. виявилися лише в прикладному мистецтві, архітектурі, оскільки співпадали з тенденцією розвитку цих видів мистецтва.

Контраст (від франц. contraste – *різка відмінність, протиставлення*) – різко виражена відмінність, протиставлення якостей кольору, величини, форми, об'єму, фактури, напрямку; ступінь різниці між колірними властивостями елементів зображення. В мистецтві – головний художній прийом, завдяки якому сильніше виділяється основне та досягається більша виразність і гострота характеристики образів. Використовуючи контраст, художник розв'язує не чисто формальні, а глибоко змістовні задачі. Найбільше значення мають тоновий і колірний контрасти. Але К. здатний і зруйнувати виразність форми, якщо, приміром, перебільшити масу зображення над масою площини форми. К. як виразний засіб використовується в будь-якому напрямку мистецтва. У комп'ютерній графіці контраст за яскравістю характеризує різницю між світлими та темними частинами зображення.

Контраст крайовий – ілюзорні зміни в кольорі і тоні на межі сусідніх плям.

Контраст кольорів одночасний – відчуття кольору, що виникає під час одночасного спостереження колірних плям на площині.

Контраст кольорів послідовний – відчуття кольору, що виникає під час попереднього впливу на око випромінювань іншого кольору.

Контур (від франц. *contour*) – окреслення будь-якого предмета, абрис, лінія, що окреслює форму.

Концепція у дизайні – основна структурна ідея, змістовна направленість цілей, задач і засобів проектування. К. може існувати на різних рівнях – від концепції дизайну як діяльності, яка дає уяву про особливості цього виду проектування і формулює його загальні принципи, до концепції конкретного виробу, пов'язаної з творчою позицією дизайнера і завданням даної проектної розробки. К. дизайну як діяльності має науково-теоретичний характер: дизайн розглядається як предмет дослідження і об'єкт моделювання. Основні типи загальних концепцій: системна (системний підхід), середовища, аксіологічна (ціннісний підхід).

Координати кольору – визначальні у процесі вимірювання кількості трьох основних кольорів, які необхідні для отримання колориметричної рівності (повної відповідності за сприйняттям) з вимірюваним кольором.

Кубізм – модерністська течія в образотворчому мистецтві (переважно у живописі) І чв. ХХ ст., яка висунула на перший план формальне завдання конструювання об'ємної форми на площині, довівши до мінімуму образотворчо-пізнавальні функції мистецтва. К. значно вплинув на розвиток авангардного мистецтва ХХ ст. (архітектура, прикладне мистецтво). Для К. міська тематика зіграла ту саму роль, що і природа для імпресіонізму. Майстри К. відмовилися від тривимірної перспективи, від передачі атмосфери і світла. Вони розробили нові форми перспективи: об'єкт зображається одночасно з кількох точок споглядання як комбінація геометричних форм. Кубісти вводили у свої полотна предмети побуту, ґудзики, трамвайні квітки, шматки шпалери, газети, клейонку тощо. Цим самим вони узаконювали колаж у вигляді художнього засобу.

Ландшафт – загальний вид місцевості.

Лесування (від нім. *laisiren – покривати глазур'ю*) – тонкі прозорі або напівпрозорі шари фарб, які наносяться на висохлі фарби картини, щоб змінити, підсилити або ослабити кольорові тони, збагатити колорит, досягти його єдності й гармонії. Л. як технічний прийом має велике розповсюдження в акварельному живописі, в олійному живописі раніше широко використовувалося старими майстрами. Л відноситься до оптичного змішування.

Логіка – наука про закони, форми та прийоми людського мислення.

Логотип (від грец. *слово + відбиток*) – коротке текстове позначення, що складається з одного слова або поєднання кількох слів і править за символічне позначення фірми, її продукту тощо; оригінальне накреслення найменування рекламодавця, використовуване як символ товару чи фірми, що найчастіше є торговою маркою.

Локальний колір (від франц. *local – місцевий*) – основний і незмінний колір, притаманний самому предмету незалежно від освітлення, повітряного простору, рефлексів; умовний, позбавлений відтінків колір, узятий у великих відношеннях до сусідніх кольорів. Термін Л.К. був запроваджений Леонардо да Вінчі. Застосування Л.К. характерне для образотворчого мистецтва середньовіччя, раннього Відродження, класицизму та різних видів декоративно-прикладного мистецтва.

Мазок – слід пензлю з фарбою, що залишається на поверхні; засіб накладання фарб на поверхню картини, допомагає передачі матеріальності та фактури предметів. Мазок може бути м'яким і ковзним, скульптурно-рельєфним і стрімко-широким, дрібно-різким і чітким. Фактура живопису розкриває емоційний стан художника та ідейний зміст твору.

Манера (від франц. *maniere – образ дії, засіб, прийом*) – особливості творчості художника, його індивідуальні технічні прийоми роботи.

Марка – ім'я, термін, знак, символ, малюнок чи їхнє сполучення, що ідентифікують товари чи послуги одного або декількох виробників, а також продавців і послуг, що відрізняють їх від конкуруючих товарів.

Маркетинг – діяльність на ринку. Система взаємозалежних між собою видів підприємницької діяльності, керування виробництвом і збутом на основі ретельного дослідження ринку. Основні функції маркетингу: планування товарного асортименту, продажів і торгових операцій, ціноутворення, організація реклами, стимулювання збуту і розподіл товарів, їхнє збереження і транспортування, керування торгово-комерційним персоналом, проведення сервісу і т. ін. Головна мета – створити умови для пристосування виробництва до попиту споживачів і вимог ринку, розробити систему заходів, що забезпечують просування товару від виробника до кінцевого споживача. Містить у собі також аналіз конкуруючих товарів і послуг, усієї діяльності конкурентів, вивчення напрямків розвитку галузі для одержання максимального прибутку.

Масова культура – поняття, що характеризує особливості продукування культурних цінностей в індустріальному суспільстві. Це є різновидом культури, котра орієнтує розповсюджувані нею (зазвичай за допомогою засобів масової інформації) духовні та матеріальні цінності на середній рівень розвитку масових споживачів. Словосполучення з'явилося в США 1939 р.

Матеріальна культура – поняття, що виникло як наслідок поділу культури на матеріальну та духовну. Такий поділ є умовним, оскільки в реальному житті вони взаємопов'язані та взаємно просякають одна в одну. Дизайнери часто оперують поняттям М.К. через те, що їхня діяльність спрямована здебільшого на створення матеріальних предметів.

Масштаб – відношення лінійних розмірів зображення до дійсних розмірів предмета, що зображається.

Метамерні кольори – кольори, які сприймаються однаково при різному мішаному складі, наприклад, сірий може бути утворений за допомогою білого і чорного або зеленого і червоного, чи трійкою основних фарб.

Метод – засіб теоретичного дослідження або практичного здійснення будь-якого задуму, у вузькому розумінні – шлях досягнення якоїсь мети або спосіб розв'язання певної задачі. Методика образо-творчого мистецтва – система теоретичних та практичних засобів навчання в галузі художньої творчості.

Міф – форма мислення стародавньої людини, яка передує мистецтву. В М. абстрактні поняття про світ виражаються у вигляді живих істот або навпаки – живі істоти виступають як вищі символи світу. М. ґрунтується на глибокій вірі в реальність цих істот та їхню надприродну силу.

Мистецтво – одна з форм суспільної свідомості, складова частина духовної культури людини, специфічний вид практично-духовного освоєння світу, творче відображення, відтворювання дійсності в художніх образах.

Мода (від франц. *mode*, лат. *modus – міра, засіб, правило*) — нетривала єдність і масове поширення тих чи інших зовнішніх проявів культури в суспільстві – смаків, поведінки, звичок, стилістичних ознак, критеріїв їхньої оцінки тощо. Головною ознакою моди, на відміну від стилю, є її мінливість, зовнішні зміни предметів побуту, одягу, зачісок, художніх творів, популярність артистів чи деяких осіб.

Модерн – культура, мистецтво кін. XIX – поч. XX ст. Центром уваги інтересів теоретиків та лідерів М. був розвиток осмисленої та одухотвореної форми, яка б виражала напруженість і, одночасно, витонченість творчого духу переломної епохи. Середовище повинно було стати стилем життя нового суспільства, створити довкола людини цілісне, естетично досконале предметне оточення. Одна з найважливіших ідей – уникання розриву між художнім та утилітарним. Основним виразним засобом М. був орнамент, який не лише прикрашав твори, а й формував їхню композицію.

Модернізм (від франц. *moderne – новітній, сучасний*) – загальна назва низки художніх течій XX ст. від його початку до 70-х рр. М. властиві принциповий розрив з історичним досвідом художньої творчості, його взаємовідношення з життям, намагання утвердити

ніби нові початки мистецтва. М. – це не єдиний напрям, а безліч несхожих одна на одну різнорідних художніх течій авангарду. Будучи певну форму відображення кризових явищ життя, М. насамкінець веде до розпаду мистецтва як виду естетичної діяльності.

Модуль (від лат. *modulus*) – умовна одиниця в будівництві й архітектурі. За М. беруть міру довжини, розмір одного елемента будинку або розмір будівельного виробу. Застосування М. надає спорудам розмірності, приводить до гармонійної відповідності розміри цілого та його частин, полегшує уніфікацію і стандартизацію будівництва. У дизайні М. – елемент, з якого складається конструкція або зображення.

Модульна сітка – засіб, який допомагає побудувати композицію підпорядковано. Простір аркуша розбитий на рівні ділянки, приміром, 1 см.

Мозаїка (від франц. *mosaique – пістрява робота*, італ. *mosaico*, букв. *присвячене музам*) – один із видів монументального живопису; зображення або візерунок, виконані з однорідних чи різноманітних за матеріалом частинок (каміння, смальта, керамічні плитки). В мозаїці враховуються оптичні ефекти, що виникають на відстані. М. використовується також для прикрашування творів декоративно-прикладного мистецтва.

Монохромний (від грец. *monos – один*) – 1. Однокольоровий; 2. Твір, виконаний за основою однієї фарби з розбіленням або затемненням.

Монументальне мистецтво (від лат. *monumentum – пам'ятник*) – вид пластичних мистецтв, включає твори, що створюються для архітектурного середовища, у взаємодії з яким вони набувають завершеної ідейно-образної довершеності. До М.М. належать пам'ятники і монументи, скульптурне, живописне і мозаїчне оздоблення будівель, вітражі тощо, сприйняття яких орієнтовано на масовість глядачів. Це обумовлює суспільно значимий зміст його творів, великі розміри, великі узагальнені форми, виразність силуетів, декоративність кольорових елементів.

Натура (від лат. *natura – природа*) – об'єкти навколишньої дійсності (людина, предмети, ландшафт), які художник безпосередньо споглядає, зображуючи їх. Безпосередньо з натури виконуються етюди, начерки, замальовки людей, істот живого світу, пейзажів, натюрмортів.

Натуралізм – перебільшений реалізм. Художник однаковою мірою відображає як основні, так і випадкові деталі, намагаючись якомога більше наблизити зображення до дійсності. Відповідно до естетики Н., факти, події, що подаються у творі, не повинні спотворюватися й перекручуватися через використання художньої уяви. Н. прагне подолати умовність мистецтва і намагається перетворити художній твір на точну копію факту. Художник-натураліст відсторонюється від естетичної і моральної оцінки героїв і перетворює твір мистецтва на фотокартку, яка зберігає всі подробиці і деталі, а зображення в цілому не супроводжується естетичною оцінкою фактів життя.

Насиченість *(saturation)* – якість кольору, що характеризує ступінь, рівень, силу вираження колірного тону плями супроти рівній їй за світлістю ахроматичній плями. Зв'язане з кількістю (концентрацією) пігменту, фарби, барвника. Чим менша насиченість, тим більш сірим виглядає колір. У комп'ютерній графіці використовується в моделі HSB.

Неокласицизм – різні за соціальним напрямом й ідеологічним змістом художні течії ост. трет. XIX – поч. XX ст., яким притаманне звертання до традицій античного мистецтва, мистецтва епохи Відродження або класицизму. Виникнення Н. обумовлено прагненням протиставити "вічні" естетичні цінності тривожній і суперечливій дійсності. Ідеологія Н. намагається ідеальні і величаві форми та образи "очистити" від конкретно-історичного змісту.

Нормування кольору – встановлення вимог до кольору матеріалу в нормативно-технічній документації у вигляді колірних характеристик і контрольних зразків кольору.

Нюанс (від франц. *nuance*) – відтінок, тонка відмінність; в образотворчому мистецтві – ледве помітний перехід одного колірного тону в інший (у малярстві, живописі), однієї світлотіньової градації в іншу (у скульптурі, графіці). Поняття Н. також застосовують при опису відзнак форми, величини, напрямку, руху, фактури. Сукупність відтінків застосовується для досягнення більш тонкого моделювання об'єкта зображення.

Образ – форма відображення явищ дійсності в мистецтві, форма художнього відтворення дійсності. В образотворчому мистецтві О. стає почуттєво-конкретним, наочним вираженням ідеї.

Образ колірний послідовний – слід, що залишається на сітківці після того, як кольоровий об'єкт виведений із кола зору. Колір послідовного образу протилежний кольору, що спостерігається раніше,

але для більшості кольорів не збігається з доповняльним кольором. Кольори послідовного образу (контрастні кольори) виявляються значно зрушеними в бік фіолетового і червоного, порівняно з кольорами доповняльними.

Оп-арт (від англ. *optical art – оптичне мистецтво*) – течія в європейському мистецтві й американському живописі та графіці 40-60 рр. XX ст., неоавангардистський різновид абстрактного мистецтва. Твори базуються на візуальних ефектах, оптичних ілюзіях, створення враження динаміки абстрактного простору. Мистецтво *оп-арту* засновується на подразненні зорового нерва суперечливими формами та ритмом площин і ліній. Досвід художників *оп-арту* досить швидко стали застосовувати в освітленні реклами, атракціонах тощо. Також він вплинув на розвиток прикладного мистецтва і художнього конструювання.

Орнамент (від лат. *ornamentum – прикраса, оздоблення*) – візерунок, який має закономірне повторення елементів і прикрашає будь-яку споруду, витвір мистецтва, одяг. Ще первісні народи, здійснюючи різноманітні обряди, розмальовувалися земляними фарбами та соком рослин, визначаючи належність до племені та соціального стану. О., що покривав тіло людини цілком, був примітивною розповіддю про основні події життя. Залежно від призначення, О. може бути виконаний у графіці, малярстві, різьбі по дереву чи каменю, вишивці та ін. Залежно від матеріалу, О. буває площинним і рельєфним. Він підсилює виразність форми матеріалу виробу і підвищує його художню якість. Змістом О. є геометричні фігури, форми рослинного і тваринного світу, творчо переосмислені й стилізовані. Взагалі О. може бути виконаний у будь-якій техніці та матеріалі. О. у шрифтової роботі (плакат, оголошення, реклама, книга) не тільки прикраса, але й засіб створення художнього образу. О. може прикрашати буквицю, рамку, його розміщають усередині тексту, ним обрамляють нумерацію сторінок. Орнаменти класифікуються за матеріалом, за технікою виконання (різьблення, фарбування, вишивка), за висотою рельєфу, за характером мотивів, за типом композиції (лінійний, сітчастий, рамковий, геральдичний), за кольором (монохромний, поліхромний).

Орфізм – художній напрямок поч. XX ст. Полотна орфістів виглядають як жмути, пучки яскравих веселок і викликають враження музики і ритму.

Палітра – дощечка, частіше всього дерев'яна, на якій художник розкладує та змішує фарби. В практиці мистецтвознавства – образне поняття, що визначає характер колірних сполучень, типових

для даного твору, для картин даного художника або художньої школи, течії: *багата палітра, блякла палітра, монохромна палітра, одноманітна палітра.*

Пастозність (від італ. *pastoso – тістоподібний*) – прийом живописного письма, коли фарба наноситься на поверхню густими, рельєфними мазками. Така техніка передбачає змішування фарб прямо на картині.

Перспектива (від лат. *perspecto – дивитися до кінця*) – привиджена зміна форм і розмірів предметів та їхнє офарблення на відстані; наука, що вивчає особливості та закономірності сприйняття людським оком об'єктів простору та встановлює закони зображення їх на площині. Знання та використання законів П. допомагає зображати предмети такими, якими ми бачимо їх у реальному просторовому середовищі. Існує декілька видів П.:

- повітряна – привиджена зміна тону, кольорів, окреслень та ступеня освітлення предметів, що виникають мірою віддалення від очей спостерігача внаслідок збільшення світлоповітряного шару між ним та предметами;
- лінійна – визначає оптичні викривлення форм предметів, їхніх розмірів та пропорцій;
- панорамна – зображення будується на внутрішній поверхні циліндра;
- зворотна – це зображення, що акцентує увагу глядача на композиційному центрі, часто ігнорує скорочення лінійної перспективи.

Писанка – пофарбоване яйце, поширений вид народного декоративного мистецтва, що відходить до давніх язичних обрядів, що став пізніше атрибутом святкування християнського Великодня.

Плакат (від нім. та франц. – *об'ява, афіша*) – широко поширений вид графіки, художні особливості якого визначаються агітаційною функцією; твір, виконаний на великому аркуші зі стислим пояснювальним текстом, що переслідує інформаційну, рекламну, агітаційну, навчальну або іншу мету. Смисл інформації повинний бути сприйнятим людиною "у русі", і це визначатиме його форму – розмір, лаконізм зображення, шрифт, що легко читається, яскраві кольори. Останнім часом широке поширення має рекламний плакат, в якому часто використовується фотографія, знакові елементи, асоціативні методи впливу на потенційних покупців.

Плани просторові – при спостереженні натури умовно розподілені частини простору, які знаходяться на різній відстані від спо-

стерігача; частини картини, різні за ступенем віддаленості углиб зображеного в ній простору. Зазвичай виділяють декілька планів: перший, середній і дальній. Їхня кількість може бути різною і залежить від об'єкта, який зображають, та творчого задуму автора.

Пластика (від грец. *plastike – ліплення*) – майстерність ліплення форм в образотворчому мистецтві; в широкому смислі – виразність форми чи живописних прийомів, артистичність, вільність та легкість у роботі з художніми матеріалами та інструментами.

Пластичність 1. У творах різновидів мистецтва особлива краса, цілісність, тонкість та виразність моделювання форм та їхнього колірного вирішення, багатство колірних та тональних переходів, а також гармонічний взаємозв'язок мас, форм, їхніх силуетів у композиції; 2. Побудова композиції на основі криво-лінійних ліній або форм (органічний стиль).

Плашка – найпростіша рівномірно зафарбована площина. Як правило, прямокутної форми, використовується частіше як тло під літеру, слово, фразу, абзац. Є елементом організації композиції, активним засобом виділення, акцетування.

Пленер (від франц. *pleine aire – вільне повітря*) – робота на відкритому повітрі, на природі, а не в умовах майстерні. Цей термін зазвичай використовують стосовно пейзажу, а також для визначення творів живопису, що відрізняються різноманіттям та складністю колірних і тональних відношень та добре передають світлоповітряне середовище.

Поліхромія (від грец. *polys – численний і chroma – колір*) – багатоколірність живопису, витворів декоративно-прикладного мистецтва, скульптури й архітектури.

Поп-арт – течія модернізму у США в 50-і рр. XX ст., у живописі та скульптурі претендував на те, щоб замінити абстракціонізм *новим реалізмом*. Повторюючи прийоми дадаїзму, представники поп-арту використовували в своїх композиціях реальні побутові предмети, фотокартки, муляжі, репродукції, вирізки з журналів, естетизуючи, вводячи в ранг мистецтва випадкові їхні поєднання. Предметні композиції і колажі в стилі *поп-арт* базуються або на умовному абстрагуванні цих формальних якостей, або ж на їхньому поліфонічному, багатозвучному співставленні із змістом речі.

Поріг кольорорознінення – найменше колірне розходження, вперше помічене людиною у визначених умовах спостереження будь-якого кольору.

Постер (від англ. *poster – плакат, афіша*) – термін, який у наш час виокремлює суто рекламний, комерційний плакат від інших його різновидів (політичного, соціального, кіноплакату).

Постіндустріальне суспільство – термін, що використо-вується в різних галузях гуманітарного значення та позначає майбутнє людства. Прибічники цієї концепції вважають, що під впливом високого рівня культури людство вступить у стадію постіндустріального суспільства, яким управлятиме високо освічена, культурна еліта, а виробництво товарів буде малотиражованим та високоестетичним.

Постмодернізм – культура II пол. XX ст. (з 70-х рр. до сьогодення).

Почуття – вираження людиною довготривалих оціночних відношень та емоцій (почуття краси, кохання, ненависть).

Предметно-просторове середовище – безпосереднє оточення людини. Сукупність природного і штучного простору та їхнє наповнення речами, що знаходяться в постійній взаємодії з людиною. Це ландшафт – спільний витвір природи й людини, це місто, село, вулиці, споруди, інтер'єри, комплекси їхнього обладнання.

Примітивізм – імітує малюнки нецивілізованих племен або дитячі малюнки. Роботи П. характеризуються неправильною перспективою, плоскінним зображенням предметів. До них належать "наївні митці", які ніколи не вчилися малювати, але відчули потребу відобразити свої почуття і спогади в чуттєвих творах. Їхні полотна приваблюють сильними почуттями, щирістю, не дивлячись на дитячу неумілість у техніці.

Промислова графіка – вид прикладної художньої графіки, обслуговує сферу виробництва і збуту промислової продукції (товарні ярлики, фірмові знаки, упакування; рекламні видання – каталоги, буклети, проспекти та ін.) і сферу управління виробництвом (ділові папери – бланки, конверти, фірмовий стиль та ін.).

Пропорція (від лат. *proportio – співвідношення*) – міра частин, співвідношення розмірів частин одна до одної та до цілого. В образотворчому мистецтві П. різноманітні: вони визначають не лише побудову форм фігур та предметів, але й композиційну побудову творів. До неї відносяться знаходження відповідного формату площини аркушу, відношення розмірів елементів до тла, відношення величин, тонових та кольорових градацій.

Пуантилізм (від франц. *крапка*) – різновид імпресіонізму. Пуантилісти пишуть свої полотна виключно за допомогою дрібних ко-

льорових цяток, точок. Вони домагаються відчуття особливого освітлення, що виникає під час погляду на полотно здалеку (оптичне змішування). Його головні представники намагалися привести свої досягнення у струнку, науково обґрунтовану систему.

Пуризм – напрямок в архітектурі й декоративному мистецтві, який існував на поч. XX ст. у Франції. П. підкреслює принципи простоти і відзначається абстрактністю, силуетністю і контурністю зображень, перевагою простих геометричних форм. Наприк. XX ст. – це відродження класицизму в сучасному вигляді.

Ракурс (від франц. *raccourcir – скорочувати*) – перспективне скорочення видимих контурів предмета або об'єкта залежно від його знаходження в просторі та точки зору людини, що малює. Різні точки зору дають зовсім різне масштабне співвідношення окремих частин. У мистецтві використовують для найбільш ефектної передачі руху і простору.

Рапорт (від франц. *rapport*) – повторювальна частина (мотив) рисунка; за принципом Р. зазвичай створюється узор орнаменту на тканинах, вишивках, шпалерах, кераміці.

Реалізм – творчий принцип, на основі якого характери та обставини в художніх творах пояснюються з соціально-історичного боку; правдиве, об'єктивне відображення дійсності. Р. виник як послідовник-опонент романтизму, головною ознакою його є усвідомлення соціального характеру людини, в якій художник свідомо втілює тривоги та радощі свого неповторного часу і виражає відповідний настрій, деталізує особливості національної культури. Конкретні часові межі Р. визначити досить важко: одні теоретики розповсюджують ці поняття на мистецтво Відродження, XVII ст., початок критичного реалізму XIX ст.; більшість мистецтвознавців визнають наявність реалізму в XVII-XVIII ст. та завоювання міцних позицій у XIX ст. В ході розвитку мистецтва Р. набуває конкретно-історичних форм і творчих методів, наприклад, просвітницького реалізму, критичного реалізму, соціалістичного тощо. Ці методи, пов'язані між собою наступністю, мають свої характерні особливості.

Реклама (від лат. *reclamare – викрикую*) – повідомлення про події, в давні часи – повідомлення глядачів про спектаклі самими акторами. Сучасна реклама – це плакати, буклети, проспекти, тематичні альбоми, друкована продукція, відеокасети, компакт-диски, регулярні повідомлення клієнтів про товари чи послуги.

Рефлекс (від лат. *reflexus – відбиття*) – відблиск кольору і світла на якомусь предметі, який виникає тоді, коли на цей предмет падає відблиск від навколишніх об'єктів. Передача видимих Р. збільшує враження об'ємності, опуклості кривих поверхонь.

Ритм (від грец. *rhithmicos – рівномірний*) – одна з особливостей композиційної побудови, послідовне чергування і повтори різноманітних елементів зображення через визначені інтервали, важливий засіб приведення сумірних елементів композиції до підпорядкування. Р. частіше всього проявляється в монументальному, декоративно-прикладному мистецтві й архітектурі. У творах живопису, графіки, скульптури проявлення ритму більш складне: це й варіанти жестів, рухів, композиційних групувань фігур, повтори тонових і колірних плям.

- простий ритм – рівномірний повтор елементів;
- складний ритм – повтор та чергування більшої кількості елементів із різними інтервалами;
- ритм руху – чергування в напрямку руху фігур;
- лінійний ритм – чергування в розташуванні ліній;
- колірний ритм – чергування в розташуванні колірних плям.

В основі будь-якого ритму лежить метр – жорстке під порядковане чергування, норма повторень. Ритм може бути монотонним і спокійним, або динамічним та напруженим.

Рококо (від франц. *rococo*) – європейський художній стиль І пол. XVIII ст., із широким використанням у декорі різних ліпних візерунків, завитків, рокайлів (зображення черепашки), масок-голівок амурів тощо.

Романтизм – ідейний художній рух в європейській культурі, що охопив усі види мистецтва і науку, розквіт його припадає на кін. XVIII – поч. XIX ст. Р. є антиподом класицизму. Трепетне ставлення до дійсності у всій її різноманітності робить його попередником реалізму. Р. використовує сюжети минулого, але переважно середньовіччя; пейзажисти вибирають похмурі мотиви, присутні й казкові мотиви. Поєднати все це, на думку романтиків, може лише поезія в її найвищому смислі.

Світлість – міра відмінності даного кольору від чорного або білого.

Світлотінь – розподіл світла на поверхні предмета, градації світлого й темного, співвідношення світла й тіні на формі. Вона відіграє головну роль при сприйнятті об'єму предмета та передачі на площині трьохмірного простору. Відображення опуклості предмета

досягається шляхом градації світла й тіні. С. складається з таких елементів: падаючої тіні, власної тіні, рефлексу, півтіні, світла і полиску.

Семантика (від грец. *означальний*) – галузь знань, що вивчає відношення виразів мови (візуальної чи словесної) до позначених ними понять.

Семіотика (від грец. *знак*) – наука про різні системи знаків, які використовують для передавання інформації.

Сенсорний (від лат. *відчуття*) – чутливий.

Силует (від франц. *silhouette – обриси*) – в образотворчому мистецтві від графічної техніки, площинне однотонне зображення фігур і предметів (біле на чорному, чорне на білому). С. може бути нарисованим або вирізаним із паперу. Силуетності набуває фігура, розміщена проти світла.

Символ – образ, який алегорично виражає будь-яке широке поняття чи ідею.

Симетрія (від грец. *symmetria – гармонія, розмірність*) – у композиції принцип дотримування чіткої рівноваги, коли всі елементи розташовуються в строгій відповідності з обох сторін уявленої середньої лінії, коли одна половина є ніби дзеркальним відображенням другої. Порушення С. називається асиметрією.

Символізм – художньо-естетична течія кін. XIX – поч. XX ст. Зародившись у Франції як літературний напрямок, пізніше С., охоплюючи театр, живопис, музику, переріс у художнє явище. В естетиці С. акцентується зв'язок реального й ідеального (таємного), протиставлення соціального й особистісного. У художній творчості символісти велике значення надавали проблемі символу. За головне вважали підсвідоме інтуїтивне і зверталися до ідей романтиків. Творчий метод символізму з його асоціативністю, алегоричністю, особливими значеннями контексту сприяв оновленню художньої свідомості та найбільше вплинув на сюрреалізм і експресіонізм.

Синергетичність – явище, коли комплексний вплив задіяних факторів дає сумарний ефект значно більший, ніж сума ефектів кожного з цих факторів порізно. Наприклад, поняття *синергетика кольору* містить в собі нове розуміння взаємозалежних процесів кольороутворення в природі, психофізіологічного сприйняття кольору людиною та його відтворення в сучасному дизайн-проектуванні за допомогою комп'ютерних технологій і новітнього друкувального обладнання.

Синестезія – особливості почуттєвого сприйняття, який поля-гає в тому, що зовнішній подразник одного аналізатора викликає одночасно реакцію іншого або декількох. С. – це одночасні паралельні відчуття.

Синкретизм (від грец. *об'єднання*) – суцільність, злитність якогось явища.

Синтез (від грец. – *з'єднання, складання*) – метод вивчення предмета в цілісності, єдності й взаємозв'язку його частин. Синтез у дизайні – це впорядкування, складання разом проектних відомостей, що відібрано внаслідок дизайнерського аналізу та зведення їх до єдиного цілого. *Синтез мистецтв* – органічний взаємозв'язок і поєднання різних видів мистецтва в єдине художнє ціле, яке естетично організовує матеріальне і духовне середовище буття людини.

Система (від грец. *утворення, складання*) – множина взаємопов'язаних елементів, що становлять певне цілісне утворення.

Система управління кольором *(color management system, CMS)* – сукупність програмних засобів, що забезпечують відповідність кольорів на всіх етапах від сканування до друкування.

Систематизація кольору – встановлення певних принципів розташування і позначення кольору.

Смак естетичний – компонент структури особистості, одна з форм її ставлення до навколишньої дійсності. Він відображає уподобання людини і має яскраве емоційне забарвлення. Критерії суджень естетичного смаку (подобається – не подобається) можуть не усвідомлюватися.

Сприйняття – процес опрацювання сенсорної інформації, результатом якої є відбиття навколишнього середовища як сукупності предметів та подій.

Сприйняття зорове – процес відображення предметів та явищ дійсності у всьому різноманітті їхніх властивостей, що безпо-середньо впливають на органи зору. Зорове сприйняття супро-воджується асоціативними почуттями, відчуттям краси, які пов'язані з власним досвідом почуттєвих переживань під впливом реального світу.

Сприйняття кольору – психологічна і семантично-культурна оцінка колірних відчуттів. Залежить, з одного боку, від ступеня, напряму і характеру освітлення, колірного сусідства, часу сприйняття доби, з іншого – від історичних та культурних традицій, які впливають на перевагу кольору.

Стайлинг (від англ. *styling*) – комерційний дизайн, напрямок художнього проектування, сутність якого в намаганні привабити покупців до виробів та підвищити збут за рахунок занадто яскравого зовнішнього вигляду, часто не відповідного внутрішньому змісту.

Стандарт (від англ. *standart – норма, зразок, мірило*). Еталон, прийнятий для порівняння з ним інших подібних об'єктів, явищ.

Стандартизація кольору – встановлення нормуючих характеристик кольору і величин їхніх допустимих відхилень для матеріалів і деяких об'єктів візуальної комунікації, а також нормування умов виміру і контролю кольору, що фіксується в стандартах і нормативно-технічній документації на галузевому, державному або міжнародному рівнях.

Станкове мистецтво – твори живопису, скульптури і графіки, що мають самостійне значення. На відміну від монументально-декоративного мистецтва, станкові твори не призначені для визначеного місця в приміщенні або просторі.

Статика (від грец. *statos – стоячий*) – протилежний динаміці, є станом спокою, нерухливості, врівноваженості.

Стилізація (від лат. *stilus – стиль, спосіб викладання*) – 1. Декоративна переробка форм природи; створення умовної декоративної форми шляхом наслідування зовнішнім формам природи або характерних предметів, спрощення реальної форми зі збереженням основних характерних ознак. В декоративно-ужитковому мистецтві переважають стилізовані зображення. Походження їх – із глибокої давнини. Народна творчість дає приклади лаконічної та логічної стилізації форм і декору з глибоким розумінням можливостей матеріалу. Натура переробляється так, що залишається лише типове, суттєве. 2. Надумана імітація формальних ознак та образної системи того чи іншого стилю в новому, незвичному для нього художньому контексті. Стилізація виконується:

- у геометризації зовнішнього контуру зображення, де зберігається основний силует;
- у зміні силуету загальної форми та деталей;
- у переробці об'ємної форми в площинну;
- у переробці нюансних відтінків кольору в площинний одноколірний, декоративний.

Стиль (від франц. *style – манера*) – єдність змісту, образної системи й художньої форми; художньо-пластична однорідність предметно-просторового середовища, що формується в ході розвитку матеріальної і художньої культури як єдиного цілого, котре поєднує різні аспекти життя. Характерною ознакою С., на відміну від моди, є його постійність. С. – спільність ідейно-художніх особливостей творів різних видів мистецтва визначеної епохи, національна особливість ми-

стецтва, окремі специфічні художні ознаки творів матеріальної культури, творчість одного чи групи художників, яка відрізняється власними індивідуальними рисами.

Стимул колірний – випромінювання визначеної інтенсивності і спектрального складу, що, проникаючи в око, створює відчуття кольору в результаті психофізіологічного процесу переробки зорових вражень у мозкових центрах.

Сюжет – будь-який об'єкт живої натури або предметного світу, що взятий для відтворення. В сюжетній картині – конкретна подія чи явище, що зображаються. В образотворчому мистецтві сюжетними є твори побутового, батального й історичного жанрів.

Сюрреалізм – виник у 20-х рр. XX ст. у Франції. Він опирається на філософію інтуїтивізму, східні містично-релігійні вчення, на фрейдизм. Сюрреалісти закликали до звільнення людського "Я" від тенет матеріалізму, логіки розуму, моралі, традиційної естетики. На думку прихильників С., справжня істина буття захована в сферах підсвідомого і мистецтво покликане вивести її звідти через відображення в художніх творах. Художник повинен опиратися на будь-який досвід підсвідомого вираження духу – сновидіння, галюцинації, марення, спогади немовлячого віку, містичні бачення тощо. Сюрреалісти закликають до максимального загострення прийомів Алогічності, парадоксальності, несподіваності, на поєднанні неусвідомленого. Саме завдяки цьому виникає особлива ірреальна художня атмосфера, властива лише творам С.

Творчість – процес людської діяльності, що створює якісно нові матеріальні й духовні цінності.

Текстура (від лат. – *тканина, зв'язок, будова*) – природний малюнок на поверхні перерізу деревини, каменю, полікристалічного тіла тощо.

Техніка в мистецтві – сукупність спеціальних навичок та прийомів, завдяки котрим виконується художній твір; уміння користуватися художніми можливостями матеріалів та інструментів. Технічні засоби мистецтва не залишаються нейтральними відносно змісту, а підпорядковані ідейно-художньому замислу.

Технічна естетика – дисципліна, яка комплексно вивчає соціальні, естетичні, функціональні, ергономічні й технічні аспекти формування предметно-просторового середовища і створює науково-методичні основи дизайну.

Техностиль – художнє явище, що поєднує твори, які ґрунтуються на естетичній виразності техніки.

Товарний знак – позначення, яке зображується на товарі або упаковці промисловими і торговими підприємствами для індивідуалізації товару і його виробника. Т.З. ідентифікує товари чи послуги власника товарного знаку від всіх інших. Обов'язковою умовою товарного знаку є можливість його реєстрації, що забезпечує надалі правовий захист. Т.З. можуть бути словесними (поєднання окремих букв, цифр, прізвище, абревіатура) та образотворчими (рисунки, графічні символи, сполучення кольорів).

Тон (від франц. *ton – офарблення*) – ступінь світлості, притаманна кольору предмета в натурі та в творі мистецтва. Т. залежить від інтенсивності кольору та його власної світлості. В рисунку є одним із головних художніх засобів. За допомогою відношень різних тонів передається об'ємність форми, її положення у просторі та освітленість. Тоном також передається та відзнака предметів за світлістю, яка обумовлена в натурі різноманіттям їхнього кольору та матеріалів. У живописі кольорові та світлотіньові відношення нерозривно пов'язані, їхнє розподілення – умовність образотворчого мистецтва.

Тон – визначене співвідношення кольорів та тонів, характерне для даного твору, одна з його художніх особливостей. Т. визначається ступенем контрасту темних і світлих тонів.

Тональний і кольоровий масштаб зображення. Передача пропорційних до натури тонових і кольорових відношень між предметами може відбуватися в різних діапазонах світлості й насиченості фарб палітри. Це залежить від загального стану сили освітлення натури й від відстані до художника.

Тріадні фарби (*process colors*) – три основні фарби чорнил (блакитна, пурпурова, жовта) і додаткова чорна, що використовуються у стандартному процесі друкування. Синонім CMYK-кольорів.

Утилітарний (від лат. *utilitas – користь, вигода*) – розрахований на практичне використання, ужитковий.

Фактура (від лат. *factura – оброблення, будова*) – характер поверхні художнього твору, її обробки. У живописі – характер фарбового шару; в скульптурі й декоративно-прикладному мистецтві – полірована, шорстка поверхня, сполучення різних матеріалів. Ф. твору значно залежить від властивостей використаних матеріалів, від особливостей натури, від поставленої задачі. Ефекти Ф. є однією з ознак, які безпосередньо виявляють особистий почерк того чи іншого майстра, мають

високі емоційно-естетичні якості. В мистецтві використовується як один із засобів художньої виразності.

Фірмовий стиль – сукупність знаків, предметів і засобів, спеціально спроектованих для виробничого або обслуговуючого підприємства з метою створення певного постійного зорового образу, пов'язаного з діяльністю підприємства і його продукцією; єдність постійних художніх і текстових елементів у всіх рекламних розробках і засобах реклами фірми. Ф.С. проектується на основі особливої концепції і загального підходу до вирішення широкого діапазону проектних завдань: візуальних форм продукції фірми, фірмового знака, кольору, документації, одягу співробітників, фірмового транспорту, сувенірної продукції.

Формоутворення – категорія художньої діяльності, дизайнерської і технічної творчості, яка відображає процес становлення і створення форми відповідно до загальних ціннісних настанов культури і з тими або іншими вибраними концептуальними принципами, що стосуються естетичної виразності майбутнього твору, функції, конструкції і матеріалу. В процесі Ф. виробу визначаються його функціонально-конструктивна, просторово-пластична, технологічна структури.

Фреска (від італ. *fresco – свіжий, сирий*) – один із основних видів монументального живопису. Зв'язивом у фарбах тут слугує водний розчин вапна чи вода. При взаємодії зі штукатуркою стіни вони утворюють міцний барвистий шар, на який не впливають зміни атмосфери.

Фовізм (від франц. *fauve – дикі*) – напрямок у живописі поч. XX ст., який не мав чітко вираженої програми чи власної теорії. Його учасників поєднувало прагнення до створення художніх образів виключно за допомогою яскравого відкритого кольору. Природа слугувала фовістам не стільки об'єктом зображення, скільки приводом для створення експресивних колірно-напружених симфоній, що своєрідно відображають побачену художником дійсність. Від Ф. лише крок до абстракціонізму. Виразні можливості кольору виявлені фовістами, використовувалися багатьма живописцями XX ст.

Форма (від лат. *forma – зовнішність, устрій*) – зовнішній вигляд, обрис предмета. Зором вона сприймається як щось ціле; при зображенні Ф. перебуває в тісній взаємодії з величиною і положенням у просторі.

Формалізм – напрямок у мистецтві та літературі, в якому найважливіше значення має лише форма в повному відриві від ідейного змісту твору.

Функціоналізм (від лат. – *той, що стосується функції*) — широкий соціально-естетичний рух в архітектурі та прикладному мистецтві, що остаточно склався в 20 рр. XX ст. і поширився в країнах Європи й Америки. Гаслом функціоналістів було "Форма йде за функцією". Ідеї функціоналізму були сприйняті та розвинені дизайном, де вони домінували в сер. XX ст.

Футуризм (від англ. *future – майбутнє*) – авангардна течія в європейському мистецтві 1910-20 рр. Зародився в Італії. Для Ф. характерні тенденція зробити предметом мистецтва динамізм, активно проявляються культ техніки та урбанізація, гармонія заперечується, людина нерідко трактується подібно до машини, об'єми взаємно проникають.

Характеристики кольору – якісні й кількісні визначення кольору. Поділяються на суб'єктивні – психологічні, що визначаються в процесі сприйняття, і об'єктивні – психометричні й психофізіологічні.

Хроматичні кольори (від грец. *chromos – колір*) – кольори, що мають особливу властивість – колірний тон, за яким вони відрізняються один від одного. Це кольори сонячного спектру, які утворюються при переломленні сонячного променю. Умовно кольори спектру розташовуються по колу та мають поступові переходи.

Художнє конструювання – процес конкретного вирішення проектного завдання із застосуванням категорійного апарату дизайну: розробка концепції, виділення конкретних цілей, аналіз об'єкта, проведення операцій проектування (моделювання, макетування та ін.), розробка проектної документації.

Художній стиль – явище в галузі художньої творчості, яке виражається в наявності низки визначених загальних рис у творах образотворчого і декоративного мистецтва, архітектури, дизайну тієї чи іншої епохи, історичного періоду. Найбільш наочні ознаки – своєрідність композиційних схем, засобів побудови форми, переважень щодо кольорових сполучень.

Художня культура – сукупність цінностей, створених у різновидах мистецтва, що розуміється як органічне ціле та співвідноситься з усім процесом суспільно-історичного процесу людства. Головна задача вивчення Х.К. – усвідомлення єдності загальних принципів і

цілей творчості у різновидах мистецтва, а також цілісність та своєрідність Х.К. різних народів, епох та напрямків.

Цілісність зображення – наслідок праці з натури методом відношень (порівнянь) при цілісному баченні натури, завдяки чому художник позбавляється таких недоліків як дрібність або пістрявість.

Цілісність сприйняття – уміння художника бачити предмети натурної постановки одночасно, всі разом. Лише в результаті цілісного зорового сприйняття можна правильно визначати пропорції предметів, тонові та кольорові відношення й досягти цілісності зображення натурної постановки. В цільності сприйняття полягає професійне вміння бачити.

Цільова аудиторія – група фізичних осіб, що є найбільш активними споживачами даного товару чи послуги.

Яскравість (*Brightness*) – у комп'ютерній графіці атрибут візуального сприйняття кольору, характеризується ступенем випромінювання чи відбиття світлового потоку. Використовується в колірній моделі HSB. Взагалі Я. є характеристикою освітлення та відноситься до випромінюваних кольорів.

ВИСЛОВЛЮВАННЯ ПРО КОЛІР

Только вследствие незнания того, как природа объединяет цвета, колорит в живописи остается для всех времен загадкой.

У.Хогарт

Те, кто влюбляется в практику без науки, подобны кормчим, выходящим в плавание без руля или компаса, ибо они никогда не могут быть уверенны, куда идут. Практика всегда должна быть построена на хорошей теории.

Леонардо да Винчи

Колір – це вже ідея, сюжет, він має самоцінність. Якщо чітко вирішено завдання, тобто правильно розміщено і визначено колірне середовище, колір як живописна структура здатний говорити сам.

О.Стовбур

Живопис – це не лише поетичне натхнення, але й пошук закономірний, науковий та точний.

Д.Констебль

Законы цвета невыразимо прекрасны именно потому, что они не случайны. Я совершенно уверен, что цвет, светотень, перспектива, тон, рисунок, все имеет свои определенные законы, которые должно и можно изучать, как химию или алгебру. Если бы дарования было достаточно! Изучение законов цвета помогает перейти от инстинктивной веры в великих мастеров к отчетливому пониманию того, почему мы находим ту или иную картину красивой.

Ван Гог

Цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают.

Е.Делакруа

Барва є тонким камертоном часу. Кожне століття чи великі історичні епохи так чи інакше витворюють притаманний їм кольоровий феномен, бо народ в силу географічних умов, історико-суспільного розвитку, традицій, духовного потенціалу виробляє своє ставлення до кольору.

В.Овсійчук

Является общепризнанным, что цвета выполняют важную символическую функцию в самых различных мифологических системах. Пожалуй, именно символическая функция – первая "профессия" Цвета, если судить по наскальным росписям и ритуальным захоронениям каменного века. Феномен трехцветной символики "черный-белый-красный" был распространен на протяжении многих тысячелетий. Результаты современных психосемантических исследований совпадают по содержанию и символике цвета древних. В европейской культуре трехцветная символизация активно функционирует на бессознательном уровне. Мы говорим "темная личность", "светлая мысль", "огненный взор". Мудрость по-прежнему белая, ярость красная, зависть черная.

Л.Яньшин

Природа – некий храм, где от живых колонн
Обрывки смутных фраз исходят временами.
Как в чаще символов, мы бродим в этом храме,
И взглядом родственным глядит на смертных он.
Подобно голосам на дальнем расстоянье,
Когда их стройный хор един, как тень и свет,
Перекликаются звук, запах, форма, цвет,
Глубокий, темный смысл обретшие в слиянье.

Ш.Бодлер

Так само продуктивними для дизайну є також біонічні дослідження орієнтуючих властивостей кольору. Колір в природі, наприклад, у світі рослин, – це свого роду реклама для приваблювання комах, котрі сприяють запиленню. Організми протягом багатьох мільйонів років "відпрацювали" свої кольори, які відповідають дешифруючим здатностям комах, завдяки чому ті реагують на "рекламу". У цілому ж вивчення досвіду природи щодо функціональних властивостей кольору, щодо створення нею колірних гармоній є важливою частиною дизайнерської біоніки.

В.Даниленко

Для появи кольору необхідні світло і морок, світле та темне.

І.Гете

Посредством глаза, а не глазом
Смотреть на мир умеет разум.

У.Блейк

Ми можемо сказати, що майже ніколи поверхні осяяних тіл не є істинним кольором цих тіл… Якщо взяти білу смужку, розташувати її в темному місці, направивши на неї світло сонця, вогню і повітря, то вона матиме відтінки трьох кольорів.

Леонардо да Вінчі

Чтобы лучше оценить собственное зрение, кое в чем ограниченное, но в то же время удивительное по своим возможностям, мы можем сравнить наши глаза с глазами животных. Предположим, что мы могли бы "даже поменяться" с кем-то из них глазами. С каким животным нам хотелось бы поменяться? Может быть, с лошадью, которая хорошо видит и днем и ночью, а может быть, со львом, тюленем или совой? Совершая такой обмен, нам пришлось бы отдать цветное зрение, и к тому же мы бы уже не могли прочитать, что написано мелким шрифтом. Может быть, поменяться со страусом, орлом или осьминогом? Все они обладают цветным зрением, зато плохо видят в темноте. Если же нам обязательно хочется сохранить все преимущества нашего глаза – ночное зрение, различение цветов и прекрасную разрешающую способность днем, – единственным подходящим для нас кандидатом будет горилла. Но станет ли нам лучше после такого обмена?

Дж. Мілн
"Чувства животных и человека"

Если ты, поэт, сумеешь рассказать и описать явления форм, то живописец сделает это так, что они покажутся ожившими благодаря светотени.

Леонардо да Винчи

Рисунок и цвет неразделимы: чем гармоничнее делается цвет, тем точнее становится рисунок. Когда цвет достигает наибольшего богатства, форма обретает полноту. Контрасты и соотношения тонов – вот секрет рисунка и моделировки.

П.Сезанн

В арсенале человеческих восприятий цвет является одним из основных моментов, потому что это одно из сильнейших ощущений, получаемых человеком от природы. Но человек может представить себе цвет и одним лишь условным мышлением.

М.Сарьян

Деякі художники перетворюють сонце на жовту пляму, а варто вміти перетворити жовту пляму на сонце.

П.Пікассо

Черный с его глубокой темнотой необходим, чтобы полихромное сияние света могло определиться в своих границах. Светлая же лучистость белого – чтобы цвет мог обрести материальную силу. Между черным и белым пульсирует живой мир хроматических явлений.

И.Иттен

В своем жизненном опыте мы редко имеем дело с беспредметным цветом. Мы видим оранжевый апельсин, зеленую траву, карие глаза, а не просто отдельные цвета. В быту нам практически невозможно отделить информацию от той, которая ее сопровождает, от контекста, в котором мы воспринимаем цвет. Для человека чаще всего цвет рассказывает о предметах и явлениях. Он позволяет судить о том, созрела ли ягода или она еще зеленая. Здоров ли ребенок или у него красное горло. …То, что мы видим, слышим, осязаем, помним, обоняем, чувствуем, – все это синтезируется в единую и неразрывную картину мира".

Н.Серов

Нельзя заботиться в этюде о воздушности, передаче состояния природы, неверно передавая планы по светлоте и упрощенно в цвете. Нельзя ставить колористические задачи, понимая цвет элементарно, лишь как локальный. Для художника-реалиста совершенно очевидно, что именно правдивое изображение предмета в определенной среде, как бы она не изменяла его цветовой облик, т.е. именно так, как воспринимает художник, как раз и является наиболее достоверным художественным образом данного предмета.

А.Унковский

Константность восприятия цвета заключается в сохранении действительного цвета предмета в изменившихся условиях освещения.

В.Кузин

Для рассмотрения контраста и константности, свойственных хроматическим цветам, представим себе красный объект в сине-зеленом освещении. Осознавая это, мы вычленяем цвет освещения, и в результате объект воспринимается как обладающий цветом, дополнительным к сине-зеленому, то есть красным. А как мы узнаём, что объект освещается сине-зеленым светом? Об этом нам может сказать видимый цвет окружающей среды. Серые или белые участки ее будут отражать сине-зеленый свет.

И.Рок

Теоретики импрессионизма и неоимпрессионизма любили пользоваться выражениями "вибрация света", "передача световой вибрации", "изображение вибрирующего светового потока" и другими подобными формулами. С точки зрения физики эти выражения – образы, не имеющие отношения к волновой природе света. Мы не можем видеть световых колебаний, а передача волновой природы света невозможна и художественно бессмысленна. Невозможна и живопись спектральными цветами. "Чистые" цвета импрессионистов – это лишь отчасти цвета, близкие к спектральным, по большей же части – их разбелки и, кроме того, нейтральные светло-серые цвета, повышающие цветность соседних пятен. Но приемы импрессионистической живописи хорошо говорят о способе видения, о ясном выборе природной основы для цветовых гармоний картины. Мир для импрессиониста – это не столько мир вещей, сколько мир излучений. Цвет понимается только как постоянно меняющийся, всюду разный цвет излучения.

М.Волков

То, что мы обычно называем цветом, не более чем окраска предметов, но вовсе не то, что видит наш глаз, при условии целостного видения. Натюрморт, который стоит перед вами.., должен стать для вас картиной, то есть единым цельным и неделимым зрительным образом… Для этого надо на время забыть, что это кубик, гранат, яблоко и т.д. Это цветные части цветной картины, которая находится перед вами. Сила этой картины в ее цветном звучании в целом, как бы цветовой оркестр, исполняемый разными инструментами.

Р.Фальк

Но тонко, даже блестяще развитые слух, глаз и рука не гарантируют тонкости и человечности развития души, как не гарантируют и подлинного творчества.

Б.Неменський
"Мудрость красоты"

Говорят "поставлен глаз". Постановка глаза – это постепенное осознание, что только способность охватить зрением большое пространство, видение целого определяют художественное восприятие мастера-живописца. Живопись в природе не находится в готовом, написанном состоянии, она полускрыта. Ее нужно проявлять на

холсте. Чем опытнее вы будете становиться, тем шире будете смотреть на целое. Сначала вы будете искать и сравнивать два тона вместе, потом три, потом четыре, пять одновременно, и наконец, как дирижер оркестра, который одновременно слышит и скрипку, и флейту, и контрабас и т. д., вы разовьете глаз настолько, что будете видеть все одновременно. Тогда вы станете мастером живописи.

Б.Иогансон

Поставленный глаз – свойство биологическое, чем в корне отличается от вкуса, который только приобретается. Однако это свойство можно развить. Поставленный глаз крайне важен. Вкус может подвести, потому что исходит исключительно от разума. Поставленный глаз не подводит никогда, так как будучи развит в известной степени при помощи разума, входит в плоть и кровь, становится как бы свойством организма и от рассудка не зависит. Он просто не дает человеку выпасть из рамок искусства.

Р.Фальк

Так же, как в мире наших ощущений цвета являются интервалом между незримыми светом и тьмой, так и в мире наших чувств мы имеем внутреннюю радугу, которая рождается между внутренним светом и внутренней тьмой… Именно в эту сферу мы вступаем, когда имеем дело с цветом, ибо Цвет и Чувство – две стороны одной медали.

Л.Д.Эрбо

Жди меня, и я вернусь,
Только очень жди.
Жди, когда наводят грусть
Желтые дожди.

К.Симонов

Ты плачешь – светятся слезой
Ресницы синих глаз.
Фиалка, полная росой,
Роняет свой алмаз.
Ты улыбнулась – пред тобой
Сапфира блеск погас:
Его затмил огонь живой,
Сиянье синих глаз.

Вечерних облаков кайма
Хранит свой нежный цвет,
Когда весь мир объяла тьма
И солнца в небе нет.
Так в глубину душевных туч
Твой проникает взгляд.
Пускай погас последний луч –
В душе горит закат.

Д.Байрон

Несобственные качества объективно цветам не присущи, они возникают как следствие эмоциональной реакции, возникающей при их восприятии.

О.Зайцев

Восприятие мира китайцем иное, чем негром. Отсюда искусство – выражение темперамента. Футуризм, а ранее импрессионизм и кубизм искали механизации; вибрации цвета – импрессионизм, давления цветов – Гоген, геометризации форм – Сезанн, сечения плоскостей – Пикассо, движения цвета, последо-вательного развития его, перемещения – Делоне, наконец, эле-ментарной техники – русский футуризм. Спектральная расцветка импрессионистов существовала на Востоке в тканях: гамма цветов Туркестана – гамма металлическая или шелка, переливающаяся цветами; гамма Египетская – гамма лунная, дающая градацию темных тонов с яркими белыми и зеленовато-голубыми цветами, имеющими резкие грани; гамма Персии – гамма огня, имеет спектр из желто-красного, желтого и зеленого. Гамма Аравии имеет гамму золота, пурпура, виссоны, черно-фиолетового, белого цветов; гамма Индии – гамма пламени, имеет градацию от темно-коричневых тонов к желтому и от желтого к зеленому. Наконец, гамма Греции – из охры, кобальта и красного; гамма Китая имеет голубой, зеленый и желтый.

Г.Якулов

В живописи есть нечто бесконечное – не могу как следует объяснить тебе, что именно, но это нечто восхитительно передает настроение! В красках заложены скрытые созвучия и контрасты, которые, иначе как для выражения настроения, нельзя использовать.

Ван Гог

“*Четыре времени года*”

Весенней водою озера полны,
Причудлива летом предгорий стена,
Струится сиянье осенней луны,
Свежа в одиночестве зимнем – сосна.

Гу Кайчжи

“*Цветные слова*”

У травы – зеленые слова,
И слышны они едва-едва.
А у ветра – синие слова,
И от них кружится голова.
А у солнца – столько ясных слов,
Красных песен, золотых стихов!
Всех друзей сегодня я зову
Слушать солнце, ветер и траву!

Г.Сапгир

“*Цвет осени*”

Желтою-желтою вызрела дыня.
Желтая груша упала в траву.
Желтое солнце сквозь тучи худые
Миру являет небес синеву.
Желтая осень на желтых дорогах,
Желтые листья с березы летят.
В желтую Африку птиц я с порога
Желтым платком провожаю, грустя.
Желтую краску роняет природа
Желтой росою на желтый песок.
Желтыми каплями желтого меда
Красит у осени желтой висок.

О.Линев

В период потрясений, когда смешались все понятия, многие свыклись с темным фоном наших интерьеров. Но творения нашей эпохи, столь дерзкой, опасной, столь воинственной и побеждающей, казалось бы, ждут от нас, чтобы мы научились жить и мыслить на светлом фоне БЕЛЫХ стен.

Ле Корбюз’є

Фиолетовые руки
На эмалевой стене
Полусонно чертят звуки
В звонко-звучной тишине.

В.Брюсов

Если сравнить утро с каким-либо иным временем дня, – оно является наиболее влажным, голубым по цвету, прозрачным по воздуху; не отбрасывающим резких теней от предметов, но погружающим все в голубое. Если искать стихию, которая была бы наиболее близка к такому состоянию, – это вода, ибо после неба это та стихия, которая в спокойном состоянии отражает цвета, сообщая им прозрачность. В этом случае луч солнца, воздух, небо, вода, природа и человек, животное и растение – все объединено одним общим движением, одной призмой цвета. Странами, имеющими эти призмы, являются страны Востока: Корея, Япония и Китай или как они себя называют: Страна Утреннего Покоя, Страна Восходящего Солнца и Небесная Империя. Все эти понятия связаны с чувством легкого голубого цвета, влаги и воздуха – так же, как ни у кого из людей, живших когда-либо, не было связано представление об утре с чем-то тяжелым и знойным.

Г. Якулов,
“Дневник художника. Голубое солнце”

Лиризм “Золотой осени” Левитана создан цветом. В сочетаниях оранжевого, желтого, синего, изумрудно-зеленого много цветовой радости, но тонкая связь этих цветов в колорите картины содержит и ноту печали. Можно подумать, что краски пейзажей Левитана кажутся грустными, задумчивыми и радостными благодаря изобразительной стороне этих картин, благодаря тому, что они изображают картины природы, связанные у нас с этими чувствами. Но причина эмоционального воздействия цвета лежит глубже. Из тысячи цветовых сочетаний, которые мы видим в картинах осени, Левитан выбрал одно. Он почувствовал, что этот аккорд красок сам по себе эмоционален, и он усилил его эмоциональное звучание.

М.Волков

Последние лучи заката
Лежат на поле сжатой ржи.
Дремотой розовой объята
Трава некошеной межи.

А.Блок

На небесном синем блюде
Желтых туч медовый дым.
Грезит ночь. Уснули люди,
Только я тоской томим.

С.Есенин

О Русь – малиновое поле
И синь, упавшая в реку, –
Люблю до радости и боли
Твою озерную тоску.

С.Есенин

И небо, и серое море
Уходят в немую безбрежность.
Так в сердце и радость, и горе
Сливаются в тихую нежность.
Другим – бушевания бури
И яростный ропот прибоя.
С тобой – бесконечность лазури
И ясные краски покоя.

В.Брюсов

Желтым шелком, желтым шелком
По атласу голубому
Шьют невидимые руки.
К горизонту золотому
Ярко-пламенным осколком
Сходит солнце в час разлуки.

В.Брюсов

…а за окнами мороз
И малиновое солнце
Над лохматым сизым дымом…

А.Ахматова

Волги синяя овчина
На плечах богатыря…

В.Хлебников

Глибшає далеч. Річка синіє,
Річка синіє, зітхає, сміється…
Де вас подіти, зелені надії?
Вас так багато – серце порветься!

М.Рильський

Васильки у полі, васильки у полі,
І у тебе, мила, васильки з-під вій,
І гаї синіють ген на видноколі,
І синіє щастя у душі моїй.

В.Сосюра

Українська моя рідна мово,
В кожнім слові твоїм – цілий світ!
Бачу барви у нім веселкові
І калини червоної цвіт.
А ще небо блакитне, бездонне,
І Ярило, й пшеничні поля,
Плескіт рік, шум гаїв невгамовний –
Вся моя українська земля!

Ю.Павленко

Шепот, робкое дыханье,
Трели соловья,
Серебро и колыханье
Сонного ручья,
Свет ночной, ночные тени,
Тени без конца,
Ряд волшебных изменений
Милого лица…

А.Фет

По потолку гудит досада
Двух заплутавшихся шмелей,
И веет свежестью из сада,
Из глубины густых аллей,
Неизъяснимой веет смесью
Еловой, липовой, грибной;
Там, по сырому пестролесью, –
Свист, щебетанье, гам цветной!

В.Набоков

Февраль. Достать чернил и плакать!
Писать о феврале навзрыд,
Пока грохочущая слякоть
Весною черною горит.

Б.Пастернак

Ложится на дни
Сон черной тенью.
Надежда, усни!
Усните, стремленья!
Поблекла давно
За краскою краска.
Душе – все равно…
О, грустная сказка!
И я – колыбель,
Колышуся в нише
Под скрипы петель…
Так тише же, тише!

П.Верлен

Я считал и считаю, что три "знатнейших художества" – живопись, скульптура и архитектура – всегда были и будут теснейшим образом связаны между собой, и не только тем, что им часто приходится выступать совместно, но главным образом их внутренним родством, ибо не может быть скульптуры, не решенной архитектонически, живописи, лишенной формы, архитектуры – не пластичной и не обогащенной цветом.

М.Манизер

Я мыслю современный синтез искусств более широким, чем раньше. Он должен выступать не отдельными решениями, а целыми комплексами синтетически решенных кварталов, районов, городов. Кроме того, синтез искусств должен включать наряду с архитектурой, монументальной живописью и скульптурой декоративное искусство (керамику, ткани, эстампы и т.п.), призванное украшать современные интерьеры.

Л.Кербель

Ніхто ще з художників не передавав з такою майстерністю ніч і зоряне небо, як це зробив Чюрленіс.

К.Паустовський

Помните, что картина – прежде, чем представлять боевого коня или обнаженную женщину, – является плоской поверхностью, покрытой красками в определенном порядке.

М.Дені

Техника и медленная обдуманная работа, разумеется, не так прекрасны, как вдохновение. Это производит менее сильное впечатление, но именно в технике и кроются основы искусства.

О.Роден

В природе все – контраст. Контраст движений, линий, форм, светлого и темного, контраст цвета, – все это мы повсюду наблюдаем. Он же проявляется и в произведениях искусства. Общий закон – больше противоположения.

Е.Делакруа

Контрасти породжуються не чорним і білим, а колірним відчуттям".

П.Сезанн

Контраст цветовых пятен в картине является одним из проявлений всеобщего закона симметрии и асимметрии в природе.

О.Зайцев

Процесс живописи всегда основан на противопоставлении цвета – светлее или темнее, теплее или холоднее, ярче или сдержаннее и так далее. Соотношения могут держаться и на очень тонких цветовых колебаниях, и на сильных противоречиях цветовых планов. Поэтому понятие цветового контраста – это широкое понятие, объединяющее разные системы взаимодействия цвета в картине.

Ю.Аксенов

Черные одежды заставляют тело при изображении человека казаться белее, чем в действительности, белые одежды застав-ляют тело казаться темным, желтые – цветным, а в красных одеждах оно кажется бледным.

Леонардо да Винчи

С помощью красного и зеленого цветов он старался выразить дикие человеческие страсти. Интерьер кафе он написал в кроваво-красном и темно-желтом тонах с зеленым бильярдным столом посредине. Четыре лимонно-желтых лампы окружены оранжевым и зеленым сиянием. Самые контрастные, диссонирующие оттенки красного и зеленого боролись и сталкивались в маленьких фигурках спящих бродяг.

І.Стоун про Ван Гога

Не только основной замысел композиции, но и вся ее художественная ткань должны состоять из контрастов. Если мир бесконечно разнообразен, то и реалистическое искусство, отражающее действительность, должно стремиться отразить бесконечную неповторимость деталей бесконечного мира.

Є.Кибрик

Контраст как противопоставление цветов в картине есть основной прием художественного мышления вообще. Это утверждение одного и противоположение ему иного. Основой противопоставления могут быть любые качества цвета: насыщенность, цветовой тон, тяжесть. Но какова бы ни была роль цветового контраста в композиции картины, он будет неприятен, если нарушена гармония. Судьей и тут выступает глаз. Художник привлечет внимание зрителя к картине и к главному в ней контрастом цвета, но захочет ли глаз рассматривать ее, если контрасты будут чрезмерны и неприятны ему? Поэтому художник должен позаботиться о гармонии цвета. Мы должны знать не только то, что именно следует различать и сопоставлять в природе, но и то, как эти различия и объединения будут работать на картине.

М.Волков

Цвет – свет мозга художника. Его важность заключается в том, что цвет, порожденный и вскормленный материей и воссозданный сознанием, может выражать сущность каждой вещи и в то же время вызывать у зрителя внезапные эмоции. ...Цвета обладают присущей им красотой, которую следует сохранять так же, как в музыке, стремятся сохранить тембр. Должен возникнуть аккорд цветов – гармония, подобная музыкальной гармонии. ...Цвета действуют тем сильнее, чем проще; усиленный цвет действует как удар гонга. Фовизм был для меня испытанием средств: как воедино разместить рядом синий, красный и зеленый цвета. Исходный пункт фовизма – решительное возвращение к красивым синим, красивым красным, красивым желтым – первичным элементам, которые будоражат наши чувства до самых глубин.

А.Матисс

Українські народні традиції представлені в авангарді не в простих фольклорних запозиченнях, стилізаціях – цього немає, а у виразній і ритмічній мові кольорів, сполученні кольорового ритму з лінійним, у колористичних пристрастях (наприклад, діалог червоного й чорного у О.Екстер).

Г.Мєднікова

А що означають відомі квадрати Малевича – чорний, червоний, білий? А хрест, а коло? Можливо, в них ті психологічні архетипи, що лягли колись в основу таємничої мови українських орнаментів, ті "езотеричні" знаки, якими кодувався діалог людини з космосом у прадавні часи, що й стало, зокрема, мотивом вишивок на рушниках чи візерунків килимів, писанок. Недарма свій "Червоний квадрат" 1915 р. Малевич характеризував як "живописний реалізм селянки у двох вимірах.

М.Закович

Художником можно стать, а колористом надо родиться.

Й.Гете

В пространственной материальной живописи цвет и тон неразрывны. Изолированного цвета нет. Цвет, неверно взятый в тоне, уже не цвет, это просто краска, и ею нельзя передать материального обьема в пространстве.

М.Крымов

Колоритность не зависит от большего или меньшего количества красок, можно иметь на палитре все краски, какие есть, и писать однотонно; и обратно: немногими красками можно получить множество разнообразных нюансов.

И.Крамской

Для художника не существует ни абсолютно прекрасных, ни абсолютно уродливых цветов; он заботится о создании прекрасных отношений одного цвета к другому, их обоих к третьему и всех вместе друг к другу. Красоту создают только их отношения, только то, что можно назвать цветовым синтезом.

І.Грабарь

В науке, где требуется фактическая достоверность, принцип "как кажется природа", конечно, не имеет значения. В живописи же, если на красном фоне серый кружок бумаги кажется зеленоватым, то и изображать его нужно таким.

В.Васнецов

Живопис – це не гра пензлем, а правильні відношення і гармонія тонів.

І.Левітан

Цвета есть раздражающие и успокаивающие, кричащие, спорящие друг с другом и живущие ласково один возле другого. В их бо-

рьбе или согласии и есть воздействие цвета на человека через чувство зрения. Художник, не понимающий этого языка, этой внутренней жизни цветов – чужой на собственной палитре.

К.Петров-Водкин

Если мы бросим взгляд на окружающую нас обстановку, будь то пейзаж или интерьер, мы заметим, что между вещами существует своеобразная связь, созданная окутывающей их атмосферой и разнообразными окружениями света, которые вовлекают каждый предмет в некую общую гармонию.

Е.Делакруа

Лавина цвета сама по себе беспомощна, в цвете важнее всего соотношения.

А.Матисс

Цветовая гармония есть цветовое равновесие, цветовая уравновешенность, такое соотношение и такие качества цветов, при которых они не кажутся чуждыми один другому и ни один из них не преобладает излишне.

В.Шугаев

Зимой
Глаза
Отвыкли от красок.
Попросил, чтобы купили мне
Красных цветов.

Японський вірш “танка”:

Кольори складають сукупність, що розчленовується відповідно до самої природи речей. У цій повноті вони і повинні проявитися; жоден основний колір не повинний бути відсутнім, тому що в іншому разі був би порушений зміст повноти. Особливо старі італійські і нідерландські майстри доставляють повне задоволення у відношенні цієї системи кольорів. У їхніх картинах ми знаходимо синій, жовтий, червоний і зелений кольори; така повнота складає основу гармонії.

Гегель

В наше время появилась теория, согласно которой были выведены определенные цветовые триады для нескольких конкретных национальных школ живописи. Согласно этой теории, во франко-итальянской школе триада должна состоять из желтого, оранжевого и синего цветов, в испанской школе должна доминировать триада из белого, красного и черного, а русская школа может быть охарактеризована триадой из белого, красного и зеленого цветов.

Н.Серов

Я намерен основательно изучить теорию. Я совсем не считаю это бесполезным занятием и думаю, что, когда человек в своих поисках руководствуется подлинно конкретными указаниями, его инстинктивные предположения и догадки очень часто превращаются в уверенность и определенность.

Ван Гог

Художник имеет свою геометрию. Он живет в многомерном мире, где, помимо длины, ширины, высоты, глубины времени существует еще одно "измерение" – цвет.

Г.Б.Борисовский

Когда на рассвете лазурный свод,
Раскрывшись, посыпал розы с высот, –
Сперва те розы пурпурно редели,
Потом позолотились, побелели...

Из восточной лирики

Было еще светло. Море переливалось множеством бледных бликов заката – от молочно-серебристых до перламутровых, по которым пробегали широкие полосы пурпура и золота, посылаемые небом, оставленным солнцем.

Пьеро Калеффи

Гармония существует, присутствует в мире, и я стараюсь передать ее в своих портретах, пейзажах, композициях. В этом мне помогает музыка, которую я слышу в окружающих предметах и в каждом человеке.

Г.Базян

Как гармония звуков в поэзии неотделима от смысла и содержания, так и эстетическое воздействие красок, их гармония и красота неотрывны от изображаемых вещей и их свойств. Колорит в живописи – это результат познания художником в действительности объективно существующего цветового богатства природы. В природе все предметы и объекты всегда сгамонированы благодаря единству и объединенности красок общим освещением, взаимными рефлексами и контрастным взаимодействием цветов. Художник везде может найти гармонию и согласовать любые "некрасивые" и "противоречивые" цвета. Светотень и цвет в картине – это не только средство изображения объемных форм, материала, пространства, состояния освещенности, но и элемент композиционного построения. С помощью цвета и света художник организует восприятие зрителя, направляет его внимание на главное и вводит его в содержание всей композиции.

Г.В.Беда

Небо над холмом окрашено
В нежные тона фиалок.

Х.Р.Хіменес

Пейзаж – это исповедь художника. И он не может не быть поэтом. Поэзия – состояние, в котором он живет, и живет постоянно, если он действительно художник. Взволнованность – вот что неизбежно проявляется в картине, коль это сопутствовало ее созданию. Холодное искусство мертво. Нельзя имитировать чувства, делать вид, что переживаешь.

А.Дубинчик

У высоких елей легкое дыханье –
Им не зябко в шубах серебристых,
А на каждой ветке белое сиянье
От накидок нежных и пушистых.
Опустели санные пути.
Голосов не слышно в снежной мгле,
Лишь на колокольне бьют часы,
И от их ударов страшно детворе.

Р.М.Рильке

При изображении воздуха особенно важно уловить и верно передать отношение переднего плана к дальнему, в этом, собственно, и состоит решение живописной задачи – верно уловить и точно передать состояние воздушной среды.

О.Дейнека

Надо писать скоро и писать маленькие этюды, чтобы успеть схватить тон, правильно передать цвет. Ведь в природе все быстро меняется. Солнце уходит незаметно и в полчаса дает разницу силы света и тени.

В.Бялиницкий-Бируля

Для того, чтобы ясно видеть цветовой тон и светлоту предметов дальнего плана, надо стараться не видеть там отдельных предметов, надо отрешиться от того, что там есть, и стараться видеть общее цветовое пятно.

М.Волков

Якщо б краса у всіх її образах хоча б на половину людства мала свій благодійний вплив, тоді б ми швидко наблизились до досконалості.

Т.Шевченко

Настоящее творчество является равновесием между абстрактным и конкретным. В природе, если ее не уродовал человек, – все прекрасно, часто мы этого не видим, проходим мимо замечательных вещей, пока художник не покажет, не откроет для всех пластическую тайну мира. Именно тогда он создаст не копию, не бездумный повтор, а сумеет передать свое удивление, понимание мира.

Д.Жилинский

Сотню раз говорил я себе, что живопись дает только намек, является лишь мостом между душой художника и душой зрителя. Холодная точность в передаче изображения – не искусство. Проникновенное воплощение замысла, когда оно доставляет удовлетворение, когда оно выражает мысль художника, – вот подлинное искусство.

Е.Делакруа

Найсвоєрідніша цінність мистецтва в тому, що воно допомагає людині і пейзажеві, образові і світові зустрітися і знайти одне одного.

Р.Рільке

Мистецтво – це крок з природи у нескінченність.

Д.Джербан

...я подумал, что чутье художника стоит иногда мозгов ученого, что то и другое имеют одни цели, одну природу и что, быть может, со временем, при совершенстве методов, им суждено слиться вместе в гигантскую чудовищную силу, которую трудно теперь и представить себе.

А.Чехов

Художник бесчестит себя, если не мыслит самостоятельно.

Микеланджело

Произведение искусства для того, кто умеет видеть – это зеркало, в котором отражается состояние души художника.

П.Гоген

Живопись, как и всякое искусство – это прежде всего философия. Краски сами по себе ничего не стоят, если они не выражают глубокой мысли художника.

В.Лидин

Не то важно, что художник делает, а важно, что он собой представляет. Что такое по-вашему художник? Глупец, у которого только и есть глаза, если он живописец, или уши, если он музыкант? Нет, он политическое существо, живущее всеми событиями мира и создающее их образ. Нет, живопись не должна быть украшением жилищ.

П.Пикассо

Художник обладает двумя вещами: глазами и интеллектом, которые должны взаимно помогать друг другу. Нужно содействовать их обоюдному развитию.

П.Сезанн

Произведение изобразительного искусства является не иллюстрацией к мыслям автора, а конечным проявлением самого мышления. И колористика – отражение мышления.

Р.Арнхейм

Для того, чтобы иметь право создавать "музыку для глаз", надо в совершенстве изучить ту, которая звучит в природе: музыку цвета, света, пространства и т.д. Художник, который не изучил натуру, никогда не сможет овладеть языком, на котором он должен говорить, никогда не услышит музыку цвета...

Р.Фальк

Науки везде и всегда приносят величайшую пользу всем художникам, к ним прилежащим, особливо же ваятелям, живописцам и зодчим, ибо всякий, кто лишен того, что приобретается при помощи полезных наук, никогда не будет обладать совершенным суждением, каково бы ни было его природное дарование.

Джорджо Вазарі

Искусство действует исключительно на чувства. Мысль художника чувственна и темпераментна. Научная мысль бесполая, безтемпераментная. Зоологу нет дела до культа черного козла, он изучает лишь его строение, а художник не ограничивается только зоологическим изучением, но стремится проникнуть в символическое значение козла через уразумение его культа и образа.

Г.Якулов

Художественный образ, являясь носителем единичного, конкретного, и есть обобщение. Одной из особенностей художественного творчества является то, что художник активно мыслит, рассуждает о том, чему посвящено его творчество не только в про-

цессе непосредственного изображения, но и тогда, когда он занят совсем другим. Встречаясь с различными явлениями и объектами окружающего мира, он постоянно задает себе вопросы и стремится найти на них ответ.

В.Кузін

Искусству угрожают два чудовища: художник, который не является мастером, и мастер, который не является художником.

А.Франс

Искусство превращает самые обыденные предметы в исторические. Если история как наука раскрывает процесс через существенные факты, то искусство способно втянуть и несущественный предмет в характерные для эпохи человеческие отношения и сделать его общеинтересным. Почему это происходит? Прежде чем включить предмет действительности в свою образную систему, искусство его художественно обрабатывает: предмет предстает в нем уже не просто как предмет действительности, а как освоенный и переработанный по законам красоты, то есть ставший общезначимым. Искусство всегда берет предмет эстетически – в его ценности для человечества, и в этом коренится непреходящее значение художественных шедевров.

Ю.Борев

Живопис зароджується в душі, і найбільше його достоїнство не лише в точності зображення.

Східна мудрість

Каждый шедевр несет в себе нечто таинственное, в нем всегда есть что-то такое, что заставляет испытывать легкое головокружение.

О.Роден

Можно написать вполне профессионально красивый пейзаж, портрет или натюрморт, но если не будет чего-то неуловимого – чуда, волшебства, не будет и настоящего искусства. Если бы человечество не имело тайн, то их следовало бы придумать.

В.Ковалев

Через цвет звучит приказ будущего. Все серое, черное и мрачное, туманное уже достаточно затемняло человеческое сознание. Каждый должен снова подумать о ярких, блестящих оттенках, которые всегда знаменуют эпоху Возрождения.

Н.Рерих

Художник заставляет зрителя додумывать, дорисовывать. Однако это не домысел произвола. Воспринимающему дан исходный импульс для раздумий, ему задается определенное эмоциональное состояние и программа переработки полученной информации, но за ним сохранены и свобода воли, и простор для творческой фантазии. Если бы художественный образ был полностью переводим на язык логики, наука могла бы заменить искусство. С другой стороны, если бы он был абсолютно непереводим на язык логики, то ни литературоведение, ни искусствоведение, ни художественная критика не существовали бы. В том-то и дело, что образ и переводим и непереводим на язык логики. Он непереводим потому, что при анализе остается "сверхсмысловой остаток". Он переводим потому, что, глубже проникая в суть произведения, можно все полнее, всесторонне выявлять его внутренний смысл.

Ю.Борев

Алгоритмы прекрасны, но когда вы вступаете в область настоящего искусства, вы лишь передаете программе ваши творческие замыслы. Никакой алгоритм не в состоянии заменить творчество художника. В мире компьютерной графики алгоритмы дают только руководство к действию.

Дік Мак-Клеланд

Взяв у природы случайное, обратить его в закономерное – таков подлинный закон композиции в живописи. Мы не можем искать композиции, сидя у себя дома и в ярости бегая по комнате, как делал Сезанн, когда ставил свои натюрморты. Мы ушли от такого способа. Нам надо из живой, нетронутой природы выхватить ту нить, которая приводит к подлинной композиции, надо приучить свой глаз при первом взгляде брать только то, что нужно.

П.Кончаловский

Природу нельзя копировать и нельзя уродовать, ее надо любя воспроизводить.

М.Сарьян

Стремление истинного художника должно простираться дальше точного копирования натуры: вместо старания развлекать людей подробной мелочной тщательностью своих подражаний он должен стараться облагородить их величием своих идей.

Д.Рейнольдс

В одном мгновенье видеть вечность,
Огромный мир – в зерне песка,
В единой горсти – бесконечность,
И небо – в чашечке цветка.

У.Блейк

В каждом прикосновении рук мастера к создаваемой вещи живет чувство красоты, органичное внутреннему строю народного восприятия. В народном творчестве ярко выражены национальный темперамент и национальный характер. Особенно любили русские и украинские мастера использовать для своих орнаментальных мотивов красный цвет, который считался символом солнца и земного плодородия.

Н.Сокольникова

Краса українських килимів полягала не лише в їхній незвичайній кольористичній силі, але теж в оригінальності стилізації окремих квітів, у багатстві й різноманітності цієї стилізації.

В.Щербаківський

Делать дизайн – значит искать воплощение счастья, жизни и ее радостей.

П.Жуан

Жилище – это возможность свободно двигаться, стоять, лежать, наслаждаться прохладой или теплом, отдыхать, погружаться в раздумье... Проблема жилища – первая из всех проблем.

Ле Корбюз'є

Бывают комнаты, в которых всегда чувствуешь себя дураком; в других, напротив, всегда бываешь в ударе. Одни нагоняют тоску, хотя бы они были светлые, белые с позолотой; другие почему-то веселят, несмотря на спокойные тона обивки. У нашего глаза, как и у сердца, есть свои пристрастия и глубокие антипатии, в которые мы часто не бываем посвящены, но все же они воздействуют на наше настроение тайно, украдкой. Общий стиль обстановки, гармония мебели и стен непосредственно влияют на нашу духовную природу, как лесной, горный или морской воздух действует на природу физическую.

Г.Мопассан

Интерьеры их домов часто имеют незаконченный вид и напоены ароматом медленно испаряющихся древесных масел. Они не содержат почти ничего "неестественного". Необработанными остаются не только деревянный каркас, но также бумажные ширмы, плетеные маты, отшлифованные песком стены, слегка обструганные деревянные потолки, камышовые или бамбуковые перегородки. Дом всегда выглядит как часть сада, и это действительно так, потому что он построен из тех же материалов.

Д.Нельсон

Согласно этой теории, человек так привык к цветовому решению природы, что питает отвращение к любому нарушению установленного ею порядка. Из этого следует, что при выборе цвета для любого искусственного пространства, внутреннего или внешнего, плоскость основания должна быть выдержана в тонах земли – в оттенках глины, камней, гравия, песка, мха. Синие и сине-зеленые тона воды, напоминающие ее изменчивую поверхность, применяются на плоскости основания или пола редко и только в тех местах, где проход нежелателен. Конструктивным элементам стен и крыши сообщаются цвета ствола и ветвей дерева – черный, коричневый, темно-серый, красный и охристый. Поверхности стен в глубине заимствуют свой оттенок от чащи бамбука, свисающих лиан, струящегося солнечного света, листвы, сосновых сучьев и сплетающихся ветвей. Цвета потолка должны напоминать воздушность неба и меняться от глубокой лазурной синевы или водянисто-зеленого цвета до туманных облачно-белесых или мягких серых тонов.

Д.Саймондс

Я видал избы, где узорами было размалевано буквально все: шкафчики, двери, потолки, лежанка – все, где только можно было красить.

И.Билибин

Излюбленной тематикой в росписи дверей, так же как стен и потолков, является растительный орнамент, взятый из окружающего мира: колосья, березовые листья, цветы лопухов, ягоды облепихи, калины и т.д. Излюбленным местом росписи в интерьере дома были перегородка, опечек, двери, а в некоторых районах – стены и потолок. В одном случае роспись представляла собой простую тональную покраску отдельных элементов внутреннего помещения в 2-3 цвета, в другом создавалась орнаментальная композиция с использованием растительных мотивов или изображений бытовых сцен из жизни крестьян.

Е.Ащепков

Дом – это машина для жилья. Машина идет от геометрии. Геометрия – великое создание человека. Машина сверкает перед нами полированными стальными дисками, сферами, цилиндрами. Все детали сделаны с безукоризненной, теоретически рассчитанной точностью, которую природа нам никогда не показывает. Это зрелище вызывает у нас душевное волнение, а одновременно в нашем сознании возникает множество ассоциаций: эти доски и сферы чем-то напоминают нам божества Древнего Египта или Конго. Геометрия и боги сосуществуют. Машина завораживает человека. Урок, заключенный в машине, состоит в абсолютно ясной логической связи между причиной и следствием, в чистоте, экономии и мудрости. Возникает новое желание: эстетика чистоты форм, точности, волнующих соответствий. Здесь вступают в действие маремати-ческие способности нашего разума: наслаждаясь зрелищем, мы одновременно находим в нем выражение законов мироздания.

Ле Корбюз'є

Стройный мост из железа ажурного,
Застекленный осколками неба лазурного.
Попробуй вынь его
Из неба синего –
Станет голо и пусто.
Это и есть искусство.

Д.Самойлов

Легко недооценить важность той работы, которая выполняется с полноцветными изображениями. Купив аппаратуру и программы, многие думают, что такие дорогие инструменты должны тем или иным образом автоматически обрабатывать цветные изображения. Однако воспроизведение цветов при печати всегда было самой сложной и самой дорогостоящей операцией во всей полиграфии. Цифровые технологии помогли еще больше усложнить задачу.

Донни О'Квин

Развитие технологии компьютерной графики чрезвычайно напоминает процесс развития телевидения. Первоначально изображение могло быть только черно-белым. Затем появился цвет, однако соответствующее оборудование могли себе позволить только самые богатые люди. И, наконец, высококачественные цветные изображения стали общедоступными. Но не нужно совершенно забывать и о

черно-белом изображении. Черный и белый цвета – это подмножество серого, а оттенки серого – это подмножество всех остальных цветов. Многие люди склонны недооценивать значение черно-белых и полутоновых изображений. Но ведь серый – это лишь один из вариантов того, что словарь Вебстера называет "ощущениями, вызванными воздействием световых волн определенной длины на сетчатку глаза". Возможности полутоновых изображений выходят далеко за рамки иллюстраций в компьютерных изданиях. Вспомните – многие известнейшие художники, фотографы и кинорежиссеры сознательно ограничивали себя работой с черно-белыми изображениями.

Дик Мак-Клеланд
"Библия PHOTOSHOP-3"

Сім смаків кольору пробує язик.

Б.Ахмадуліна

В русском языке не очень много слов, обозначающих цвета и их оттенки, которые ассоциируются с разными предметами и явлениями окружающего нас мира:

– с плодами (персиковый, абрикосовый, малиновый, вишневый, морковный, свекольный, сливовый, лимонный);

– с минералами (бирюзовый, изумрудный, рубиновый, жемчужный, лазурный, песочный, кошачий глаз);

– с животными и птицами (цвет слоновой кости, тигровый, коралловый, канареечный, пестрый как попугай);

– с растениями (васильковый, салатный, горчичный, болотный, фиалковый, алый как мак);

– с металлами (золотистый, серебристый, стальной);

– с продуктами (кофейный, шоколадный, молочный, сливочный);

– с природными явлениями (лунный, закатный, солнечный, инистый, предгрозовой, цвет морской волны).

К.Писсарро

Слова "красота" – "краски" – "красить" в русском языке имеют общее происхождение. В толковом словаре В.Даля читаем: "...красить – украшать, придавать красу, красоту, делать пригожим, изящным, приятным для вида".

Ю.Кирцер

Из 4 цветов – желтого, красного, голубого и зеленого – можно образовать полный цветовой круг, который является воплощением целостности и гармонии. Восприятие каждого цвета связано с возникновением определенного чувства. Красный цвет действует на каждого человека, независимо от его возраста и культуры, возбуждающе, стимулирующее, активизирующее. Напротив, темно-синий цвет передает ощущение спокойствия и расслабленности. Зеленый, цвета ели, даже если он скорее голубоватый или темный, вызывает в каждом ощущение твердости или прочности. Он соответствует чувству внутренней стабильности, настойчи-вости, последовательности. Желтый цвет вызывает у всех ощущение открытости, легкости, радости, широты и обладает освобождающим воздействием. Поэтому он соответствует чувству свободы и самовыражения. Четырехцветный человек чувствует, думает и действует, таким образом, опираясь на четыре собственных ощущения:

– самоуважение (зеленый);

– уверенность в своих силах (красный);

– удовлетворенность (синий);

– внутренняя свобода (желтый).

Это человек, который гармонично проявляет себя во всех четырех областях, т.е. в своей целостности. То, что это 4 цвета, имеет ту же причину, что и тот факт, что имеется 4 стороны света и 4 времени года, 4 элемента (огонь, воздух, вода, земля) и 4 темперамента.

М. Люшер

В наше время появилась теория, согласно которой были выведены определенные цветовые триады для нескольких конкретных национальных школ живописи. Согласно этой теории, во франко-итальянской школе триада должна состоять из желтого, оранжевого и синего цветов, в испанской школе должна доминировать триада из белого, красного и черного, а русская школа может быть охарактеризована триадой из белого, красного и зеленого цветов.

В.Серов

ТЕМАТИКА ПРАКТИЧНИХ ЗАНЯТЬ

1. Опанування технікою виконання колірних розтяжок щодо основних характеристик кольору. Гуаш, пензлі.

2. Колірні монокомпозиції з плоских геометричних фігур (круг, квадрат, трикутник, прямокутник) чи абстрактних криволінійних плям. Гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см:

– великий тональний контраст (білий, сірий, чорний);
– нюанс ахроматичних світлих чи темних тонів (3-5 кольорів);
– колірний акцент в ахроматичній композиції;
– контраст спектральних кольорів (3-5 кольорів);
– нюанс кольору та тону (5-8 відтінків);
– тепла гама (5-8 відтінків);
– холодна гама (5-8 відтінків).

3. Підсумкова письмова робота за темою “Контраст та нюанс кольору” (І модульний контроль).

4. Гармонія кольору. На основі колірного круга Іттена виконати:

– композицію зі споріднено-контрастних кольорів, формат А3, робоче поле 20х20 см, гуаш;
– композицію з доповняльних кольорів;
– композицію з доповняльних кольорів у поєднанні з ахроматичними.

5. Підсумкова практична робота за темою “Побудова гармонійних колірних сполучень” – контраст за теплохолодністю (ІІ модульний контроль).

6. Колір у сучасних комп`ютерних технологіях. Графічний пакет CorelDraw 12. Однорідні заливання, текстури, градієнти, прозорість. Формальні композиції (геометричні фігури або абстрактні плями) у заданій гамі, формат А4:

– контраст;
– нюанс;
– тепла гама;
– холодна гама;
– колірний контур;
– споріднено-контрастні кольори;
– доповняльні кольори;
– підсумкова тематична композиція “Контраст” із використанням шрифтових елементів та імпортованих растрових вставок (ІІІ модульний контроль). Студенти подають з альбомом робіт за семестр роздруківки А4 та дискету 3,5 або диск CD-R.

ЗАВДАННЯ ДЛЯ САМОСТІЙНОЇ РОБОТИ

1. Основні характеристики кольору.

Скласти 4 шкали з 10 елементів тону, використовуючи:

– зміну світлості ахроматичного кольору (від білого до чорного);

– зміну світлості хроматичного кольору (від білого або чорного до будь-якого спектрального);

– зміну колірного тону (від спектрального до спектр.);

– зміну насиченості (від спектрального до сірого, рівному йому за світлістю).

Матеріал: гуаш, папір, формат А3.

2. Контрастні композиції з простих геометричних елементів із введенням контуру:

– кольорового в ахроматичній композиції;

– ахроматичного в хроматичній композиції.

Дві композиції розміром 15х15 см на форматі А3.

3. *Контрольна робота:* композиція з простих геометричних елементів “Контраст кольору та тону”. Спектральні кольори в поєднанні з ахроматичними.

Матеріал: гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см.

Виконати 12-ступінчастий колірний круг Іттена.

4. На основі колірного круга Іттена виконати:

– композицію з монохромних кольорів;

– композицію зі споріднених кольорів.

Матеріал: гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см.

5. Об’ємно-просторові композиції з геометричних тіл:

– колірний акцент;

– контраст теплих і холодних кольорів.

Матеріал: гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см.

6. Виконати серію з 4-х асоціативних формальних композицій “Пори року”. Кольором передати характерний стан природи.

Матеріал: гуаш, два аркуші, формат А3, робоче поле 15х15 см (по дві композиції на форматі).

7. *Семестрова контрольна робота:* однотипні композиції “Просторові властивості кольору” (за допомогою кольору відтворення ефекту площинності та ілюзії глибини).

Матеріал: гуаш, 2 аркуші формату А3, робоче поле 20х20 см.

ВИМОГИ ДО ВИКОНАННЯ ЗАВДАНЬ І КОНТРОЛЬНИХ РОБІТ

Колірні розтяжки. Опанувати техніку виконання колірних розтяжок щодо основних характеристик кольору (колірного тону, світлості, насиченості). Матеріали виконання – гуаш, широкі м'які широкі пензлі. На смужках цупкого паперу шириною близька 10-12 см і довжиною 30-40 см виконуються поступові переходи з кольору до кольору відповідно до завдань, що містяться в самостійному блоці. Основними вимогами є правильність у поступовій зміні світлості, колірного тону та особливо насиченості, яка виявляється найскладнішим для розуміння і технічного виконання завданням, а також якісного однорідного пофарбування площини без плям, підтікань, білястих смуг.

Скласти 4 шкали з 10 елементів тону, використовуючи:

– зміну світлості ахроматичного кольору (від білого до чорного);

– зміну світлості хроматичного кольору (від білого до будь-якого спектрального);

– зміну колірного тону (від спектрального до спектрального);

– зміну насиченості (від спектрального до сірого, рівного йому за світлістю).

Колірні розтяжки нарізати смугами висотою 1 см, шириною 7-8 см та акуратно наклеїти клеєм ПВА стовпчиками на цупкий папір формату А3. Інтервал між смужками 3-4 мм. Завдання підписується відповідно до 4-х вище означених пунктів.

Колір та площина. Створити в заданому форматі серію цілісних колірних монокомпозицій із плоских геометричних фігур (коло, квадрат, трикутник, прямокутники різноманітних пропорцій, ромб, трапеція, овал) чи абстрактних плям, формат А3, робоче поле 20х20 см, гуаш. Якщо у студентів виникають труднощі з компонуванням фігур у заданому форматі, можна обмежитись розподілом формату на квадрати 2 см та виконувати колірну мозаїку, або вписати в сітку певні геометричні фігури. У всіх нижче означених завданнях необхідно дотримуватися колірно-тонового врівноваження елементів на площині, залежно від обраних кольорів та форми і величини плям. Композиційна схема може бути як симетричною, так і асиметричною:

– ***великий тоновий контраст*** (обов'язково білий, сірий середнього тону, чорний кольори). Дотриматися контрастних тонових

співвідношень між заданими елементами, лаконічності та чіткості загального сприйняття;

– ***нюанс*** ахроматичних світлих чи темних тонів (за вибором 3-5 сірих кольорів). У цьому завданні утрудненням виявляється дотримання світлого чи темного діапазону відтінків. Порадою студентам буде насамперед роботи на форматі замішування в окремих баночках всієї палітри відтінків;

– ***колірний акцент*** в ахроматичній композиції. Дотриматися поняття *акцент*, тобто, перебільшено виділеного, підкресленого, контрастного за кольором елемента у співвідношенні до інших, близьких за формою чи величиною. Ахроматичні кольори можуть бути обраними як контрастними (наприклад, білий-чорний, білий-сірий, сірий-чорний), так і нюансними на прикладі попереднього завдання. Залежно від обраної тоновості, підбирається й за тоном хроматичний колір: із контрастними чи темними ахроматичними кольорами може сполучатися світлий хроматичний колір (жовтий, оранжевий, блакитний, рожевий, бузковий) або середньої світлості (червоний, синій, зелений теплий, смарагдовий, пурпуровий). А ось для світлої тоновості краще обрати темні хроматичні кольори – темно-синій, темно-зелений, фіолетовий, вишневий, коричневий);

– ***контраст спектральних кольорів***. Обрати 3-5 насичених кольорів, умовно наближених до кольорів спектру. Не можна використовувати у цьому завданні складно-змішані відтінки – вохристі, сіруваті, темно-зелені, фіолетово-сині, вишневі, коричневі, рожеві. Основною задачею є загальна гармонізація насичених кольорів та дотримання закону рівноваги;

– ***нюанс кольору та тону***. Відтінки, які обрані для сполучення, повинні бути близькими не тільки за кольором, але й за тоном у світлому чи темному діапазоні. Тут можуть сполучатися трохи теплі й холодні відтінки в межах одного колірного тону (5-8 відтінків);

– ***тепла гама*** – 5-8 кольорів теплого діапазону, як контрастні, так і складно-змішані, можуть бути зближеними і за відтінком, і за тоном, чи, навпаки, контрастними за тоном (наприклад, яскраві жовтий, червоний, коричневий кольори – це контрастне сполучення; світло-жовтий, жовтий, вохристий, вохристо-зелений – нюансне сполучення);

– ***холодна гама*** – 5-8 кольорів холодного діапазону, як контрастні, так і складно-змішані, можуть бути зближеними і за відтінком, і за тоном, чи, навпаки, контрастними за тоном (наприклад, яскраво-блакитний, синій, фіолетовий – це контрастне сполучення; блакитний, сіро-синій, сіро-фіолетовий, сірий – нюансне сполучення).

Контраст кольору та тону. Зробити контрастні композиції з простих геометричних або абстрактних елементів з введенням контуру:

– хроматичного в ахроматичній композиції;

– ахроматичного в хроматичній композиції.

Два завдання розміром 15х15 см виконуються на одному форматі А3 гуашшю на основі однієї композиційної схеми. Контур повинен чітко сприйматися та бути одним з основним формоутворюючих елементів зображення, охайно виконаним гуашшю. У завданні бажано використовувати не лише спектральні кольори, але й складно-змішані відтінки: темно-зелені, коричневі, вохристі, бордові, червоно-коричневі, синьо-фіолетові. Метою завдання є порівняння колірного враження від композицій, в залежності від обраного кольору контуру.

Контрольна самостійна робота. Композиція з геометричних елементів ***"Контраст тону та кольору"*** – спектральні кольори у поєднанні з ахроматичними. Гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см. Насамперед визначити фарби для контрастного колірно-тонового сполучення: 3-4 кольори спектру у поєднанні з будь-якими ахроматичними – на вибір з білим, сірим, чорним, як окремими елементами, при цьому необхідно досягнути контрастного сполучення зі спектральними кольорами. Скомпонувати геометричні фігури у заданому форматі (вибрати фігури, їхню кількість та розмір), досягнути рівноваги між елементами зображення та їхнім співвідношенням до формату, виокремити композиційний центр. Домогтися цільного колірно-тонового сприйняття як взагалі, так і окремих елементів. Показати добре володіння технікою роботи гуашшю – якісно і охайно виконати однорідні заливання.

Колірний круг. Виконати 12-ступінчастий колірний круг Іттена. Гуаш, формат А3, діаметр круга 22 см. На папері розмічаються 12 однакових секторів, та в них вклеюються попередньо зроблені колірні розтяжки між трьома основними фарбами – жовтою, червоною та синьою. У центрі круга виконується трикутник з трьох основних фарб та трьох похідних кольорів – оранжевого, зеленого та фіолетового.

Колірна гармонія. На основі колірного круга Іттена виконати серію гармонійних колористичних вправ:

– композицію з ***монохромних кольорів***, гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см. Завдання виконується на основі будь-якої однієї фарби з розбілюванням або затемненням, наприклад синьої;

– композицію зі ***споріднених кольорів***, які обираються з третини триколірного круга;

– композицію зі ***споріднено-контрастних кольорів***. Колірні відтінки можуть бути обраними у кількості двох (на кінцях хорди, перпендикулярної основному діаметру), трьох (у вершинах вписаного в колірний круг рівнобічного чи рівностороннього трикутника), чотирьох (у вершинах вписаних квадратів, прямокутників чи трапеції) зі спектрального круга (або світлого чи темного круга) за існуючими геометричними схемами гармонійних сполучень. Композиція будується з геометричних фігур чи абстрактних плям довільної форми;

– композицію з ***доповняльних кольорів***. Можуть бути використаними або два доповняльні кольори з трьох основних пар (червоний-зелений, жовтий-синій, оранжевий-фіолетовий), так і будь-які протилежні в колірному крузі. Більш складним до виконання буде використання 2-х пар доповняльних кольорів;

– композицію ***з доповняльних кольорів у поєднанні з ахроматичними***. До обраних кольорів у попередньому завданні приєднуються на вибір білий, сірий, чорний кольори як окремі елементи, що надає композиції більш спокійного характеру. Використання світлих і темних тонових градацій доповняльних кольорів значно збагачує загальне колористичне вирішення.

Контрольна аудиторна робота ***“Контраст за теплохолодністю”.*** У цьому завданні необхідно підібрати яскраві кольори з чітко вираженими теплими та холодними відтінками, наприклад, з теплого діапазону – жовтогарячий, оранжевий, оранжево-червоний, рудо-брунатний, з холодного – синій, синьо-фіолетовий, фіолетовий.

Колір та простір. Об’ємно-просторові композиції з геометричних тіл, гуаш, формат А3, робоче поле 20х20 см:

– хроматичний акцент. Композиція може бути виконана в ахроматичній гамі та певне тіло може бути підкреслено кольором, чи композиція може бути хроматичною з хроматичним акцентом, наприклад, теплі малонасичені кольори з теплим червоним акцентом;

– контраст теплих і холодних кольорів. Створити ілюзію об’ємних тіл в умовному просторі, використовуючи теплохолодність кольорів, наприклад, імітувати умовне освітлення. Освітлені частини тіл зробити теплими, власні та падаючі тіні – холодними.

Колірні асоціації. Виконати 4 асоціативні формальні композиції "Пори року" на основі геометричних ритмічних угрупувань, абстрактних плям чи стилізованих зображень природних форм. Колірно-тоновими сполученнями передати характерний стан природи. Гуаш, 2 аркуші формату А3. Кожна пора року має свою характерну гармонійну гаму, за допомогою якої можна викликати певні асоціації, використовуючи навіть абстрактні або безпредметні зображення, наприклад, квадрати чи смуги. Спостереження за об'єднанням різноманітних кольорів природи у загальну колористичну гаму через теплий чи холодний колір освітлення теж сприятиме розвитку почуття колірної гармонії:

– весна – це різноманітні легкі світло-жовті відтінки, жовто-зелені, світло-зелені, ніжно-рожеві, світло-блакитні, світло-фіолетові;

– літо – насичені жовті, оранжеві, червоні, ізумрудні, сині, яскраво-блакитні, різної теплохолодності зелені, білий колір у деталях;

– осінь – вохристі, гарячі жовті, коричневі різної тональності, червоні, червоно-коричневі, руді, зелено-коричневі, коричнево-фіолетові, бордові;

– зима – білий у сполученні зі світлими холодними відтінками: жовтими, блакитними, сірими, фіолетовими, смарагдовими, бірюзовими та насиченими синім і фіолетовим.

Контрольна самостійна робота дві однотипні композиції "Просторові властивості кольору". Враховуючи теплохолодність і тонові градації кольорів, передати враження площинності елементів в колірній композиції та відтворити ілюзію простору і глибини зображення. Для цього обрати теплі і холодні фарби для передачі площинності та створення ілюзії глибини. Скомпонувати геометричні фігури або абстрактні криволінійні плями в заданому форматі (вибрати фігури, їхню кількість та розмір, визначити пофарбування за теплохолодністю, світлістю та насиченістю), досягнути рівноваги між елементами зображення та їхнім співвідношенням до формату. Домогтися цілісного колірно-тонального сприйняття як взагалі, так і окремих елементів. Показати володіння технікою роботи гуашшю. 2 аркуші формату А3, робоче поле 20х20 см.

Колір у сучасних комп'ютерних технологіях. Робота у комп'ютерному класі з векторним редактором CorelDraw 12-13. Здебільшого використовуються однорідні заливання, узорні та текстурні заповнення, прозорість елементів. Композиції виконуються з геометричних примітивів – кола, еліпса, квадратів, прямокутників різнома-

нітних типів, трикутників, ромбів (або за вибором студента з криволінійних абстрактних плям) у заданій колірній гамі:

– контраст кольору та тону;
– нюанс;
– тепла гама;
– холодна гама;
– колірний контур за принципом контрасту чи нюансу;
– споріднено-контрастні кольори;
– доповняльні кольори;

Контрольна аудиторна робота: тематична композиція засобами векторної графіки "Контраст" із використанням шрифтових елементів та імпортованих растрових вставок.

До екзаменаційного перегляду в альбомі робіт студенти подають роздруковані означені 8 аркушів формату А4 та дискету 3,5 або диск CD-R.

ПРЕДМЕТНИЙ ПОКАЖЧИК

Адаптація 36-37, 73-74, 81, 89, 94, 253, 264, 267
Акцент 214, 218, 225-226, 228, 262, 267, 268, 292, 297, 336, 337
Асоціація 10, 16, 25, 33, 65, 82, 85, 86, 88-92, 100, 105, 109, 110, 116-118, 168, 178, 209, 212, 216, 227, 264, 267, 268-271
Ахроматичні кольори 56-57, 160, 270
Відчуття 8-9, 300
Гармонія 40, 42, 45, 114, 137, 142, 144-145, 150, 152, 154, 156-157, 161-164, 166, 215, 217, 250, 265, 273, 277, 281, 283, 320-321, 336
Глибина кольору 237, 242, 254, 273
Дисгармонія 65, 144-145, 153, 160, 162, 250, 277
Доповняльні кольори 125-126, 158-159, 277, 336
Ефект Пуркінє 74, 278
Задуманий колорит 184
Змішування кольорів 13, 120, 122-124, 124, 218, 238, 247, 253, 282
Ілюзорність 130-131, 140, 160-162, 224-226, 230, 285
Колірні відношення 27, 81, 143, 147, 172, 175, 282
Колірний зір 82, 282
Колірна модель 238-239, 266, 282
Колірний тон 49, 57-58, 60, 63, 124, 143, 155, 264, 282
Колориметрія 40, 62, 245, 249, 283

Колорит 14-15, 118, 130, 139-140, 147-148, 179-180, 183-184, 198, 283, 305, 323
Кольорознавство 8, 10, 12, 14, 283
Комбінаторика 168-169, 283
Константність сприйняття 68, 172, 264
Контраст 15, 109, 129-136, 140, 143, 146, 155-156, 161-162, 165, 180, 250, 263, 285, 318-319, 336-337
Контраст крайовий 285
Контраст одночасний 133
Контраст послідовний 134, 141
Локальний колір 49, 76, 170, 172, 264, 286
Монохромність 139
Насиченість 57, 60-61, 63, 121, 126, 140, 142-143, 146, 148, 163, 192, 215, 263, 290
Нюанс 15, 129-130, 284, 290, 336
Обумовлений колір 142, 173
Освітлення 45-46, 49-50, 53,54, 56-57, 59, 74-75, 112, 127, 131, 142-143, 149, 154, 170, 174-175, 179-180, 210, 214, 218, 224, 239, 245, 268, 271, 279, 301, 304
Поліхромія 219, 293
Пуантилізм 121, 125, 294
Рефлекс 50, 66, 296
Світлість 56, 58-59, 62, 126, 131, 142-143, 164, 218, 241, 296
Семантика 16, 25, 297
Синестезія 89, 103, 110-111, 297
Синтез мистецтв 111, 298
Систематизація кольору 16, 298
Спектр 18-19, 31, 48, 52, 181, 187, 192, 246, 311
Сприйняття 6, 8-9, 13, 15, 17, 26, 28, 32, 35, 37, 41-42, 46-48, 56, 59, 65, 68-70, 72-73, 75, 78, 80-82, 88, 90-93, 95, 97, 100, 103-105, 107, 111, 116, 123, 129, 134-135, 140, 142-144, 146-147, 155, 163-164, 166,172, 181-183, 186, 198, 211, 213, 217, 223, 225, 229-230, 240, 252, 262, 264-265, 279, 282, 284, 289, 292, 297-298, 304
Стандартизація кольору 299
Тон 49, 57-58, 60, 63, 105, 114, 118, 124, 131-132, 137, 143, 149, 155, 169, 175, 225, 262, 264, 282, 320, 324
Тріадні фарби 301
Характеристики кольору 36, 61, 244, 303
Хроматичні кольори 37, 160, 264, 303
Цілісність сприйняття 68, 262, 303
Яскравість 44, 59, 102, 120, 131, 203, 241, 266, 304

Навчальне видання

Серія “Бібліотека дизайнера”

Прищенко Світлана Валеріївна

КОЛЬОРОЗНАВСТВО

Навчальний посібник

За редакцією професора Є.А.Антоновича

Відповідальний за випуск	Г.В.Дячук
Редагування	Л.П.Будаш
Комп’ютерне верстання	Т.В.Кравченко
Дизайн обкладинки, художнє оформлення:	Є.А.Антонович, С.В.Прищенко

Підп. до друку _____. Формат 60х84 $^{1}/_{16}$. Папір др. апарат.
Друк офсетний. Умов.-друк. арк. _____. Зам. _____. Наклад 1000.

Видавець і виготівник
Державна академія керівних кадрів культури і мистецтв
01015, Київ, вул. Івана Мазепи, 21
Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб’єктів видавничої справи
ДК № 2544 від 27.06.2006.