

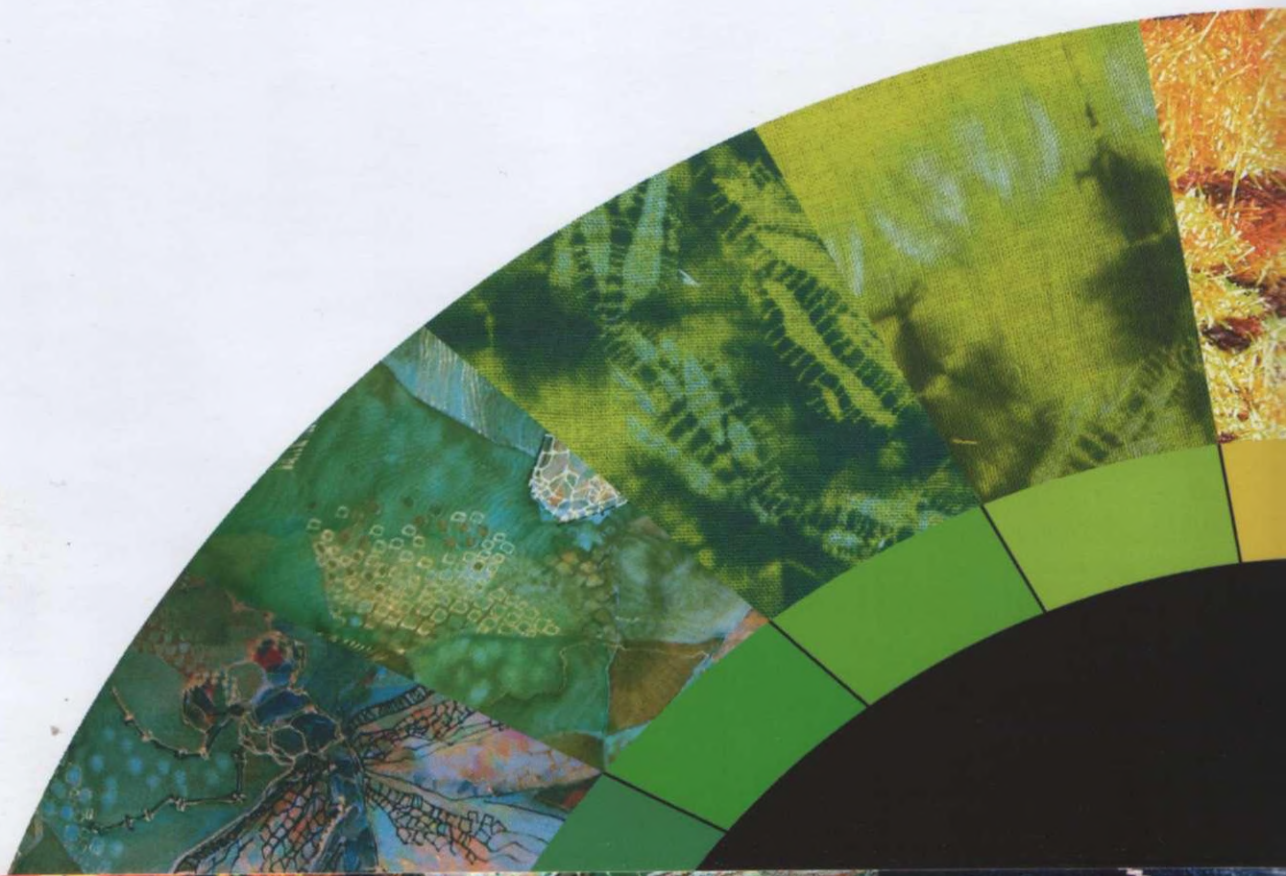
Т А М І Л А П Е Ч Е Н Ю К

# КОЛЬОРОЗНАВСТВО



I. ОСНОВИ КОЛЬОРОЗНАВСТВА

II. КОЛІР У МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ



Міністерство Освіти і Науки України  
Львівська національна академія мистецтв

ТАМІЛА ПЕЧЕНЮК

# КОЛЬОРОЗНАВСТВО



БКБ Щ 100.57 я73-1

УДК 7.017.4(075.8)

П-317

Рекомендовано до друку Вченою радою ЛНАМ (протокол №10 від 08.07.08)

«Затверджено Міністерством освіти і науки України як підручник для студентів вищих навчальних закладів» (рішення ЛІОНУ від 30.10.08 № 1-4/18-Г-2250)

**Рецензенти:**

**Овсійчук В.А.** - доктор мистецтвознавства, член-кореспондент Академії мистецтв України, професор ЛНАМ

**Яців Р.М.** - кандидат мистецтвознавства, доцент ЛНАМ

**Сасенко В.В.** - кандидат мистецтвознавства, доцент УАД

У книзі окреслені основні категорії теорії кольору, виявлені закономірності прояву об'єктивних і суб'єктивних чинників існування цього феномену, а також представлена проекція цих питань на творчу практику сучасного художнього текстилю. Скерування до загально мистецьких проблем теорії кольору в першій частині дозволить заповнити прогалини у забезпеченні навчально-методичною літературою художніх освітніх закладів різних рівнів, адже тут розглядаються базові поняття: світло, колір, закони змішування і кольоросприйняття, кольорова гармонія, вивчення яких однаково важливо для художників різних мистецьких спеціальностей. Інформаційна насиченість другої частини підручника стане корисною не лише для фахівців мистецтва текстилю, але й для дизайнерів та всіх тих, хто надає перевагу кольору в творчому самовираженні.

Спонсором видання є Українська секція Міжнародної Асоціації арткритиків АІСА.

Висловлюємо вдячність за сприяння Українській секції Міжнародної Асоціації арткритиків АІСА.

ISBN 978-966-465-235-0

© «Грані-Т», майнові права

# ЗМІСТ

■ ВСТУП.....	6
<b>I. ОСНОВИ КОЛЬОРОЗНАВСТВА .....</b>	<b>9</b>
■ 1 розділ. СВІТЛО .....	10
■ 2 розділ. КОЛІР .....	18
■ 2.1 Групи кольорів.....	18
■ 2.2 Основні властивості кольорів.....	20
■ 3 розділ. ЗМІШУВАННЯ КОЛЬОРІВ. ....	26
■ 3.1 Види змішування.....	26
■ 3.2 Поняття «основна тріада» та «доповнюючі кольори» .....	30
■ 3.3 Закони змішування .....	36
■ 4 розділ. КОЛЬОРОСПРИЙНЯТТЯ .....	40
■ 4.1 Фізіологічні основи кольору.....	40
■ 4.2 Поверхневі і просторові якості кольору.....	43
■ 4.3 Контрасти .....	48
■ 5 розділ. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ КОЛЬОРУ .....	60
■ 5.1 Асоціації .....	60
■ 5.2 Кольоровий символізм .....	62
■ 5.3 Психологічні характеристики одиничних барв.....	72
■ 6 розділ. КОЛЬОРОВА ГАРМОНІЯ .....	80
■ 6.1. Гармонія – синтез контрастів.....	80
■ 6.2. Типи гармоній.....	94
■ 6.3 Колір і форма.....	100
<b>II. КОЛІР У МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ .....</b>	<b>107</b>
■ 1 розділ. КОЛЬОРОУТВОРЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ (змішування кольорів).....	108
■ 2 Розділ. ГАРМОНІЙНІ КОЛОРИСТИКИ В ТКАНИНІ (гармонія кольору) .....	130
■ 3 Розділ. ХУДОЖНЯ ТКАНИНА В ПРЕДМЕТНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (кольоросприйняття) .....	144
■ 4 розділ. САКРАЛЬНА ТКАНИНА (кольоровий символізм).....	162
ВИСНОВКИ.....	186
РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА .....	187
СПИСОК ІЛЮСТРАЦІЙ .....	188
ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК.....	191

Колір найзагадковіший феномен. Колір супроводжує нас всюди суцільно від народження, не залишаючи навіть у снах. Ймовірно тому це явище від найдавніших часів було джерелом багатьох парадоксів пізнання реального світу.

Кольорознавство – наука про колір – має велике значення в усіх галузях декоративно-прикладного та образотворчого мистецтва, адже колір – один з найпотужніших засобів творення художньої форми. Саме тому навчальна дисципліна з кольорознавства посідає чільне місце серед базових дисциплін мистецької фахової освіти: рисунка, живопису, скульптури, композиції тощо. Однак різноманітні питання та аспекти вивчення цієї дисципліни розпорошені здебільшого по численних джерелах науково-природничого скерування. Це зрозуміло, адже донині домінують уявлення закорінені на ідеях механістичного раціоналізму «Оптики» Ісаака Ньютона. Мова йде про фізичні, хімічні, фізіологічні властивості світла та кольору. Паралельно з цим відбувся значний прогрес з боку окремишнього від біологічно-фізичного розуміння – це розуміння специфіки психічного аспекту феномену кольору, дуже важливого для творчих людей.

Проблемами кольору займаються також фундаментальні науки такі як: філософія, естетика, історія та теорія мистецтва, етнографія, філологія, та й, навіть, археологія. Як бачимо, багатогранність пізнання цього унікального явища базується на поєднанні в кольорі об'єктивного (світло) та суб'єктивного (почуття) початків. Саме в такій єдності слід вивчати колір митцям, для яких закономірності прояву об'єктивних (фізичних) чинників існування кольору тісно пов'язані з його суб'єктивними (фізіолого-психологічними) рефлексіями. Так, приміром, з'ясування цих питань допоможе наблизитись до розуміння кольорової гармонії при створенні образної цільності будь-якого твору, адже закони гармонізації закорінені в об'єктивно існуючих закономірностях кольоросприйняття. Натомість і надалі залишається проблема відсутності у вітчизняній бібліографії спеціальних науково-теоретичних та навчально-методичних праць, які б забезпечували мистецьку галузь.

Донедавна українська мистецька освіта спиралась здебільшого на російськомовні видання: навчально-методичні праці С. Алексєєва, М. Степанова, Л. Миронової [3; 53; 39], монографії О. Зайцева, Ф. Юрьєва [21; 62], а також окремі розділи праць з фізики, психології, фізіології кольору (Ж. Аґостон; С. Кравков; М. Мінарт; Й. Ґете; О. Рунґе; Г. Фрилінґ та К. Ауер; ін. [1; 33; 38; 46; 58]. Відомі праці німецьких дослідників: Й. Іттена «Мистецтво кольору», Л. Ґеріке та К. Шоне «Феномен фарби (застосування фарб)» [65; 66]. Щодо останньої монографії, то окрім наукових позицій кольорознавства, вона містить докладний історичний аспект процесу пізнання кольору на прикладі європейської практики образотворчого мистецтва. Історичний аспект вивчення кольору, як окремих предмет дослідження, можна знайти в праці польської авторки Марії Ржепінської «Історія кольору в творах європейського малярства». [67]

Активний розвиток дизайну в останні роки вплинув на появу цілого ряду практичних посібників та каталогів гармонійних колористик для різноманітних сфер застосування [2; 15]. Ці джерела корисні у навчальному процесі для виконання практичних завдань з кольорознавства.

У вивченні художниками феномену кольору важливими є новітні тлумачення категорій з психології кольору. Сучасна наука базується на розумінні того, що колір існує не лише у формі суб'єктивних відчуттів і образів, але й як об'єктивний аспект реальності, як предметна властивість об'єктів. Поясненню це наявність і специфіка кольорової семантики, що відображає буття людини у світі, контакт суб'єкта з цим світом [63, С. 5.]. Загалом кольорова семантика, що формує основу семантичної структури кольорового образу, є чи не найцікавішим аспектом кольору як явища. Саме тому висвітленню питань психології кольору в підручнику відводиться належна увага.

Найґрунтовнішою науковою працею кінця ХХ століття з культурологічного аспекту кольорознавства в нашій країні є монографія одного з провідних українських мистецтвознавців В. Овсіюка «Українське

малярство Х – XVIII століть. Проблеми кольору». Її автор проникає в духовний світ твору за допомогою найвиразнішого пластично-образного засобу – кольору. У цій праці знайшла відображення достеменно обізнаність В. Овсійчука з об'єктивно-суб'єктивними аспектами феномену кольору, як наслідок не лише багаторічної науково-дослідної праці на ниві українського образотворення, але й тривале викладання курсу кольорознавства у Львівській національній академії мистецтв. У монографії можна віднайти підтвердження багатьом теоретичним позиціям науки про колір на прикладі розгортання мистецтва іконопису та настінного храмового малярства в Україні протягом багатьох століть. Праця В. Овсійчука – це візуальний та смисловий ряд основних категорій світла та кольору в їх реальному та символічному вираженні.

Метою даної навчально-методичної праці є – окреслення основних категорій кольорознавства, виявлення закономірностей прояву об'єктивних та суб'єктивних чинників існування кольору та проєкція цих питань на творчу практику декоративного мистецтва на прикладі художнього текстилю.

Досі, проблеми вивчення науково-теоретичних засад кольорознавства в цій галузі декоративно-го мистецтва у комплексі з вирішенням практичних завдань не розглядались, за винятком дуже стислого розділу навчального посібника В. Козлова [31, С. 105-144], присвяченого проектуванню тканин для одягу. Вважаємо, що нині це є дуже актуальною справою, адже сучасний художній текстиль складає вагомий доробок українського декоративно-ужиткового та декоративно-монументального мистецтва; є активною складовою українського дизайну одягу та дизайну інтер'єра; разом з тим професійний художній текстиль має своєрідні глибокі традиції культури кольору в контексті національного декоративного мистецтва.

Зважаючи на загально теоретичне скерування першої частини, першочерговими завданнями підручника з кольорознавства є:

- знайомство з основними категоріями та поняттями теорії кольору;
- вивчення властивостей кольорів, способів та законів змішування з метою застосування у мистецькій практиці;
- з'ясування об'єктивних та суб'єктивних закономірностей кольоросприйняття як основи кольорової організації площинного та просторового середовища;
- визначення засад кольорової гармонії, як важливого чинника образно-емоційної основи твору.

Така методика має застосування як в «образотворчому», так і в «декоративно-прикладному» напрямі мистецької освіти.

У свою чергу, проєкція теоретичних питань кольорознавства на конкретну мистецьку спеціальність – «художній текстиль» у другій частині підручника не лише відображає авторську методичку провідної української фахової школи, але виступає джерелом додаткових знань в галузі кольоросприйняття, як допомога всім тим, хто надає кольору перевагу у своєму творчому самовираженні. Адже системний огляд мистецької практики художників текстилю присвячений основним галузям їх фахової діяльності: декоративно-ужиткове та монументальне мистецтво (авторські текстильні твори), текстильний дизайн (одягові та інтер'єрні тканини), сакральне мистецтво (літургійні тканини). Ці галузі складають основу навчально-методичного наповнення базових дисциплін: «композиції», «спецкомпозиції» і «роботи в матеріалі». Відповідно, ілюстративний матеріал цієї частини підручника базується на представленні не лише творчих робіт українських художників, але й курсових та дипломних робіт студентів Львівської національної академії мистецтв, у навчанні яких заведена дана методика курсу кольорознавства.

Автор висловлює щирі подяки рецензентам книги – доктору мистецтвознавства, професору В. Овсійчуку, а також кандидатам мистецтвознавства: доценту ЛНАМ Р.Яціву і доценту УАД В. Стасенку за їхні цінні поради, які сприяли доповненню тексту. Особлива подяка Володимирі Овсійчуку за надання важливого для підручника якісного ілюстративного матеріалу з історії світового малярства. Щодо ілюстрацій другої – «текстильної» частини, то тут автор вдячна викладачам кафедри художнього текстилю: проф. М. Токар, доц. В. Дубовик, доц. М. Жиліній, доц. Г. Стеблій, ст.в. С. Бурак та ст.в. Х. Чабан за наданий матеріал з їх методфондів.





Споконвіку митець вивчав природу і на її основі творив свій уявний світ. Більшість майстрів на шляху пізнання та вироблення своєї художньої мови звертались до наукових знань. Нині вже не треба переконувати митців у їх важливості. Проблема полягає в тому, щоб виокремити питання кольорознавства, необхідні мистецькій галузі загалом.

Враховуючи багатогранність феномену кольору і широту мистецької проблематики в контексті його вивчення, перша частина підручника відображає авторську методику курсу кольорознавства, яка пройшла багаторічну апробацію на кафедрі художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв.

Науково-теоретична частина структурована згідно з послідовним вивченням базових понять кольорознавства, які демонструють природу та контексти функціонування феномену кольору в мистецтві. Загалом структура цієї частини підручника покликана не лише окреслити значимі поняття теорії кольору: світло, колір, змішування, кольоросприйняття, психологію кольору та кольорову гармонію, але й продемонструвати взаємозалежність об'єктивної та суб'єктивної складової об'єкту вивчення, визначити аспекти їх застосування художниками.

Важливим моментом для художників є упорядкування існуючої донедавна плутанини щодо атрибуції «кольору» як складової об'єктивної чи суб'єктивної реальності. При всій важливості розуміння променевої природи кольору (фізичні основи), нині «об'єктивізм» кольору – це його «існування незалежно від волі суб'єкта» [63, С. 52], підтвердженням чого є наявність у кольорах стійких, «архетипічних», відомих означень (семантика кольору). Отже, художнику слід переглянути і традиційно суб'єктивну (психологічну) складову кольору як явища. Адже, створюючи художній образ засобами кольору, митець апелює не лише до своїх особистих емоцій та переживань, він задіює самоцінну кольорову семантику (кольоровий символізм). Відтак аспект пізнання семантичної структури кольорового образу набуває нового наповнення.

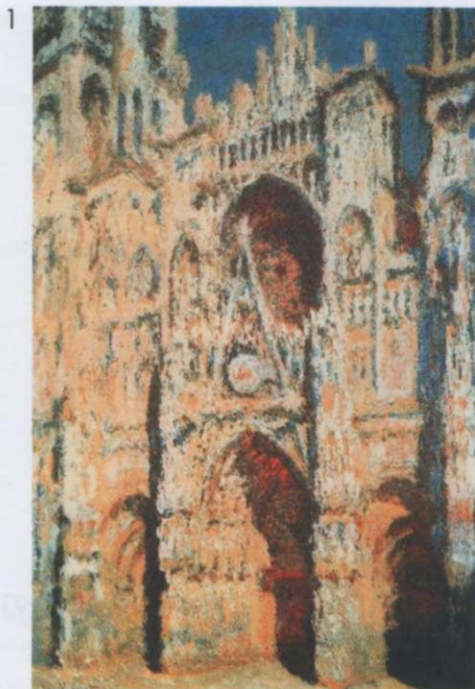
## 1 розділ. СВІТЛО

Протягом довшого часу поняття світла та кольору існували у своєму окремому виявленні. На думку вчених це пояснювалось тим, що за кольором була закріплена постійно діюча характеристична ознака поверхні того чи іншого предмету, а світлом було те, що дозволяло бачити цю поверхню (предмет) і все, що її оточує [21, С.11.]. Іншим чинником окремішності поняття світла, на нашу думку, було те, що воно трактувалось ширше ніж можливість сприйняття оточуючого простору. За Біблією поява Світла відбулась у перший день, а сонце, місяць і зорі (як джерела освітлення) – лише на третій. Як бачимо, у смисловому значенні категорія світла ємніша, ніж поняття світла у його фізичному трактуванні. Однак саме наукові відкриття фізиків починаючи з XVII ст. (Ньютон, Гюйгенс, Гельмгольц, Максвелл, Бецольд, ін.) та сформована ними наукова теорія світла продемонстрували складний взаємозв'язок світла та кольору. На першому місці тут стоїть відкриття І. Ньютоном (1643 – 1727) спектрального складу сонячного світла, як свідчення природи кольору.

Існує думка, що саме це відкриття спричинило до поділу загальної історії пізнання кольору на основні періоди: донауковий (від найдавніших часів – до XVII ст.) та науковий (від XVII ст. – до наших днів). Однак усталена точка зору про самостійне існування предметного кольору та світла, за допомогою якого ми бачимо цей предметний колір, побутувала в мистецькій практиці ще у XIX столітті. Можливо, це ґрунтувалось на попередньо сформованому розподілі образотворчого мистецтва на графіку та живопис, де світло і колір виступали як самостійні естетичні категорії. У першому випадку основним засобом виразності стає світло (контраст чорного і білого). У другому випадку дійсність відображається за допомогою багатоманіття кольорів та їх відтінків.

Самостійність категорії світла в мистецтві спирається на такі позиції: світло – антипод тіні, світло – об'єкт зображення. У кожному разі світло виступає як засіб формотворення чи спосіб досягнення художньої виразності [21, С. 12].

Сучасний стан трактування світла та кольору базується на наукових позиціях. Відомо, що **світло як природне фізичне явище є однією з форм променевої енергії, яка у вигляді електромагнітних коливань розповсюджується в просторі, допоки не зустрине на своєму шляху будь-яку поверхню, чи речовину, що перетворить її в інший вид енергії.** У свою чергу, **колір (лат. color – забарвлення) предметів – це властивість поверхні предмета «сортувати» промені світла, що падають на цю поверхню, і відбивати другорядне випромінювання від своєї поверхні [1, С. 12].** Іншими словами – це відчуття, яке виникає у відповідь на світло, що потрапило в наше око. Отже, якість світла вкрай важлива в процесі такого сортування, адже при зміні сили чи



1. Клод Моне. «Руанський собор. Портал і Албанська вежа». 1893(1894)  
2. Клод Моне. «Руанський собор опівдні». 1892(1894)  
3. Клод Моне. «Руанський собор у сутінках». 1894  
4. Клод Моне. «Руанський собор ввечері». 1893(1894)



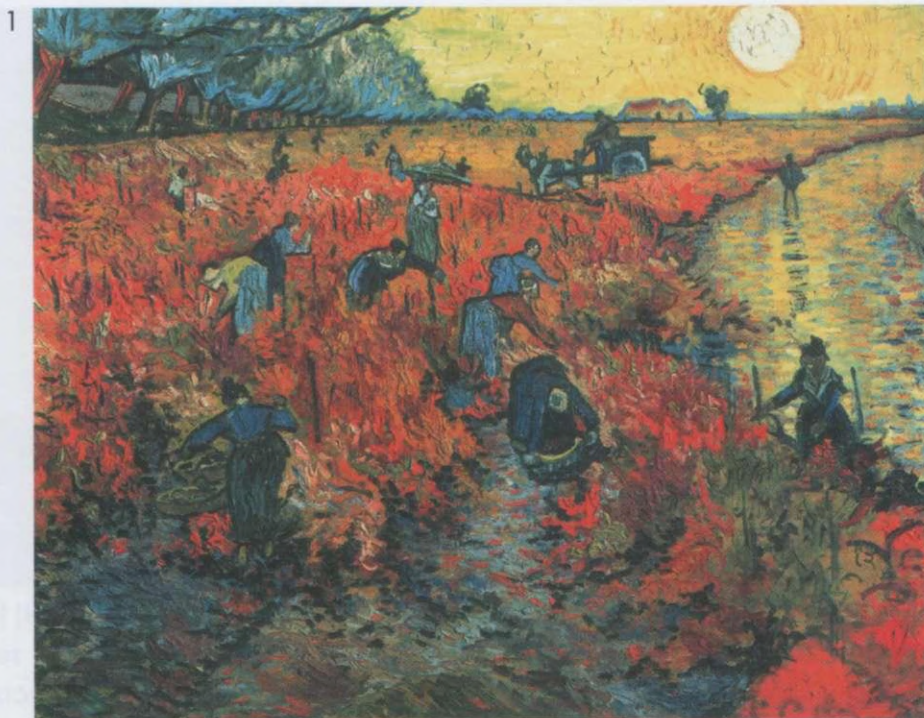
Григорій Світлицький.  
«Хата в місячну ніч». 1919

характеру освітлення відбитий світловий потік стане іншим, стане іншим у відповідь на те світло відчуття, відтак і колір поверхні предмету. Тому, перш ніж перейти безпосередньо до розгляду основних параметрів і характеристик кольорів, необхідно зупинитись на більш детальному розгляді світла, джерел світла і їх особливостей.

Світло, або променеву енергію, випромінюють як природні джерела: сонце, зірки, місяць, так і штучні: вогонь, різноманітні лампи розжарювання. Отже, є **два види джерел світла: природні і штучні**. Природні джерела часом розподіляють на первинні (ті, що самі випромінюють світло – сонце) і вторинні (ті, що випромінюють відбите світло – місяць, зорі). Художники не лише звертаються до різних джерел освітлення, але й використовують їх як об'єкт зображення.

Перелік різноманітних джерел освітлення предметів реального середовища необхідний для розуміння його характеристик при виборі освітлення. Найбільш правдиву інформацію про колір предмета наше око отримує завдяки природному (сонячному) освітленню, яке «породжує» основні спектральні кольори та їх суміші. Головною особливістю цього джерела є те, що сонячне освітлення протягом дня постійно змінюється, змінюючи тим самим кольорові співвідношення природного середовища.

При штучному освітленні лампами розжарювання кольори стають «теплішими». Наслідком своєрідного спектру поглинання вищезазваних ламп є те, що червоний стане ще більш насиченим, оранжевий – червонішим, жовтий – повітлішає, наблизиться до білого, голубий – позеленіє, синій – загубить насиченість, темно-синій – почорніє або стане фіолетовим, фіолетовий – пурпуровим. Художнику необхідно враховувати всі зміни кольору і свідомо підходити до вибору джерела освітлення при виконанні будь-якої композиції у кольорі. Прикладами свідомого вибору джерела освітлення можуть бути твори окремих



1. Вінсент ван Гог. «Червоні виноградники в Арлі». 1888  
2. Вінсент ван Гог. «Нічне кафе». 1888

майстрів світового малярства. Так, живописні серії К. Моне (1840 – 1926) присвячені Руанському собору («Руанський собор ввечері», «Руанський собор опівдні», ін. – с. 11), або пейзажі зі стогами сіна («Стіг сіна. Захід сонця», «Стіг сіна. Ефект снігу», «Стіг сіна. Кінець літа. Ефект ранку») чи іншим природнім об'єктом, є свідченням зміни якості природного освітлення через певні часові проміжки. Звідси і загальновідоме правило імпресіоністів працювати на пленері протягом короткого часу, з метою відтворення відчуття того стану природи (об'єкта), яке було «народжене» певним часом швидкоплинного освітлення та створило свою неповторну колористичну ситуацію.

Відомий український митець А. Куїнджи (1841 – 1910) любив місячне освітлення, яке надавало його пейзажам незвичного містичного звучання. Аналогічні настрої можна знайти в пейзажах багатьох інших українських митців, зокрема у Г. Світлицького (1872 – 1948) – «Хата в місячну ніч» (с. 12). Щодо використання штучних джерел освітлення, то слід згадати іспанського художника Ф. Гойю (1746 – 1828), улюбленим часом малювання якого була ніч, а джерелом світла – вогонь багатьох свічок, розташованих не лише обабіч живописного полотна, але й на крисах великого капелюха на голові майстра. На думку Д. Рейнольдса, так само працював і Т. Гейнсборо (1727 – 1788) [21, С. 13.]. Звісно, що прикладів значно більше, але усі вони підтверджують тезу про те, що, працюючи в умовах певного освітлення, художник використовує й певні колористичні співставлення, притаманні саме такому освітленню.

Говорячи про джерело світла як про об'єкт зображення, слід звернутись до інших прикладів – творів світового малярства, де безпосередньо зображені джерела освітлення, такі як: сонце (Ван Гог «Червоні виноградники в Арлі» – с. 13), палаюча свічка (Жорж де Латур «У лихваря»), лампи розжарювання (Ван Гог «Нічне кафе» – с. 13). Цікавим у цьому аспекті є твір І.Соколова (1823 – 1910) «Ворожіння на вінках». У ньому художник одночасно використовує два джерела освітлення: місяць і свічку, що дозволяє розмежувати живописне полотно на дві частини, які мають свою, дещо відмінну, колористичну організацію. Освітлені фрагменти правої частини твору вирішуються за допомогою холодних відтінків (відблиски місячного сяйва), натомість, освітлені деталі зображень лівої частини твору – це насичені жовто-оранжеві відтінки (полум'я свічки).

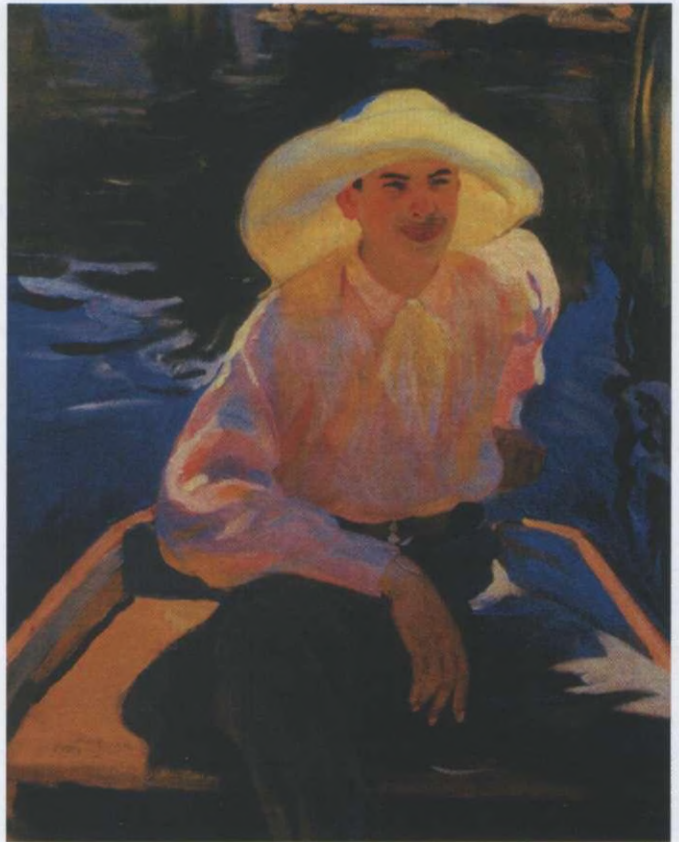
Про те, що якість джерела світла може суттєво впливати на колористику картини і при його відсутності, свідчить твір О. Мурашка (1875 – 1919) «На кормі (Портрет Жоржа Мурашка)». На полотні насичено звучать яскраві сині, фіолетові, жовті кольори немов пронизані сонячним світлом. Відчутно, що основним для художника було не портретне завдання, його хвилювало звучання кольорів, які увібрали в себе сяйво сонячного світла. Сонце реально присутнє в кожному кольоровому фрагменті.

Таких творів багато і кожна епоха подавала своє трактування подібних об'єктів. Поруч з цим, мистецтво народило ще одне джерело світла, яке можна віднести до категорії «духовного світла». Мова йде про умовне трактування Божественного світла в іконописі, чи в полотнах на релігійну тематику. Серед останніх, наприклад, можна назвати твір Ель Греко (1541 – 1614) – «Поклоніння пастухів», твір О. Мурашка – «Благовіщення» і

1



2



1. Іван Соколов. «Ворожіння на вінках». 1860  
 2. Олександр Мурашко. «На кормі (Портрет Жоржа Мурашка)». 1906

багато інших. У них ті чи інші персоналії були втіленням світла, відповідно з формальної точки зору – засобом тонально-колеристичної організації композиції твору.

Український середньовічний іконопис та храмове малярство теж задіюють християнське трактування категорій світла і кольору як виразників Божественної суті, мудрості, краси. Саме тому в іконописі використовувався колір чистий, інтенсивний, насичений, що відповідав параметрам «божественного світла». З урахуванням того, що спектральні кольори є найбільш чистими насиченими кольорами, можна зробити висновок, що християнська концепція взаємозв'язку світла і насиченого кольору по суті відповідала науковій теорії про світлову «природу» кольору, наповнивши цей взаємозв'язок своїм внутрішнім змістом.

У повсякденному житті світло служить індикатором простору. Саме тому питанням докладного вивчення цього явища приділяли увагу дослідники «просторових» видів мистецтва: скульптури, графіки, станкового малярства, сценографії, ін.<sup>1</sup>

### **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Фізична природа світла.
2. В чому полягає взаємозв'язок світла і кольору?
3. Джерела світла та їх характеристики (прикладі).
4. Світло як об'єкт зображення у мистецькій практиці.
5. Що таке «духовне світло»?

### **Рекомендована література**

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне – М.: Мир, 1982.
2. Алексеев С. С. Цветоведение – М.: «Искусство», 1952.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М.: «Прогресс», 1974.
4. Зайцев А. Наука о цвете и живопись – М.: «Искусство», 1986.
5. Миннарт М. Свет и цвет в природе – М., 1959.

<sup>1</sup> Висвітлення питань, пов'язаних з джерелами світла у «просторових» видах мистецтва: «сила світла», «світлотінь», «світлотінь і композиція простору», «відбиття світла поверхнею» – О. Зайцев «Наука о цвете и живопись». – С. 16-26.; питання: «світло створює простір», «живопис без освітлення», «символізм освітлення», ін. – Р. Арнхейм «Искусство и визуальное восприятие». – С. 293-309.



1



2



1. Ель Греко. «Поклоніння пастухів». Біля 1600 р.  
2. Олександр Мурашко. «Благовіщення». 1907-1908

## 2 розділ. КОЛІР

### 2.1 Групи кольорів

Як було зазначено, **колір** – це властивість поверхні предмета «сортувати» промені світла, що падають на неї, та відбивати другорядне випромінювання від своєї поверхні (мал.1 – с. 21). Тим не менше, на питання: «Що таке колір?» – доцільніше відповідати: «**Колір – це відчуття, що виникає в мозку у відповідь на те світло, яке відбилось від певної поверхні та потрапило на сітківку ока**». Ці два визначення існують паралельно і по суті відображають два начала, на яких започатковано феномен кольору. Про подібний синтез твердить і П. Сезанн (1839 – 1906): «Колір – це те місце, де сходяться наш мозок і універсум» [63]. Колір – це перше, з чим зустрічається наш зір при сприйнятті світу, адже, на думку Гете, світ першочергово постає перед нами у вигляді кольорових площин, з поміж яких наше око виокремлює форми предметів. І ось тут перший парадокс – вчені вважають першим стимулом зорового сприйняття світловий потік. Насправді цей потік не світловий, а кольоровий, оскільки «світло» в конкретному сенсі слова – це абстрактний теоретичний конструкт і, як такий, не доступний до сприйняття. Ми не можемо реально бачити світло. Людське око здатне сприймати лише колір.

Наука розрізняє три самостійні підходи у вивченні поняття «Колір». Це механістичний підхід І. Ньютона, феноменологічний підхід Е. Герінга і естетико-феноменологічний підхід Гете [63]. До появи теорії Ньютона мали місце уявлення про світло та колір сформовані вченням Арістотеля. За цією теорією всі кольори визначали якісні характеристики предметів, а світло створювало умови, щоб бачити ці характеристики (кольори) [5].

Отже, першу науково обґрунтовану класифікацію кольорів було здійснено на підставі відкриття англійського вченого Ісаака Ньютона, який виявив у прозорому сонячному світлі сукупність кольорових променів, котрі у певній послідовності переломлювалися після проходження через тригранну призму<sup>1</sup>, тим самим демонструючи складові сонячної променевої енергії.

У природі явище розщеплення денного світла на складові можна спостерігати після дощу, коли повітря наповнене безліччю водяних крапель, через які проходять промені сонця (подібно до призми), а результатом є барвіста веселка через усе небо. Одним із висновків теорії Ньютона було те, що кольори належать не зафарбованим тілам (Арістотель), а променям світла.

Виокремлення Ньютоном у безперервному спектральному ряді семи основних кольорів, багато хто пояснює аналогіями між кольором та звуком, де семи тонам музичної

<sup>1</sup> «Призма» – «граностовп», «гранчак», «граняк» (Українська мова у ХХ сторіччі: історія лінгвоциту –К.: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2005, С. 362).

гами відповідають сім кольорів спектру: червоний, оранжевий, жовтий, зелений, блакитний, синій, фіолетовий (таблиця 2 – с. 21). Паралелі між кольором та звуком можна знайти ще у Арістотеля. У трактаті «Про душу» він стверджує: «Кольори за приємністю їх гармонії можуть співставлятись між собою подібно до музичного співзвуччя і бути взаємно пропорційними» [62, С. 75.]. У наш час в Україні питаннями кольоро-музики ґрунтовно займався Флоріан Юрєв у своїх наукових працях, де він вивчав еволюцію формування «музичного кольорового ряду» від найдавнішої китайської системи такого роду (IV ст. до н.е.) до кольоро-музики ХХ століття [62, С. 78.].

Розмежування кольорів спектру до певної міри було умовним, адже між ними можна віднайти проміжні чи то перехідні кольори: червоно-оранжеві, жовто-оранжеві, жовто-зелені та ін. Загалом людина з нормальним кольоровим баченням може розпізнати велику кількість кольорових відтінків. Так натреноване око розпізнає до 150 відтінків кольорового тону, а за світлотою (при достатньому освітленні) – до 64 відтінків.

На відміну від «теплої» частини спектру, де кольори чітко вирізняються за своїми колористичними якостями, «холодна» частина спектру має тонші колористичні градації. Причому, вирізняються два «сині» кольори: «блакитний» та «синій». Кожен з них має свої фізичні параметри (довжина хвилі). Однак для художників важливішим є те, що кожен з них має свої особисті колористичні якості, народжує окремі «родини»: синіх та блакитних.

Перш ніж перейти до системного розгляду кольорів, необхідно зауважити, що відкритий І. Ньютоном спектр – світлові «кольорові» хвилі, які ми бачимо (на які реагує наше око) – це лише частина реально існуючих світлових хвиль, діапазон яких коливається в межах 380 – 780 нм (одиниця виміру – «нанометр», що дорівнює одній мільярдній долі похідної одиниці). Найкоротша хвиля цього діапазону відповідає фіолетовому кольору, найдовша – червоному.

Розглянувши поняття спектральних кольорів, їх природу та спосіб існування у природному середовищі, що народжує безліч кольорових відтінків, отриманих внаслідок тих чи інших комбінацій кольорових хвиль (результат другорядного випромінювання від поверхні предметів – мал. 1, в), можна зробити висновок, що всі вони складають одну велику групу кольорів. Ця група отримала назву – **хроматичні кольори**. Термін «хроматичний» (з грецького – *chromatismos* – колір) відображає спільну якість усіх цих кольорів – це «кольорові» кольори (таблиця 2).

Однак «другорядне випромінювання» променів від поверхні предметів, не завжди буде мати кольоровий (хроматичний) результат. Приміром, у випадку відбиття усіх «кольорових» променів «другорядне випромінювання» викликає відчуття білого кольору (мал. 1, а). Натомість, у випадку повної відсутності того ж таки «другорядного випромінювання», або у випадку «повного поглинання» світлових променів поверхнею предмета, сітківка ока отримує відчуття чорного кольору (мал. 1, б). Отже, з'являються кольори, у характеристиках яких відсутня хоча б найменша якість будь-якого хроматизму. Такі кольори були об'єднані в іншу групу, яка отримала назву – **ахроматичні кольори**. Парадоксальність визначення «ахроматичні» кольори (з грецького – *achromatos* – безколірний) полягає у тому, що частка

«а» – заперечення, отже вони трактуються як «безколірні» (таблиця 1). Дійсно, з одного боку, чорні, білі і проміжні сірі – це кольори, які ми розглядаємо з поміж інших. З іншого – їх нема у переліку спектральних кольорів, що мають конкретні параметри променевих хвиль. Натомість, це ті ж самі променеві хвилі, які формуються на етапі другорядного випромінювання від поверхні предмету, однак відмінні за своїми якостями від хроматичних. «Не кольорові» промені так само як і «кольорові» викликають у людини певні враження та емоції, саме тому ахроматичні кольори використовуються художником як повноцінні складові кольорової гармонії та побудови кольорового образу.

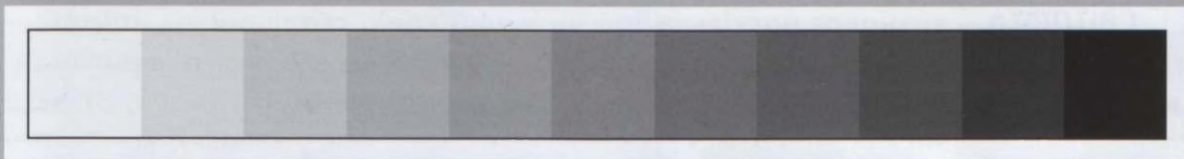
Термінологічна визначеність основних груп кольорів за часів грецької культури, коли ще не було фізичного тлумачення природи кольору, увібрала в себе сенс того ж таки наукового тлумачення. Адже усі хроматичні кольори, які ми сприймаємо сітківкою нашого ока – це продукт сумарного чи поодинокого променевого відбиття від поверхні, де збережені в тій чи іншій мірі спектральні (кольорові) промені. Тоді як, ахроматичні кольори – це продукт того ж таки сумарного, однак стовідсоткового відбиття чи поглинання променів. Отже, в останньому випадку мова йде про «зникнення» параметрів конкретних «кольорових» хвиль, що греки і визначили заперечувальною часткою «а».

## 2.2 Основні властивості кольорів.

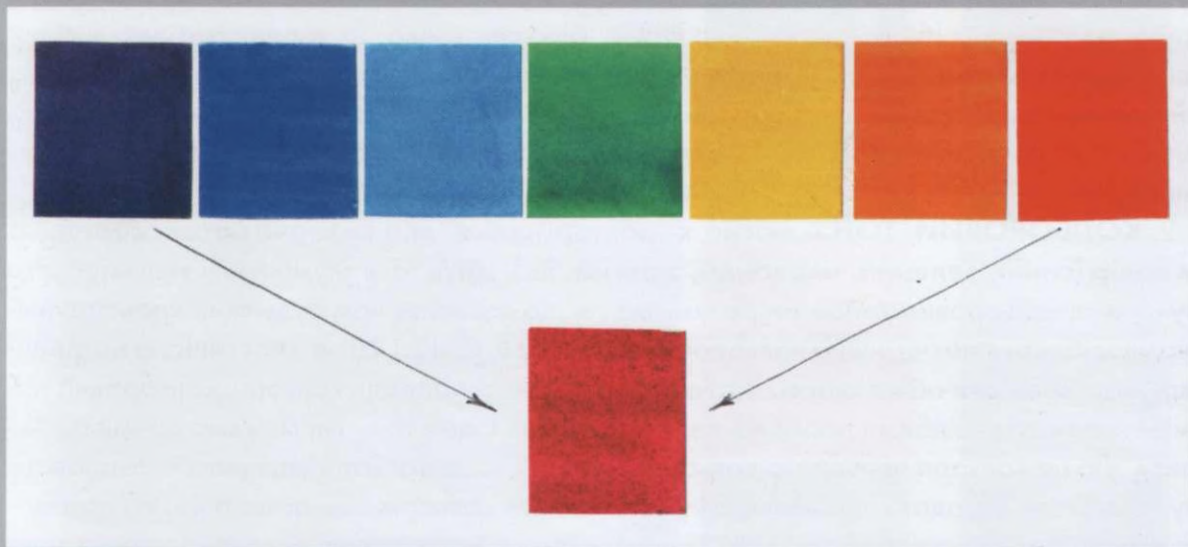
Характер кожного кольору визначається його властивостями<sup>1</sup>. З урахуванням того, що кольори ставали об'єктом вивчення науковців різних галузей, нині існує декілька точок зору щодо їх переліку. Початкова позиція визначення властивостей спиралась здебільшого на його променеву природу. Так, з'явилося визначення **основних (власних) властивостей кольорів: «світлота», «кольоровий тон» та «насиченість»**. Активізація наукового пізнання психологічного аспекту феномену кольору у ХІХ–ХХ ст. сприяла появі визначення **невласних властивостей**, що розширюють характеристичні ознаки хроматичних кольорів. Це властивості, що базуються на емоціях<sup>2</sup>. Саме тому їх доцільно розглядати в контексті вивчення тем «кольороспійняття» та «психологія кольору», які висвітлюють передумови їх появи.

<sup>1</sup> Властивість – це певна ознака, яка визначає власні параметри об'єкту (явища) та демонструє відмінність цих параметрів в межах певної групи.

<sup>2</sup> Мова йде про поділ за температурними характеристиками на «теплі» і «холодні», а також про «просторові властивості», коли кольори поділяються на «виступаючі» та «відступаючі».



Таблиця 1. – СТРІЧКОВА МОДЕЛЬ «АХРОМАТИЧНІ КОЛЬОРИ»



Таблиця 2. – СТРІЧКОВА МОДЕЛЬ «СПЕКТР»



Мал. 1 ДРУГОРЯДНЕ ВИПРОМІНЮВАННЯ

**1. СВІТЛОТА** – визначає наскільки той чи інший колір світліший від найтемнішого – чорного, чи темніший від найсвітлішого – білого. Ця властивість притаманна всім без винятку кольорам (ахроматичним та хроматичним) (таблиці 1, 3). Іноді світлотні характеристики позначаються терміном «тон». Це буває у випадку, коли слова «світлота», «тон», «тональність» трактуються як синоніми. Однак це не зовсім правильно, адже обмежується детальний аналіз колористичного ладу твору, де кожен із вищеназваних термінів має своє забарвлення, свою специфіку. Так термін «тон», як буде видно далі, доцільніше застосовувати в іншому визначенні, а не плутати з терміном «світлота».

Слід наголосити, що «світлота» – це єдина властивість «ахроматичних» кольорів – чорно-сіро-білих. Разом з тим, їх діапазон це не лише велика кількість сірих, це й певна кількість білих (біле молоко, біла вовна, біла синтетика) та чорних (вугілля, чорний шовк, чорний оксамит), що різняться між собою за світлотою теж. Найбільша світлота (найбіліший колір) притаманна порошкам сірчаноокислого барію та магнію. Щодо найтемнішого ахроматичного, то це колір чорного оксамиту, який найкраще поглинає світловий потік.

**2. КОЛЬОРОВИЙ ТОН** – якісна характеристика, яка визначає безпосередньо сам колір (синій, зелений, червоний, жовтий, ін.). Існує таке тлумачення «кольорового тону» – «під кольоровим тоном ми розуміємо те, що дозволяє нам будь-який хроматичний колір уподібнити з тим чи іншим кольором спектру» [21, С. 42.]. Цією властивістю наділені виключно хроматичні кольори. З точки зору фізичної природи кольору, кольоровий тон – це переважаюче відбиття променів певної довжини. Саме тому ми можемо приміром говорити, що це кольори червоного кольорового тону, а це кольори зеленого кольорового тону і т. д. Тут слід згадати про наявність у спектрі двох кольорів синьої частини, які отримали самостійні визначення: блакитний і синій. Їх самостійність доволі показова з точки зору саме якісних характеристик, тобто окремішності їх кольорових тонів. Художникам добре знайома «родина блакитних» (лазоревих) фарбів – це «небесно голуба ФЦ», «пруська голуба ФЦ», ін. Натомість «родина синіх» – це різноманітні «кобальти» і «ультрамарини». Кольори та суміші «родини блакитних» неможливо сплутати з кольорами та сумішами «родини синіх», адже вони мають різні за якістю «кольорові тони».

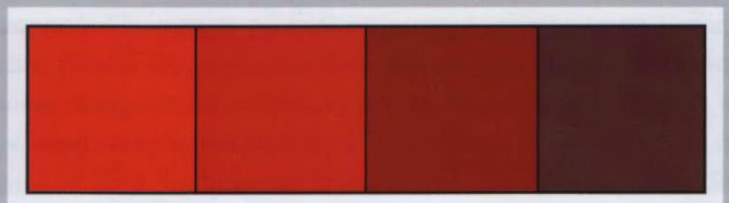
Як якісна характеристика «кольоровий тон» набуває важливого значення з точки зору актуальної нині психосемантики кольору. Мова йде про надання кольору значення семантичного об'єкта, що є самостійною складовою об'єктивної реальності, здатної впливати на фізичний та психологічний стан людини. В цьому контексті дана властивість кольору є визначальною щодо характеру семантичного (смыслового) наповнення кольору як феномена об'єктивної реальності (семантика червоного, семантика синього, ін.).

**3. НАСИЧЕНІСТЬ** – кількісна характеристика, яка відображає більшу чи меншу присутність у кольорі його кольорового тону (хроматизму) (таблиця 4).

Оскільки мова йде про присутність в тій чи іншій мірі кольорового тону, то ця властивість, як і попередня, теж стосується виключно хроматичних кольорів. До максимально насичених (100%) належать кольори спектру та суміші сусідніх спектральних кольорів.



Таблиця 3. ПОРІВНЯННЯ ХРОМАТИЧНИХ КОЛЬОРІВ ЗА СВІТЛОТОЮ



Таблиця 4. ЗМІНА НАСИЧЕНОСТІ В МЕЖАХ ОДНОГО КОЛЬОРОВОГО ТОНУ

Відповідно ахроматичні кольори мають нульову насиченість з точки зору присутності у їх складі кольорового тону.

Щоб краще зрозуміти що таке кількісні характеристики можна звернутись до такого прикладу. Дві прозорі склянки наповнити розчинами однаково насиченого (100%) кольору. Відлити з однієї склянки, наприклад, половину кольорового розчину. Загальну кількість поповнити сірим розчином (такої ж світлоти, щоб не порушити світлотні характеристики попереднього насиченого кольору). Як бачимо, рідина у цій склянці, зберігаючи світлотні та колористичні характеристики, зменшить насиченість кольорового розчину загалом на 50% у порівнянні з рідиною іншої склянки. При збереженні перших двох властивостей відбулась зміна третьої властивості – насиченості. Аналогічна зміна насиченості відбулась би і при додаванні чистої (прозорої) води до першої склянки, однак змінилась би і світлота цього розчину, отже змінилися б одразу дві властивості: світлота та насиченість.

Дехто з дослідників продовжує ряд основних властивостей кольору ще двома властивостями: «яскравість» та «чистота» кольору [21, С. 27-28, 45-46; 39, С. 168-169.]. Ці питання розглядаються у контексті взаємодії світла і кольору. У першому випадку мова йде про характеристики освітлення. Так, світлі поверхні при сильному освітленні будуть видаватись більш яскравими, ніж ті ж поверхні при помірному освітленні. Отже, «яскравість» – це величина, що **характеризується кількісними показниками самого освітлення**, що потрапляє на сітківку ока. Натомість, «світлота» – це **стабільна характеристика кольору**, ось чому саме це поняття було визначено як окрема властивість кольорів. У практичній роботі над створенням тих чи інших кольорових композицій художник у першу чергу має справу зі «світлотою», а не з «яскравістю». Саме тут проявляється спроможність художника до переконливої, виразної передачі світлових відносин, що у великій мірі залежить від чутливості ока.

Що стосується визначення «чистоти» кольору, то цей термін подекуди замінює означення насиченості кольору. **Під «чистотою» кольору часом розуміють присутність (або відсутність) інших кольорових домішків.** Однак мова йде не лише про присутність ахроматичних домішків, коли вступає в силу зміна насиченості. Йдеться і про хроматичні домішки до основного кольорового тону. Таке тлумачення терміну «чистота» кольору базується на започаткованій наприкінці ХІХ ст. «теорії трикомпонентності зору» Юнга-Гельмгольца. Так, Томас Юнг (1773 – 1829) – один із засновників хвилевої теорії світла, доводив відчуття трьох основних кольорів (червоного, зеленого, синього) не природою світла, а особливостями будови ока людини. Людвіг Гельмгольц (1812 – 1894) розвинув цю теорію, встановивши, що основні світлові потоки (червоний, зелений, синьо-фіолетовий) у результаті «накладання» (поєднання) утворюють інші три потоки (жовтий, блакитний, пурпурний). Із подібним явищем ми зустрічаємось і у класичній малярській практиці художників, коли на папері чи палітрі можна намалювати основні спектральні кольори, використовуючи лише три фарби: червону, жовту та синю, за допомогою яких ми отримуємо: оранжевий, зелений та фіолетовий кольори. Отже, з позицій визначення «чистоти» кольору **фарби червоний, жовтий, синій – це «чисті кольори»**, інші – «нечисті», або «змішані». Щодо при-



кладу застосування кольорових променів (Гельмгольц), то тут «чистими» є червоний, зелений, синій.

Поняття «чистоти» кольору має індивідуальну вартість, воно є важливим для визначення ієрархії кольорів – «головні і другорядні кольори» та вивчення питання «змішування кольорів».

### **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Що таке колір?
2. Основні групи кольорів та специфіка їх утворення.
3. Основні (власні) властивості кольорів та їхні характеристики.
4. Особливості невластивостей кольорів.
5. Поняття «чистоти» кольору.

### **Практичні завдання**

1. Виконання таблиці 1. «АХРОМАТИЧНИЙ РЯД» (від білого до чорного) (представлення світлотних характеристик в межах ахроматичних кольорів).
2. Виконання таблиці 2. «СПЕКТР – ХРОМАТИЧНІ КОЛЬОРИ» (особливістю цього ряду є чітка послідовність семи основних спектральних кольорів та представлення пурпурного кольору як проміжного між червоним та фіолетовим).
3. Виконання таблиці 3. «ПОРІВНЯННЯ ЗА СВІТЛОТОЮ ХРОМАТИЧНИХ КОЛЬОРІВ» (представлення світлотних характеристик хроматичних кольорів шляхом співставлення довільного ряду цих хроматичних з аналогічним за світлотою рядом ахроматичних кольорів).
4. Виконання таблиці 4. «ЗМІНА НАСИЧЕНОСТІ В МЕЖАХ ОДНОГО КОЛЬОРОВОГО ТОНУ» (представлення характеристик насиченості – ряд з чотирьох позицій одного кольорового тону та однієї світлоти: 1) 100%-кольор. тону; 2) 75%-кольор. тону; 3) 50%-кольор. тону; 4) 25%-кольор. тону).

### **Рекомендована література**

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. – М.: Мир, 1982.
2. Алексеев С. Цветоведение – М.: «Искусство», 1952.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М.: «Прогресс», 1974.
4. Атлас цветов (Каталог) – М.: Минлегпром СССР, 1986.
5. Все о технике. ЦВЕТ. – М.: Арт-Родник, 2002.
6. Голубева О. Основы композиции. – М.: Изобраз. искусство, 2001. – С.18-31.
7. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. – М.: «Искусство», 1986.
8. Миннарт М. Свет и цвет в природе. – М., 1959.
9. Миронова Л. Цветоведение – Минск: «Высшая школа», 1986.
10. Gericke L., Schone K. Das Fenomen Farbe. – Berlin, 1970.

## 3 розділ. ЗМІШУВАННЯ КОЛЬОРІВ.

### 3.1 Види змішування

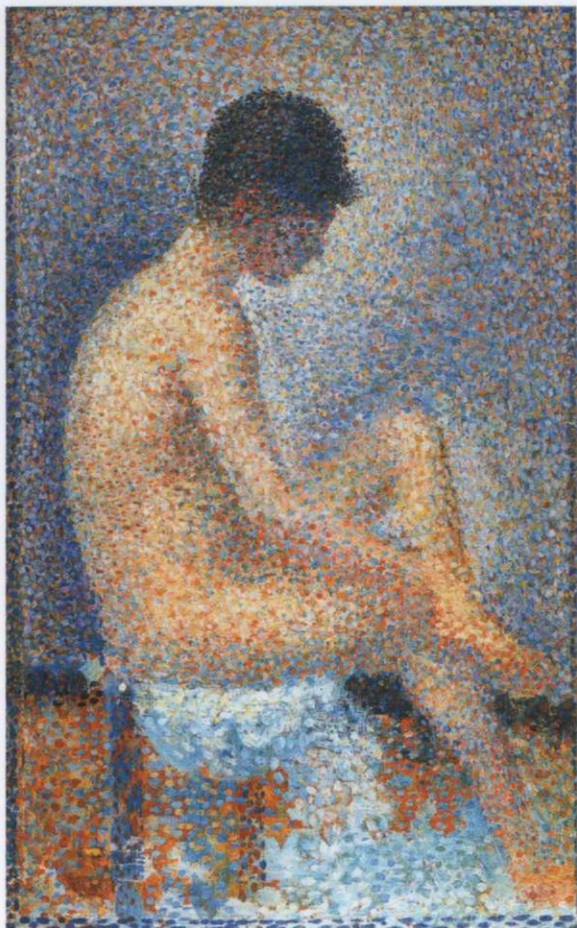
Змішування кольорів – одна з найголовніших тем теорії кольору та її практичного застосування.

Розглянувши вище поняття «чистий» колір, ми вже торкнулись визначення основних (головних) кольорів, які були названі «чистими» і за допомогою яких шляхом **змішування** (поєднання) можна отримати інші (другорядні). Тепер слід докладніше вивчити способи такого змішування і їхні відмінності, що вплинули на відмінності двох груп «головних» кольорів:

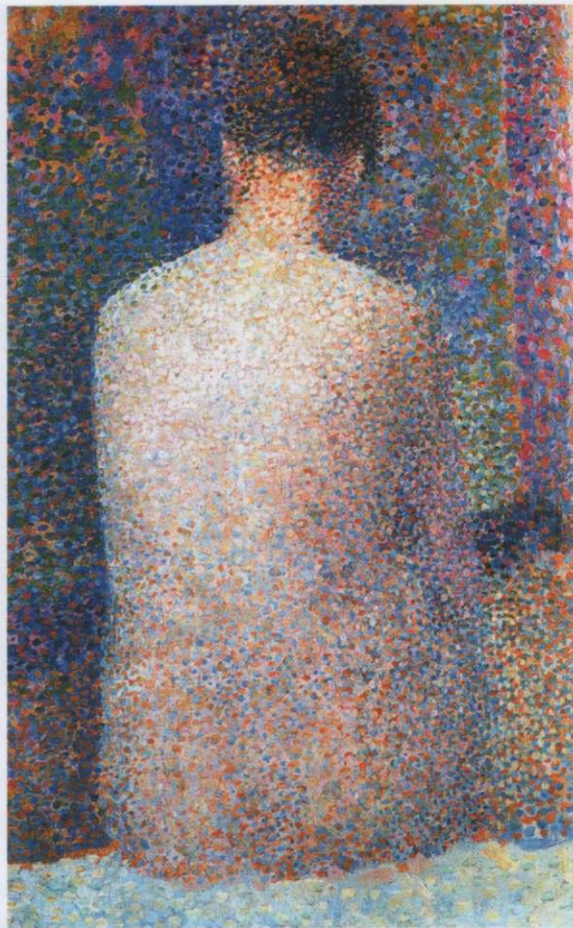
- 1) у «трикомпонентності зору» – «червоний, зелений, синій»;
- 2) у мистецькій практиці – «червоний, синій, жовтий».

Відчуття того чи іншого кольору виникає у нас від сприйняття сукупності відбитих променів світла від конкретної поверхні. Ми бачимо **результативний колір**, а не всі його окремі складові. Такий результат утворився в силу додавання цих складових (променів). Мова йде про «аддитивний» (лат. *additivus* – доданий) спосіб змішування [21; 34], більш відомий художникам як «**оптичний**», **коли змішування відбувається тільки на сітківці нашого ока**. Свідченням синтетичної спроможності ока до оптичного змішування можуть бути, зокрема, такі сфери практичного застосування цього виду змішування: світлова кольорова реклама, кольоровий друк у поліграфії, кольорове світло у сценографії та ін. У практиці станкового (образотворчого) мистецтва отримання результативного кольору, змішаного в оптичний спосіб, спостерігається у випадку поєднання невеличких різнокольорових мазків на поверхні твору, які на певній відстані з'єднуються у сукупний колір («пуантилізм», від франц. *pointiller* – писати крапками). Найяскравішим прикладом цього методу у малярстві є творчість імпресіоністів та постімпресіоністів (К. Пісарро – «Весняне сонце в Ерані» – с. 28; Ж. Сьора – «Сидяча натурниця зі спини», «Сидяча натурниця в профіль»), у монументальному мистецтві – мозаїка (М. Бойчук – «Святий Йоан» – с. 28).

Що стосується галузей декоративного мистецтва, то не менш яскравим прикладом «пуантилізму» постає художній текстиль, який для отримання того чи іншого кольору чи відтінку у повну силу використовує можливості оптичного змішування шляхом поєднання різних кольорів ниток основи та піткання, що не лише творять структуру тканини, але й одночасно створюють можливі варіанти бажаного кольору. Варіантами стають різноманітні переплетення, які визначають кількість ниток основи та піткання на конкретному фрагменті поверхні тканини, що, подібно до кольорових мазків на полотні, творять сукупний колір. За таким же принципом працює і поліхромне піткання килимів та гобеленів, яке формує їхню поверхню (основа здебільшого схована всередині). Так приміром, поверхня гладкого гобелену І. Данилів «Майбуття», або ворсового гобелену О. Гірняк «Сон, наляканий



Жорж Сьора.  
«Сидяча натурниця в профіль». 1887

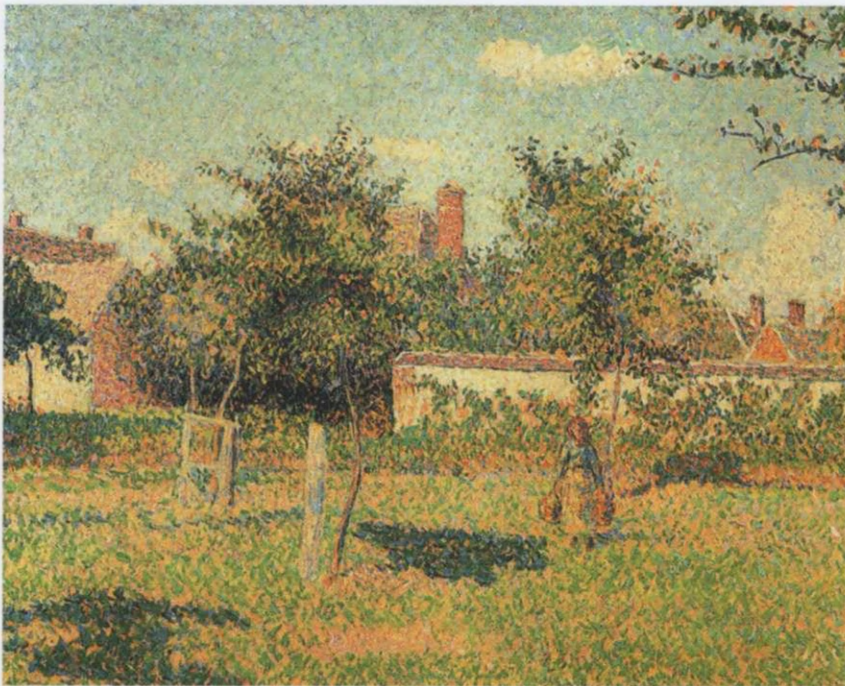


Жорж Сьора.  
«Сидяча натурниця зі спини». 1887

сонцем» – (с. 29) – це складна суміш різнобарвних ниток, які творять колористику твору за допомогою окремих кольорових крапок, подібно до пуантилізму у малярстві.

Аналогічною є ситуація у кольоровому ладі вишивки, де обмеженою кількістю кольорів створюється доволі широка палітра відтінків. До оптичного змішування слід віднести і растровий друк при декоруванні вже готової тканини. Можна з упевненістю сказати, що художній текстиль, з поміж усіх різновидів декоративного мистецтва, найбільш активно задіює спосіб оптичного змішування, не забуваючи при цьому іншого, більш традиційного для мистецької практики, виду змішування кольорів.

Таким іншим видом є «**механічне змішування**», яке називають «субтрактивним» (пізньолат. – *substraktum* – підстилка, основа) [21; 35]. У даному випадку мова йде про процес змішування у від'ємний спосіб, адже коли на певну кольорову поверхню буде покладено інший напівпрозорий кольоровий прошарок, то відбудеться відсіювання деяких хвиль. У мистецтві це найпоширеніший з давніх часів спосіб змішування, бо найлегше отримати результативний



1



2

1. Каміль Пісарро. «Весняне сонце в Ерані». 1887  
2. Михайло Бойчук. «Святий Іоанн». 1910



1. Ірина Данилів. Гобелен «Майбуття». 1998  
2. Оксана Гірняк. Гобелен «Сон, наляканий сонцем». 2005  
3. Ремізна тканина (оптичне змішування)

– змішаний колір шляхом поєднання кількох фарб на палітрі, у склянці, у фарбовій ванні, чи де інде. Не менш поширеним у малярстві є спосіб лєсирування (покладення напівпрозорих кольорових прошарків на вже існуючі плями), завданням якого на завершальному етапі є об'єднання кольорових фрагментів у гармонійному колориті. З подібною метою художники застосовували кольорові ґрунти «імприматури», які проглядались крізь лєсирування у певних фрагментах полотен. За аналогічним принципом діє кольороутворення у вітражному мистецтві, де складна кольорова палітра часом вибудовується за допомогою обмеженої кількості кольорів готового скла, шляхом їх накладання одного на інший. Загалом, термін **«механічне змішування» у своєму тлумаченні відображає застосування будь яких механічних дій, що дозволяють отримати необхідний колір.** Відтак, прикладами механічного змішування можуть бути всі можливі сфери людської діяльності, скеровані на отримання кольорового результату при застосуванні різноманітних механічних дій.

Отже, **основними способами змішування кольорів є – оптичне (аддитивне) та механічне (субтрактивне).**

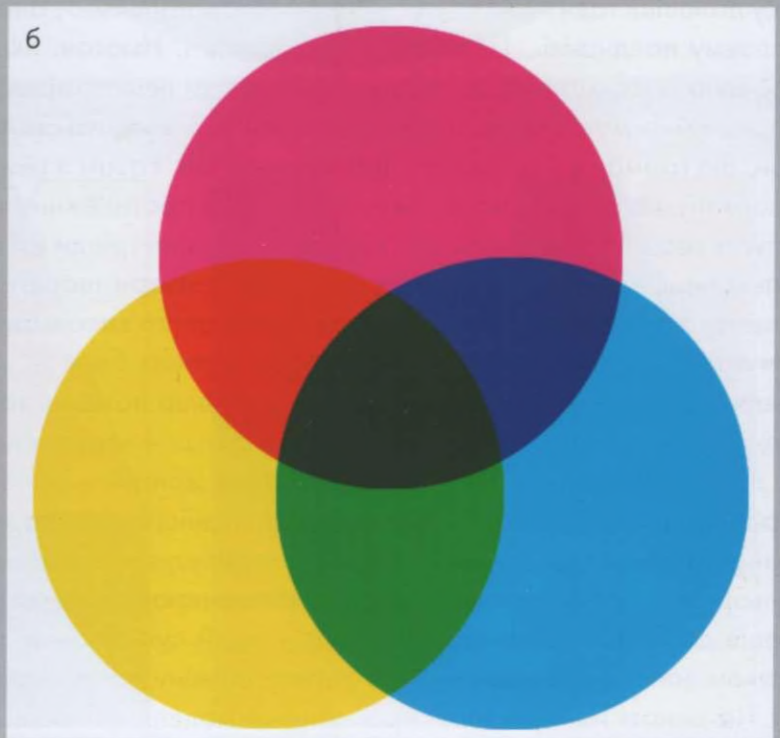
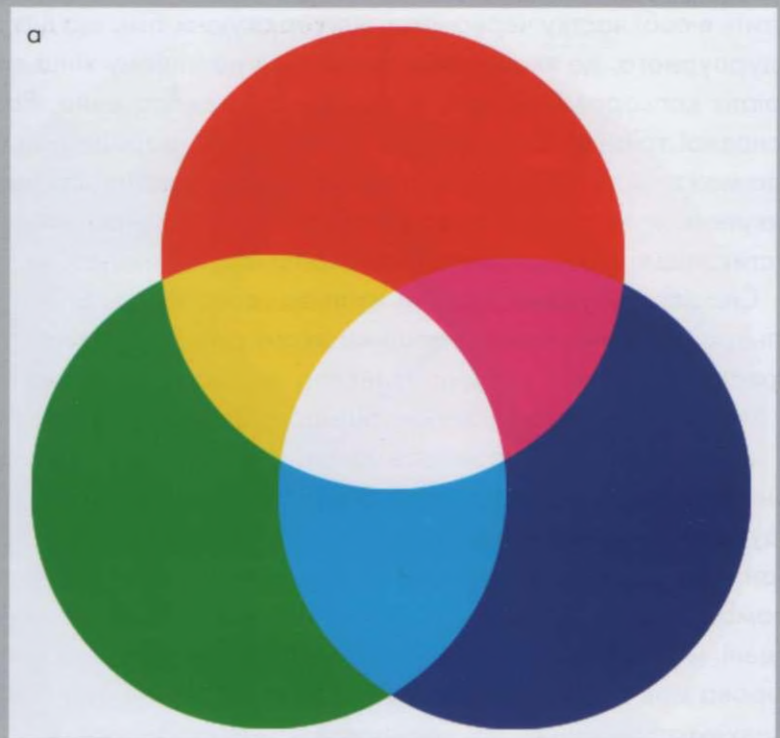
### **3.2 Поняття «основна тріада» та «доповнюючі кольори»**

Окреслені групи «головних» кольорів, що належать певному виду змішування, становлять основу такого поняття як **«основна тріада»** у межах кожного з видів змішування. Мова йде про **основні тріади оптичного та механічного змішування.**

Важливість цих понять у кольорознавстві полягає не лише в тому, що кольори тріади є первинними, необхідними для отримання усіх інших кольорів. Не менш суттєвим є розуміння того, що **у своїй сукупності кольори основної тріади дають той самий ахроматичний результативний колір, який дає сукупність усіх спектральних кольорів: тріада оптичного змішування – білий (мал. 2, а), тріада механічного змішування – чорний (мал. 2, б).**

Мистецька практика в її історичному аспекті, як арена застосування різних теоретичних положень кольорознавства, більше послуговувалась особливостями механічного способу змішування. Нині цей спосіб не втрачає своїх позицій, разом з тим, він найбільш доступний щодо виконання практичних завдань з кольорознавства. Саме тому, вивчення основних положень теми «змішування кольорів» – «основна тріада», «доповнюючі кольори», «закони змішування», – буде доречно розпочати зі з'ясування особливостей цих понять у контексті механічного способу змішування, відтак першою слід розглянути основну тріаду механічного змішування та отримання на її основі пар «доповнюючих» кольорів.

Хроматичний ряд з семи кольорів, який відповідав спектру, був першою стрічковою моделлю для вивчення властивостей спектральних кольорів. Ця найпростіша модель послужила основою для створення більш складних моделей, завданням яких було вивчення не лише власних ознак кольорів, але й їх взаємозалежностей. Мова йде про трикутник та коло. Ідея графічного втілення системи кольорів у вигляді замкненої фігури була продиктована тим, що кінці спектру мають тенденцію до з'єднання, адже фіолетовий колір



Мал. 2 ОСНОВНІ ТРІАДИ (а – оптичного змішування, б – механічного змішування)

містить в собі частку червоного, підтверджуючи тим, що для з'єднання бракує лише одного – пурпурного, до якого тяжіє і червоний на іншому кінці спектру. Вибудовувався перший варіант кольорової моделі, в основі якої лежало коло. Разом з тим, з'ясування поняття «основної тріади» кольорів, як кольорів, що «народжують» усі інші хроматичні кольори, дало можливість побудувати кольорове коло, застосовуючи проміжну ланку – кольоровий трикутник, який став основою побудови цілого ряду кольорових кіл – від найпростіших шестиколірних до складних багатоколірних (мал. 3).

**Спосіб побудови моделі кольорового кола.** В її основі модель рівностороннього кольорового трикутника, площа якого розподілена на три рівні частини, зафарбовані барвами основної тріади. Навколо такого трикутника слід побудувати коло, дотичне до його вершин. Іншим колом більшого діаметру утворюється кільце навколо трикутника. Це кільце і сформує модель хроматичного кола, де сегменти, що торкаються вершин рівностороннього трикутника – кольори основної тріади. Між ними на однаковій відстані будуть сегменти кольорів, отриманих шляхом змішування сусідніх основних кольорів, це – оранжевий, фіолетовий, зелений. Таким чином утворюється «похідна» (вторинна) тріада. Проміжки між кольорами основної та похідної тріади – це шлях до розростання кольорової моделі, місця розташування нових сегментів кольорових сумішей (мал. 5 – с. 36). Вже ця кольорова модель спроможна відобразити багатоманіття кольорів та їх відтінків, отриманих у результаті механічного змішування основних кольорів.

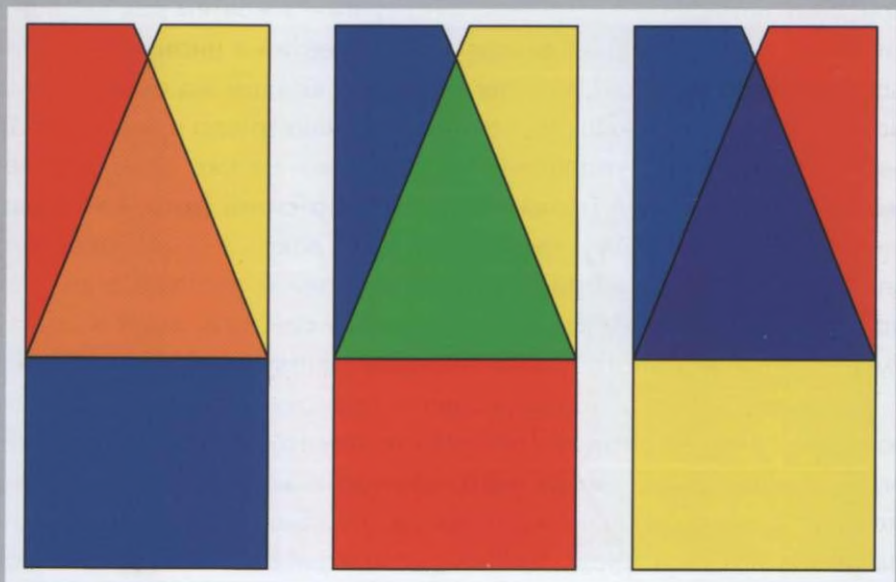
Розташування кольорів на протилежних позиціях моделі – «хроматичне коло» – свого часу дало підстави назвати їх не лише «контрастовими», але й «гармонійними» кольорами у своєму поєднанні. Першим їх так назвав І. Ньютон. Якщо термін «контрастові» пояснює їхню максимальну протилежність у тих чи інших характеристичних якостях, то термін «гармонійні» має значно ширше тлумачення. Передусім воно стосується загальноновизнаної тези, що гармонія – це єдність протилежностей. Разом з тим є суто кольорознавчий аспект такого тлумачення гармонії. Змішування двох протилежних кольорів дає ахроматичний результат подібно до змішування кольорів основної тріади (або сукупності усіх спектральних кольорів). Отже, контрастові (протилежні) кольори творять хроматичну цілісність подібно до цілісності усього спектру. І модель кольорового кола може допомогти зрозуміти цю тезу. Для прикладу звернемось до пари контрастових барв – жовтий – фіолетовий. Ця пара поєднує колір основної тріади (жовтий) та колір похідної тріади (фіолетовий). Останній, у свою чергу, є результативним кольором суміші – червоний – синій. Як бачимо, логічним є те, що суміш жовтий – фіолетовий та суміш жовтий – синій – червоний мають однаковий ахроматичний результат. Саме така відповідність пари контрастових кольорів кола до основної тріади сприяла появі ще одного терміна, який належить цій парі. Протилежні барви кольорового кола отримали назву **«доповнюючі кольори»**. Отже, здатність певних кольорів дати ахроматичний результат у своїй суміші означає їх здатність створити цілість шляхом доповнення, що і пояснює появу терміну «доповнюючі кольори».

На основі найпростішої хроматичної моделі «шестиколірного кола» можна назвати **три основні пари «доповнюючі» («контрастових», «гармонійних») кольорів:**





Мал. 3 СПОСІБ ПОБУДОВИ «ХРОМАТИЧНОГО КОЛА»



Мал. 4 ДОПОВНЮЮЧІ КОЛЬОРИ

- 1) жовтий – фіолетовий
- 2) синій – оранжевий
- 3) червоний – зелений.

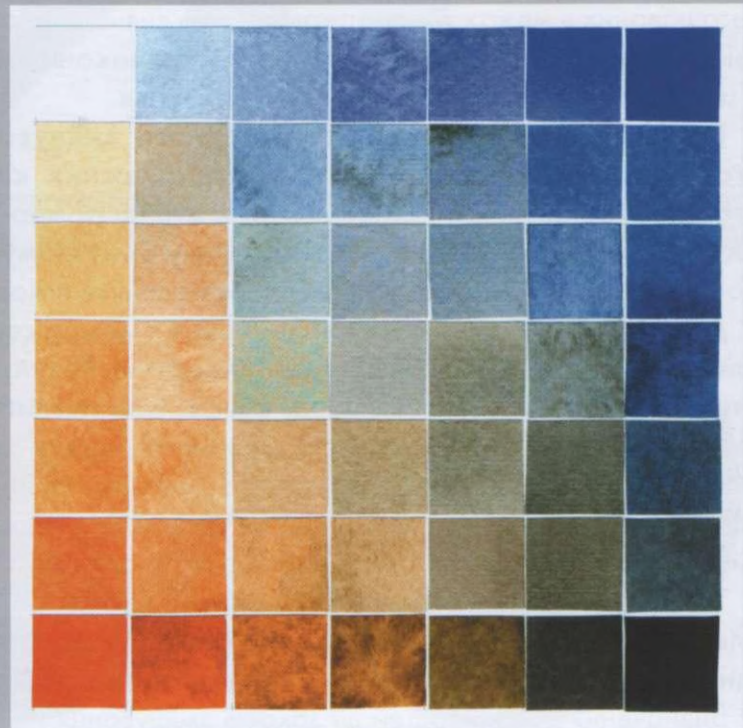
Кожна пара враховує присутність одного кольору основної та одного кольору похідної тріади (Мал. 4 – с. 33). Окреслюючи ці пари необхідно зауважити, що всі вищезгадані кольори представляють діапазон родових червоних, зелених, жовтих і т. д. Однак в межах кожної пари необхідно віднайти відповідність тих чи інших відтінків родових (спектральних) кольорів: певних червоних (тепліших чи холодніших) та зелених, певних синіх та оранжевих (червоніших чи жовтіших) і т. п. Іншими словами не кожен зелений є доповнюючим до будь-якого червоного. Відповідь можна знайти або шляхом побудови складного багатоколірного кола, де представлені різноманітні відтінки основних кольорів, і віднайти кожному з них доповнюючий колір, або тим чи іншим шляхом змішування шукати, які відтінки основних кольорів дають у суміші максимально ахроматичний результат. У своїй теорії кольору Гете [21, С. 329] так окреслив пари доповнюючих кольорів:

«Жовтий вимагає червоно-синього (фіолетового – Т. П.)  
синій вимагає червоно-жовтого  
пурпур вимагає зеленого, і навпаки».

Саме таке трактування пар доповнюючих кольорів демонструє важливість нюансування якостей фіолетового, як суміші червоного і синього, та оранжевого, як суміші червоного і жовтого, від яких, як стверджує Гете, залежить і результативна суміш пар доповнюючих кольорів. Важливим є і відтінок червоного в останній парі, який має бути холодним – пурпуровим.

Сучасне тлумачення відтінків пар доповнюючих кольорів пов'язано з теорією від'ємного синтезу, згідно з якою трьома основними кольорами є червоний (маджента), світло голубий (ціан) та жовтий. Саме маджента в поєднанні з жовтим дає червоний (теплій), маджента з ціаном – темно-синій чи фіолетовий, а жовтий з ціаном – зелений. Суміш отриманих трьох кольорів – чорна. Ця суміш отримана шляхом від'ємного синтезу, чи як ми його називаємо механічної суміші. Як бачимо, основна тріада в цьому випадку в своїх термінологічних означеннях набула певного уточнення – це вже не просто червоний-синій-жовтий, а **малиново-червоний (маджента), голубо-синій (ціан) та жовтий**. Бо саме ці відтінки теоретично окреслених кольорових тонів дають у суміші ахроматичний (чорний) колір. Відповідно на малюнку простежується утворення похідної пари механічного змішування – **червоного (теплого), зеленого та темно-синього, який можна назвати фіолетовим** (суміш любого червоного з синім народжує фіолетовий) [13, С. 140-141.].

У випадку оптичного змішування основною тріадою згідно цієї ж термінології виступають: **зелений, червоний (теплій) та темно-синій (фіолетовий)**. Бо саме вони утворюють похідну тріаду: **маджента, ціан та жовтий**. Таким чином ми можемо отримати і уточнені пари доповнюючих кольорів, де один колір належить основній тріаді, а протилежний – похідній тріаді. Цікавим моментом є те, що ще Гете у своїй класифікації доповнюючих кольорів запропонував поєднувати зелений з пурпуром, який наближується



Таблиця 6. МЕХАНІЧНЕ ЗМІШУВАННЯ ДОПОВНЮЮЧИХ КОЛЬОРІВ У КВАДРАТАХ



Мал. 5 МОДЕЛЬ «ХРОМАТИЧНЕ КОЛО»

за якостям кольорового тону до мадженти, а синій він поєднував з червоно-жовтим, тим самим теж ніби підкреслюючи, що це має бути теплий червоний, а не конкретно оранжевий.

### 3.3 Закони змішування

Окрім представлення усього багатоманіття кольорів та їхніх відтінків, основним завданням моделі «хроматичного кола» було визначення закономірностей змішування кольорів розташованих в межах трьох інтервалів, що визначало відмінні результативні якості. Важливість такого визначення сформулювало **три закони змішування**. Слід наголосити, що дія цих законів стосується обох видів змішування.

**Перший закон** виявляє закономірності змішування кольорів у межах великого інтервалу, кольорів що є на протилежних кінцях моделі. Результатом такого змішування буде **ахроматичний колір** (темно-сірий до чорного – у своєму механічному вираженні, білий – у своєму оптичному вираженні). Отже, даний закон відображає результат змішування «доповнюючих» кольорів.

**Другий закон** передбачає змішування в межах середнього інтервалу або певної половини кольорового кола (сусідніх чвертях). Результатом такого змішування може бути **утворення нової кольорової якості, або поглиблення відтінків попереднього**. Мова йде про змішування кольорів, що лежать ближче один до одного ніж «доповнюючі». Наприклад, суміш червоного та жовтого дасть якісно новий колір – оранжевий, а суміш червоного та фіолетового утворить пурпуровий, як різновид червоного. Другий закон має найбільш широке застосування у мистецькій практиці.

**Третій закон** торкається змішування кольорів малого інтервалу, тобто сусідніх кольорів кола. Результативний колір близький за своїми характеристиками до висхідних кольорів (за світлотою, насиченістю та є родинним за кольоровим тоном).

Визначення особливостей дії законів змішування (чи то механічного, який ми розглянули, чи то оптичного) на прикладі моделі кольорового кола торкається виключно хро-

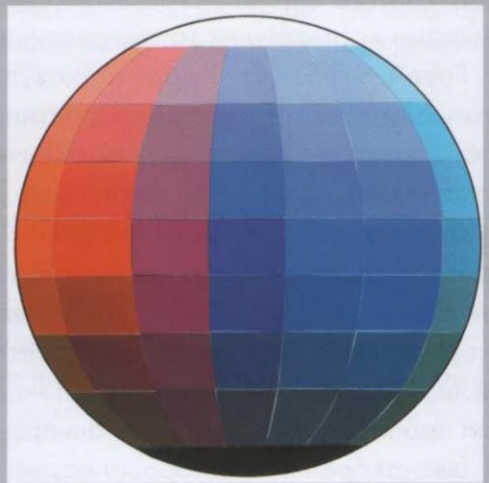
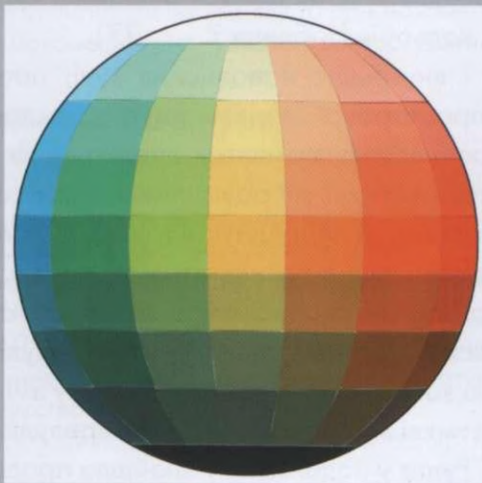
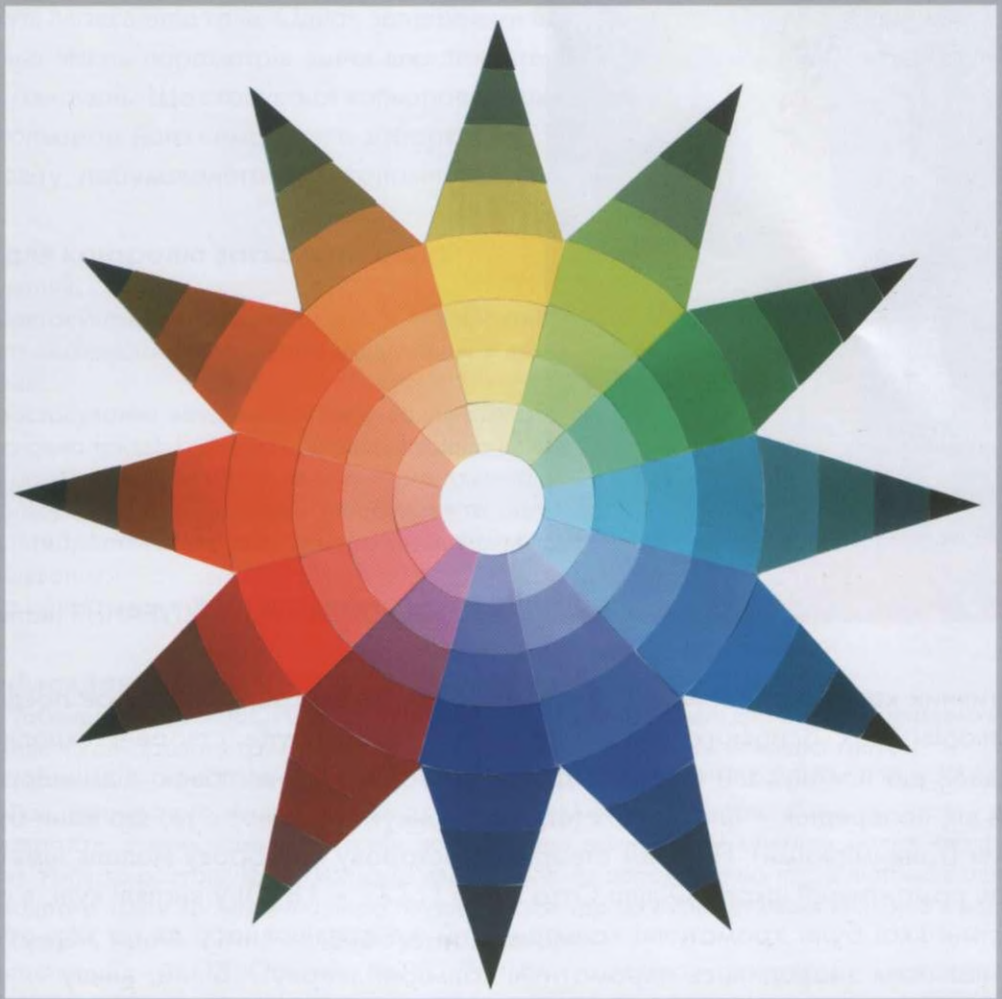


Таблица 7. «КОЛЬОРОВА КУЛЯ» ОТТО РУНГЕ



Таблиця 8. ОПТИЧНЕ ЗМІШУВАННЯ (натюрморт)

матичних кольорів. Разом з тим мистецька практика активно задіює поєднання (суміші) кольорів двох основних груп, відтак науковцями були створені складніші кольорові моделі, що поєднували в собі всі групи кольорів. Принциповою відмінністю таких моделей від попередніх – площинних (стрічка, трикутник, коло) є те, що вони були просторовими (тривимірними). Першим створив просторову кольорову модель німецький живописець романтичної школи Філіпп Отто Рунге (1777 – 1810) у вигляді кулі, в екваторіальній частині якої були хроматичні кольори у тій же послідовності як на кольоровому колі. А на полюсах знаходились ахроматичні кольори: зверху – білий, знизу – чорний. Кожен з кольорів по меридіанах у напрямку до полюсів змінювався у своїх світлотних характеристиках (висвітлення – догори, затемнення – донизу). Уся поверхня кулі була вкрита сумішами хроматичних та ахроматичних кольорів (таблиця 7 – с. 37).

Разом з тим, О. Рунге враховував і внутрішнє наповнення кулі, про що свідчили вертикальні та горизонтальні розтини просторової моделі. Внутрішнє заповнення кулі ілюструє поступове втрачання насиченості всіх без винятку хроматичних кольорів, що розташовані на екваторі, у напрямку до центру кулі, де розмістився вертикальний ряд ахроматичних кольорів (горизонтальний розтин), який з'єднує чорно-білі полюси. Показовим є те, що така втрата насиченості відбувається в результаті змішування доповнюючих (контрастних) кольорів, а не шляхом додавання якогось ахроматичного кольору до насиченого хроматичного. Це спостерігається на горизонтальному розтині кулі, де центральний чисто ахроматичний фрагмент наочно засвідчує дію першого закону змішування, коли рівні пропорції доповнюючих кольорів в суміші мають ахроматичний результат.

Ідея створення просторової моделі О. Рунге у подальшому знайшла продовження в тривимірних конструкціях інших вчених, зокрема у подвійних пірамідах Ламберта та Освальда,

у кольоровій кулі Максвелла та ін. Однак завданнями цих просторових моделей здебільшого було визначення чітких параметрів зміни властивостей кольорів та надання їм конкретних математичних означень. Що стосується кольорової кулі Рунге, то це була остання модель, що зберігала за кольором його семантичне забарвлення. Сама куля розглядалась художником як модель Всесвіту, побудованого за законами гармонії, втіленням якої і був колір.

### **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Види змішування.
2. Приклади застосування оптичного змішування в практиці станкового мистецтва.
3. Особливості використання оптичного змішування в декоративному мистецтві, зокрема в художньому текстилі.
4. Приклади застосування механічного змішування в мистецькій практиці.
5. Поняття «основна тріада кольорів», «похідна тріада кольорів».
6. Відмінності основної тріади кольорів оптичного та механічного змішування.
7. Модель «кольорове коло» – способи її побудови та значення.
8. Особливості теоретичного та практичного тлумачення поняття «доповнюючих кольорів».
9. Закони змішування.
10. «Кольорова куля Рунге» – її особливості та значення.

### **Практичні завдання**

1. Виконання таблиці 5. – «КОЛЬОРОВЕ КОЛО (12)» (побудова моделі дванадцятиколірного кола на основі моделі кольорового трикутника, вершинами якого є кольори основної тріади).
3. Виконання таблиці 6. – «МЕХАНІЧНЕ ЗМІШУВАННЯ ДОПОВНЮЮЧИХ КОЛЬОРІВ У КВАДРАТАХ» (приклад одночасного змішування трьох пар доповнюючих та чорно-білих кольорів у двох великих квадратах, у яких кожна зі сторін почленована на непарну кількість малих квадратів (мінімум сім). Умовою розташування кольорів двох будь-яких доповнюючих пар є діагоналі одного великого квадрату. Третя хроматична пара поєднується з парою ахроматичних кольорів в іншому великому квадраті, за аналогічною схемою розташування).
2. Виконання таблиці 7. – «КОЛЬОРОВА КУЛЯ РУНГЕ» (по екватору розташовані максимально насичені ахроматичні кольори, які змінюються за світлотою в бік полюсів).
4. Виконання таблиці 8. – «ОПТИЧНЕ ЗМІШУВАННЯ (натюрморт)» (намалювати натюрморт, застосовуючи пуантилістичну техніку та при можливості насичені та чисті кольори; при необхідності отримання малонасичених сумішей застосовувати принцип неповного оптичного змішування)..

### **Рекомендована література**

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне – М.: Мир, 1982.
2. Алексеев С. Цветоведение. – М.: «Искусство», 1952.
3. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Прогресс», 1974.
4. Ван Гог. Письма. – Л.-М.: «Искусство», 1966.
5. Все о технике. ЦВЕТ. – М.: Арт-Родник, 2002.
6. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. – М.: «Искусство», 1986.
7. Миронова Л. Цветоведение. – Минск: «Высшая школа», 1986.
8. Сера Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников. – М.: «Искусство», 1976.
9. Gericke L., Schone K. Das Fenomen Farbe. – Berlin, 1970.

## 4 розділ. КОЛЬОРОСПРИЙНЯТТЯ

### 4.1 Фізіологічні основи кольору

Сприйняття кольору людиною – це складний процес, який спирається на особливості нашої психофізіологічної організації. Разом з тим, розуміння особливостей кольоросприйняття є дуже важливим для художників, що постійно у своїй професійній діяльності звертаються до кольору як до засобу творчого вираження.

Тезу, що феномен кольору спирається на об'єктивний початок (світло) та суб'єктивний (почуття), можна спроектувати на наявність двох гілок науки про колір – фізіологічну оптику та вчення про психологічний вплив кольору. Вчення І. Ньютона, позиції якого були розглянуті вище, сформувало першу гілку, спонукавши в свою чергу Й. В. Гете (1749 – 1832) створити свою теорію, яка визначила характер принципово іншого напряму науки про колір. На думку Р. Юіга: «теорія Гете значно глибша від Ньютонової, бо є не лише фізичною, але й пояснює психологічний ефект, підкреслює ту роль, яку колір відіграє в драмі світла та тіні, бо ми дійсно сприймаємо це як драму... Направду, ці дві теорії не є взаємозаперечними. У них просто різні цілі. Теорія Ньютона обмежується просторовою сферою, а теорія Гете враховує внутрішній час. Ось чому між ними немає протиріччя: вони просто розміщені у різних площинах.» [46, С. 144].

Тут треба згадати, що проміжною ланкою між цими двома науковими позиціями була феноменологічна теорія Е. Герінга, яка по суті визначила важливі для художників акценти на шляху розуміння кольору як універсального явища: «нас цікавить не колір-стимул (промінь світла – Т. П.), а колір-перцепт, колір, що існує у сприйнятті людиною у вигляді предметного образу, який відрізняється від сенсорного окремими якостями...» [63]. Тим самим Е. Герінг дав друге визначення кольору: «Колір – це відчуття, що виникає в мозку у відповідь на те світло, яке відбилось від певної поверхні та потрапило на сітківку ока». Таке тлумачення накреслило принципові можливості вивчення емоційної компоненти у сприйнятті кольору поряд із параметрами світлоти, насиченості та кольоровим тоном.

Знайомство з природою кольорового бачення передбачає декілька аспектів: **відчуття кольору та сприйняття кольору**. Відчуття кольору базується на фізіології нашого організму, тоді як сприйняття кольору – це складні закономірності психологічного порядку. Звісно, що ці поняття існують у тісному взаємозв'язку між собою, адже кожне відчуття супроводжується процесом усвідомлення та пережиття, що вже є психічним актом. Саме тому творчі люди здебільшого трактують колір як феномен психологічної сфери. Натомість, наприклад, червоний колір за будь-яких обставин впливає на людину однаково збудливо не залежно ні від особливостей її психічної організації (типу характеру, статі, віку і т. п.), ні від особливостей її фізичного порядку (здорова, чи має певні фізичні вади, за винятком вад



зору). Отже, відчуття кольору на фізіологічному рівні слід розглядати як важливу складову кольоросприйняття. Вивчення закономірностей цієї складової необхідна для художників, творча діяльність яких пов'язана з кольоровою організацією побуту та праці людей (дизайн інтер'єрів, декоративне та ужиткове мистецтво).

Цілком очевидно, що визначення особливостей фізіологічного аспекту відчуття кольору не може оминати увагою орган бачення – око – наш природній оптичний прилад, за допомогою якого ми сприймаємо навколишній світ. Дехто з вчених називає око не чим іншим як «продовженням нашого мозку» [46, С. 145]. Існує певна послідовність проникнення «кольорової інформації» в наш мозок, перш ніж вона буде осмислена, щоб виправдати таке тлумачення ока, як частини мозку.

Спочатку світлові (кольорові) промені проходять через прозору рогівку, потім – кольорову оболонку, що має отвір – «зіницю», яка регулює кількість світла, необхідного для нормального процесу бачення. Саме зіниця (отвір у середині кольорової оболонки ока), подібно до діафрагми фотоапарату, може звужуватись, або розширюватись залежно від стану освітлення. Далі світлові промені долають кришталик – «призму», де відбувається процес переломлення цих променів на складові. Отримана інформація потрапляє на дно очного яблука, де розташована сітківка, що фіксує якісні характеристики зорової інформації. Сітківка має вигляд густого сплетіння різноманітних фоторецепторів (нервових волокон), які власне і передають далі у мозок отриману інформацію щодо «побаченого». Подібна передача забезпечується спеціальними адаптаційними структурами: «паличками» та «колбочками»<sup>1</sup>. Рецептори, що мають форму паличок і розміщені переважно довкола центру сітківки, не сприймають колір як такий, вони чутливі до світла, бо сприймають «квант», тобто кількість. Вони «бачать» лише ахроматичні кольори, що різняться за світлотою. Натомість, колбочки, що розташовані в центрі сітківки, реагують на колір, вони сприймають qualis – якість [46, С. 145], отже «бачать» хроматичні кольори. Особливістю колбочок є те, що вони реагують лише при достатній кількості освітлення, тоді як палички активізуються при зменшенні сили світлових потоків. У цьому і полягає секрет того, що при достатньому освітленні ми чітко розрізняємо всі кольори, а при недостатньому освітленні (ранішній світанок, вечірні сутінки, затемнене приміщення тощо) ми розрізняємо здебільшого мало насичені майже ахроматичні кольори. Чому майже, бо існують два хроматичні кольори, на які до певної міри «відгукується» палички. Мова йде про жовтий та синій. Наше око може бачити жовтий колір навіть при малому освітленні, саме на цій фізико-хімічній властивості ока базується сигнальна функція жовтого кольору. Що стосується синього, то цей колір пасивний, він не може, на противагу жовтому, акцентувати нашу увагу, однак він компенсує відсутність кольорового тону в усіх решта кольорах при малому освітленні, народжуючи неповторну голубу тональність тих самих світанків та сутінків.

<sup>1</sup> Така назва обумовлена формою рецепторів. Перші нагадують звичайні палички, останні – маленькі колбочки, бо мають розширену форму з одного боку.

Біполярні клітини рецепторів та нервові вузли подають інформацію у вигляді електромагнітних імпульсів на зоровий нерв, який відсилає її у мозок. Там і відбувається перетворення цієї інформації у конкретні образи кольору та форми [13, С. 139.].

Виявлені характеристики двох видів рецепторів призвели до появи в кольорознавстві наступних визначень: «присмеркове» та «денне» бачення. **«Присмеркове бачення» – це бачення при малому освітленні за допомогою паличок, коли кольори втрачають колористичні властивості. «Денне бачення» – це бачення при достатній кількості освітлення, коли працюють колбочки, за допомогою яких ми розрізняємо всі кольори.** Ці поняття не лише розширюють для художника розуміння механізму кольоросприйняття, але й дозволяють на практиці застосувати спосіб «розпізнавання» у хроматичному кольорі його світлотних характеристик. Для цього необхідно примружити очі, тим самим зменшити кількість світла, що потрапляє в середину ока. Таким чином, «відключивши» колбочки, ми активізуємо роботу паличок, які розпізнають здебільшого світлотні характеристики хроматичного кольору, на який ми дивимось. Відтак, ми бачимо його ахроматичний еквівалент. Звернення до таких прийомів допомагає художнику уникати помилок при віднайденні світлотних (тональних) узгоджень будь-яких композицій.

Художники декоративно-ужиткової галузі та дизайну, до яких належать і фахівці художнього текстилю, вирішують проблеми кольорової організації просторового середовища, того чи іншого функціонального призначення. Для них є важливим розуміння впливу кольорів на фізіологію людини (на її організм), що існує незалежно від її психічної організації. На такому розумінні базуються певні універсальні рекомендації. Універсальність фізіологічного впливу кольору полягає в тому, що той чи інший колір однаково діє на різні біологічні системи (рослини, птахів, тварин, людей тощо), відтак до певної міри діє автономно, незалежно від зорової системи. Так вченими було доведено, що червоний колір в однаковій мірі прискорює усі біологічні процеси. Приміром, у рослин пришвидшується ріст, у птахів прискорюється прихід репродуктивного періоду [46, С. 147-148], у людини активізуються всі процеси життєдіяльності. Напротивагу йому, синій колір уповільнює всі біохімічні реакції. Як бачимо, фізіологічний вплив кольорів є об'єктивно існуючим підґрунтям загального кольорового впливу на людину.

### Фізіологічний вплив одиничних барв

<b>Червоний</b>	Підвищує кров'яний тиск та м'язеву напругу, прискорює пульсацію та дихання. Надмірний вплив призводить до перетому.
<b>Оранжевий</b>	Пом'якшене вираження стимулювання усіх біохімічних процесів, що не призводить до перетому організму. Особливо позитивним є вплив на процеси травлення їжі.
<b>Жовтий</b>	Тонізуюча дія. Стимулює розумову та зорову діяльність. Сприяє появі відчуття розпругнення.

<b>Зелений</b>	Фізіологічно оптимальний. Уповільнює всі процеси життєдіяльності, одночасно підвищує працездатність рухально-мускулатурної системи. Загальнозаспокійлива дія без обмеження.
<b>Блакитний</b>	Заспокійливий. Знижує мускульну напругу та кров'яний тиск, уповільнює ритм дихання.
<b>Синій</b>	Аналогічна до блакитного заспокійлива дія, що базується на уповільненні всіх біохімічних процесів. Однак є застереження, щодо передозування цієї дії, яка набуває негативних проявів.

## 4.2 Поверхневі і просторові якості кольору

Відчуття кольору людиною, яке трактується як простий фізіологічний акт, може відбуватися в умовах, що змінюються, а це, у свою чергу, впливає на результат відчуття того ж самого кольору. Різноманітні умови кольоросприйняття у тривимірному просторі визначають певні поверхнево-просторові якості кольору, що пояснює взаємозв'язок предметного кольору та навколишнього середовища. Передусім, слід окреслити **чинники, що впливають на зміну кольору:**

1. **Зміна освітлення**
2. **Навколишнє середовище (рефлекси)**
3. **Просторова перспектива**

1. Про зміну предметного кольору за умов зміни природного освітлення йшла мова у попередньому підрозділі, в якому розглядалися поняття «денного» та «присмеркового» бачення; йшлося також про особливості природного та штучного освітлення, що теж впливає на якісні зміни кольорового тону, у розділі «Світло».

2. Навколишнє середовище доволі активно втручається в зміну колористичних якостей предмету в силу того, що воно не порожнє, а складається з кольорових предметів та планів, які віддзеркалюють промені відбитого світла – кольору на об'єкт, що нас цікавить. Результатом рефлексів – є кольоровий відбиток, що змінює відтінок предметного кольору чи то суцільно, чи то фрагментарно.

3. Просторова перспектива передбачає момент наближення чи віддалення кольорового об'єкта стосовно глядача, який спостерігає зміни кольорового тону цього об'єкту, хоча по суті предметний колір не змінювався, змінились умови споглядання.

Колір завжди є засобом відображення предметного середовища у мистецьких творах. За таких умов поняття предметного кольору не могло обмежитись лише колористичними параметрами. Предметний колір мусив відображати й інші властивості предметного середовища, його різноманітні поверхнево-просторові якості. Таким чином, колір теж набув певних поверхнево-просторових якостей і отримав визначення: **«поверхневий», «площинний» та «просторовий» кольори.**

**«Поверхневий колір»** – це колір переднього плану, що сприймається у єдності з поверховістю предмета, його фактурую. Поверхневий колір передає матеріальність предмету –

текстиль, метал, дерево, кераміку, скло та ін. Цьому допомагає фарба різного ґатунку та способу використання (графічні техніки та техніки малярства). Оскільки поверхневий колір тісно пов'язаний з фактурою предметів, то в станковому мистецтві він здебільшого присутній в жанрах натюрморту, до яких належать «Натюрморт з папугами» П. Ґоґена (1848 – 1903) та «Натюрморт» О. Грищенка (1883 – 1977), портрету, чи то становить передній план пейзажу. У декоративному мистецтві «поверхневий колір» виступає як окремий засіб виразності композиції, де активно працює контраст фактур.

**«Площинний колір»** – це колір будь-якої площини (предмету), що є на певній відстані, коли втрачаються матеріальні якості цієї площини, залишається лише візуальне сприйняття її кольорових якостей. Це колір середнього та дальнього плану. Приміром, при написанні пейзажу, необхідно відобразити будівлі, чи інші об'єкти віддалені від переднього плану, коли несуттєвими є матеріальні якості цих будівель (дерев'яні, муровані), однак важливим є їх кольоровий тон у загальному колориті. Під площинним кольором може сховатись будь-який матеріальний об'єкт (К. Моне «Скелі в Ертрета» – с. 46). Саме на цій властивості візуального сприйняття (чи то навпаки – несприйняття на певній відстані фактури матеріалу) базується момент застосування маскувальних кольорів у військовій справі.

**«Просторовий колір»** – це в першу чергу колір різноманітних природних середовищ: туману, неба, хмар, води тощо (К. Моне «Міст Ватерлоо. Туманна погода»; С. Васильківський «Захід сонця над озером із човном» – с. 47). Це найскладніший, з точки зору, визначення тональності колір, адже він до певної міри нематеріальний. Однак цим кольором можна відобразити і певні матеріальні речі, які розміщені на значній відстані від глядача, коли ці речі розчиняються у просторі і стають його частиною. Винайдення необхідного тону «просторового кольору» базується здебільшого на використанні вальорного живопису. У цьому випадку важливим є співставлення фактурності (матеріальності) «поверхневого» кольору з прозорістю та легкістю нематеріального «просторового» кольору.

Для повноти висвітлення поверхнево-просторових властивостей кольорів не можна оминати поняття, які теж мають просторові якості. Мова йде про **«виступаючі»** і **«відступаючі»** кольори та пов'язані з ними визначення **«теплих»** і **«холодних»** кольорів, що базуються здебільшого на суб'єктивній основі кольорового сприйняття.

Властивістю бути «теплыми» чи «холодними»; рухатися у просторі, «виступати» вперед чи «відступати» назад; здаватися «легкими» чи «тяжкими» – усім цим наділила кольори людина, а точніше людські емоції, що виникають під час сприйняття кольорів. Однак саме ці терміни підтверджують наявність тісного взаємозв'язку двох основ (об'єктивної та суб'єктивної), які об'єднують процеси відчуття та сприйняття кольору в єдиний ланцюг, народжуючи ті чи інші прояви кольорового бачення.

Усталена думка, що причина поділу кольорів на «теплі» і «холодні» спирається на асоціативний ряд<sup>1</sup>, який завжди супроводжує процес сприйняття та осмислення отриманої інформації. Наприклад, червоно-жовті кольори сприймаються теплими тому, що асоціюються

<sup>1</sup> Окремий рогляд поняття «асоціації» – у розділі «Психологія кольору».

1



2



1. Поль Гоґен. «Натюрморт з паугами». 1902  
2. Олексій Грищенко. «Натюрморт». 1915-1918



Клод Моне.  
«Скелі в Етрета». 1883-1886

з вогнем, сонцем. Натомість, синій та голубий є холодними, бо це кольори неба, льоду, води. Однак було встановлено, що тепло-холодні характеристики асоціативного ряду базуються на «температурній» фізіологічній реакції людини, яка фіксує більшу кількість теплової енергії, отриманої від довго-хвильової (червоно-оранжевої) частини спектру, аніж від коротко-хвильової (синьо-фіолетової). Підсумовуючи можна сказати, що **«теплими» кольорами є червоно-жовта частина спектру (мал. 6), а «холодними» кольорами – є синьо-фіолетова частина (мал. 7– с. 49).** Що стосується зеленого, то розташування цього кольору у центрі спектру робить його дуже мобільним щодо температурних характеристик: у відношенні до червоно-жовтих – він холодний, у відношенні до синьо-фіолетових – теплий. З іншого боку, таке проміжне розташування, розширює діапазон тих самих температурних якостей зеленого: тяжіння у жовту частину спектру – різноманітні теплі зелено-жовті відтінки, тяжіння у синій бік спектру – безліч холодних зелено-синіх.

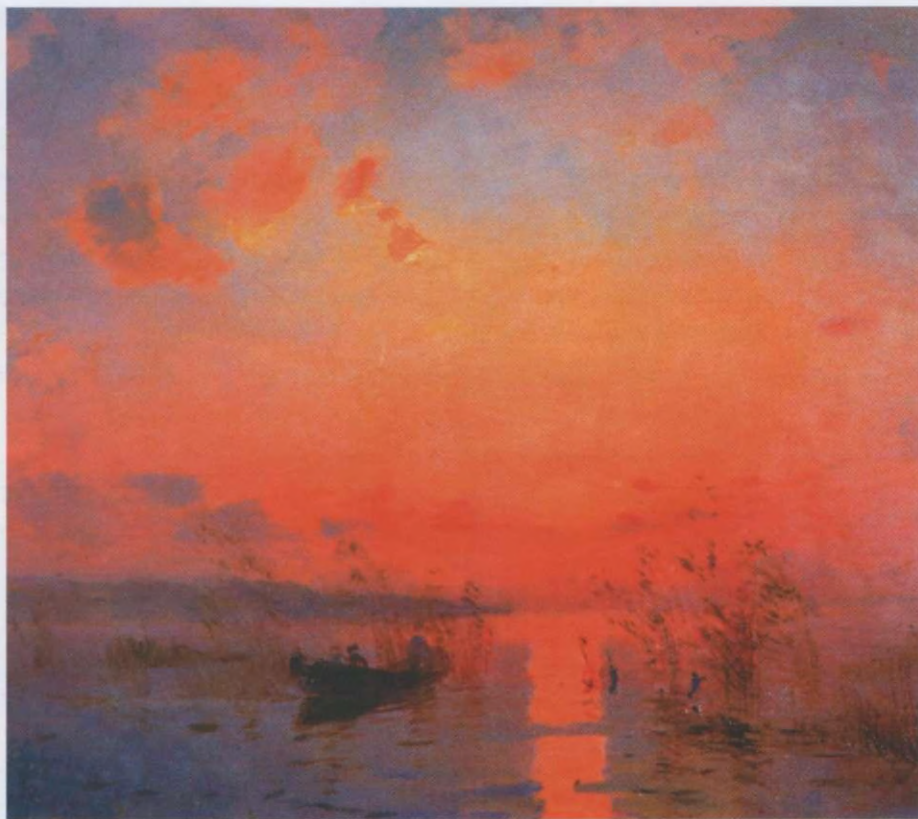
Температурні характеристики кольорів тісно пов'язані з появою у людей певних емоцій, що виникають внаслідок кольоросприйняття. Саме емоції, що несуть позитивне чи негативне забарвлення, визначають візуальну «рухливість» кольорів: позитивна якість («тепла» і «світла») спрямована до глядача, негативна («холодна» і «темна») – спрямована у протилежному напрямку. Отож, усі теплі та світлі кольори можна назвати «виступаючими», усі холодні та темні кольори – «відступаючими».

Художники активно застосовують подібні динамічні якості кольорів у своїй творчості, що дозволяє їм вирішувати ту чи іншу просторову ситуацію (К. Звіринський «Аплікація» – с. 49). Але саме мистецька практика внесла доповнення у визначення понять «виступаючих» та «відступаючих» кольорів. У плернерному живописі неодноразово поставала проблема вирішення переднього плану за допомогою холодних тонів, тоді як інші плани містили переважно теплі кольори. У таких випадках художники звернулись до іншої властивості ко-

1



2



1. Клод Моне. «Міст Ватерлоо. Туманна погода». 1900  
2. Сергій Васильківський. «Захід сонця над озером із човном» 1900-і рр.

льору – насиченості. Уміле оперування цією властивістю допомагає розширити візуально-просторові можливості кольорів. Насичені холодні кольори не втрачають позицій переднього плану поряд із малонасиченими теплими барвами.

Кінцевий висновок такий, що **«виступаючими» кольорами є – всі теплі, світлі та насичені кольори, «відступаючими» кольорами є – всі холодні, темні чи малонасичені кольори.**

### 4.3 Контрасти

В основі тлумачення терміну «контраст» лежить протиставлення предметів, явищ, чи їхніх якостей. У кольорознавстві поняття контрасту враховує не лише протиставлення, але й певну оптичну дію та її результат, що виникає внаслідок того чи іншого протиставлення. Суть цієї дії, у свою чергу, визначає появу у нас нових вражень, які виникають під час сприйняття такого протиставлення. Леонардо да Вінчі (1452 – 1519) першим звернув увагу на прояв контрасту як дії: «з кольорів рівної білизни і однаково віддалених від очей той буде найбільш чистим, який оточений найбільшою темнотою, і, навпаки, та темнота буде здаватись найбільш виразною, яка буде подана в оточенні більшої «білизни», кожен колір краще пізнається в оточенні своєї протилежності» [21, С. 70].

На думку дослідників, під терміном «контрасти» слід розглядати явище кольорової індукції, що визначає зміну характеристики кольору під впливом дії іншого кольору, тобто взаємовплив кольорів [39, С. 175]. У цьому сенсі представлені два принципово різні види індукції: позитивної і негативної. При негативній індукції характеристики двох взаємно індуючих кольорів змінюються в протилежному напрямку. Так, приміром, при співставленні темної і світлої плями, темна пляма стане ще темнішою, а світла – світлішою, ніж вона є насправді. При позитивній індукції характеристики кольорів наближуються, відбувається їх нівелювання. Механізм дії: негативна чи позитивна залежить від міри відмінностей характеристик кольорів. Якщо різниця велика, око прагне ще збільшити цю різницю. Натомість, якщо різниця невелика, то око навпаки нівелює її, зменшує відмінність. Кольорова індукція – це причина явищ, які отримали назву «контрасти»<sup>1</sup>.

Існують дві групи контрастів кольорів, оптична дія яких відбувається внаслідок: а) – одночасного сприйняття, б) – послідовного сприйняття кольорового протиставлення.

#### І. Одночасні контрасти

Контрасти цієї групи присутні в усіх кольорових композиціях, де представлені різні кольорові плями. Іншими словами, одночасні контрасти постійно супроводжують процес зорового сприйняття. Це основна умова візуального сприйняття. Існує два види таких контрастів:

- 1 – одночасний контраст за світлотою (світловий)
- 2 – одночасний кольоровий контраст (хроматичний).

<sup>1</sup> Докладний розгляд наукового тлумачення явищ кольорової індукції містить праця Л. Миронової «Кольорознавство». – С. 175-177.





Мал. 6 ТЕПЛІ КОЛЬОРИ



Мал. 7 ХОЛОДНІ КОЛЬОРИ



Карло Звіринський. Апликація. 1960-і рр.

Суть одночасного світлового контрасту полягає в тому, що кольорова пляма на темному тлі видається світлішою, ніж та сама пляма на білому (чи світлому) тлі (таблиця 9). Коли співставити кольори одного кольорового тону, але різної світлоти, тоді цей контраст називають монохроматичним світловим контрастом.

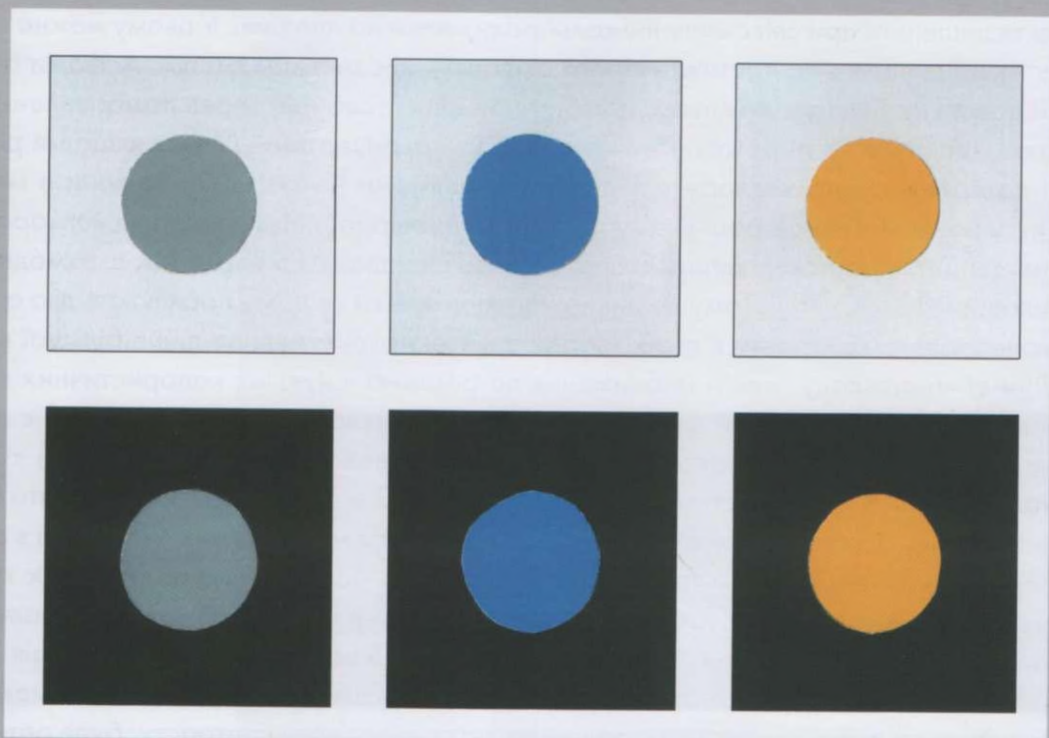
Суть одночасного кольорового контрасту полягає в тому, що відбувається зміна відтінку кольорового тону внутрішньої плями у бік доповнюючого до кольору тла (таблиця 10). Наприклад, жовтий на червоному тлі отримує додатковий зеленкавий відтінок, бо зелений – доповнючий до червоного.

Необхідно підкреслити, що оптична дія одночасного кольорового контрасту має значно слабший вираз, ніж дія світлового контрасту. До того ж, вони працюють паралельно, отже при співставленні світлого жовтого та темнішого за нього синього кольору, ми в більшій мірі відчуємо дію світлового, аніж дію кольорового контрасту. Саме тому, найкраще дію одночасного кольорового контрасту можна побачити у випадку співставлення кольорів подібної (або близької) світлоти. Наприклад, оранжевий колір на зеленому тлі, стане більш червоним, тому що отримує оптичний «додаток» червоного, який є доповнючим до зеленого. У «чистому» вигляді отримання цього додаткового відтінку швидше можна побачити у випадку, коли розмістити ахроматичний на певному хроматичному кольорі, тому що ахроматичні кольори не мають свого кольорового тону, отож легше побачити оптичний додаток. Так, сірий на синьому тлі буде сприйматись теплішим – сіро-охристим (додається відтінок оранжевого – доповнюючого до синього), на відміну від нього той же сірий на оранжевому тлі буде холоднішим – сіро-синім (зворотня дія тієї ж пари доповнюючих) (таблиця 10, а).

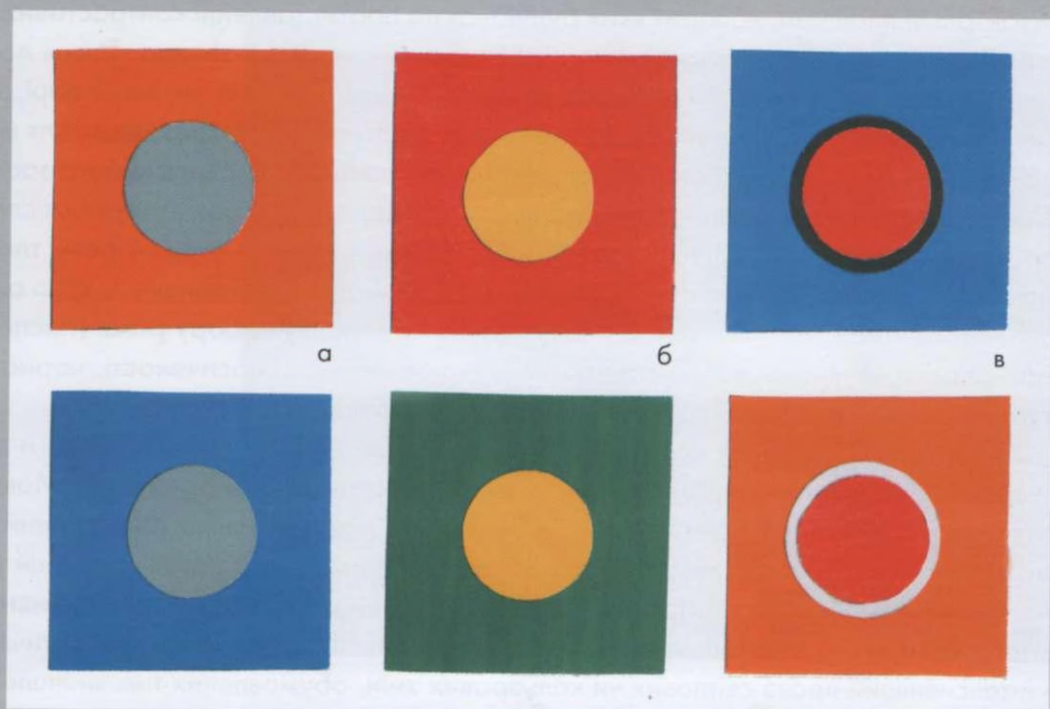
Питання застосування дії контрастів у мистецькій практиці завжди хвилювало дослідників і митців. Найбільшою увагою серед художників-практиків користувались наукові дослідження Мішеля-Ежена Шеврейля (1786 – 1889), який був директором паризької фабрики гобеленів. Про практичне застосування досліджень М. Шеврейля у царині теорії кольору говорить і відомий французький художник Поль Синьяк (1863 – 1935), аналізуючи тенденції європейського мистецтва ХІХ ст. у своїй праці «Від Ежена Делакруа до неоімпресіонізму». Він пише: «Після повернення у Францію (з Марокко – Т. П.) та знайомства з працями Шеврейля, Делакруа..... спостерігає в природі гру доповнюючих кольорів і хоче знати закони, які ними керують., тому він розпочинає вивчати наукову теорію кольору і дії послідовних та одночасних контрастів. Вивчивши теорію, він реалізує контрасти кольорів на полотні і використовує оптичну суміш.» [49, С. 164-165].

Однак, висновки вчених стосовно дії кольорових контрастів не завжди співпадали, тому що умови досліджень були різними. Якщо одні дослідники співставляли клаптики кольорових тканин, інші – кольорові поверхні, розфарбовані фарбами різної якості, ще інші – відтворювали контрастуючі кольори на екрані за допомогою кольорових променів. Звісно, що результати таких досліджень були дещо відмінні.

Для художників класичних видів мистецтва необхідно було застосовувати дію кольорових контрастів на площині картини, споглядаючи особливості дії цих контрастів у тривимірному просторі – у природі. У природному середовищі прояв контрасту відбувається значно



Таблиця 9. ОДНОЧАСНИЙ СВІТЛОВИЙ КОНТРАСТ



Таблиця 10. ОДНОЧАСНИЙ КОЛЬОРОВИЙ КОНТРАСТ

ефективніше, ніж при співставленні кольорових плям на площині. У цьому можна переконались, якщо дивитись на проміжки сірого асфальту між зеленим листям. Асфальт буде виглядати доволі насиченим рожевим, подібно до сірих стовбурів дерев поміж зеленим листям, які теж здаються чи то рожевими, чи то навіть червонуватими. Однак якщо ми розмістимо такі проміжки сірого кольору між зеленими плямами на площині, то вони в меншій мірі стануть рожевими ніж в реальному просторі. Ймовірно, співвідношення кольорових плям, розміщених у просторі, підпорядковано більш складним законам, ніж взаємодія кольорів на площині [21, С. 71]. Тому не дивно, що художники свідомо посилюють дію одночасного кольорового контрасту в своїх творах з метою отримання не лише більшої виразності колористичного ладу, але й наближення до реально існуючих колористичних відношень. Головне вміти побачити цей феномен в природі. Прикладами такого бачення є твір М. Бурачека (1871 – 1942) «Золота осінь», твір В. Кричевського (1879 – 1947) «Сутінки на виноградниках Криму», відомий твір Ван Гога (1853 – 1890) «Іриси» та багато інших.

Розуміння особливостей дії одночасних контрастів має важливе значення і в роботі над колористичним вирішенням площинних композицій. Так, уникаючи світлових контрастів, можна розширити колористичний діапазон задіяних у композиції кольорів (вальорів). Достатньо лише згадати твори А. Матісса (1869 – 1954), серед яких аплікація «Зюльма» (с. 55), де, співставляючи контрастові (доповнюючі) кольори, митець досягає максимальної їх насиченості, адже кожен з них, згідно з дією кольорового контрасту, буде оптично отримувати додатковий відтінок свого ж кольорового тону. Показовим у цьому сенсі є твір Ван Гога «Автопортрет з відрізанним вухом і люлькою». Композиція твору по суті розмежовує дві горизонтальні площини, колорит яких будується на протиставленні контрастових кольорів. У верхній частині – оранжево-синя пара; у нижній – червоно-зелена. Таким поєднанням митець досягає максимальної напруги кожного з кольорів в тій чи іншій парі, адже їхня насиченість посилюється відтінком протилежним до оточення, але «рідним» для них самих.

Що стосується особливостей дії світлового контрасту, то правильне його застосування передбачає врегулювання насиченості кольорів. У першу чергу це стосується співставлення хроматичних та ахроматичних кольорів. Адже на чорному та темно-сірому тлі будь-який колір зменшує свою насиченість, на білому та світло-сірому – підвищує. Із дією одночасного світлового контрасту художник зустрічається і у випадку вибору рами (паспорту). Біла рама надає загальному колористичному звучанню більшої насиченості, чорна, чи будь-яка темна рама – навпаки «розбілює» загальну тональність композиції.

Об'єктивність існування контрастів спонукає не лише до їх вивчення, але й до вмілого керування їх дією: посилення чи уникнення, якщо цього вимагають обставини. Мова йде про, так званий, **порубіжний контраст**. Цей контраст не розглядають як самостійний з тієї причини, що він є складовою кожного з вищезгаданих контрастів, а відтак присутній у кожному з них. **Суть порубіжного контрасту в тому, що він визначає найбільш активну зону дії певного контрасту саме на порубіжжі двох плям.** Чим ближче до лінії дотичності плям, тим інтенсивніший прояв світлових чи кольорових змін, обумовлених тим чи іншим контрастом; чим далі від кордону, тим менше можна очікувати наслідків дії контрасту.

1



2



1. Микола Бурячек. «Золота осінь». 1910-і рр.  
 2. Вінсент ван Гог. «Іриси». 1889



Вінсент ван Гог.  
«Автопортрет з відрізаним вухом і люлькою». 1889

Розуміння значення лінії дотичності плям для прояву контрасту одночасно дає розуміння того, як можна зупинити цю дію – запровадивши проміжну нейтральну лінію кордону, роз'єднавши таким чином кольорові плями. Наприклад, якщо ми окреслимо ахроматичним контуром (білим, чорним, сірим) внутрішню хроматичну пляму і таким чином ізолюємо її від впливу кольорового тла (бо саме він визначає якість кольорового відтінку, що додається до якості внутрішньої плями), то колір цієї внутрішньої плями не зміниться, отже дії кольорового контрасту не відбудеться (таблиця 10, в). Про значення контуру в кольоровій площинній композиції висловився свого часу і В. Бецольд (1837 – 1907) у своїй праці «Вчення про кольори по відношенню до мистецтва і техніки». Він стверджував, що за допомогою контуру можна пом'якшувати, або зовсім знешкоджувати дію контрасту [39, С. 146-149.]. Прикладом введення темного контуру у колористичний лад твору є «Натюрморт з вазою і фруктами» П. Пікассо (1881 – 1973).

Як бачимо, ці особливості посилюють значення контуру не лише як графічного, але й колористичного засобу вираження площинних композицій. Від кінця XIX ст. темний ахроматичний контур став активною складовою виражальних засобів у деяких мистецьких течіях та стилях. Передусім це «сецесія»<sup>1</sup>, прикладами якої можуть бути твори відомих польських митців, серед яких А. Муха (1860 – 1939), Й. Мегоффер (1869 – 1946), а також творчість їх сучасників, однак менш відомих українських художників: В. Максимовича (1894 – 1914) і К. Піскорського (1892 – 1922). Функції композиційного та колористич-

<sup>1</sup> Цей стиль отримав свою окрему назву в різних європейських країнах: «сецесія» – в Австрії, «модерн» – в Росії, «ар нуво» – у Франції, «югендстиль» – у Німеччині, «модерн стійл» – в Англії.

1



2



1. Анрі Матісс. «Зюльма». 1950

2. Пабло Пікассо. «Натюрморт з вазою і фруктами». 1931



Лілея Квасниця.  
Текстильна пластика  
«Сонце для моєї мами». 1996

ного засобу належали темному контуру і в творах авангардних на той час мистецьких течіях. Серед них можна назвати твори А. Дерена (1880 – 1954), П. Мондріана (1872 – 1944), Ф. Леже (1881 – 1955) та багатьох ін.

Твори текстильного мистецтва в більшості теж належать до площинних композицій, в яких активна контурна лінія виконує аналогічні графічно-колористичні функції. Прикладом з'ясування колористичних проблем за допомогою включення пластичного темного контуру в композицію гобелену є твір Л. Квасниці «Сонце для моєї мами». Важливим композиційним засобом темний контур став у більшості творів відомої української художниці Н. Паук (с. 59), яка активно використовувала його пластично-тональні можливості.

## II. Послідовні контрасти.

**Дія послідовних контрастів пов'язана з виникненням у нашому оці образі протилежної світлоти чи протилежного (доповнюючого) кольору до того кольорового відчуття, яке перед тим спостерігалось.** Щоб отримати цей послідовний образ необхідно тривалий час розглядати якийсь кольоровий об'єкт, після чого перевести очі на нейтральне світле тло, де, завдяки особливостям зорового апарату, виникне послідовний образ, однак забарвлений у протилежні якісні характеристики (світлові чи кольорові). Так, після споглядання червоного виникне зеленкавий, після оранжевого – синій і т. ін. У такому випадку йдеться про **послідовний кольоровий контраст.** **Дія послідовного світлового контрасту – це поява попереднього образу у протилежних світлових характеристиках.**

На відміну від одночасних дія послідовних контрастів не знаходить такого активного застосування в площинних композиціях, вона актуальніша в об'ємно-просторових видах мистецтва (архітектура, кіно, сценографія, моделювання костюму).



1



2



1. Альфонс Муха. Декоративна композиція. 1900-і рр.  
 2. Константин Пискорський. «Цивілізація. Фантастичне місто». 1917

Розглянуті вище контрасти належать до явищ пов'язаних з особливостями кольорового бачення – оптики нашого органу бачення. Однак у кольорознавстві існують й інші види контрастів. Про них піде мова у розділі «Гармонія кольору».

### **Питання для контролю засвоєння знань**

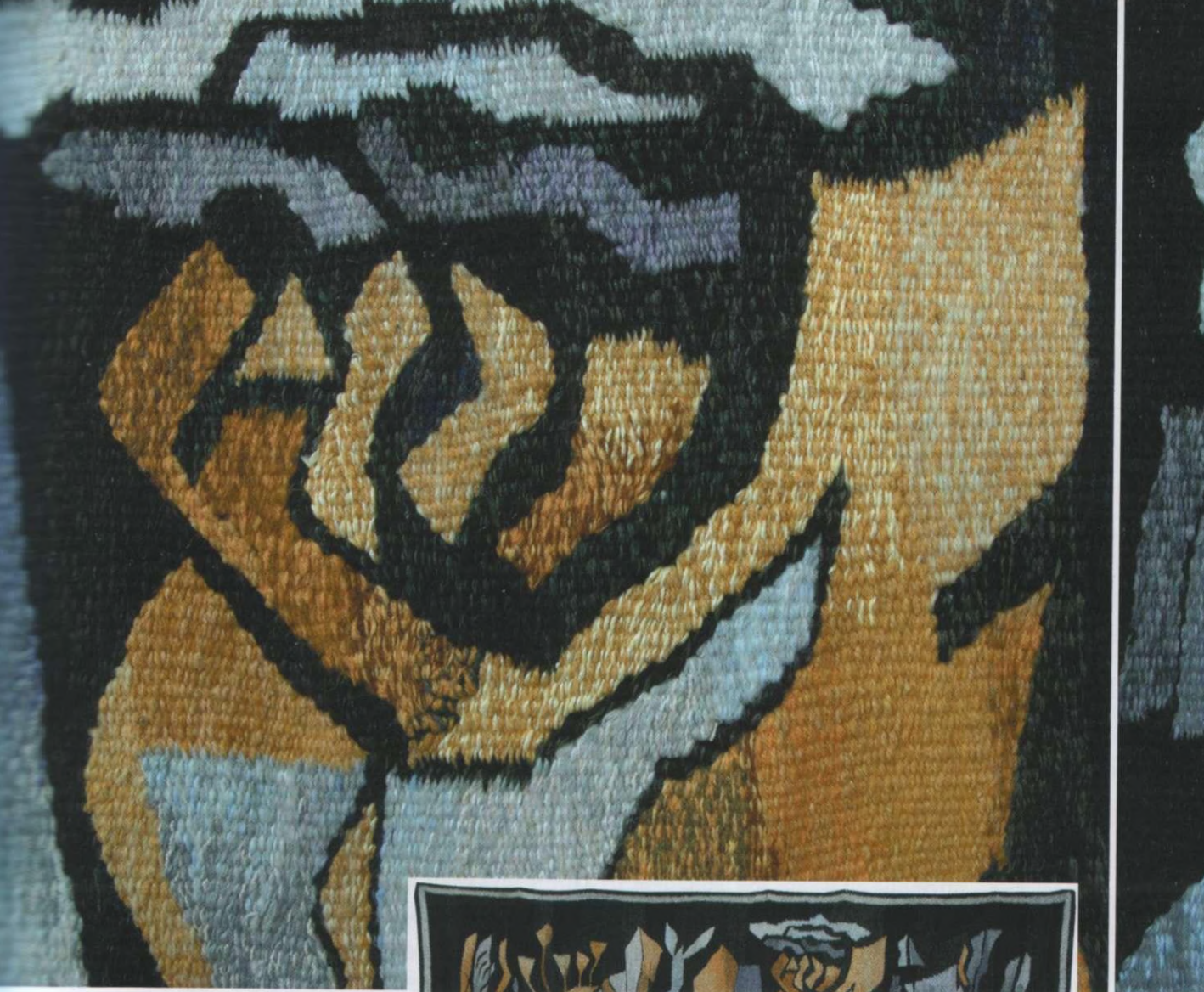
1. Будова ока людини та послідовність отримання «кольорової інформації».
2. Види рецепторів кольорового бачення та їхні характеристики.
3. Поняття «денного» та «присмеркового» бачення.
4. Фізіологічний вплив одиничних барв.
5. Чинники, що впливають на зміну кольору.
6. Поняття «поверхневий», «площинний» і «просторовий» кольори.
7. Взаємозв'язок визначень «теплі» і «холодні» кольори з поняттями «виступаючі» та «відступаючі» кольори.
8. Що таке індукція? Види індукції?
9. У чому полягає суть одночасного світлового контрасту?
10. У чому полягає суть одночасного кольорового контрасту?
11. Визначення «порубіжний контраст» та його використання.
12. У чому полягає суть послідовних контрастів (світлотного та кольорового).

### **Практичні завдання**

1. Виконання таблиці 9. – «ОДНОЧАСНИЙ СВІТЛОВИЙ КОНТРАСТ» (дія контрасту на прикладі співставлення різних за світлотою хроматичних та ахроматичних кольорів з чорним та білим.
2. Виконання таблиці 10. – «ОДНОЧАСНИЙ КОЛЬОРОВИЙ КОНТРАСТ» (а – дія контрасту при співставленні ахроматичних та хроматичних кольорів; б – дія контрасту при співставленні різних хроматичних кольорів; в – відсутність дії кольорового контрасту у випадку застосування ахроматичного контуру між кольоровими плямами).

### **Рекомендована література**

1. Айсмен Л. Дао цвета. – М.: Эксмо, 2006.
2. Алексеев С. Цветоведение. – М.: «Искусство», 1952.
3. Арагон Л. Анри Матисс. Роман. – М.: «Прогресс», Т. 2. 1971.
4. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Прогресс», 1974.
5. Зайцев А. Наука о цвете и живопись – М.: «Искусство», 1986.
6. Кравков С. Цветовое зрение. – М.: Изд-во Академии наук СССР, 1951.
7. Миронова Л. Цветоведение. – Минск: «Высшая школа», 1986.



Наталя Паук. Гобелен «Листопад». 2002

## 5 розділ. ПСИХОЛОГІЧНИЙ ВПЛИВ КОЛЬОРУ

### 5.1 Асоціації

Ми підійшли до аспекту вивчення феномену кольору, який не лише доповнює картину природи кольору та способів її прояву, але й визначає механізми сприйняття та осмислення отриманої кольорової інформації. А найголовніше, допомагає зрозуміти чинники суб'єктивізму кольоросприйняття, що до певної міри демонструє індивідуальність творчого самовираження митця.

Колір – це невід'ємний атрибут психічного образу, що формує чуттєву тканину. Дуже часто тему психології кольору ілюструють прикладами практичного впливу кольорів на психіку людини. Сенс їх полягає у наочному підтвердженні сили цього впливу та його невідворотності<sup>1</sup>.

Основна відмінність «фізичної» і «психологічної» концепції теорії кольору полягає в тому, що питання послідовності фізичного та психічного процесу не є простою сумою складових. Уже давно доведено, що психіка як ціле не дорівнює сумі окремих її частин, як це буває у фізичному світі [46, С. 146].

Відчуття, зокрема і кольорове, породжує початок психологічних явищ: почуттів, емоційних станів, асоціацій тощо. Коли ми бачимо, приміром, синій колір, то згадуємо небо, вологість та прохолоду води. Так, відчуття та емоції, які викликані певним кольором, аналогічні відчуттям, пов'язаним з предметом чи явищем, які забарвлені в цей колір. Усе це називається **кольоровими асоціаціями**. Можливо саме кольорові асоціації і є тими проявами «об'єктивізму кольору», про який твердить сучасна психологія на противагу «об'єктивізму кольору» в класичній фізиці. «Об'єктивність» в психології – це існування незалежно від волі суб'єкта. У цьому розумінні «колір» об'єктивний тому, що має певні стійкі, «архітепичні», природні значення. Кольорові асоціації – у підтвердження тому.

Одночасно кольорове сприйняття пов'язане з іншими органами відчуття: слухом, смаком, дотиком. В науці такий зв'язок був окреслений як **явище кольорової синестезії** («спів

<sup>1</sup> Найпопулярнішим став приклад, де описано звану гостину в помешканні ділової людини. Гостей, що зібрались на цю зустріч з перших хвилин заінтригували чудові запахи святкової вечері, що линули з кухні та зали. Однак, коли вони розташувались за вишуканим столом, господар змінив традиційне освітлення кімнати на червоне. М'ясо на тарілках стало ще апетитнішим, однак шпінат став зовсім чорним, а картопля – яскраво-червоною. Не встигли гості опам'ятатись, як червоне світло змінилось на синє. Запечене м'ясо набуло гнилого відтінку, а картоплю ніби вкрила пліснява. Усі запрошені втралили апетит. Однак, після чергової зміни освітлення на жовтий, який перетворив червоне вино на олій, а самих гостей на живих мерців, декілька чутливих пань, швидко залишили кімнату. Ніхто навіть не згадав, що всі страви ті ж самі, справа лише у зміні кольору освітлення. Звісно після повернення традиційного світла присутні теж повернулись за якийсь час до нормального емоційного стану.

відчуття»). Так, світло-жовтий – це кислий, рожевий – солодкавий, голубо-зелений – вологий та ін. Підґрунтям кольорових асоціацій та явища кольорової синестезії є наша пам'ять. Людина є носієм видової пам'яті людства (етносу, нації, роду тощо).

Психічні реакції на колір, які базуються на асоціаціях уперше пояснено в теорії Гете. Згадаємо класифікацію певних кольорових уподобань, що спирається на психологію кольоросприйняття окремих соціально-вікових груп людей, наведених у праці Гете «До вивчення кольору»: «Жіноча частина молоді тримається рожевого та голубого; старість – бузкового та темно-зеленого. У блондинок схильність до фіолетового та світло-жовтого, у брюнеток – до синього та жовто-червоного, і всі праві...» [46, С. 334]

Згідно з класифікацією, яку провела Л. Миронова, кольорові асоціації можна поділити на певні групи: фізичні, фізіологічні, етичні, емоційні та ін. [39, С. 183 – 184]. До фізичних належать:

- 1) вагові (легкі, важкі, невагомі, повітряні)
- 2) температурні (теплі, холодні, гарячі, льодяні)
- 3) фактурні (м'які, жорсткі, гладкі, слизькі, колючі)
- 4) акустичні (тихі, голосні, дзвінкі, музичні)
- 5) просторові (виступаючі, відступаючі, глибокі, поверхневі)

До емоційних належать:

- 1) позитивні (веселі, приємні, ліричні)
- 2) негативні (сумні, мляві, трагічні, сентиментальні)
- 3) нейтральні (спокійні, урівноважені, безликі).

До вже названих асоціацій англійська дослідниця кольору Літріс Айсмен додає цілий ряд інших, вважаючи, що і він не може охопити усі можливі рівні кольорових відчуттів. На її думку, колір може бути: земним, чарівним, сильним, вишуканим, дешевим, духовним, природнім, мужнім, збуджуючим, жорстким, огидним, дружнім, невиразним, елегантним, штучним, жіночим, збуджуючим, солодким, кислим, гірким, соковитим, дорогим, безпечним, динамічним, чуттєвим, врівноваженим, бурхливим, безплідним, швидкісним, романтичним, комфортним, загадковим, приятельським, традиційним [2, С. 11]. Кожен може продовжити цей перелік кольорових асоціацій, що свідчить про необмежену палітру людських почуттів.

Прикладом авторських асоціативних тлумачень є характеристики кольорів наведені в праці «Про духовне в мистецтві» В. Кандінського (1866 – 1944): «Деякі кольори можуть створювати враження чогось нерівного, колючого, в той самий час інші можуть сприйматись як щось гладке, оксамитове, так, що хочеться погладити (темний ультрамарин, зелений окис хрома, крапак)... Є фарби, що здаються м'якими (крапак), є й такі, що завжди видаються жорсткими (зелений кобальт, зелено-синій окис)... Вираз «фарби чарівно пахнуть» – загальновідомий...» [24, С. 184].

Найбільш розповсюдженим прикладом застосування кольорових асоціацій в мистецтві є створення циклів на тему «Пори року» (таблиця 11 – с. 63). Ця тема об'єднує сталі, набуті нашою пам'яттю асоціації, а також і суб'єктивні відчуття та реакції художника на конкретні пори року. Саме тому ця тема ніколи ще не була повторена ні в колористичному,

ні в композиційному плані, незважаючи на багаторазове звернення до неї митців різних країн і епох. Однак їх су'єктивізм ґрунтувався (і буде ґрунтуватись надалі) на реальних природних циклах:

1. Радість пробудження природи навесні виражається через пронизані світлом кольори. Жовтий колір – найближчий до білого, а жовто-зелений ніби зконцентрованіший його вираз. Світло-рожеві та світло-голубі збагачують це звучання. Жовтий, рожевий та бузковий часто можна побачити в бруньках дерев.

2. Весняний колорит набуває розвитку літом, коли природа через колір виражає свою наповненість, дозрілість та творчу спроможність – родючість. Інтенсивність зелених необхідна для підкреслення багатства червоних відтінків. Сині підвищують тональність символу стиглості – оранжевих. Доповнює картину жовтий, як втілення найбільшої життєвої активності цієї пори року.

3. «Осінні» кольори різко контрастують з «весняними». Восени зелень рослин відмирає, колористичний діапазон: від насичених оранжево-червоних та вишневих до блідо-коричневих та фіолетових.

4. Пасивний стан зимової природи найкраще передають холодні кольори, що сяють внутрішньою глибиною, зосередженістю. До них долучається білий – колір, який містить в собі всі тайни буття: усі кольори та їх емоції, приховані до певного часу, до наступного пробудження.

## 5.2 Кольоровий символізм

Шлях утворення кольорових асоціацій подібний до процесу формування умовних рефлексів, які поступово, у результаті повторень, привертають до себе увагу, отже набувають усвідомлення. Так формується **кольоровий символізм**.

У давнину, ще від часів Єгипту, люди думали, що кольори, які асоціюються з певними речами чи явищами мають символічне значення – зародилась геральдика. Дехто вважає, що саме від гербів кольоровий символізм перейшов до вітражного скла, потім до живопису. Вюлсон де ла Коломбер – автор трактату про геральдичні кольори пояснює, що «червоний колір в геральдичних фігурах визначає гарячу любов до Бога та ближнього, гідність, але й несамовитість та жорстокість» [46, С. 152]. Не зважаючи на те, що кольоровий символізм активно утвердився в середньовіччі, він завжди існував і в античній культурі, де кожний бог асоціювався з конкретним кольором. Так, бог війни і мужності Марс – з червоним; Венера – богиня весни і пробудження життя – зі світло-зеленим; Юпітер – з небесно-синім та царським пурпуром [46, С. 153].

Кольоровою складовою світобудови слов'ян була система напрямків простору – «схід-південь-захід-північ», яка базувалась на індоєвропейській системі символічних позначень. У кольоровому вираженні індоєвропейська символіка виглядала так: «центр – жовтий, схід – білий, захід – синій (зелений), південь – червоний, північ – чорний, що вмотивовано відповідало асоціативному сприйманню кольору: схід сонця – біле світло, гарячий полудень



Таблиця 11. АСОЦІАЦІЇ. ПОРИ РОКУ

– червоне, вечір – синій присмерк, а чорний – ніч. Центр світу – це вічний вогонь, з якого все походить, він жовтий, світлий, золотий» [41, С. 13].

Слід відзначити, що між різними культурами існують відмінності, як і між людьми. В інтуїтивному кольоровому символізмі нема чітких правил, у різних культурних традиціях він має дещо інше забарвлення<sup>1</sup>. Приміром, загально визнаний колір жалоби у християнській традиції – чорний, тоді як у східній – колір жалоби білий, натомість, чорний у символіці японського театру «кабукі» – це колір божественності, потойбічності. [62, С. 49].

Розуміння семантики (змісту) кольорового символізму допомагає через колір «прочитати» мистецький твір тієї чи іншої епохи та країни, або того чи іншого автора. Так, спеціаліст з середньовічної історії, Гейзінга зумів показати, що в XV ст., яке було відзначене, як достатньо тяжке з причини запровадженого насилля та інквізиції, зникають синій та зелений. У той час не могли існувати кольори, які асоціювались зі свіжістю та піднесеністю (синій) та колір Венери (зелений), як колір палкої любові, що пробуджує природу. Натомість, набув поширення чорний колір, що означає скорботу та випробування. Поруч з ним була дозволена присутність фіолетового та малинового, як виразників трагічності почуттів [46, С. 153].

У такому ж аспекті можна розглянути і творчість окремих художників, де кольоровий символізм відображає суб'єктивний характер почуттів автора. Відомий твір С. Ботічеллі (1445 – 1510) «Народження Венери» є прикладом вирішення теми пробудження природи, весни та вічної юності через застосування відповідних кольорів – світло-зелених, рожевих, голубих. Ці кольори загалом відповідали світосприйняттю С. Ботічеллі на відміну від більш чуттєвого та темпераментного П. Рубенса (1577 – 1640), який любив та переважно застосовував червоний колір – колір крові, пристрасті та життєствердження.

З урахуванням певних кольорових асоціацій вирішуються кольорові теми серії текстильних творів Н. Дяченко-Забашти (с. 67). Іншим прикладом виразного асоціативно-кольорового мислення постає gobelen І. Кремінського (с. 66), образна частина якого вирішується за допомогою кольорового символізму двох основних кольорів – червоного та чорного.

Для свідомого застосування кольорового символізму у практичній роботі над створенням декоративних та монументально-декоративних композицій необхідно детальніше познайомитись з історичним підґрунтям формування цього символізму, яке продовжило своє утвердження у **християнській символіці кольору**, на якій закоріненена сучасна символіка загальнохристиянської культурної традиції.

Тракування кольорів у християнському віровченні базувалось на позиції, що Світло – це істина, розум, благо, життя, отже – це Бог. Згідно з даною концепцією кольори – це «ущільнене» світло, як результат формотворчої енергії того ж таки Світла. Онтологічно «колір» не має самостійного значення. Гносеологічно він – форма проявлення духовного світла,

<sup>1</sup> Детальніший огляд кольорового символізму єгипетської, давньокитайської та тибетської культур; знакового символізму японської та індійської культури; кольору в культурі країн ісламу – усе це можна знайти в праці Флоріана Юрєва «Колір в мистецтві книги» [62. С.46-52].



1



2



1. Сандро Ботічеллі. «Народження Венери» (фрагмент). 1483-1484  
 2. Пітер Пауль Рубенс. «Викрадення дочок Левкіппа» (фрагмент). 1619-1620



Іван Кременський. Гобелен «Предчуття бід». 1991

його символ і свідоцтво. У своїх дослідженнях Е. Бенц, спираючись на свідчення теологів, говорить, що «земні», видимі фізичним зором кольори не мають самодостатнього значення, вони вторинні, бо є наслідком «пролиття верхніх вод». Разом з тим, вони як невід'ємна частина процесу втілення Бога в природі, стають і невід'ємною частиною фізичного світу, а не лише фізично видимого світла. «Кольори – «праматерія», метафізична субстанція матеріальних тіл» [46, С. 95-12]. Отже, **«земні» кольори – це копії, образи, відображення, подібність, випромінювання, паралелізми, пов'язані зі своїми «небесними» праобразами і прототипами.** Іншими словами можна сказати, що фарби видимого неба, отримали умовне, символічне значення неба потойбічного. Аналогічний зміст містять і інші цікаві для художників вислови: «Кольори є завісами первинного божественного світла в його сходженні і сяянні у нижчих світах» (Ареопагіт); «Земна копія чи образ виконують функцію відображення і спираються на небесний оригінал» (Ареопагіт); «Колір при всіх умовах не реальність, а образ, природа відображається в образах» (Бенц); «Паралелізм між творчістю по суті і творчістю за подібністю» (Флоренський).

У середньовічній ієрархії символів кольори були поділені на «головні» та «низькі». До головних – «божественних» – кольорів належать: білий, золото, пурпур, червоний, синій, зелений. Інша група – це темні, брудні кольори – чорний, сірий, коричневий. Усі сучасні тлумачення християнського кольорового символізму спираються на теорію Діонісія (1440 – 1502) про «Божественне джерело світла і кольору» [54, С. 104-108]. Багато цікавих відомостей з цього питання містить праця Мішеля Кено «Ікона. Вікно у вічність» [29, С. 96-103].

**Білий** – як колір вічності, з давніх давен був пов'язаний з богами. Кельтські жреці – друїди одягались у білий одяг. Древні єгиптяни трактували білий як колір радості та

1



2



3



4



Наталя Дяченко-Забашта. Текстильна пластика із серії «Янголи»:  
1 – «Місячна квітка»; 2 – «Дана»; 3 – «Цар зілля»; 4 – «Сонячна квітка». 1998

величності. Своїх померлих вони загортали у білі савани, тому що смерть відділяє світле від темного, душу від тіла. У перших християн хрещення називали «просвітництвом». Новоохрещений надягав сяючий білий одяг на знак свого навернення до істинного життя. З того часу білий – колір Одкровення, Благодаті, Богоявлення, Святості, Чистоти віри. Біле все, що пронизане Божественним світлом: ангели біля гробу, ангели Вознесіння. В іконографії це колір святих, апостолів, воскресіння з мертвих. Білим зображений Бог-Отець на іконі «Вітцівство»; білий одяг Христа в іконографії «Преображення».

Однак кожен колір має двояку символіку (амбівалентність). Так, білі снігові вершини гір нагадують про смерть, про неї ж несуть звістку білі коні Апокаліпсису. Мішель Кено вважає, що «білизна новонародженого на тлі чорної печери (в іконографії Різдва Христового) та білизна Лазаря в іконі його воскресіння нагадують про могилу» [29. С. 98].

**Золото (жовтий)** – як колір викликав значний інтерес у народів, що поклонялись сонцю. Єгиптяни вважали, що сонце, бог і фараони складаються з золота. Візантійські золоті куполи і мозаїки символізували потойбічний світ, де не заходить сонце. Золото не піддається змінам, отож символізує у християн вічне життя й віру, але на першому місці – це Христос, Світло. Золотий фон в іконах – це матеріальне втілення золотого сяйва царства Божого. Його цінність посилюється в силу того, що це дорогоцінний матеріал як знак влади. Спочатку подібну місію виконував **жовтий**, найбільш близький до білого та найбільш світлий колір, однак з часів готики жовтий отримує негативне трактування. Він стає кольором зради, неправди, ересі. В іконописі одяг Юди – жовтий, у тогочасному житті – одяг єретиків теж жовтий.

**Пурпуровий** – символ Божественної, царської гідності. Як символ вищої влади в християнській символіці від Візантійської імперії, де імператор носив пурпуровий плащ, за винятком літургійних церемоній, тоді – білий. Одночасно це – страсті Господні, кров Христа, що пролилась в ім'я спасіння людства. В іконографії – це колір одягу Христа, мафорію Діви Марії («Богородиця Тронна Толгська» XIII ст. – с. 71).

**Червоний** – це колір «Божественної енергії» і «життєдайного тепла». Саме тому це колір Престолу Господнього, колір плаща архистратига Михаїла (с. 71) та туніки Юрія Змієборця. Окрім того – колір Євхаристії – очищення і спасіння. Значення жертвовної крові визначає і червоний колір одягу святих мучеників в іконах. Це колір серафимів, їх назва з єврейської означає «палаючі». З точки зору амбівалентності (двожкості) в християнській символіці червоний означає також диявольську гординю, а ширше – пекельне полум'я.

**Синій** – містичний символ, що виражає велику тайну та незбагненність неба. Він скеровує дух на шлях віри, яку і символізує. У китайців він символізував безсмертя, у єгиптян – істину. Сині – небесні кольори протистоять земним (червоному та зеленому), бо мають зв'язок зі сферою Божественного.

**Голубий (блакитний)** – символізує земну благодать. В іконографії це колір верхнього одягу Спасителя, нижній одяг (туніка) у Богородиці (вона – земна людина). Додавання до білого частки блакитного кольору трактувалось як єдність небесної і земної благодаті.



1. «Спас Пантократор». Кінець XV ст.  
2. «Преображення». 70-80-і рр.. XV ст.

**Зелений** – близький за своїми символічним значенням до блакитного. Усяка зелень – це прообраз дарованої Богом благодаті. Саме тому блакитні частини одягу Спасителя, Діви Марії, апостолів, пророків часто малюють як зелені, адже це ще й колір духовного відродження. Діонісій так пояснює триколірну основу (золотий, білий, зелений) колориту Софії Константинопольської: від царства небесного (золото) через фаворське світло (білизна) до земної благодаті (зелений).

**Чорний** – колір темряви, скорботи, смерті. В іконах чорнота чернечих риз підкреслює відсторонення від спокус цього світу. Чорним кольором малювали пекло (наслідок гріха).

**Коричневий** – цей колір, як і попередній – чорний, належить до групи «низьких» кольорів, але теж має свою визначальну у сакральному мистецтві символіку. На думку М. Кено, ікони містять різноманітні відтінки вохристих кольорів, які тішать зір своїми теплими вальорами земляних барв – це образ землі, що очищається. З іншого боку, «груба тканина коричневих чернечих риз – символ смирення (лат. *humilitas* від *humus* – «земля») і бідності – нагадування, що монах помирає для світу, щоб стати плідним ґрунтом для Бога» [28. С. 102].

**Сучасна кольорова семантика (символізм)** складається з систем знакових відношень, поетичних метафор, ознак психологічно-емоційного значення. Самі художники стверджують, що «кольори мають свою особистість, свою волю, власний імпульс до утворення форми, що народжується з їх сутності». На думку Й. Іттена (1888 – 1969) кольорова естетика розглядається у трьох напрямках: 1) імпресія (візуально); 2) експресія (емоційно); 3) конструкція (символічно). «Символізм без видимого порядку і емоційної сили був би просто анімічним формалізмом; візуальні імпресивні елементи без символічної суті і емоційної міцності були б банальним імітаивним натуралізмом, емоційний ефект без конструктивного символічного змісту або візуальної чіткості і сили був би зведений до площини сентиментальної експресії» [65, С. 13].

Розширену систему кольорових символів запропонували Л. Геріке та К. Шоне – автори монографії «Феномен фарби» [66, С. 131]:

- жовтий** – Сонце, Світ, Радість, Ревнощі, Заздрість, світлий, легкий, свіжий, юний, сяючий;
- оранжевий** – Спека, Енергія, Радість, Тепло, Стиглість, випромінюючий, сухий, теплий, схвильований;
- червоний** – Вогонь, Любов, Пристрасть, Боротьба, Динамізм, Гнів, Сила, Революція, близький, пекучий, збуджуючий, голосний;
- пурпурний** – Велич, Гідність, Влада, Держава, Зрілість, Багатство, компактний, сповнений внутрішньої сили, розпечений, насильницький, урочистий, вагомий;
- фіолетовий** – Затемнення, Старість, Віра, Совість, Смирення, тупий, огортаючий, на-суплений, тяжкий, смурний;
- синій** – Безкінечність, Космос, Жалібність, Холодність, Вірність, серйозність, скріплюючий, свіжий, прохолодний, віддаляючий;
- смарагдовий** – Кришталь, Холод, Лід, Застиглість, Вода, стриманий, очікуючий, льодяний, втомлений, віддалений;
- зелений** – Природа, Спокій, Молодість, Безпека, Надія, скромний, спокійний, вологий, м'який, посередній;

1



2



1. «Богородиця Тронна Толгська». XIII ст.  
 2. «Архангел Михаїл з чину Моління». Початок XV ст.

**білий** – Чистота, Невинність, Світло, легкий, свіжий, прохолодний, засліплюючий, чудовий, блискучий;

**чорний** – Тьма, Морок, Жалоба, Смерть, темний, тяжкий, теплий, всотуючий, засмоктуючий;

**сірий** – Гідність, Звання, різний, диференціюючий, нейтральний, знатний, пихатий.

### 5.3 Психологічні характеристики одиничних барв

Асоціативне мислення, підґрунтям якого є кольоровий символізм, стало виразником наших вражень і почуттів, разом з тим, воно тісно пов'язане з **психологічними характеристиками одиничних барв**. Розуміння основних закономірностей психологічного впливу кольорів на людину є дуже важливим під час вирішення завдань створення кольорових композицій певного емоційно-смыслового наповнення.

Перш ніж перейти до конкретного розгляду психологічних характеристик кольорів, нагадаємо, що вони є виразником психо-фізіологічної єдності, де психічне переосмислення кольорової інформації (асоціювання, символізм) доповнюється фізіологічною реакцією організму на цю ж кольорову інформацію. З цього приводу можна знайти майже аналогічні висловлювання у Р. Юіга та В. Кандінського. Р. Юіг стверджує: «Багатство людської сутності полягає в тому, що вона об'єднує матерію і дух та забезпечує перехід від одного до іншого; у цьому її переваги, тому вона ніколи не повинна відрікатись ні від однієї, ні від іншої галузі знань» [46, С. 144].

Його доповнює В. Кандінський: «Так як душа загалом міцно зв'язана з тілом, то, можливо, що сильне душевне переживання шляхом асоціацій викликає інше, відповідне йому» [24, С. 183].

Наше звернення до теоретичної спадщини В. Кандінського – видатного художника абстракціоніста першої половини ХХ ст. пов'язане з тим, що саме в цей період почали активно розглядатись питання психології кольору, вивчатись механізми психологічного впливу кольорів на людину, актуальність яких була пов'язана з бурхливим розвитком тогочасної промислової діяльності, торгівлі, реклами, дизайну. Для нас важливим є знайомство з працею В. Кандінського «Про духовне в мистецтві», де художник, спираючись на теоретичні праці психологів, фізіологів, психоаналітиків, робить свої висновки щодо особливостей процесу творення, як внутрішньої необхідності художника, у якого почуття кольору та форми народжені емоціями [24, С. 181-221].

При з'ясуванні **закономірностей психологічного впливу кольорів** на людину В. Кандінський порушив **питання внутрішнього руху кольору** (фарби), що є дієвим чинником психологічного впливу кольору. На його думку, на першому етапі споглядання проявляється «чисто фізична дія кольору», у вигляді «зачарованості красою... задоволення чи роздратування... відчуття теплоти чи охолодження ока...» [24, С. 181-182]. На цьому етапі «душа залишається зачिनеною». Однак при докладнішому спостереженні «народжується далекоюсяжна, що викликає потрясіння духу, дія.



Такий аспект вивчення проблеми відсутній в сучасних навчально-методичних працях, разом з тим він мав вже місце в методиці Олександра Богомазова на початку ХХ ст., однак окреслений там лише в назві окремих завдань з кольору, зокрема в завданні: «Розуміння руху кольору по формі: кубізм...» [28, С. 55]. Проте проблема руху дуже цікавила художника, про що свідчить його трактат «Живопис і елементи»: «...відчуття ґрунтується на ритмічних властивостях (рух), на певній їх дії на наші нервові центри, які передають ці відчуття свідомості...» [9, С. 149].

Вибудовуючи концепцію внутрішнього руху кольору [24, С. 192-205], В. Кандінський, передусім, проводить свою класифікацію усіх кольорів за певними параметрами:

I) **теплі і холодні** кольорові тони фарб

II) **світлі і темні** тони фарб

Таким чином Кандінський стверджує, що загалом можна визначити чотири основні параметри кожної фарби (кольору):

«якщо вона I) **тепла**, то вона при цьому 1) світла чи 2) темна;

якщо вона II) **холодна**, то вона при цьому теж 1) світла чи 2) темна».

Тепло чи холод фарби (кольору) відображає загальне тяжіння до **жовтого** та **синього**. Тут Кандінський стоїть на позиціях теорії Гете. Однак в своїй теорії він об'єднує ці кольори за їх протилежними якостями в «**перший великий контраст**» (I). Рух цих кольорів по горизонталі має діаметрально протилежне спрямування: теплі – до глядача; холодні – від глядача (мал. 8, а – с. 75). Згадаємо «виступаючі» та «відступаючі» кольори. Разом з тим, цим кольорам притаманний інший рух, який підсилює перший: це ексцентричний рух жовтого та концентричний рух синього. Як бачимо, мова йде про ту ж горизонтальну площину, але про більш складний просторовий прояв руху (мал. 8, б – с. 75). Якщо жовтий ніби випромінює свою енергію в бік людини та в інші напрямки простору, то синій, у силу концентричності руху не лише віддаляється від людини, він подібно до равлика замикається сам в собі як в мушлі. У такому випадку жовтий колір «ніби пронизує очі», тоді як в синій «очі самі занурюються» [24, С. 194]. Таке образне представлення Кандінським відмінностей руху жовтого та синього пояснює загальноприйняте трактування цих кольорів як проявів матеріального і духовного. Однак наголошуємо, що мова йде не лише про жовтий та синій, а про характеристики руху кольорів **першої групи контрастів** (за Кандінським), тобто теплих та холодних кольорів, де жовтий та синій виступають виразниками максимального температурного протиставлення. Отже, усі теплі кольори мають подібний до жовтого рух, у більшій чи меншій мірі, натомість усі холодні уподібнюються до синього.

**Другим великим контрастом** (II) В. Кандінський визначає різницю між білим та чорним, як максимальним проявом загального тяжіння усіх кольорів до світлих чи темних. Рух цих кольорів теж позначився протилежними якостями, однак в іншій площині – по вертикалі. Художник назвав це статичним варіантом руху: білий – догори, чорний – донизу (мал. 9 – с. 75). Звідси символізм білого як кольору піднесення, святості, легкості; а психологічні характеристики визначають вплив білого як великого безгоміння, яке є для нас абсолютним. На думку митця, «це безгоміння не мертво, воно сповнене можливостей (сукупність

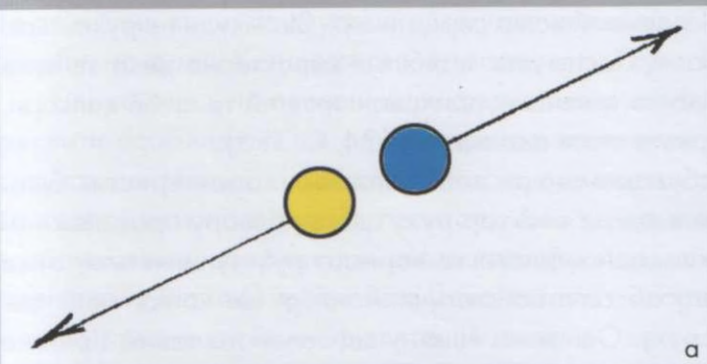
всіх кольорів – сукупність усіх емоцій – Т. П.). Білий колір звучить як мовчання, яке можна зрозуміти...» Натомість «чорний колір внутрішньо звучить як Ніщо без можливостей, як мертво Ніщо після згаслого Сонця, як вічне безгоміння без майбутнього та надії» [24, С. 200]. На цьому ґрунтується і кольоровий символізм чорного як кольору зневіри, смерті, жалоби тощо.

Універсальність теорії руху кольорів В.Кандінського полягає в тому, що можна проаналізувати рух будь-якого кольору відповідно до приналежності до двох контрастів, відтак окреслити параметри його психологічних характеристик. Якщо, приміром, ми до жовтого додамо білий колір, отже, до ексцентричного горизонтального руху жовтого додамо вертикальний вектор, то тим самим ми посилимо всепроникненість жовтого, одночасно додаючи частку просвітління і одухотвореності (прагнення догори). Жовтий тяжіє до світлого, тому позитив білого для нього близький. Синій тяжіє до темного, тому його позитивна дія посилюється при затемненні (при додаванні чорного). У цьому випадку поєднуються два рухи: до центру (концентричний) та донизу. Отже, чим темніший синій, тим більша його внутрішня концентрація; тим більш утаємниченим він стає. При сильному заглибленні темно-синього розвивається елемент спокою. Як говорить В. Кандінський: «Чим темніший синій, тим більше він кличе людину до безкінечного, пробуджує в нього тугу за непорочним, і в остаточному підсумку – за надчуттєвим» [24, С. 196].

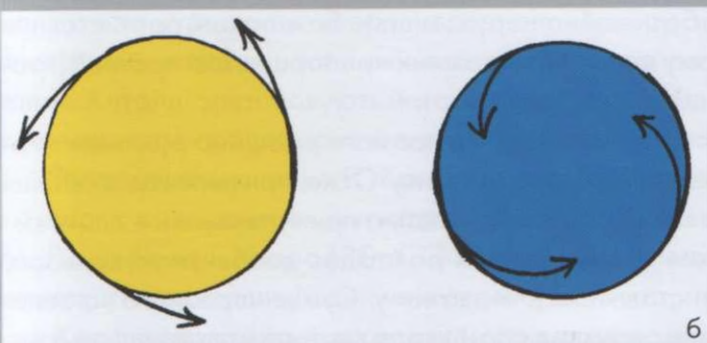
На противагу синьому, затемнення жовтого суперечить його світлій природі. Навіть невеличка частка чорного, тобто невеличке зрушення активного просторового руху цього кольору сприймається ним як протидія, що ламає його. Ні один з кольорів так не реагує на затемнення чорним як жовтий. Він не просто темніє він зеленіє в особливий спосіб, він стає хворобливим, подібно «до людини, що повна сил та енергії, однак зовнішні обставини протидіють їх прояву» [24, С. 194]. Така якість «надломленого» кольорового тону жовтого стала виразником прояву безумства людини. Можливо, саме така здатність жовтого до негативних емоційних проявів докорінно змінила і символічне трактування цього кольору в християнському мистецтві.

З психологічної точки зору жовтий нездатний до сильного затемнення (скерування донизу), бо втрачає свої позитивні якості, так само синій не надається до великого підйому – висвітлення, бо теж втрачає свій позитив. Перехід синього у світлу якість супроводжується байдужістю, втратою концентрації духу, розпорошеністю думок, що можна порівняти з «високим голубим небом, яке стає для людини далеким та байдужим... поки не перейде в стан повної тиші – не стане білим» [24, С. 197].

Якщо ми спробуємо зробити жовтий більш холодним, додаючи до нього синій, то отриманий зеленкавий відтінок кольору буде мати інші характеристики руху, адже протилежні вектори синього кольору пригальмують силу горизонтального та ексцентричного рухів жовтого. Отже, зовнішній прояв активності жовто-синього, буде регулюватись часткою синього у цій суміші. При досягненні пропорційних співвідношень жовтого та синього в такій суміші ми не лише повністю загальмуємо рух, але й отримаємо новий колір – зелений, якому притаманний цей рух, тобто повна його відсутність (мал. 10). Горизонтальний рух взаємознищується.

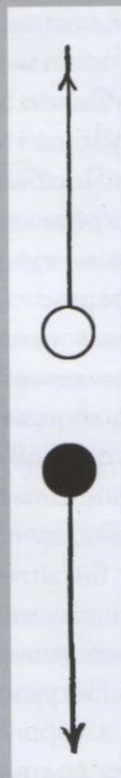


а

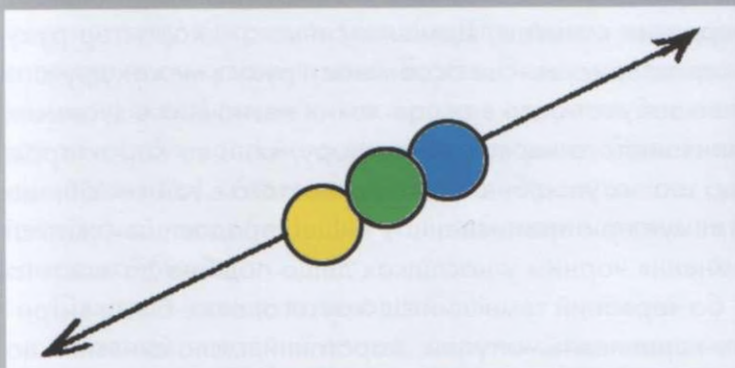


б

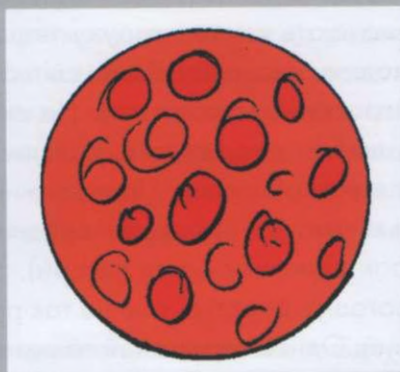
Мал. 8 РУХ ЖОВТОГО ТА СИНЬОГО (перший великий контраст): а – в площині, б – в просторі.



Мал. 9 РУХ БІЛОГО ТА ЧОРНОГО (другий великий контраст)



Мал. 10 РУХ ЗЕЛЕНОГО



Мал. 11 РУХ ЧЕРВОНОГО

Абсолютний зелений колір – найбільш спокійний колір серед інших. Він нікуди не рухається, не має ознаки радості, смутку, пристрасті. Пасивність найбільш характерна риса зеленого. Однак В. Кандінський наголошує, що «в зеленому приховані жовтий та синій кольори, уподібнені паралізованим силам, які можуть стати активними» [24, С. 195].

Подібне взаємознищення руху відбуваються при зміні світлових характеристик білого, тобто при затемненні білого, коли гальмується вектор руху цього кольору протилежним рухом чорного кольору. При рівних кількостях білого та чорного рух зупиняється, отже середньо-сірий аналогічно до зеленого абсолютно статичний колір. Це колір, який теж не викликає ніяких емоцій, бо не має руху. Однак на відміну від зеленого такий сірий не спроможний відродити рух, як то спостерігається на прикладі пари жовтий-синій, де мала частка жовтого чи синього активізує рух, бо там є прояв динамічного руху (просторового). На думку В. Кандінського, «сірий – це безнадійна нерухомість», бо в основі протистояння чорного та білого статична протидія, тому навіть при нерівних пропорціях цієї протидії (градації сірого) нема динаміки, нема емоцій.

Висвітлення чи затемнення статичного зеленого не змінює його емоційно-рухливих якостей, адже вертикальність біло-чорних векторів зберігає статику. Отже, при переході в світліші якості зелений колір зберігає свій початковий стан байдужості, а при затемненні – спокою.

Наступним – **третім – контрастом** В. Кандінський розглядає доповнюючі кольори, де, в першу чергу, зелений колір протиставляється червоному. Суміш червоного та зеленого дає нам ахроматичний сірий колір, «рухливість» якого ми вже розглянули. Отже, якщо відсутній рух у характеристиках сірої суміші та у зеленого, значить немає його і у червоного кольору (мал. 11 – с. 75). Але ми добре знаємо, що червоний колір докорінно відрізняється від пасивного зеленого тим, що внутрішньо він діє як достатньо жива, тепла, рухлива, неспокійна кольорова якість, яка однак не має легковажного характеру розповсюджуватись на всі боки як жовтий, хоча й має велику енергію й інтенсивність (фізіологічний прояв дії довго хвильових червоних променів). «У цьому кипінні і горінні – головним чином в собі і дуже мало зовні – присутня так звана чоловіча зрілість» [24, С. 201]. У реальній дійсності червоний колір (фарба) дуже різноманітний. Він має безліч проявів як в галузі теплих, так і холодних відтінків. Отже, характер рухливості тих чи інших вальорів червоного залежить від температурних та світлових нюансів. Домішки жовтого визначають характер руху теплих червоних кольорів. Домішки синього – характер руху холодних червоних. Зміни світлових характеристик – це особливості руху в межах другого контрасту (біло-чорного). Не слід лише забувати, що в основі таких незначних візуальних зрушень залишається внутрішнє горіння чистого червоного кольору, який за характером дуже матеріальний. Приналежність до теплих уподібнює його до жовтого в той спосіб, що більш глибоке звучання червоний отримує при проникненні у вище середовище (світліші характеристики – рух догори). Затемнення чорним у наслідках дещо подібно до жовтого – загашує енергію, але не так різко, бо червоний темніший від жовтого, отже більш витривалий. Однак отриманий таким чином коричневий – «тупий, жорстокий, мало схильний до руху, в якому червоний звучить як ледь відчутне кипіння. Тим не менш, з цього зовні тихо-

го звучання виникає внутрішнє могутнє звучання. Правильне застосування коричневої фарби, на думку Кандінського, народжує годі думати яку внутрішню красу [24, С. 202].

Спираючись на основні характеристики рухів теплих та холодних кольорів, можна окреслити особливості ще однієї пари доповнюючих кольорів: оранжево-фіолетової. Присутність достатньої кількості жовтого в оранжевому кольорі надає йому доволі активного випромінюючого руху в просторі. Але червоний колір, який теж відіграє велику роль в оранжевому, зберігає для цього кольору відтінок серйозності та поважності. Це можна порівняти з міцною, впевненою у своїх силах, здоровою людиною.

На противагу йому фіолетовий колір – це охолоджений червоний як у фізичному, так і у психологічному сенсі. В. Кандінський визначає його характер як щось пригнічене, знесилене, те що несе в собі печаль. Це логічно пояснює стан уповільнення внутрішньої напруги та нуртування енергії червоного кольору під час руху донизу, куди скеровується фіолетовий завдяки частці синього. «Недаремно це найдоречніший колір суконь старших жінок. Китайці застосовують його для жалобного одягу» [24, С. 204]. Згадаємо наведений вище приклад про використання символізму фіолетового кольору в XV столітті.

Теоретичні висновки В. Кандінського знайшли відображення в його творчих працях, які поряд з творами інших видатних абстракціоністів XX ст. стали об'єктом дослідження М. Люшера та Г. Клара [30, С. 127-171], на основі яких ми визначаємо характеристики психологічного впливу одиничних кольорів.

### **Характеристика психологічного впливу одиничних кольорів (барв):**

**Червоний** – має найбільш активний збуджуючий вплив. Збудження у двох напрямках: 1) позитивному – чуттєве збудження на психічному та фізіологічному рівні («помірно палаючі пристрасті» – Кандінський); 2) негативному – загроза, неспокій, страх (звідси непомірні психологічні перевантаження). Червоний відповідає холеричному темпераменту, за часовими характеристиками – це сучасність.

Ознака – кров, любов, боротьба, мужність, прагнення, триумф.

**Оранжевий** – роздратування червоного (надмірне збудження) переходить у приємне збудження. Це колір керованої енергії, радості, комфортності.

Ознака – радість, спека, енергія.

**Жовтий** – найбільш стимулюючий з психологічної точки зору колір, виражає психологічну потребу відкритись (колір «звільнення», «прозріння»), у ньому прагнення до радості, напружене очікування надії, щастя. Загальновідомий вираз «світла голова», що означає розумові якості людини, відображає взаємозв'язок власних характеристик жовтого кольору та особливості його впливу на людину. Однак, якщо надії не справджуються (затемнення жовтого), з'являються роздратування і злість (звідси – жовтий – «колір заздрощів», «розумової хвороби»). Цей колір збуджено «прагне» вперед (за Кандінським), тому й виражає майбутнє.

Ознака – сонця, веселощів.

**Зелений** – повний спокій, нерухомість, пасивність у психологічному плані – відчуття паралізованості внутрішніх сил. Чистий зелений – впевненість (звідси – неприйняття чис-

того зеленого людьми ексцентричними); холодний зелений – напруженість, тепло-зелений – розслабляюча гармонізуюча дія (звільнення енергії природи).

Ознака – життя, природи, надії, воскресіння.

**Синій** – виражає психічну і фізіологічну потребу спокою. При затемненні синього відбувається поглиблення концентрації, з'являється потяг до заглиблення в серйозне, у «нелюдську печаль».

Ознака – космосу, вічності, Божественної мудрості та вічної тайни.

**Фіолетовий** – характеристика базується на двох складових кольору, де червоний ототожнюється зі завойовником, а синій прагне до самопожертви. Червоний шлях – чоловічий, синій – жіночий. Символ їх єднання – фіолетовий колір, який характеризується як «завуальоване збудження», де знищуються два протиріччя (активність і пасивність).

Ознака – «прихованої таємниці», каяття, смирення, святого усамітнення.

Відчуті дієвість психологічного впливу окремих кольорів та отримання певного емоційного заряду можна на прикладі дослідів Ґете, під час яких він розглядав той чи інший пейзаж через різні кольорові фільтри. Ось як він описав емоційні враження від споглядання зимового пейзажу через жовте скло: «Око радіє, серце розширюється, настрої просвітлюється, здається війнуло теплом» [61, С. 75-76]. Розглядаючи той самий пейзаж через інші фільтри, Ґете стверджував, що перевага червоного кольору викликала враження грубого насильства, синього – смутку, фіолетового – невимовного щему, оранжевого – радості, пурпурного – жаху, зеленого – спокою.

Особисті враження Ґете від дії тих чи інших кольорів спонукають звернутись ще до однієї особливості психоемоційного сприйняття. Мова йде про різні психологічні типи людей, приналежність до яких впливає на відмінність реакцій цих людей на кольори. Розглянемо нижче чотири типи характерів та їх реакції на дві основні групи кольорів, які, на думку В. Кандінського, становлять першу (основну) групу протиставлення – це теплі та холодні кольори.

Темперамент (внутрішній колір)	Характер (основні риси)	Дія зовнішніх кольорів	
		теплі	холодні
Холерик (червоний)	запальний, відчайдушний	легковажність	стриманість
Сангвиник (жовтий)	веселий, життєлюб	неусвідомленість	врівноваженість
Флегматик (зелений)	байдужий, сповільнений	інтелектуальність	відстороненість
Меланхолік (синій)	серйозний, відокремлений	контактність	замкнутість, заглибленість у собі

## **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Що таке кольорові асоціації?
2. Явище кольорової синестезії.
3. Групи кольорових асоціацій.
4. Що таке кольоровий символізм?
5. Особливості кольорового символізму різних культурних традицій.
6. Християнська символіка кольорів.
7. Сучасна символіка кольору.
8. Рух кольорів першого контрасту (теорія руху кольору за Кандінським).
9. Рух кольорів другого контрасту (теорія руху кольору за Кандінським).
10. Рух доповнюючих кольорів третього та четвертого контрастів (за Кандінським).
11. Психологічний вплив одиничних барв.

## **Практичні завдання**

1. Виконати таблицю 11. – «АСОЦІАЦІЇ (Пори року)» (відповідність колористичної організації чотирьох окремих умовних композицій тій чи іншій порі року на підставі власних кольорових асоціацій).
2. Виконати таблицю 12. – «Кольори настрою» (відповідність колористичної композиції до певних емоційних станів людини: радість, смуток, бадьорість, замріяність).

## **Рекомендована література**

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Прогресс», 1974.
2. Айсмен Л. Дао цвета. – М.: «Эксмо», 2006.
3. Богомазов О. Картина – глядач (Фрагменти з трактату «Живопис і елементи») // Хроніка 2000. – 1992. – № 1. – С. 140-154.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. / Психология цвета. М.: «Рефл-бук» «Ваклер», 1996, –С. 181-220.
5. Кено М. Икона. Окно в вечность. – Минск – Белосток, 2001.
6. Клар Г. Тест Люшера. Психология цвета. / Цветовой личностный тест. Минск: «Харвест». 1999. С.127-171.
7. Кох Э., Вагнер Г. Индивидуальность Цвета. – М.: 1997.
8. Малевич К. Черный квадрат. – Санкт-Петербург: «Азбука-классика», 2003.
9. Овсійчук В. Українське малярство Х – XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів, 1996.
10. Психология цвета. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1996.
11. Степовик Д. Иконологія й іконографія. – Ів.-Франківськ: «Нова Зоря». 2003.
12. Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. –Киев: «Вища школа», 1987.
13. Яньшин П.В. Психология и психосемантика цвета. Учебное пособие. – Самара: Изд-во СамГПУ, 2001.
14. Gericke L., Schone K. Das Fenomen Farbe. – Berlin, 1970.

## 6 розділ. КОЛЬОРОВА ГАРМОНІЯ

### 6.1. Гармонія – синтез контрастів

Кольорову гармонію слід розглядати як одну з поміж загальних понять гармонії: звуків, форм, ритму тощо. Появу терміну «гармонія», як окремої категорії, дослідники пов'язують з класичним мистецтвом Давньої Греції. Цей термін стосувався таких визначень як пропорційність, рівновага, підпорядкованість, співмасштабність до людини. Кольорова гармонія трактувалась як добре відчутна відмінність кольоросполучень, у поєднанні з хроматичною та світловою узгодженістю плям, чіткий тип кольорової композиції (монохромія чи поліхромія). Грецька (класична) палітра позначилась поєднанням білого, охристого, червоного і чорного кольорів [39, С. 12].

У подальшому тлумачення кольорової гармонії дещо змінюється. На зміну узгодженості приходять протистояння – «боротьба протилежностей». З'являється напруга кольорових контрастів максимально насичених тонів (середньовічні вітражі, мозаїки). Поряд з цим, теорія кольорової гармонії в мистецтві не може бути зведена до вирішення питання про те, який колір з яким гармоніює, адже на естетичну оцінку впливає і форма кольорової плями, і його фактура, і змістовний (смысловий) аспект композиції. В історичному плані питання кольорової гармонії базувались на естетичних засадах певної доби чи стилю в межах конкретної культурної традиції. Так, згадані вище приклади класичної (грецької) та середньовічної гармонії можна доповнити іншими окремими часовими і стилістичними вимірами: мистецтво рококо – це витончені вальори малонасичених кольорових тонів; далекосхідне мистецтво (китайське та японське) створило неповторні гармонійні варіації від монохромії (ахроматичної) до багатовальорної поліхромії; народне мистецтво – поліхромія відкритих насичених кольорів. Серед найяскравіших колористів світового та українського мистецтва можна назвати Тіціана (1480 – 1586), Джорджоне (1477 – 1510), Д. Веласкеса (1599 – 160), Е. Делакруа (1798 – 1863), К. Моне (1840 – 1926), П. Ренуара (1841 – 1919), Ван Гога, Мурашка, Бурачека, Грищенко та багатьох ін.

Відомості з питання нормативних теорій кольорової гармонії можна знайти в монографії О. Зайцева [21, С. 92-100] та в історичній частині навчального посібника Л. Миронової [39, С. 102-164]. Важливим доповненням до цих знань для практикуючих художників буде звернення до теорії гармонії кольору Йогана Іттена, який працював в одній з найвідоміших на початку ХХ ст. мистецькій школі Баухауз (Німеччина) та серйозно вивчав проблеми кольору [65, С. 12].

На думку Й. Іттена: «Гармонія – це рівновага, симетрія сил». Трактуючи гармонію як симетрію, Й. Іттен спирався на визначення доповнюючих кольорів, які в пропорційній



сукупності складають одне ціле<sup>1</sup>. Саме тому, поняття «доповнюючі кольори» постійно супроводжується визначенням «гармонійні кольори». Фізик Румфорд першим у 1797 році опублікував свою гіпотезу, що кольори гармонійні в тому випадку, коли вони дають білий колір у своїй оптичній суміші. Фізіолог Евальд Герінґ показав, що для ока (як і для мозку) необхідною є присутність середньо-сірого, інакше вони втрачають рівновагу, а така рівновага досягається оптичним відтворенням протилежного кольору, який ми спостерігаємо в діях одночасного та послідовного контрастів [65, С. 12]. Фізіологічна реакція призводить до почуття психологічної рівноваги, що теж є збалансованістю двох начал феномену кольору.

В основі гармонійної функції кольору в широкому плані закладений синтез усіх засобів кольорового впливу в єдину художню систему. Саме в такому контексті Й. Іттен запропонував розглядати гармонію кольору як поєднання певного ряду контрастів, що обумовлюють такий синтез (узгодженість). Загалом він окреслює **сім кольорових контрастів гармонізації** кольорів:

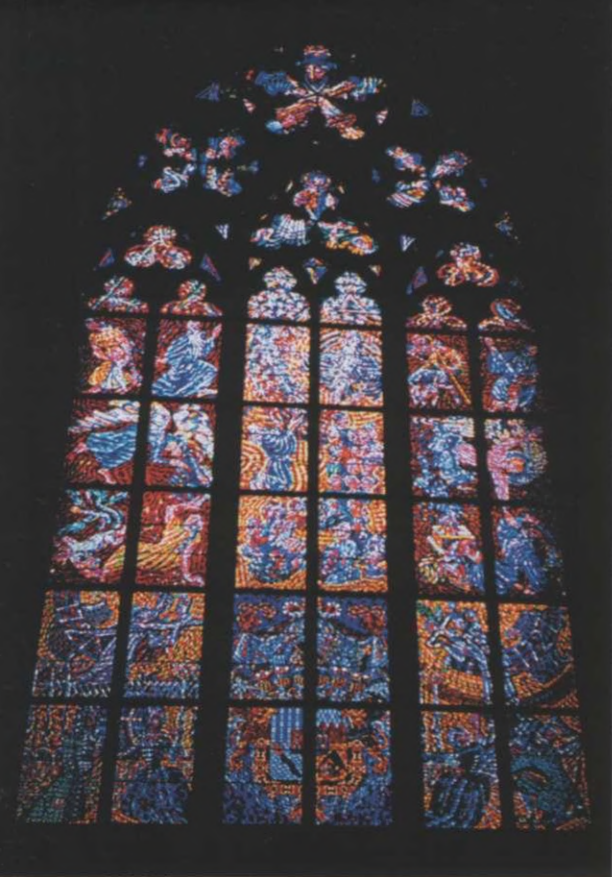
1. **Контраст за кольором**
2. **Контраст світла і тіні**
3. **Контраст холодних і теплих кольорів**
4. **Контраст доповнюючих кольорів**
5. **Одночасний кольоровий контраст**
6. **Контраст за насиченістю**
7. **Контраст розповсюдження.**

Окремі контрасти вже були розглянуті в контексті тієї чи іншої попередньої теми. Однак представлення їх цільним блоком – необхідна умова розуміння гармонії кольору як основи цільності художньої системи. Нагадуємо, що «контраст» – це, з одного боку, протиставлення, з іншого – певна дія та її наслідки.

**1. Контраст за кольором** – це найпростіший контраст з семи. Його слід розглядати як просте протиставлення, яке базується на відмінності хроматичних кольорів за кольоровим тоном (їх основною властивістю), що можна побачити на прикладі кольорового спектру. Спираючись на розуміння кольороутворення, про яке йшлося у підрозділі «Основна тріада кольорів», можна стверджувати, що **найбільший контраст за кольором – це контраст між кольорами основної тріади: жовтий – червоний – синій (червоний – зелений – синій)**. Відповідно контраст між зеленим, оранжевим та фіолетовим слабший. На активність прояву даного контрасту може вплинути і посилення яскравості кольорів, яка залежить або від якості (сили) освітлення, або від присутності в кольоровій композиції чорного чи білого. Білий колір зменшує (пом'якшує) яскравість прилеглого до нього хроматичного кольору, натомість, чорний навпаки – підвищує яскравість в той спосіб, що робить прилеглий колір світлішим<sup>2</sup>. Отже дія контрасту за кольором отримує більші виражальні

<sup>1</sup> Про це йшла мова у підрозділах «Доповнюючі кольори», «Змішування кольорів» (перший закон змішування), «Контрасти» (одночасні та послідовні).

<sup>2</sup> У даному випадку паралельно діє одночасний світловий контраст.



Вітраж собору Св.Вітта у Празі

можливості. У практичній частині своєї теорії кольору Й. Іттен рекомендує виконувати формально-абстрактні завдання з контрасту за кольором за принципом пропорційності кольорів та принципом підпорядкованості (домінування якогось кольору над іншими). На думку Й. Іттена, засобами контрасту за кольором можна вирішувати багато живописних тем, які спираються на активність, мажорність, динаміку психологічно-емоційного наповнення сукупності кольорів даного контрасту.

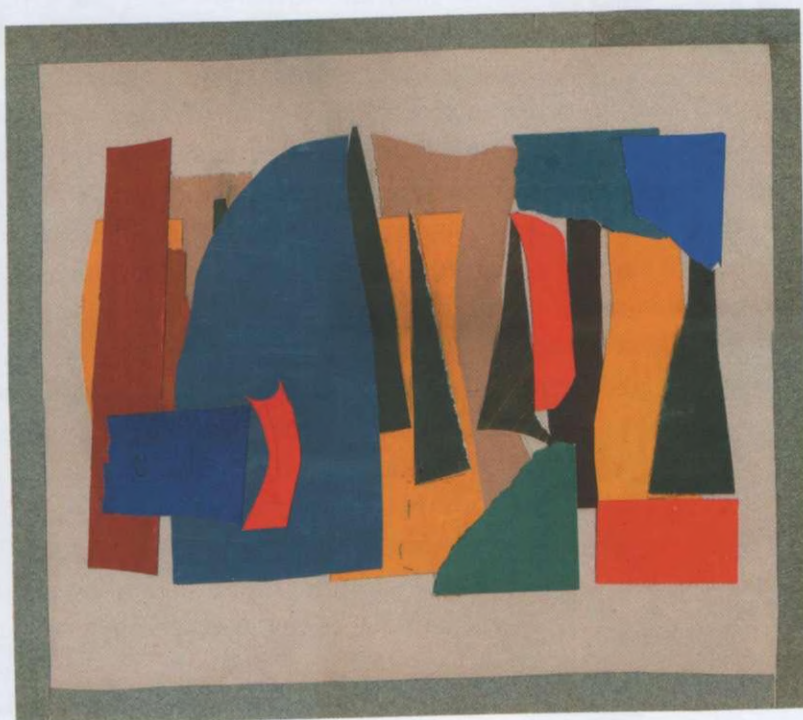
Найяскравішим прикладом визнання гармонійності контрасту за кольором є народне мистецтво різних країн. Яскраві кольорові вишиванки, костюми, орнаменти ужиткових речей свідчать про природну радість, яку люди отримують від цих кольорових сполучень. Прикладом такої життєстверджуючої гармонії є вишиваний рушник з Південної Вінничини. Контраст за кольором цілковито присутній в іконописі, вітражному та мозаїчному мистецтві. Так, приміром, у вітражах собору Св. Вітта у Празі відбувається постійна «пульсація» дії цього контрасту у зв'язку зі зміною освітлення, що періодично посилює чи понижує яскравість кольорів.

Нині хрестоматійними стали приклади творчості художників ХХ ст., таких як П. Мондріан (1872 – 1944); М. Шагал (1887 – 1985); П. Пікассо; А. Матісс; Ф. Леже; В. Кандинський та багато інших, які випробували у своїй творчості безліч можливостей контрасту за кольором (формально-естетичних, тематичних), залишаючи цю сторінку відкритою для нових ідей та знахідок. Подібні завдання вирішував і відомий нині український митець К. Звіринський (1924 – 1997) в своїх аплікаціях, які можуть слугувати зразками кольорових гармоній.

1



2



1. Рушник. Південне Поділля

2. Карло Звіринський. Аплікація. 1960-і рр.

## 2. Контраст світла і тіні.

Цей контраст теж належить до простого протиставлення, однак базується на відмінності за світлотою (основною властивістю ахроматичних кольорів). **Чорний та білий кольори утворюють найбільший контраст за світлотою**, отже ми говоримо про **найбільший контраст світла та тіні**. З урахуванням того, що хроматичні кольори теж мають світлові властивості, то можемо визначити найбільший світловий контраст між кольорами цієї групи. Отже, **контраст жовтого та фіолетового кольорів – найбільший контраст світла і тіні зпоміж хроматичних кольорів**.

Світло і тінь так само як день і ніч – мають важливе значення в житті людини. Розташований між чорним і білим світловий ряд сірих кольорів має таке ж значення у вирішенні проблем гармонізації як і різноманітні відтінки хроматичних кольорів. Кількість відтінків сірого, яку розпізнає око, залежить від чутливості ока та міри його тренуваності. Виконання завдання «ахроматичний ряд» має на меті саме таке тренування ока в отриманні послідовного переходу від білого до чорного (чи навпаки), де показником є рівномірність світлових відтінків сірого.

На перший погляд сірий – це байдужий ахроматичний колір, однак він може легко змінюватись під дією сусідніх хроматичних кольорів. Ці перетворення відбуваються в нашому оці внаслідок сприйняття нами присутніх в композиції кольорів «сусідів», що підтверджує паралельну дію одночасного кольорового контрасту. Разом з тим зберігаються особливості контрасту світла і тіні. Свого часу, Е. Делакура заперечував сірий колір саме через його властивість «відбирати» силу хроматичних кольорів. Сірий примирював яскраві кольори, натомість, відбираючи їх силу, отримував своє власне життя.

Найхарактернішим прикладом застосування контрасту світла і тіні на шляху досягнення гармонії є чорно-білий живопис Японії та Китаю. Техніка цього малярства зародилася на мистецтві каліграфії. На думку японського дослідника Т. Ізуцу, ахроматичному мистецтву туші притаманні ті ж самі характеристики, що й японській поезії «хайку» – це «художній аскетизм» [46, С. 222-223]. Однак слід пам'ятати, що подібний художній аскетизм базується не на простій відмові від хроматичного кольору, а на витонченому відчутті цього кольору: «Істинна краса чорно-білого відкрита лише для очей, які можуть розпізнати всю велич і багатство яскравих кольорів з їх вишуканими відтінками» [46, С. 223]. За прикладом звернемось до опису Й. Ітена тонально-колористичного ладу «Гірського пейзажу» японського художника Сешу (1420 – 1507): «М'які сірі відтінки, протиставлені контрастним жорстким чорним лініям та плямам. Контраст світла і тіні, твердості і м'якості горизонтальних, вертикальних та діагональних напрямів, утворюють складну й абстрактну гармонію, кожний елемент якої породжений зосередженням внутрішніх процесів, вільних, одночасно контрольованих...» [65, С. 112]. Подібна характеристика значною мірою визначає особливості більшості творів східного мистецтва, серед яких і творчість не менш відомого китайського художника Ци Бай Ши (1860 – 1957).

В європейському мистецтві цей контраст представлений у мистецтві графіки, де світло і тінь належать до основних засобів вираження (поруч з лінією та формою). Поряд з класичними прикладами графічного мистецтва, звернемось до свідомих пошуків гармонізації світла

## КОНТРАСТ СВІТЛА І ТІНІ

1



2



Жорж Сьора. «Жінка з вудкою». 1884-1885

Ци Бай Ши. «Одинокий човен». 1935

і тіні у творчість Ж. Сьора (1859 – 1891). І хоча згадка про цього художника, в першу чергу, пов'язана з його живописною спадщиною, його доробок містить велику кількість рисунків, де художник серйозно вирішує завдання світлотіньової узгодженості як основи гармонійної організації твору. Приміром такі рисунки жіночої натури як «Сидяча жінка з парасолею», «Жінка з вудкою» (с. 85) – це композиційна і тональна єдність витончених градацій усіх можливих проявів сірого, які при потребі розчиняються в білому чи концентруються в чорному.

### 3. Контраст теплих і холодних кольорів

Дослідження засвідчили, що суб'єктивні відчуття людиною тепла і холоду при впливі теплих чи холодних кольорів коливаються в межах 3-4 градусів. У синьо-зеленому приміщенні людина скаржилася на холод при температурі 15 °С, тоді як в червоно-оранжевому приміщенні такі відчуття виникали лише при 11-12 °С. Ми вже знаємо, що причина такого стану речей пов'язана з впливом цих кольорів на фізіологію людини (уповільнення чи прискорення процесів життєдіяльності).

Щоб визначити пару найбільшого контрасту теплого та холодного кольорів Й. Іттен свого часу звернувся до кольорового кола. На противагу вертикалі контрастової пари жовтий-фіолетовий (світло і тінь), він провів перпендикулярну до неї горизонталь – **синьо-зелений та червоно-оранжевий**, що визначає, на його думку, полюси тепла й холоду, тобто є **найбільшою контрастовою парою теплого та холодного кольору**. Теза Й. Іттена знайшла своє підтвердження і в теорії В. Кандінського про рух кольору. Адже, визначені ним основні види контрастів: 1 – теплий-холодний та 2 – світлий-темний, представляють кольори, які мають перпендикулярно скеровані рухи (1 контраст – горизонталь, 2 контраст – вертикаль).

Властивості «холодний» та «теплий» – це властивості зі сфери чуттєвої реакції людини на колір, яка спирається на ґрунт асоціативної рефлексії. Саме тому Й. Іттен у своїх класифікаційних характеристиках цих кольорів [65, С. 115.] запропонував такі їх визначення:

- холодні – теплі
- затінені (тіньові) – сонячні
- прозорі – непрозорі
- заспокійливі – збудливі
- рідкі – густі
- повітряні – земні
- далекі – близькі
- легкі – тяжкі
- вологі – сухі.

Такі особливості сприйняття ілюструють великі виражальні можливості контрасту «холод-тепло» та про його просторові характеристики, які теж підпорядковані «температурним» яkostям кольорів (параграф 4.2).

Імпресіоністи найчастіше звертались до контрасту теплого та холодного кольорів. Показовими у цьому випадку були твори Клода Моне, особливо його серії лондонських пейзажів: мости Ватерлоо (1900, 1903, 1904), «Будинок Парламенту в Лондоні». Можливо це найяскравіші ілюстрації даного контрасту. Холодний прозорий синій (синьо-фіолетовий)

1  
КОНТРАСТ  
ТЕПЛИХ  
І ХОЛОДНИХ  
КОЛЬОРІВ



2



1. Клод Моне. «Будинок Парламенту в Лондоні». 1905  
2. Роман Сельський. «Натюрморт на жовтому тлі». 1970-і

колір неба та атмосфери в якості тінювого кольору завжди протиставлений теплим тонам сонячного світла (жовтим, оранжевим, оранжево-червоним). Гармонійний колористичний лад базується саме на модуляціях теплих і холодних кольорів.

Не менш показовим прикладом дії цього контрасту при створенні кольорової гармонії може бути твір Р. Сельського «Натюрморт на жовтому тлі» (с. 87).

#### **4. Контраст доповнюючих кольорів.**

У контексті гармонії кольору контраст доповнюючих кольорів – це, з одного боку, звернення до вже розглянутих пар контрастних кольорів («світло-тінь» – жовтий-фіолет, «холод-тепло» – синьо-зелений та оранжево-червоний), разом з тим підкреслення підґрунтя гармонії цих кольоросполучень, яке закладено в самому визначенні «доповнюючі кольори» (про його особливості докладно йшлося у параграфі 3.4.). Звісно, що даний контраст охоплює усі пари протилежних стосовно «кольорового кола» кольорів, формуючи ґрунт гармонійних поєднань.

Багато творів вирішено за допомогою контрасту доповнюючих кольорів, коли задіяні не лише основні кольори пари, але й їх суміші, які здебільшого присутні в більших кількостях ніж чисті кольори.

За допомогою доповнюючих барв можна отримати особливо гарні хроматично-сірі кольори. Старі майстри створювали подібні сірі кольори таким способом: вони накладали тонкими рисками на потрібний колір протилежний йому відтінок (Делакруа), або вкривали перший колір прозорим шаром іншого (лесирування).

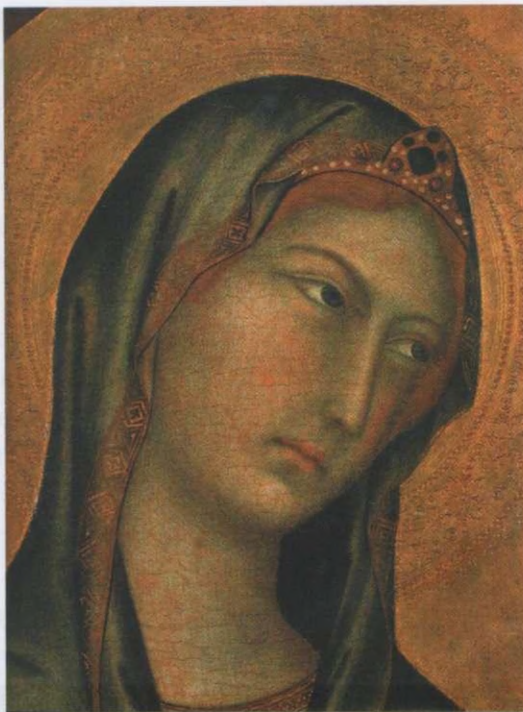
Найефективніше контраст доповнюючих кольорів діє у синтезі з контрастом світла і тіні. Про це свідчить практика світового малярства: від «фаюмського портрету» (I – III ст. н. е.) до наших часів. Прикладами цієї практики є твір Ліппо Еммі «Марія Магдалена» (перша половина XIV ст.) та ікона XIV ст. «Богородиця з диттям». Свого часу Теофіл Готьє так говорив про метод Делакруа: «Якщо у фігурі з тінювого боку переважає зелений, в освітленій господарює червоний», «Якщо світлова частина фігури жовта, то тінюва фіолетова, якщо ж вона голуба, то їй протистоїть оранжевий і т.д....» Щоб користуватись цією системою Делакруа влаштував собі подобу циферблату з картону, який він міг назвати своїм «хронометром» (для вимірювання кольору – Т. П.)» [39, С. 152].

Говорячи про контраст доповнюючих кольорів, ми говоримо про найпоширеніший засіб кольорової гармонії. Цьому контрасту підвладне вирішення будьякої теми. Свого часу Ван Ґог стверджував: «Для вирішення любові двох закоханих використовуй союз двох комплементарних кольорів, їх поєднання та контраст, таємні вібрації кольорів, що зливаються. Для прихованої за бровами думки використовуй випромінювання світлого кольору на темному тлі; для пристрасті буття – промінь заходу сонця, а червоний або зелений використовуй для передачі жахливих людських пристрастей» [46, С. 179].

**5. Одночасний кольоровий контраст** – про нього вже йшлося в параграфі 4.3. Натомість, і в контексті гармонії кольору під час розгляду контрасту «світла і тіні», ми згадували одночасний кольоровий контраст, який безсумнівно завжди був важливим засобом гармонізації кольорів.



1



2



1. Ліппо Еммі «Марія Магдалена» (фрагмент). Перша половина XIV ст.  
2. Богородиця з дитям (фрагмент). XIV ст.

1



2



1. Андроник Лазарчук. «Портрет селянки». Початок ХХ ст.  
2. Ловіс Корінт. «Після купання». 1906



Мал. 12. КОНТРАСТ  
РОЗПОВСЮДЖЕННЯ

де активний (насичений) червоний колір одягу ніби відштовхує від себе малонасичений рожевий, тим самим пом'якшуючи його звучання та підкреслюючи природність рум'янцю на щоках (А. Лазарчук «Портрет селянки»; Л. Корінт «Після купання» – с. 91). У запропонованих прикладах мова йде саме про контраст, а не про рефлексі, які теж там присутні, але в інших проявах.

**7. Контраст розповсюдження** – це пропорційне співвідношення гармонійно сполучених кольорів. Дотепер ми говорили про принципи відбору гармонійних кольорових поєднань. Однак мистецький твір, керуючись гармонією тих чи інших контрастів, поєднує кольорові плями, будь-яких розмірів та конфігурацій. Разом з тим, не слід забувати, що в основі гармонії як категорії закладено принцип рівноваги сил, цільності. Сила чистого кольору визначається двома чинниками: його чистотою та його поширенням. Вивчав це питання Гете, який встановив, на думку Й. Іттена, зручне для користування числове співвідношення величин (пропорцій) кольорових плям. Звісно, що ці співвідношення носять приблизний характер, та чи може бути інакше, якщо сила кольору – це інтенсивність фарби, яка виготовляється різними виробниками, відтак має певні якісні відмінності. З іншого боку, кольорові плями в композиції мають часом складні конфігурації, що теж ускладнює підведення їх до чітких пропорційних співвідношень.

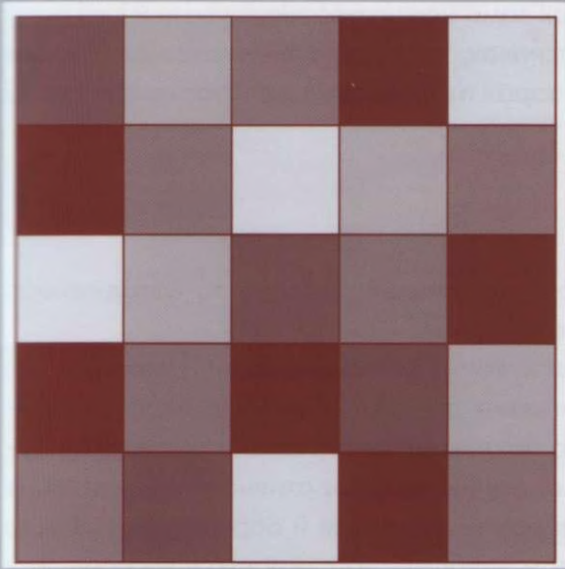
#### Світлота кольорів за Гете

Жовтий, оранжевий, червоний, фіолетовий, синій, зелений  
9            8            6            3            4            6

На підставі таких світлових показників розглянемо їх співвідношення в кожній парі доповнюючих кольорів, де пара – це ціле:

жовтий – фіолетовий –  $9:3$  –  $3:1$  –  $3/4:1/4$   
оранжевий – синій –  $8:4$  –  $2:1$  –  $2/3:1/3$   
червоний – зелений –  $6:6$  –  $1:1$  –  $1/2:1/2$

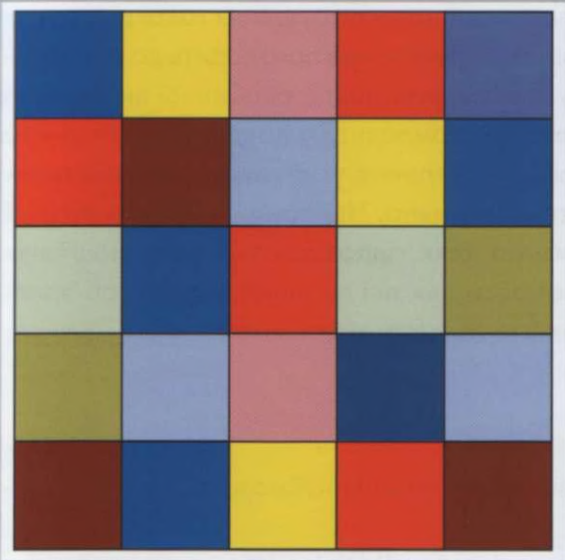
Як бачимо, світлий жовтий має потрійну силу поширення, на противагу темному фіолетовому. Отже, для урівноваження сил такого поширення в їх парі (умова гармонійної симетрії),



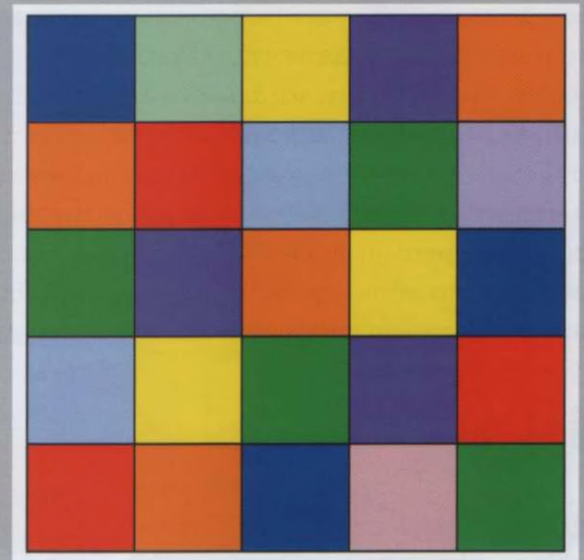
1



2



3



4

Мал. 13 ТИПИ ГАРМОНІЇ (1 – однотонова; 2 – полярна; 3 – триколірна; 4 – поліхромна)

жовтому потрібна у три рази менша площа. Відтак, у загальній площині пари – жовтий + фіолетовий – вона складатиме четверту частину. Так само можна проаналізувати й інші пари доповнюючих кольорів, на основі чого робимо висновок, що пропорційне **співвідношення сили розповсюдження** кольорів у доповнюючих парах **протилежне до пропорцій площі** кольорів у цих парах:

жовтий – фіолетовий –  $1/4 : 3/4$

оранжевий – синій –  $1/3 : 2/3$

червоний – зелений –  $1/2 : 1/2$

Запропоновані співвідношення передбачають досягнення симетрії та узгодженості кольорової композиції як умови гармонійної рівноваги (мал. 12 – с. 92).

Разом з тим, поняття гармонії передбачає врахування і своєї антитези – дисгармонії. Завданням живописного твору не завжди є досягнення приємного для ока пластично-колористичного рішення, до чого здебільшого було покликане декоративне мистецтво. Однак образотворче мистецтво, так як і сучасне декоративне та декоративно-монументальне мистецтво мають ширший спектр функції не лише естетичного, але й образно-емоційного скерування. Зрештою, сучасне мистецтво загалом здебільшого спирається на принципи дисгармонії як формотворчої концепції. Але слід пам'ятати, що гармонія та дисгармонія (як теза та антитеза) завжди йдуть поруч і є складовими однієї цілності – системи буття.

Повертаючись до контрасту розповсюдження та принципу урівноваження площі кольорів у доповнючій парі (гармонія), слід сказати, що, у випадку порушення такої рівноваги (дисгармонія), відбудеться домінування того чи іншого кольору, яке призводить до посилення динамічної напруги загального колориту, що у свою чергу, надає особливої виразності теми. Так, приміром, мала кількість червоного кольору в композиції у поєднанні зі значною частиною зеленого, призводить до максимального загострення усіх колористичних якостей першого. Червоний звучить дуже збудливо та інтенсивно. Червоний у цій композиції стає виразником головної теми, образу, особливості яких відповідають психоемоційним якостям цього кольору. Які пропорції необхідно обрати для тієї чи іншої виразності залежить передусім від самої теми, особистого сприйняття та хисту художника.

## 6.2. Типи гармоній

На підставі розгляду всіх видів контрастів як засобів гармонізації можна провести класифікацію типів кольорових гармоній.

Звертаючись до особливостей другого контрасту («світла і тіні»), можна зауважити, що гармонія базується на оперуванні властивістю – світлота в межах будьякого хроматичного чи ахроматичного кольору. Кольорову гармонію можна будувати на основі або одного кольорового тону, або на основі ахроматичного кольору в межах світлових варіацій. Отже, **перший тип кольорової гармонії – однотонова (монохромна)** (мал. 13, 1 – с. 93). Саме такої думки дотримувались усі дослідники, які проводили класифікацію кольорових гармоній [21, С. 108-109].

1



2



1. Леонардо да Вінчі «Св. Ієронім». 1480  
2. Наталя Максимова Панно «Запрошення до сніданку». 1996



Іванна Токар. Гобелен «Прозорість». 1993

Працюючи в межах монохромії (чи то хроматичної, чи ахроматичної), слід пам'ятати, що її можливості дуже багатопланові. Окрім вибору основного кольорового тону, який несе в собі образно-емоційне вирішення теми, художник оперує зображальними можливостями інших якостей кольору: світлоти (контраст світла і тіні), насиченості (контраст за насиченістю). У межах одного кольорового тону працює також контраст теплого та холодного кольору. Не залишаються осторонь і композиційні чинники формотворення: лінія, пляма, фактура, ритм тощо.

Прикладами ахроматичної однотонової кольорової гармонії є графічні твори, згадане вище чорно-біле малярство країн Китаю та Японії. Серед прикладів хроматичної однотонової гармонії можна згадати техніку «гризайлі» з класичного малярства (Леонардо да Вінчі «Св. Ієронім»), декоративно-прикладне мистецтво (Н. Максимова «Запрошення до сніданку» – с. 95).

Цілий ряд окреслених контрастів (3, 4, 5, 7), що синтезують кольорову гармонію, мають спільне підґрунтя – базуються на парі доповнюючих кольорів. Ці кольори володіють найбільшою хроматичною полярністю, отже їх поєднання характеризується найбільшою динамікою емоційного вираження. Саме тому, **другий тип гармонії, що вибудовується на поєднанні протилежних кольорів, отримав назву – полярної** (мал. 13, 2 – с. 93).

Використовуючи цей тип кольорової гармонії, слід серйозно підходити до вибору пари протилежних кольорів, з метою винайдення максимально правильного емоційного враження. Визначати пари можна як в межах моделі кольорового кола, так і використовуючи просторову модель – кольорову кулю. На думку Й. Іттена, звернення до просторової моделі Рунге, розширює діапазон такого пошуку. Адже, обираючи, приміром, один колір пари на певному рівні затемнення (нижня півкуля), ми віднаходимо симетрично-протилежний йому колір на відповідному рівні висвітлення (верхня півкуля). Такі рекомендації наголошують на тому, що полярна гармонія – це не лише поєднання пари насичених контрастових кольорів, це різноманітні варіанти, де працюють доповнюючі кольори в усіх можливих колористичних якостях (за світлотою, насиченістю), як в гобелені І. Токар «Прозорість».

1



2



1. Амадео Модільяні. «Маленька дівчинка в голубому». 1918  
2. Софія Бурак. Гобелен «Композиція V». 1997





Тетяна Ядчук-Богомазова  
Гобелен «Подих землі». 1990

Так як пара доповнюючих кольорів визначає принцип полярності другого типу гармонії, так основна тріада кольорів, що має аналогічне скерування до цілісності, визначає **третій тип кольорової гармонії – триколірної** (мал. 13, 3 – с. 93).

Завдання цього типу гармонії полягає у правильному виборі кольорового враження, яке базується на наданні тому чи іншому кольору тріади його ролі. Пропонуються такі варіанти: жовтий розміщений між синім і червоним, червоний – між жовтим та синім, синій – між червоним і жовтим. Якщо додати використання різноманітних світлотних чи інших варіацій кожного кольору, зміну пропорційного співвідношення кольорових плям тріади (сила розповсюдження) та конфігурацій форм, то стає зрозуміло, наскільки безмежні виражальні можливості обмеженої, на перший погляд, тріади. Прикладом застосування триколірної гармонії в малярстві є твір «Маленька дівчинка в голубому» А. Модільяні (1884 – 1920). Щодо художнього текстилю, то тут можна згадати колорит гобелену «Композиція V» С. Бурак. (с. 97)

Найпоширенішим типом кольорової гармонії все ж залишається варіант, коли колористична гама будується на поєднанні декількох пар доповнюючих кольорів. Отже мова йде про більшу кількість барв, задіяних у гармонізації. Такий **тип гармонії називається – багатоколірний (поліхромний)** (мал. 13, 4). Окремим зауваженням до даного типу є те, що він не передбачає виділення якогось окремого кольору з поміж інших. Приклади застосування четвертого типу гармонії можна віднайти в багатовіковій мистецькій практиці світового малярства та декоративного мистецтва. Ми лише згадаємо твори О. Богомазова – «Портрет дочки» та О. Мінька «Великі хмари над селом», кольорова гармонія яких будується на основі застосування декількох пар контрастових кольорів. За аналогічним принципом побудована палітра і гобелену «Подих землі» Т. Ядчук-Богомазової.

Своєрідну класифікацію кольорових гармоній провів на початку ХХ століття Й. Іттен, який визначив їх як «гармонійні варіації» на основі 2-х, 3-х, 4-х і більше кольорів. За своєю суттю кольорові варіації Й. Іттена – це ті ж типи «полярної», «триколірної» та «багатоколірної» гармонії. Відмінність полягає лише в тому, що він активно долучає до кількісного

1



2



1. Олександр Богомазов «Портрет дочки». 1928  
2. Олег Мінько «Великі хмари над селом». 1996

складу гармонійних варіацій ахроматичний колір (спираючись на модель кольорової кулі Рунге), який розширює виражально-емоційні якості гармонії, адже своєю «нейтральністю» ахроматичний колір може посилити чи то доповнити властивості хроматичних кольорів.

Оперуючи числовими показниками, Й. Іттен все ж таки наголошує, що «теорія гармонії в жодній мірі не намагається замкнути уяву в чіткі рамки, навпаки, вона є дороговказом на шляху до відкриття різноманітних виражальних можливостей кольорів» [65].

### 6.3 Колір і форма

Формі, як і кольору, притаманна естетично-емоційна виразність. Для посилення виражальних якостей живопису кольори та форми (плями) повинні працювати у єдиному руслі. Про особливості кольору як засобу вираження емоцій, символічно-сислового наповнення, а відтак дієвого чинника композиції, уже йшла мова. Сама по собі форма теж має своє внутрішнє звучання, за висловом В. Кандинського, вона «є духовною істотою з якостями, що ідентичні цій формі» [24, С. 187]. З приводу взаємозв'язку форми і кольору митець говорить: «Цей незаперечний зв'язок між фарбою та формою підводить до спостереження над діями, до яких форма примушує фарбу... Трикутник жовтого, коло синього, квадрат зеленого, знову той же трикутник зеленого, коло жовтого, квадрат синього і т.д. Все це зовсім інакше діючі істоти» [21, С. 103].

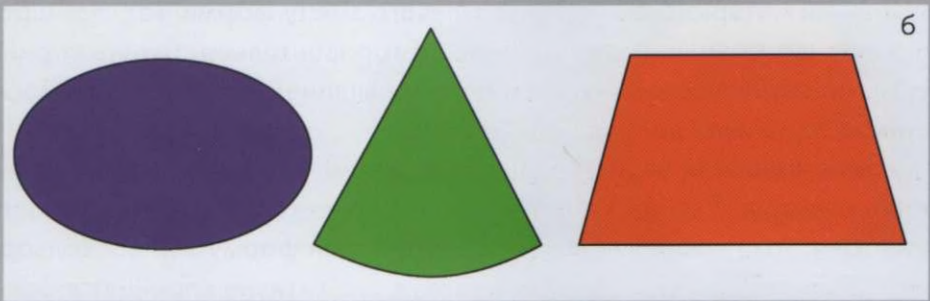
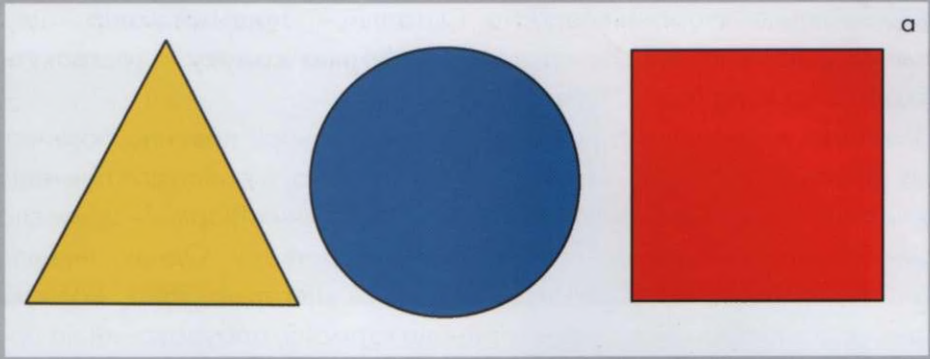
Спробуємо окреслити властивості трьох основних геометричних форм аналогічно тріаді основних кольорів. Серед них можна назвати: трикутник, коло і квадрат (мал. 14, а).

1. **Трикутник** – це перетин трьох ліній, між якими є гострі кути, що підкреслюють непокору та агресивний характер цієї форми. Психологічна дія жовтого теж базується на його непокорі та всюдисущості (ексцентричний рух). Отже **жовтий** за своїми емоційно-асоціативними якостями ототожнюється з трикутною формою.

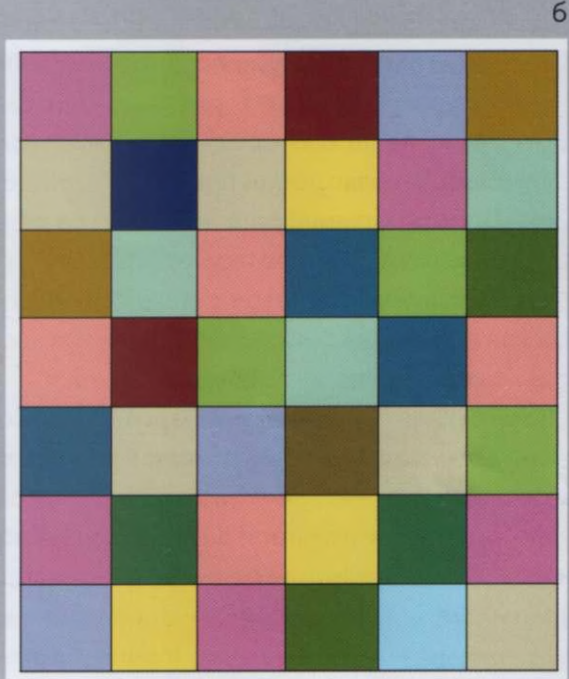
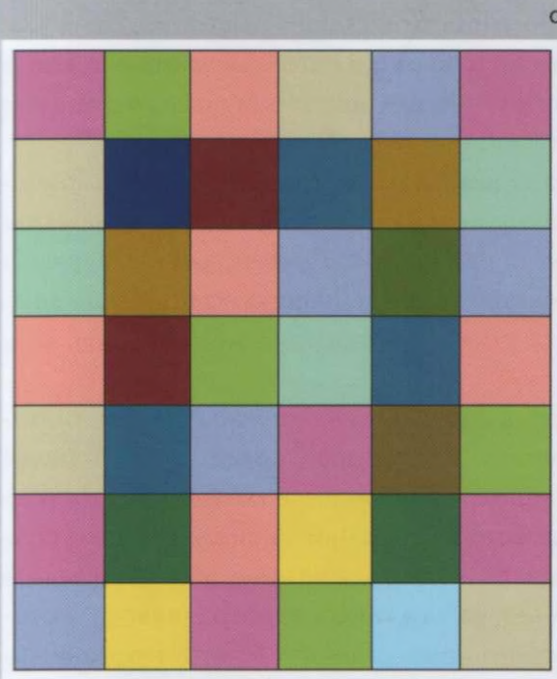
2. **Коло** – це геометричне місце крапки, що рухається на однаковій відстані від певного центру на площині. Коло символізує нескінченний рух цієї крапки. Концентрація уваги навколо безперервного руху призводить до зосередженості (концентрації) уваги, думки, що споріднено з духовним зосередженням. Подібними характеристиками наділений **синій** колір – колір духовної (нематеріальної) сфери.

3. **Квадрат** – ця форма символізує статику (взаємо фіксований перетин вертикалей та горизонталей), вагомість матерії, матеріальність. Єгипетський ієрогліф, що означав «поле», мав форму квадрата. Важкість та непрозорість **червоного** кольору найбільше відповідає статиці та вазі квадратної форми. Червоний найбільш «матеріальний» серед основних кольорів.

Наступними є кольори похідної тріади: оранжевий, зелений, фіолетовий. Де шукати відповідні їм форми? Й. Іттен рекомендує піти аналітичним шляхом – поєднати між собою висхідні форми відповідних основних кольорів. Так, **оранжевий колір** – це сукупність жовтого і червоного, отже йому має відповідати **форма трапеції**, що містить два паралельні елементи квадрата та дві діагональні сторони трикутника. **Фіолетовий колір** – це сукупність синього та червоного, отже йому має відповідати **форма еліпса** – дві дуги кола



Мал. 14 КОЛІР І ФОРМА



Мал. 15 КОЛІР В КОМПОЗИЦІЇ (світлотно-тональна організація):  
а – виокремлення елементу зображення; б – довільне розташування

та дві паралельні сторони квадрата. Останній – **зелений колір** – це сукупність жовтого та синього, йому відповідає просторова **форма конусу** – гострокутна вершина якого спирається на коло (мал. 14, б – с. 101).

Картина, враження від якої базується на кольорі, повинна розвивати своє формотворення на основі цього кольору. Натомість, картина, в якій художник надає перевагу формі, повинна добирати свої кольори на підставі задіяних форм. Іншими словами відповідність форми і кольору посилює психоемоційну дію твору. Однак, невідповідність між формою і кольором не варто розглядати як щось «негармонійне», навпаки, «несумісництво» відкриває нову можливість, новий принцип гармонії, побудований на протистоянні. Ми вже торкалися цього моменту: «гармонія – дисгармонія» як «теза – антитеза». Мова йде про невичерпний матеріал пошуків внутрішнього змісту форми. Так, приміром, голуба та зелена стрічки, що розміщені вертикально та горизонтально, будуть сприйматись різними за змістом, бо першочергово на їх сприйняття вплине асоціативний зв'язок з кольором голубого неба та зеленої долини [21, С. 104].

Кубісти надавали великого значення формі, обмежуючи одночасно в своїх картинах кількість кольорів. Експресіоністи та футуристи використовували в якості засобів вираження як форму, так і колір. Імпресіоністи зневажали форму заради кольору.

Поруч із суб'єктивізмом кольору існує суб'єктивне сприйняття форми. Кожній людині на підставі її особливостей імпонує певна форма. Про це зокрема говорять графологи, які досліджують зв'язок між суб'єктивізмом форм та почерком людини. Класичними прикладами відтворення суб'єктивізму форми в почерку є східне мистецтво каліграфії. На думку Й. Іттена: «Китайські роботи пензля і туші в значній мірі імпресіоністичні». Світогляд Древнього Китаю вимагав поваги до природи та її сил. Тому не дивно, що китайські митці серйозно вивчали природні форми. Гори, вода, дерева, квіти стали для них символами, яким були притаманні як певні кольорові означення, так і різноманітні ахроматичні відтінки.

Комбінація кольорових плям, побудованих з розрахунком розглянутих закономірностей кольорової гармонії, усе ж таки буде обмежена у своєму естетичному значенні, якщо не розкриватиме образотворче завдання, якому підпорядкована композиційна функція кольору. Ця функція полягає у його здатності акцентувати увагу глядача на найбільш важливих для розуміння смислового значення місцях, брати участь в організації простору, визначати послідовність зорового сприйняття.

Кольорова композиція – це організація кольору, в першу чергу, згідно з логікою зображуваних форм (предметів), смислу образного звучання. У кольоровій композиції важливим є місцезнаходження плями і напрям кольорового мазка. Синій колір в композиції створює різні враження в залежності від того, де він розташований: у верхній чи нижній частині площини. У нижній частині – синій колір тяжкий, а в верхній здається легким. Темно-червоний колір у верхній частині композиції справляє враження чогось важкого, загрозливого, натомість в нижній – спокійний, доречний. Верхня частина композиції для жовтого органічна, прийнятна, тут він почувується легко і невагомо. Однак у нижній частині площини він бунтує, бо «відчуває» себе замкненим.

а



б



Мал. 16 ПРОСТОРОВО-КОМПОЗИЦІЙНА ФУНКЦІЯ КОЛЬОРУ  
(а – просторова організація; б – площинна організація)

Одним з важливих завдань композиції у цьому плані є врівноваженість розподілу кольорів. Подібно до того, як аптечна вага має вісь (відносно якої урівноважуються кронштейни двох терезів ваги), так і композиція має мати вертикальну вісь своєї рівноваги. Візуальна вага кольорових плям повинна бути урівноважена з обох боків.

Іншим суттєвим моментом композиційної узгодженості кольорової гармонії є спроможність кольорової композиції створювати за рахунок світлоти, кольорового тону та насиченості власний рисунок. Прикладом може бути (мал. 15 – а, б – с. 101), де, однаково підібрані кольорові квадрати, закомпоновані у двох форматах різними способами. На мал. 15, а в центрі розміщені різнокольорові, але подібні за світлотою (темніші) квадрати у вигляді букви «П», решта квадратів творить узгоджене за світлотою тло. На мал. 15, б аналогічні квадрати поєднані за принципом довільного розташування. Відповідно друга композиція в цілому створює зовсім інакше враження. Обираючи той чи інший принцип, можна будувати кольорову композицію в мозаїці, чи будь-якому різновиді декоративно-монументального мистецтва.

Врахування композиційної функції кольору особливо важливе при роботі над площинними композиціями, з їх обмеженнями просторового рішення. У цьому випадку слід використовувати просторові властивості окремих кольорів. Для прикладу, закомпоновавши на площині стилізований натюрморт, добираємо певну кількість кольорів, за допомогою яких створюємо два колористичні варіанти цього натюрморту (мал. 16 – а, б – с. 103). Особливістю варіанту «а» є те, що кольори середовища дещо відмінні між собою за світлотою, отже створюють враження ілюзорного простору, натомість, варіант «б» зберігає площинний характер, тому що кольори середовища знаходяться у світловій відповідності. Щодо характеру кольорів предметів умовних натюрмортів, то тут теж простежується така ж просторова закономірність. Так у мал. 16 а один предмет завдяки кольоровим та світлотним яkostям жовтого кольору починає візуально «рухатись» (згідно властивостям «виступаючих» кольорів). Тоді як синій колір цього ж предмету в іншому варіанті натюрморту (б) навпаки, «відступає» на другий план «тепліх» предметів, утворюючи з ними один ряд. Отже, кожен з представлених варіантів кольорової композиції передбачає певні закономірності сприйняття тих чи інших предметів натюрморту, чи особливостей оточуючого середовища (в силу їх візуальної рухливості).

### **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Що таке «кольорова гармонія» у класичному та середньовічному тлумаченні?
2. Які контрасти синтезують гармонійну функцію кольору (за Й. Іттеном)?
3. Особливості дії «контрасту за кольором» та приклади його застосування.
4. Особливості «контрасту світла і тіні» (приклад).
5. Об'єктивно-суб'єктивні особливості «контрасту теплих та холодних кольорів» (приклад).
6. «Контраст доповнюючих кольорів» та його застосування у мистецтві.
7. «Контраст за насиченістю»:
  - а) способи зміни насиченості;
  - б) приклади застосування.
8. У чому суть пропорційних співвідношень «контрасту розповсюдження»?

9. Чотири основні типи кольорових гармоній та їх особливості.
10. Особливості класифікації типів кольорових гармоній (гармонійних варіацій)
11. Питання «відповідності» та «невідповідності» кольору і форми на прикладах творів мистецтва.
12. В чому полягає композиційна функція кольору?

### Практичні завдання

1. Виконати таблицю 12. – «ГАРМОНІЯ КОНТРАСТУ ЗА КОЛЬОРОМ» (колористична організація великих квадратних форм, що містять в собі довільну кількість малих квадратів, відбувається за принципом пропорційного використання:
  - 1) – хроматичних кольорів (у різних проявах світлоти та насиченості);
  - 2) – хроматичних та ахроматичних (чорних та білих).
2. Виконати таблицю 13. – «КОМПОЗИЦІЙНА ФУНКЦІЯ КОЛЬОРУ НА ОСНОВІ КОНТРАСТУ СВІТЛА І ТІНІ» (композиційно-колористична організація площини на основі:
  - а) – довільного розміщення трьох хроматичних кольорів, у їх світлих та темних світлових якостях;
  - б) – групування темних хроматичних кольорів у цільну пляму в центральній частині композиції, тло якої сформуване за допомогою світлих хроматичних кольорів).
4. Виконати таблицю 14. – КОНТРАСТ ТЕПЛИХ ТА ХОЛОДНИХ КОЛЬОРІВ (колористичні модуляції в межах тристрічкових моделей почленованих на п'ять квадратів:
  - а) – розподіл «температурних» якостей між полярними кольорами контрасту теплих та холодних: оранжево-червоним та синьо-зеленим;
  - б) – розподіл «температурних» якостей в межах оранжево-червоних кольорів (від жовто-оранжевого до червоно-фіолетового (пурпурного);
  - в) – розподіл «температурних» якостей в межах синьо-зелених кольорів (від жовто-зеленого до синьо-фіолетового).
5. Виконати таблицю 15. – «КОНТРАСТ ЗА НАСИЧЕНІСТЮ» (простежити поступовість знебарвлення яскравого кольорового тону в межах великого квадрату – 5 x 5, де насичений колір – центр, чисто ахроматичні кольори – кути, за умовою єдиного світлотного рівня).
6. Виконати таблицю 16. – «КОНТРАСТ РОЗПОВСЮДЖЕННЯ» (простежити зміну виразності кольорів у парі доповнюючих за умов:
  - а) – відповідності пропорційного співвідношення кольорів даної пари за контрастом розповсюдження;
  - б) – зміни пропорційного співвідношення кольорів у даній парі.

### Рекомендована література

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие – М.: «Прогресс», 1974.
2. Ван Гог Письма. – Л. М.: «Искусство», 1966.
3. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. – М.: «Искусство», 1986.
4. Кандинский В. О духовном в искусстве. / Психология цвета. М.: «Рефл-бук» «Ваклер», 1996. – С. 181-220.
5. Козлов В. Основы художественного оформления текстильных изделий. – М.: Легкая и пищ. пром., 1981.
6. Психология цвета. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1996.
7. Сера Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников – М.: «Искусство», 1976.
8. Юрьев Ф. Цвет в искусстве книги. Киев: «Вища школа», 1987.
9. Gericke L., Schone K. Das Fenomen Farbe. – Berlin, 1970.
10. Itten J. Kunst der Farbe. – Ravensburg, 1976.





## КОЛІР У МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ

Художня тканина як явище – це система, що синтезує естетичні, образно-емоційні, формально-композиційні та технологічні якості, еволюція яких налічує не одне тисячоліття та відображає духовні та художньо-стилістичні традиції будьякої національної культури.

Мистецтво художнього текстилю, як загальний творчий простір побутування художньої тканини, це доволі багатопланова сфера мистецьких пошуків у галузі форми, кольору, технології. Саме художня тканина стала об'єктом представлення ідей живописної метафізики початку ХХ ст., де колір розглядався як матеріалізоване світло. Так, теоретичні ідеї Роберта Делоне свого часу були апробовані у прикладних роботах його дружини Соні Делоне у 1912 – 1913 рр. – це мотив матерії пронизаної світлом (сонячним чи електричним). В її абажурах та занавісках на вікна, де була застосована аплікація з тканин чи паперу, різні геометричні форми яскравих, контрастових кольорів компонувались під впливом кольорових теорій, яким у той час захоплювався Роберт Делоне у живописі. У свою чергу, українська художня тканина та її творча нива нині – це глибинні традиції та численні інновації орнаменту, кольору, формотворення, структурно-пластичного розмаїття.

Вивчення цих питань є обов'язковими для фахівців професійного мистецтва текстилю, на що скеровані спеціальні дисципліни, серед яких кольорознавство у його мистецько-практичній частині, яке повинно охопити різні сфери побутування художньої тканини. У цьому контексті слід розглянути наступні питання:

- кольороутворення (змішування) у текстилі;
- гармонійні текстильні колористики;
- кольоросприйняття у штучному середовищі (інтер'єрний текстиль);
- кольоровий символізм як засіб образно-семантичного вирішення композиції сакральних тканин.

Вивчення цих питань дозволить розширити можливості оптимального застосування кольору у вирішенні творчих завдань..

## 1 розділ. КОЛЬОРОУТВОРЕННЯ В ХУДОЖНЬОМУ ТЕКСТИЛІ (змішування кольорів)

Художній текстиль, як вже було зазначено, користується двома способами змішування: оптичним та механічним. Завданням даного розділу є докладніше висвітлення цього питання в контексті розуміння способів кольороутворення у системі «художня тканина».

Згідно з тлумачним словником української мови «тканина – це виріб виготовлений в процесі ткання на ткацькому верстаті...» Виготовляється така тканина способом щільного приєднання перехресно переплетених ниток – повздовжніх (основи) та поперечних (утоку, піткання). Звернення до тлумачення терміну, на нашу думку, є важливою з огляду на те, що саме практичний бік створення об'єкта – тканини – є початком вияснення застосування способів змішування кольорів в цій сфері.

Присутність у структурі тканини двох систем ниток, які об'єднуються у своєму колористичному вираженні – це підґрунтя звернення до одного, або іншого способу змішування. Перш ніж перейти до конкретного розгляду особливостей застосування цих способів змішування в текстильних виробках, необхідно провести класифікацію художньої тканини за способом декорування, адже саме способи декорування визначають характер того чи іншого виду змішування.

Зародження «художньої тканини» як явища впливало із єдності (одночасності) способу створення тканини та її орнаментатії. У процесі еволюції відбулось розгалуження системи орнаментатії на два підвиди:

- 1) структурна орнаментатія;
- 2) поверхнева орнаментатія.

До структурної орнаментатії слід віднести **ткацтво та плетіння**. Нині до художньої тканини долучено ще й в'язання, як структурно орнаментоване полотно.

До поверхневої орнаментатії тканин відносяться способи декорування на готовій тканині, які поділяються на два типи: а) які змінюють фактурні якості поверхні – це **аплікація; вишивка та гаптування**, б) які зберігають фактуру полотна – **фарбування, вибілка, розпис** [42, С. 13].

Як бачимо, застосування конкретних способів змішування кольорів у художній тканині слід розглядати, спираючись на визначення основних способів декорування тканини (текстильних технік).

Дослідники стверджують, що першою (від часів неоліту) на наших землях<sup>1</sup> з'явилась техніка плетіння, яка передувала традиційній техніці ткацтва, отже теж набула цього ста-

<sup>1</sup> Землях проживання автохтонного населення – праукраїнців.

тусу. Усі види плетінок утворюються з однієї системи ниток, т. зв. попліток, які взаємно переплітаються і формують полотно [51, Т. 2, С. 126-127]. Як бачимо діапазон колористичних можливостей даної техніки спирається на одну систему ниток, отже на один висхідний колір, який можна отримати лише фарбуванням, застосовуючи механічний спосіб змішування, або зберегти природній колір ниток.

Згадка про «природний колір ниток» не випадкова. Перш ніж розглянути наступну текстильну техніку, що розвинулась на теренах сучасної України і трактується як традиційна техніка національного мистецтва – ткацтво, повернемося до основи будь-якої тканини – до нитки та її компонента – волокна. Сягаючи глибин віків у пошуках витоків технік та способів декорування тканини, не слід забувати, що колір у текстилі окреслюється як якісна характеристика теж від певних початків. Таким початком є натуральне не лише за походженням, але й за кольором волокно та створена за його допомогою нитка.

Якщо взяти до уваги кольори натуральних волокнистих матеріалів рослинного та тваринного походження: льону, бавовни, коноплі, вовни та ін<sup>1</sup>, то саме вони визначають колір відповідно льняної (с. 110), бавовняної, вовняної та конопляної нефарбованої нитки. Однак це не означає колористичну однорідність згаданих природних матеріалів. Навпаки, діапазон відтінків пряжі з натуральних волокон дуже широкий не лише в межах ахроматичних кольорів: білі – від чисто білих до молочно білих; сірі – усі можливі «температурні» та світлові градації; чорні – теж «температурні» варіації найтемніших відтінків, але й складних хроматичних відтінків. До цього додається «меланж»<sup>2</sup> природного забарвлення, що, у свою чергу, збагачує колористичні якості пряжі «натуральних кольорів». Для прикладу можна розглянути панно «За завісою почуттів» (с. 111), тонально-колористичний лад якого вибудовано, власне, на використанні різноманітних відтінків натуральних льняних волокон (частково вибілених).

Спираючись на таку палітру можна створювати нитки як однотонного так і «меланжевого» забарвлення. Двотоновий чи трьохтоновий меланж після фарбування (отримання кольору у механічний спосіб) може зберегти свою нерівномірність забарвлення, яка буде збагачувати колористику тканини при подальшому оптичному змішуванні кольорів ниток основи та піткання. Як бачимо, уже на стадії створення ниток та подальших фарбувальних процесів закладається колористика майбутньої тканини.

**Ткацтво**, як найдавніша текстильна техніка, набуло у своєму розвитку своєрідних проявів, пов'язаних із різними технічними засобами. Розрізняють ткацтво ремізне, перебірне, килимове, шпалерне, жакардове тощо. З урахуванням того, що в усіх цих різновидах

<sup>1</sup> «До натуральних належать волокна природного походження, які утворюються в рослинах, на тваринах (органічні волокна) або залягають у гірських породах (неорганічні волокна). До натуральних органічних волокон рослинного походження належать: бавовна, льон, коноплі, джут, кенаф, рамі, сизаль; тваринного походження – вовна, яку одержують з овець, кіз, верблюдів, кролів і волокна натурального шовку, які виробляє гусінь дубового чи тутового шовкопряда» (Словник. Декоративно-ужиткове мистецтво. Т. 2. – Львів: «Афіша», 2000, – С. 232),

<sup>2</sup> «Меланж» – прядиво або тканина з суміші різних за фактурою чи за кольором волокон.



Льняне волокно  
(вибілене та природного забарвлення)

ткацтва працюють дві системи ниток, можна стверджувати, що тим самим закладаються передумови застосування оптичного способу змішування. Однак еволюція розвитку текстильного мистецтва свідчить про те, що подекуди цей спосіб змішування був знівельований з причини застосування або однаково зафарбованих двох систем ниток (коли вони не могли створити інший результативний колір), або фарбування вже готового тканого полотна в необхідний колір.

За прикладами звернемось до тканих тканин часів Київської Русі, серед яких були льняні та конопляні полотна домашнього виробництва. З льону та конопель виготовляли грубе, цупке, а також і досить тонке полотно [51, Т. 2, С. 240]. Відповідно колористика таких тканин визначалась кольором вибіленого чи невибіленого льону чи коноплі. Поряд з ними було й грубе сукно домашнього виробу – сірячина (сам термін є визначником кольору), яке йшло на виготовлення верхнього одягу. Усі тканини багатого одягу феодальної верхівки, у тому числі, шовкові й тонкі вовняні тканини, завозили насамперед із Візантії, і частково з країн Передньої та Середньої Азії. Ці дорогі тканини були відомі під назвою – паволока. Незалежно від назви тканини (тафта, камка, ін.) їх щільний орнамент та тло завжди були одного хроматичного кольору: темно-червоного (кіноварного), багряного (кармінового), пурпурового та блакитного [51, Т. 2, С. 241]. Щодо льняних тканин домашнього виробництва для князівсько-боярського вбрання, то їх фарбували в синій, зелений та червоний кольори. Ці тканини називали краше-ниною. Отже, сама назва втілює характер змішування – механічний, загальноуживаний при фарбуванні («красити», те саме, що «фарбувати»).

У подальшому розвиток народного **ремізного** ткання дає нам різноманітні приклади застосування не лише механічного, але й оптичного змішування, що закладається в системі структурної орнаменталізації тканини. Мова йде про, так зване, чиновате ткання (українська ткацька термінологія) [51, Т. 2, С. 244]. У такий спосіб утворюється орнаментальний рисунок, створений певним переплетенням, структурно-колористичні якості якого утворені внаслідок світлових та тональних ефектів, що дають переплетені під різним кутом нитки основи та піткання. Такий орнамент виступає на поверхні тканини у вигляді простої сітки



Таміла Печенюк. Панно  
«За завісою почуттів», 2007

(ромбовидна саржа), горизонтальних або косо спрямованих смуг (репс, основна чи уточна саржа), ромбовидних або квадратних фігур у різних комбінаціях (дрібновізерунчасті переплетення). Як бачимо, такі «сітки» та дрібні форми, отримані не лише однорідними, але і різнокольоровими (різнотональними) нитками двох систем, на певній відстані можуть створювати спільний (результативний) колір, притаманний оптичним змішуванням.

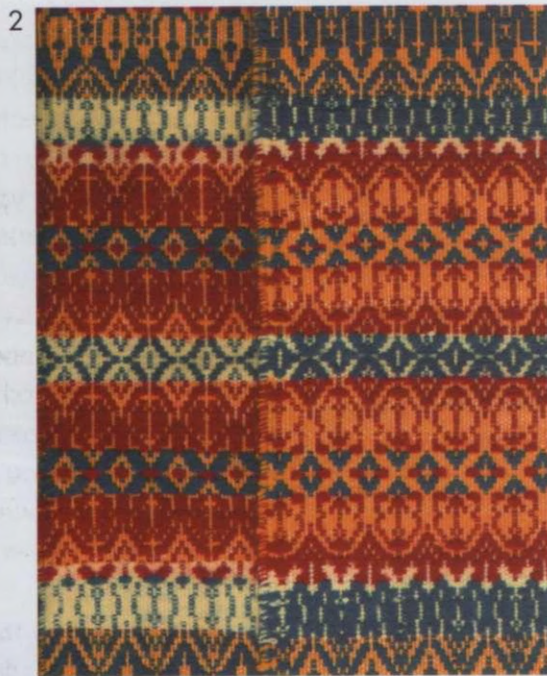
Поряд з цим значна частина ремізних тканин прикрашається спеціальними орнаментальними фрагментами чи цілими структурами, де міститься здебільшого геометричний, рослинний чи фігурний орнаменти. Композиційно-колористична система таких орнаментів спирається на регулювання виходу на поверхню різнокольорових ниток основи та піткання. Звісно, що у цьому випадку мова йде не про однорідний результативний колір оптичного змішування всієї площини тканини, а про відповідні до характеру переплетення різнотональні орнаментальні елементи, які утворюють різні «мішані» кольори даного орнаменту. Прикладом можуть бути народні верети, рядна та плаhti (Г. Вінтоняк – запаска «Фантазія»). За таким принципом працює і перебірне ткацтво, завданням якого здебільшого є орнаментация окремих частин тканини. Прикладами перебірного ткацтва, де активно «працює» оптичний спосіб змішування, можуть бути народні ткані рушники, обруси, сорочки, перемітки, запаски тощо.

Серед сучасних ремізних шовкових тканин машинного виробництва існує різновид, що має особливі колористичні якості, які формуються поєднанням основи та піткання виключно різних кольорів. Окрім загального «оптичного» кольору тканини, вона має ефект відтворення кольору основи чи піткання під певним кутом зору (коли на поверхні виступають ті чи інші нитки). Така тканина, отримала назву «шанжан».

**Килимове ткацтво** – це спосіб створення двобічного чи однібічного полотна, що відтворює орнаментальні та сюжетно-тематичні малюнки широкої кольорової гами. Килими бувають ворсові та безворсові. Для українського народного мистецтва традиційними є безворсові килими ручного виробництва, що виконуються на вертикальних (кроснах) та горизонтальних верстатах. На відміну від ремізних тканин у «килимовому» полотні працює лише колір піткання (утоку), який поруч з фактурою є визначальним засобом виразності орнаментально-сюжетної структури.

Такі ж характеристики притаманні і **гобеленам (шпалерам)** – тканим картинам, поширеним у Європі від давніх часів [51, Т. 1. С. 154-158]. У даному випадку, коли працює одна система ниток, можна було б говорити тільки про механічний спосіб змішування – фарбування ниток піткання. Однак структурно-пластичні якості килимових виробів, скерованих на оздоблення та утеплення житлових і громадських приміщень, мають свої особливі риси. Піткання килимів на відміну від ремізних тканин грубше. Мова йде про піткання, у склад якого входить або груба (низьких номерів) килимова пряжа в декілька поєднань, або більша кількість тонкої (високих номерів) вовняної пряжі, покликане створити доволі вагому, «теплу» структуру килима. Саме така багаточасність килимового піткання дозволяє задіювати широкий спектр можливих комбінацій кольорів різних якостей (колір, світлота, насиченість). У такому випадку існують два шляхи отримання необхідного кольору піткання

## ОПТИЧНЕ ЗМІШУВАННЯ В РЕМІЗНОМУ ТКАЦТВІ



1. Ремізна тканина
2. Фрагмент верети
3. Ганна Вінтоняк Запaska «Фантазія». 1975
4. Ремізна тканина

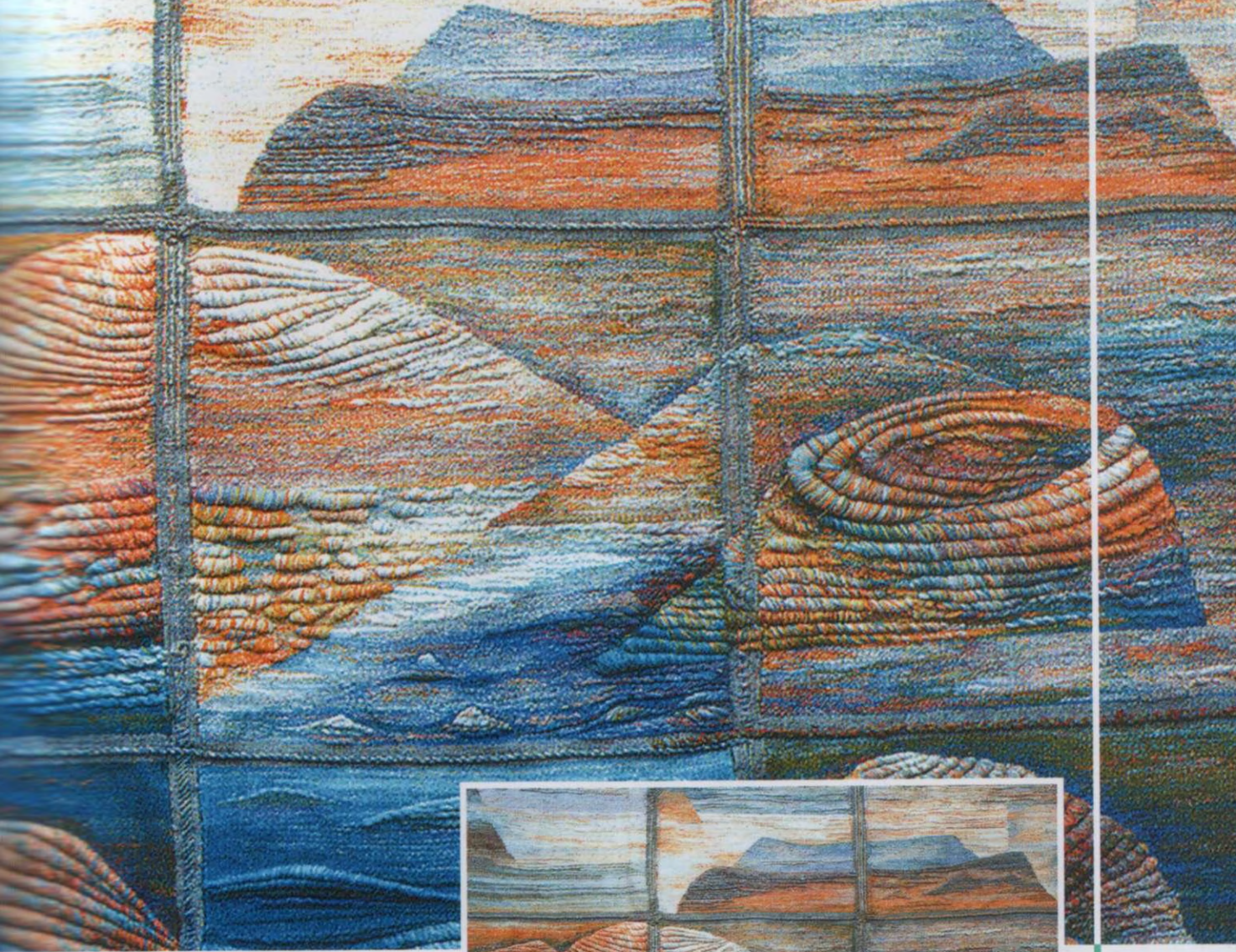


для кожного конкретного елемента килима: 1) – пофарбувати пряжу в потрібний кольоровий відтінок (механічне змішування); 2) – скомпонувати різноманітні кольорові нитки, які створюють необхідний «результативний» колір згідно із законам змішування в оптичний спосіб. Саме такий складний багатоколірний уток можна побачити в гобелені Г. Кусько, С. Бабкова «Морські сонети». Традиційному килимарству притаманне поєднання двох способів досягнення гармонійності колористичного ладу. Щодо професійного мистецтва художнього текстилю, то тут художники все частіше надають перевагу останньому варіанту у своїй творчій діяльності. Це дозволяє не лише зберегти неповторність авторського втілення текстильного твору, разом з тим, передати живу вібрацію кольорів, що відображає специфіку рукотворного ткання, яке не можна повторити двічі. Так в гобелені О. Ковальчука «Спокій» (с. 117) оптичне змішування відбувається завдяки почерговому переплітання контрастних кольорів піткання. Слід лише наголосити, що сучасна професійна мистецька практика не робить поділу за колористичними особливостями килимового чи гобеленового ткання. Їх єднає той момент, що, попри відмінності цих технік, площину у двох випадках творить система утокових ниток, відтак працюють однакові способи кольороутворення.

**«Гобеленовими» тканинами** називають також декоративні бавовняні, рідше шовкові та синтетичні тканини, що використовуються для виготовлення драпіровок, завіс, порт'єр, оббивання меблів тощо. Раніше такі тканини виготовлялись у ручний спосіб, нині – на механічних верстатах. «Гобеленові тканини» належать до багат шарових жакардових тканин. На відміну від гобеленів-картин ручного виробництва, жакардові гобеленові тканини поділяються на утокові та основні, залежно від того, яка система ниток створює узор тканини. Не заглиблюючись у технологічні особливості цих двох типів жакардових тканин [51, Т. 1, С. 156-157] наголосуємо на моменті збільшення кількості систем ниток в межах основи та піткання (утоку). Так, приміром, основу можуть утворювати дві системи ниток – «корінних» та «притискних», які будуть переплітатись з 3-6 системами утокових ниток різного кольору. Різноманітні способи поєднання тих чи інших систем основних та утокових ниток між собою, що визначені добром конкретних ткацьких переплетень, це фактично складна багатоколірна система кольорових мазків (вихід певної нитки на поверхню), яка творить орнаментальну композицію з «мішаних» в оптичний спосіб кольорів.

Як було зазначено вище, другим підвидом орнаменталії в художньому текстилі є «поверхнева орнаменталія» та відповідні їй основні техніки декорування: **аплікація, вишивка, гаптування, вибірка, фарбування та ручний розпис.**

Особливості **аплікативної** техніки полягають в тому, що готові орнаментальні елементи розміщуються на поверхні тканини і в той чи інший спосіб закріплюються на ній. Щодо змішування, то працює той спосіб змішування, який використаний в основі цього елемента – фарбування чи ткання аплікативних клаптиків композиції. Лише у випадку застосування дрібних елементів, що уподібнюються до «мазків», покликаних створити «мішаний» колір більшого орнаментального фрагменту, можна говорити про часткове використання оптичного способу змішування кольорів у самій аплікативній техніці.



Галина Кусько, Сергій Бабков. Гобелен «Морські сонети». 1995

Найяскравішим прикладом широкого діапазону механічного та оптичного способів змішування є вишивка. Технічний спектр вишивки – це безмежні можливості пластичної єдності усіх засобів вираження: лінії, крапки, плями, кольору, фактури, в основі яких лежить та ж сама нитка. Саме тому вишивці підвладні колористичні властивості малярства, адже кожен стібок кольорової нитки на полотні – це той же мазок на полотні.

**Вишивка** – один з найбільш поширених видів нашого народного та сучасного декоративно-прикладного мистецтва [23; 26; 40], вивчення якого дає безліч прикладів різноманітних колористичних поєднань, що базуються на механічному та оптичному змішуванні.

Ця техніка належить до найпоширеніших способів декорування тканин і в інших країнах світу. З усього багатоманіття прикладів зупинимось на сучасній вишивці країн Сходу, зокрема Китаю, що віддавна славилась своїм неповторним суто живописним трактуванням тонально-колористичного рішення, важливого в контексті проблем, які ми розглядаємо. На відміну від української традиційної вишивки, яка дотримується закономірностей площинного трактування орнаментальних мотивів, де працює локальний колір, особливістю традиційної східної вишивки є тонка градація світло-тіньового (тонально-колористичного) рішення<sup>1</sup>.

Традиції української вишивки нині переживають активні трансформації у професійній творчості. Сучасні українські художники текстилю використовують цю техніку декорування тканини в арсеналі засобів творчого самовираження, де кожен стібок нитки у поєднанні з кольором – це засіб творення не лише пластичного образу, але й широкого спектру кольорових відтінків на основі обмеженої кількості барв. Сучасні декоративно-монументальні панно виконані «голковою технікою» (вишивкою) продовжують композиційно-пластичні ідеї вишиваних панно художниць початку ХХ ст. (О. Прибильської, О. Екстер, А. Семигравової), які у співпраці з народними майстрами (Г. Собачко, П. Власенко, ін) створювали свої неповторні шедеври. Серед сучасних художників, що активно застосовують виражальні можливості голкової техніки, слід згадати вишивані панно Наталі та Ліди Борисенків, кольоротворення яких базується на принципі оптичного змішування (с. 119).

**Гаптування**, або золотошиття, є різновидом вишивки. Це шиття шовковими й металевими нитками різного гатунку [51, Т. 1, С. 139; 25; 27; 40]. Наше звернення до гаптів базується на тому, що в традиційних гаптах широко був застосований спосіб оптичного змішування кольорів, коли золота чи срібна нитка поєднувалась з певною шовковою кольоровою ниткою для опрацювання композиційного фрагменту. Особливо це набуло поширення в гаптах від ХVІІІ ст. (оплічя фелону «Коронування Богородиці» (с. 118)).

**Вибійка** (друкування, малювання, димка) – техніки ручного та механічного нанесення кольорових орнаментальних мотивів на тканину [51, Т. 1, С. 103-10]. У традиційних народних вибійчаних тканинах застосовувався здебільшого механічний спосіб кольороутворення – друк фарбами отриманими у механічний спосіб. Навіть у багатоколірних тканинах колір виступає у якості локальних кольорових плям орнаментальних мотивів чи їх елементів.

<sup>1</sup> Про глибоку закоріненість такої традиції свідчить і сучасне мистецтво китайської вишивки, що було презентоване на виставці, яка відбулась у Києві навесні 2004 року. В експозиції були декоративно-монументальні та станкові твори різних стилістичних напрямів.



Олександр Ковальчук. Гобелен «Спокій». 2004



Опліччя фелона  
«Коронування  
Богородиці»  
(фрагмент). 1764

Сучасний друкований текстильний орнамент – це передусім механічні (на верстатах) та напівмеханічні (ручний друк шаблонами, дошками та ситами) способи оздоблення тканини. У свою чергу, усі техніки друкування спираються на механічний та оптичний способи кольороутворення. Нагадаємо, що до першого окрім нанесення готового кольору, слід віднести і поєднання декількох напівпрозорих кольорових прошарків, за допомогою яких ми отримуємо інший колір – ефект лесування в малярстві. Що стосується оптичного змішування, то тут, в першу черг, мова йде про «растровий» друк. Особливістю цієї техніки є нанесення на тканину певного кольору за допомогою дрібних крапок (ліній, смужок). «Растр» передбачає багаторазове нанесення різних кольорів на один і той же фрагмент композиції (орнаменту) з метою отримання «мішаного» кольору в оптичний спосіб.

Цікавими з точки зору нюансування кольору є техніки друку традиційні для японського мистецтва декорування тканин. Мова йде про «бокаші» та «зукінбокаші» (ефект ганчірки). Ці техніки використовувались в пейзажних мотивах японських розписів XIX століття. Для модуляції тональних відтінків у межах певних кольорових плям, що наносились на тканину за допомогою різьблених дерев'яних кліше, останні перед друком витирались мокрою ганчіркою для проникнення води у пігмент, яким вкривалось це кліше, що, у свою чергу, робило контури рисунка розмитими, менш чіткими.

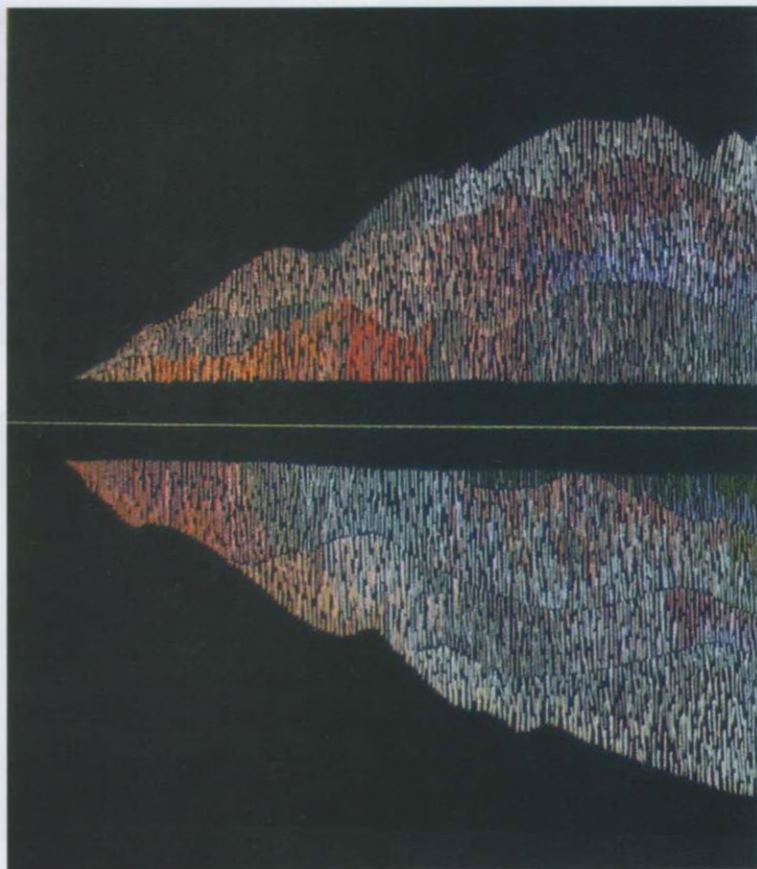
**Фарбування** – спосіб декорування тканини, завданням якого є: 1) отримання однорідного (локального) кольорового тону – гладке фарбування; 2) неоднорідного (відмінні світлотні якості) кольорового тону тканини. Звісно, що в даному випадку йдеться виключно про механічний спосіб змішування кольорів. Для українського традиційного мистецтва характерним було перше – гладке фарбування у певний колір тканини чи пряжі. Однак світова мистецька практика оперує техніками скерованими на ефект неоднорідного

ОПТИЧНЕ ЗМІШУВАННЯ  
У ВИШИВЦІ

1



2



1. Панно (фрагмент) – традиційна китайська вишивка  
2. Наталя Борисенко. Панно «Відображення» (фрагмент). 2004

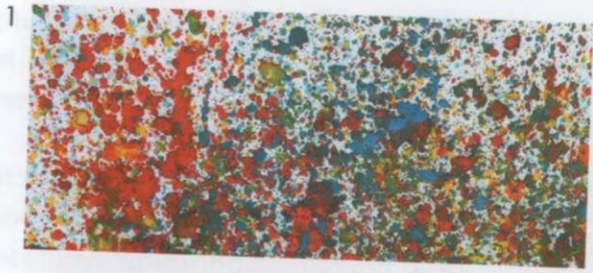
фарбування. Мова йде про «плангі», «шиборі», «трітік» (фарбування попередньо прошитих чи перев'язаних тканин) та ін.<sup>1</sup> Сучасна українська мистецька практика художнього текстилю, яка увібрала інноваційні техніки, протягом ХХ ст. закорінила їх і нині застосовує зпоміж інших способів декорування, надавши їм своє визначення – «вузликове фарбування». Особливістю цього способу є багатократне перев'язування, прошивання, огортання окремих ділянок тканини з метою уникнення їх фарбування. Метою техніки є отримання тої чи іншої орнаментальної структури під час фарбування. Саме тому і вироблена певна закономірність щодо системи укладання складок (гофрування, довільного згортання), перев'язування та прошивання тканин, що дозволяє отримувати різноманітні округлі, хвилясті, зигзагоподібні та стрічкові орнаментальні елементи, представлені зразками студентських курсових робіт (с. 121).

І нарешті, **розпис** – рукотворні техніки малярства на тканині: холодний та гарячий батик, вільний розпис. Це та галузь де активно працюють усі способи кольороутворення. Ці техніки декорування тканин необхідно віднести до інноваційних у порівнянні з вищерозглянутими традиційними. Натомість саме ці техніки набули активного поширення у сучасній українській мистецькій практиці, відтак потребують більш детального вивчення, адже містять багато специфічних якостей кольорозмішування, менш відомих художникам-текстильникам, закоріненим на традиції.

Сучасний художній розпис на тканині це не тільки спосіб орнаменталізації тканини, а складніше по своїй суті явище, спроможне нині вирішувати завдання станкового спрямування. На відміну від попередніх десятиліть, коли тканина виконувала роль «формальної» основи, що, до речі, теж єднало її з малярством на полотні (лише ґрунтованому), сьогодні митці свідомо залучають тканину до «співпраці». Напротивагу олійному живопису, де кольори накладаються один на одний прошарками, художній розпис – це робота, що твориться одномоментно. Тканина не менш чутлива, ніж м'який пензель і швидко всотує фарби. Навіть дрібна крапля води (рівно і фарби) миттєво розтікається поверхнею і залишає свій слід [58, С. 75-76].

Залучення тканини до «співпраці» та характеристика фарб (кольорів) для тканини, основною рисою яких є прозорість, спонукають нас згадати про значення кольору самої тканини як основи. Адже, незалежно який це колір – від білого до будь-якої хроматичної якості – він працює. Чому працює навіть білий? Тому, що чистий білий колір тканини зберігає чистоту кольорового тону будь-якої фарби, яку ми використовуємо. Про це слід пам'ятати, бо вибір тканини для розпису це початок вибору колористики майбутньої роботи. І річ не в тому, що натуральний колір бавовни «чистіший» ніж колір шовкового полотна, це компенсується якістю барвників для шовку. Мова йде про те, що колір тканини (основи) можна трактувати як колір «імприматури» (кольорового ґрунту) у класичній техніці малярства, або як колір паперу в пастельній техніці, які, в свою чергу, змішуються в той чи інший спосіб з кольорами олійних фарб чи пастелі.

<sup>1</sup> Йдеться про традиційні яванські та індійські техніки фарбування тканин та пряжі.



1. Зразок растрового друку  
2, 3, 4, 5. «Вузликоче фарбування» (шиборі). Фрагменти



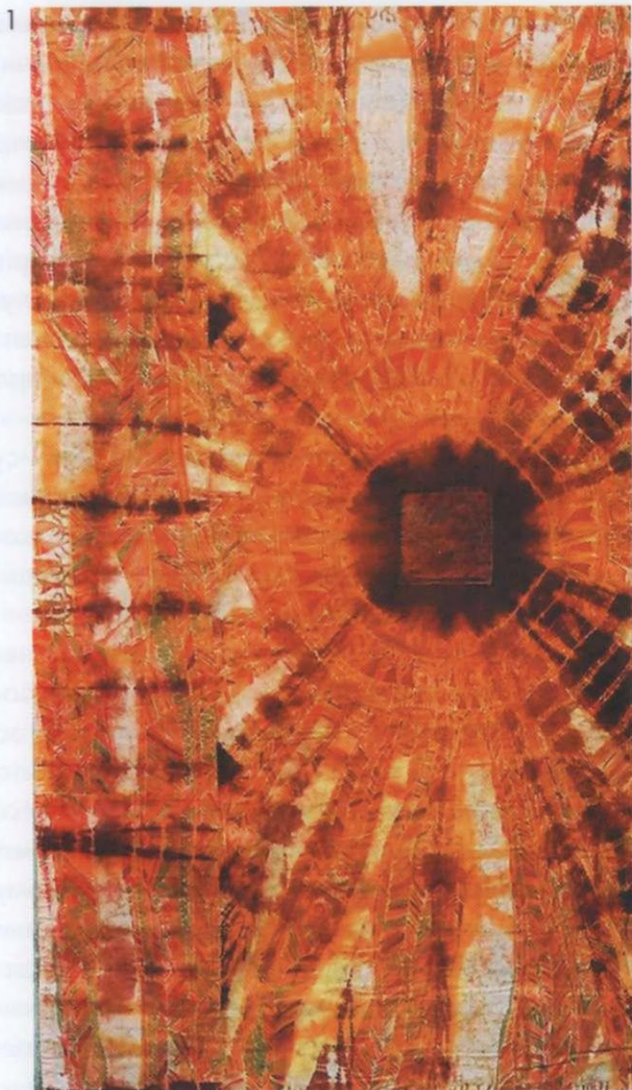
Протягом останнього десятиліття ХХ ст. розпис тканин в Україні утвердився як різновид малярства. Це дає підстави розглядати закономірності кольороутворення у малярстві як основоположні для розпису тканин. Отже, основними способами кольороутворення – видами змішування – у розписі є механічне та оптичне.

**Діапазон механічного змішування:** 1) фарбування від окремих фрагментів до всієї площини полотна як основи подальшого розпису; 2) покриття напівпрозорим кольором раніше зафарбованих фрагментів (ефект лесирування); 3) покриття фрагментів композицій непрозорим кольором, отриманим у механічний спосіб.

Особливості першої позиції механічного змішування полягають в тому, що фарбування тканини розглядається як окремий спосіб декорування тканини, про що йшлося вище. Отже, мова йде не лише про створення кольорової основи для розпису (подібно до імприматури чи паперу), а створення живописно-кольорової основи, яка частково вирішує творчий задум автора. Нині хрестоматійними прикладами такого звучання «фарбованої» тканини в контексті образно-емоційного рішення цілої композиції є твори відомого литовського митця Юозаса Бальчиконіса. Його серії монументальних полотен: «Сонце» (I, II, III, IV), «Планета», «Галактика» – це поєднання «вузликового» фарбування з елементами рукотворного розпису [43, С. 78-83]. Сьогодні до такого поєднання нерівномірно фарбованої тканини та вільного розпису звертається багато українських художників текстилю, застосовуючи ці техніки декорування при створенні текстильних творів та ужиткових одягових й інтер'єрних тканин. Прикладом є панно Б. Якимчук (с. 123), де композиційний задум втілений за допомогою комбінування «вузликового» фарбування, «холодного» батику та ручного розпису.

Загальною рекомендацією щодо однорідного та неоднорідного фарбування тканини як основи подальшого розпису є те, що світлота цього кольору в порівнянні з ахроматичним сірим повинна бути в межах – від найсвітлішого до середньо-сірого (у найтемніших фарбованих фрагментах). Слід пам'ятати, що усі подальші кольорові плями композиції будуть поєднуватись не лише з кольором але й світлотою тла, відтак від нього розпочинати свій світлотний відлік. Таким чином ми підійшли до розгляду другої позиції – ефекту лесирування в розписі. На відміну від класичного малярства, термінологію якого ми використовуємо, розпис не має проміжного етапу класичної живописної (олійної) техніки «підмальовка». Саме пастозний підмальовок міг відрегулювати світлотні «непорозуміння» майбутнього колористичного ладу твору. Послідовність розташування кольорових плям на тканині більше пов'язана з послідовністю світлотних нашарувань. Саме тому «лесирування» у розписі як спосіб отримання «мішаного» кольору – це не завершальний, а основний етап малярства. Що у свою чергу вимагає продуманого поєднання кольорових прошарків, з метою досягнення необхідного результативного кольору.

Розглядаючи послідовність покриття кольорових фрагментів, як основний метод розпису на тканині, слід звернутись до особливостей його технік. Розпис тканини, що передбачає застосування холодних резервуючих субстанцій – «холодний» батик, дозволяє весь час тримати в полі зору колористичний розвиток композиції. Отже, послідовність нанесення кольорових плям, їх тональне опрацювання, збагачення фактурою (графікою) є під кон-



1. Богдана Якимчук. Панно «Сонцепад» (фрагмент), 2004  
2. Валентина Роєнко. Панно із серії «Крізь вітер сяйва сон», 1992

тролем автора (В. Ронко – Панно з серії «Крізь вітер саява сон» – с. 123). Що стосується «гарячого» батику, особливістю якого є чергове перекриття кольорових плям гарячими восковими сполуками, то тут варто наголосити на механічному змішуванні не лише кольорових прошарків, що перекривають один одного, але й на змішуванні кольорового тону цих плям з кольором самого воску, який додається в процесі роботи. Поряд з цим не слід забувати, що кожен етап резервування – це чергове «приховування» складових композиції. Така особливість втручання воску у колорит здебільшого холодних кольорів (натуральний колір воску теплий) призвела до того, що розроблені сучасні воскові сполуки для цієї техніки розпису безколірні. Однак нові воскові сполуки ще не набули достатнього поширення у мистецькій практиці серед українських митців, відтак слід пам'ятати про механічні колористичні «корекції» натурального воску.

Останньою, третьою, позицією механічного змішування у кольороутворенні розпису є покриття непрозорою фарбою, що виключає дію ефекту лесирування, натомість працює локальний, завчасно отриманий, колір. Сучасна палітра текстильних барвників для тканини передбачає присутність достатньої кількості непрозорих кольорів різних характеристик, застосування яких можна розглядати як дію механічного кольороутворення.

**Діапазон оптичного змішування** в техніках розпису: 1) нанесення прозорих та непрозорих барвників дрібними мазками; 2) використання дрібнофактурної кольорової графіки поверх зафарбованої плями; 3) створення рукотворного ефекту «мармурування» за допомогою різних кольорів.

Особливості першої позиції принципово не відрізняються від пуантилістичної техніки олійного малярства (частина I, підрозділ 3.1). Відмінність лише в тому, що у живописі різнокольорові мазки наносяться на ґрунт одночасно, не змішуючись на полотні, чому сприяє переважно густа консистенція барвників та властивості самого ґрунту. Поведінка фарби на тканині виглядає інакше – вона плинна. Відтак, існує власний спосіб досягнення результату оптичного змішування в розписі на тканині. Просохлу кольорову пляму необхідно вкрити поверх дрібними мазками іншого кольору в такий спосіб, щоб тло проглядало з-поміж них. Звісно, що пензель з цією фарбою має містити мінімум рідини, достатньої лише для нанесення окремих крапель (мазків). Таким чином, буде дотримана певна пропорція поєднання двох кольорів – тла та мазків, необхідна для отримання результативного (мішаного) кольору. У випадку застосування прозорих (напівпрозорих) барвників в якості окремих мазків слід пам'ятати про дію ефекту лесирування, коли колір цих мазків обов'язково поєднується з кольором тла, у результаті чого він дещо зміниться. Отже, у подальшому саме колір верхнього прошарку – мазків – буде визначати результат оптичного змішування. У випадку застосування непрозорих барвників, або барвників із загустками, паралельного ефекту лесирування не буде. Усе вищезгадане можна знайти в розписному панно художниці Т. Мисковець «Седнівська весна» (с. 126).

Розглядаючи другу позицію діапазону оптичного змішування – використання дрібнофактурної кольорової графіки поверх зафарбованої плями – слід звернутись до «холодного» батику чи комбінованої техніки розпису, які передбачають використання холодної

резервуючої суміші, що забезпечує певні технологічні умови поєднання кольорових плям на тканині. Фахівцям добре відомий обов'язковий для холодного батіку резервний контур, що відмежовує колір однієї плями від іншої, не дозволяючи їм самовільно змішуватися, враховуючи плинність барвника на тканині, про що ми вже говорили. Однак функції резервної лінії це не лише технологічний захист кордонів плями. Поряд з тим ця лінія виконує самостійні композиційні функції: контуру, графіки (у межах плями), фактури. Саме таке трактування резервної лінії спонукає художників до забарвлення резерву в той чи інший колір, адже для виконання своїх технологічних функцій резерву колір не потрібний. Термін «фактура» у спеціальному мистецькому тлумаченні в якості одного із засобів виразності порівнюється з характером мазка в малярстві. Як бачимо, усе, що ми говорили про мазок в пуантилістичній техніці живопису, можна застосувати і до дрібноструктурної кольорової графіки – фактури.

Існують два способи забарвлення резервної лінії як елементу графіки. Перший – це механічне зафарбування резервної суміші шляхом додавання олійної фарби чи сухого пігменту до складу резерву, або використання готових кольорових резервуючих контурів. Інший, складніший, але органічніший тому, що народжується поетапно відповідно до вирішення колористичних завдань розпису. Із ним слід познайомитись докладніше. Важливим моментом у цьому випадку є те, що з самого початку графічній (резервній) частині композиції надаються ті ж самі колористичні завдання що й плямам (формам). Відповідно вирішення загальної колористичної ситуації розподіляється на окремі етапи, у межах яких не лише узгоджуються, але й доповнюються на кожному етапі основні колористичні поєднання, разом з тим щораз відбувається наповнення окремих фрагментів графікою. Приміром, на початку резервна лінія прозора, відповідно до тієї білої графіки, що необхідна в композиції. На другому етапі прозорим резервом наноситься графіка в межах отриманих кольорових фрагментів. Відповідно після подальшого перекриття кольором тканини ця резервна графіка буде зберігати (резервувати) попередній колір плями, тобто стане його виразником. Таким чином за допомогою резерву ми отримуємо кольорову графіку без додавання барвника у склад цього резерву. Такий метод подібний до гарячого батикового розпису, де віск фіксує зафарбовані на певному етапі кольори. Щодо «кольорової» резервної графіки холодного батіку, який ми розглянули, то тут ми підійшли до моменту, коли ця графіка може мати вираз дрібноструктурної фактури, колір якої в оптичний спосіб буде поєднуватись з кольором плями, на якому розміщена фактура. Отже, маємо фрагмент композиції, де задіяний оптичний спосіб кольороутворення. Саме в такий спосіб була створена фактурна графіка в панно «Єдність у протистоянні» (с. 127), колористичні якості якої народжені основними барвами композиції.

Не менш цікава третя позиція оптичного змішування в розписі тканин, яка передбачає створення рукотворних ефектів подібних до природних фактур, зокрема ефект «мармуровання». Вище ми наголошували на моменті «співпраці» тканини з художником, де тканина – основа, з якою слід рахуватися. Працюючи з тканиною (волокнистий склад, структура) та барвниками різної якості необхідно бути готовим до несподіваних проявів цих якостей в процесі втілення творчих задумів. Найкращим шляхом вивчення особливостей тих чи інших матеріалів, барвників та технологічних нюансів є практична робота.



Тетяна Мисковець.  
Панно «Седнівська весна». 1992

До технологічних нюансів можна віднести й допоміжні речовини, які змінюють кольористичні та фактурні якості барвника. Мова йде про різноманітні солі (звичайна харчова сіль, морська, ін.), додавання яких на поверхню вологої фарбованої тканини призводить до руйнації однорідності кольорової поверхні та утворення несподіваних фактурно-тональних варіацій цього кольору (від повного знебарвлення до малонасичених характеристик). Отриманий ефект можна порівняти зі складною колористично-графічною структурою натуральних каменів чи монотипією у графічному мистецтві. Ось чому ми умовно назвали такий ефект «мармуруванням». Якщо подібні маніпуляції провести з кольором другого фарбового прошарку на тканині, то в його окремих безколірних проміжках, знебарвлених крихітними кристаликами солі, буде проглядати колір нижнього шару, відтак почне працювати оптичний спосіб кольороутворення цілої плями. Подібні технологічні прийоми були використані В. Дубовик при створенні панно «Бабка (Стрекоза)», колористика якого базується на багатоманітних мінливих фактурах (с. 129).

Нині зарубіжні виробники текстильних барвників пропонують різноманітні фарбові сполуки, які дозволяють одномоментно відтворювати багатоколірні фактурно-колористичні поєднання – «мармурування», в основі яких закладений принцип оптичного змішування. Треба лише вміло користуватись такими матеріалами, не забуваючи багатовіковий досвід фахового ремесла, знання якого є вкрай важливе для сучасного професійного художника.



Таміла Печенюк. Панно «Єдність у протистоянні». 1996

### **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Які види змішування в цілому беруть участь у кольороутворенні художньої тканини?
2. Основні підвиди системи орнаменталізації художньої тканини та їх техніки.
3. Особливості змішування кольорів в техніках структурної орнаменталізації.
4. Особливості кольороутворення поверхневої орнаменталізації тканин.
5. Діапазон механічного змішування в техніках ручного розпису.
6. Діапазон оптичного змішування в техніках ручного розпису.

### **Практичні завдання**

1. Виконати завдання 1. – «МЕХАНІЧНЕ ЗМІШУВАННЯ В РУЧНОМУ РОЗПИСІ ТКАНИН» (колеристична організація кольорових плям: а – «холодний» батік; б – «гарячий» батік; в – вільний розпис).
2. Виконати завдання 2. – «ОПТИЧНЕ ЗМІШУВАННЯ В РУЧНОМУ РОЗПИСІ ТКАНИН» (колеристична організація кольорових плям: а – «холодний» батік; б – «гарячий» батік; в – вільний розпис).

### **Рекомендована література**

1. Жук А. Сучасні українські художні тканини. – К.: Наукова думка, 1985.
2. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К.: Наукова думка, 1988.
3. Запаско Я. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л.: ЛДУ, 1968.
4. Кара-Васильєва Т., Чорноморець А. Українська вишивка – К.: Либідь, 2002.
5. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII-XVIII ст. – Львів: Свічадо, 1996, – 231с.
6. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка: Альбом. – К., 1993.
7. Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII – XX ст.). – К., 2000.
8. Новицька М. Гаптування та вишивки шовками // Історія українського мистецтва. Т. Ш. – К., 1968.
9. Пинкус С. Юозас Бальчиконис – М.: Сов. художник, 1974.
10. Сидорович С. Художня тканина Західних областей України. – К.; Наукова думка, 1969.
11. Соболев Н.Н. Очерки по истории украшения тканей – М.-Л.: Akademia, 1934.



Вікторія Дубовик.  
Панно «Бабка» («Стрекоза»), 2007



## 2 Розділ. ГАРМОНІЙНІ КОЛОРИСТИКИ В ТКАНИНІ (гармонія кольору)

Питання гармонії кольору чи гармонійної колористики текстильного орнаменту тісно пов'язано із загальними принципами гармонізації кольорів, натомість має свої специфічні якості, які залежать від функціонального призначення художніх тканин та естетики їх сприйняття. Колір – один з виразників орнаментальної композиції, головним естетичним критерієм якої є її візуальна оцінка.

Для кращого розуміння принципів добору гармонійних кольорових поєднань в тканині, необхідно більш детально ознайомитись з теорією гармонійних кольорів російського педагога і дослідника мистецтва текстилю В. Козлова [31, С. 112-153]. Для обґрунтування концепції гармонійних поєднань кольору В.Козлов запропонував власну модель кольорового кола, що поєднала виокремлені ним чотири основних кольори: жовтий, червоний, синій (синьо-фіолетовий) та зелений.

Особливістю цієї моделі є те, що основні її складові скомпоновані у дві доповнюючі пари (жовтий-синій, червоний-зелений), кольори яких розміщені на протилежних кінцях взаємоперпендикулярних діаметрів кола. Щодо принципів компонування гармонійних кольоросполучень, то тут за основу покладені три закони змішування, результат яких, як відомо, базується на змішуванні у трьох діапазонах (великому, середньому і малому). Ймовірно, звернення В. Козлова до основних законів змішування і сформувало концепцію його кольорової моделі гармонійних текстильних колористик, яка спирається не на три, а на чотири основні кольори. Адже текстиль, як вже було доведено вище, оперує двома видами змішування, що мають свої специфічні тріади, які, у свою чергу, різняться лише одним кольором. Отож, якщо їх об'єднати, то основними кольорами, що беруть участь у формуванні колориту текстильних виробів будуть чотири кольори: жовтий, червоний, синій, зелений, які автор і об'єднав у дві пари.

Для кращого розуміння способів отримання проміжних кольорів даної моделі, її автор представляє ці барви як двокомпонентну суміш сусідніх кольорів у різному пропорційному вираженні (мал. 1 – с. 132). Так, приміром, перший колір кожного сегменту – це один з основних (чистих) кольорів (100%), далі поступово до нього додається певний відсоток наступного основного кольору. Таким чином передостанній мішаний відтінок сегменту – це максимальна присутність цього наступного кольору. Представлена модель є наочним підтвердженням термінології, яка базується на компонуванні кольорів різних секторів кола – сегмент, півкуля, що відповідають різним діапазонам за законами змішування. В основі даної системи сформовані чотири групи:

1 – однотонові гармонійні поєднання кольорів;

- 2 – гармонійні поєднання родинних кольорів;
- 3 – гармонійні поєднання родинно-контрастових кольорів;
- 4 – гармонійні поєднання контрастових кольорів.

**1. Однотонова гармонія текстильної колористики** відповідає усім без винятку класифікаційним гармонійним системам. Вона спирається на світлотні відмінності одного кольорового тону та протиставлення за насиченістю в межах цього тону. Для кращого розуміння зображальних можливостей однотонових колористик та способів їх гармонізації можна звернутись до прикладу взаємодії світлотних співвідношень ахроматичних кольорів згідно з «теорією зображальних можливостей трьохтонових ахроматичних композицій», розробленої В. Козловим, де він розвиває «принцип гармонізації сірих тонів» запропонований свого часу Освальдом [31, С. 91-104].

У трьохтонових ахроматичних композиціях формується не один, а де-кілька орнаментальних узорів: біло-чорний на сірому тлі, біло-сірий – на чорному, сіро-чорний – на білому. Умова застосування трьох тонів забезпечує не лише чітку прочитуваність усіх складових композиції, але й міру емоційної виразності даної орнаментальної композиції. На цьому базується закон трьохкомпонентності орнаментальної композиції, або закон пропорційності, що виявляється у двох напрямках: на рівності контрастів тонів (статика), на нерівності пропорційності цих контрастів (динаміка). Композиційні категорії «статики» та «динаміки» належать до основних засобів емоційної виразності, що дуже важливо для текстильного орнаменту, адже художня тканина за своїми естетично-функціональними якостями вимагає конкретного образно-емоційного вирішення. У цій ділянці колористиці та її гармонізації належить чи не найголовніша роль.

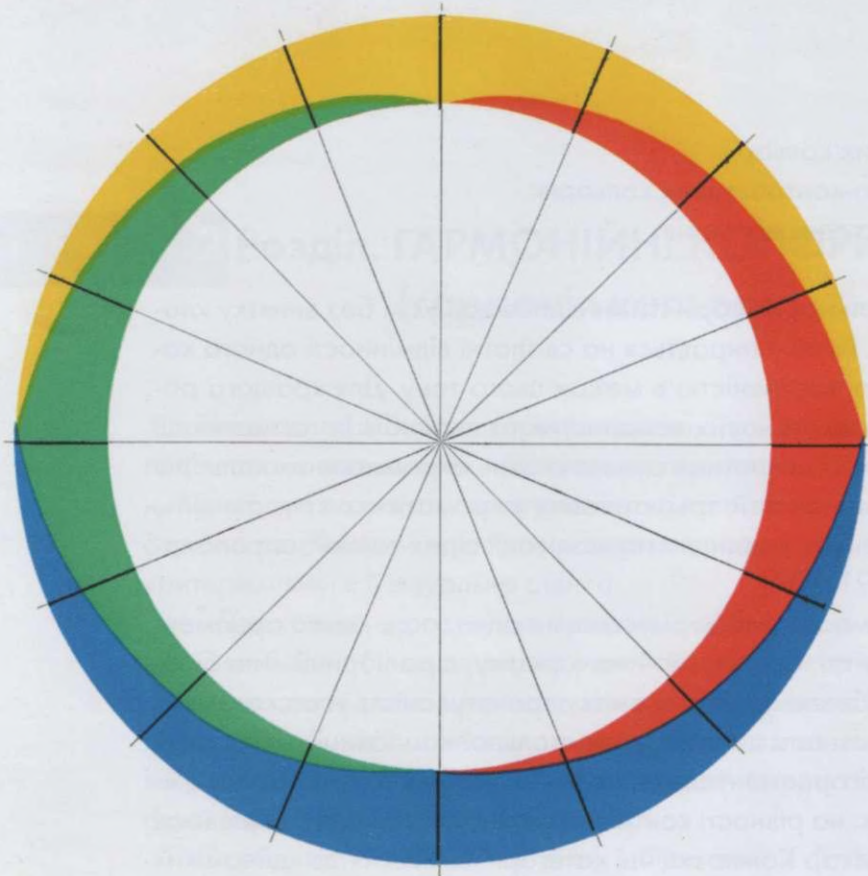
Далі визначаються три умови вирішення світлотної організації текстильної колористики. Перша умова – **вибір світлотного діапазону**.

Говорячи про трьохтонову ахроматичну композицію, ми маємо на увазі використання одного найсвітлішого, другого – найтемнішого та третього – проміжного до них тону. Серед можливих варіантів розглядаються чотири відмінні способи світлотної організації:

1. повний світловий діапазон (чорний, білий, середньо-сірий)
2. світло-сірий світловий діапазон (білий, світло-сірий, середньо-сірий)
3. темно-сірий світловий діапазон (чорний, темно-сірий, середньо-сірий)
4. середньо-сірий світловий діапазон (світло-сірий, середньо-сірий, темно-сірий)

В орнаментальній композиції беруть участь два крайні в межах кожного діапазону тони та проміжний до них.

Залежно від обраного діапазону змінюється загальна тональність орнаментальної композиції, що, у свою чергу, спонукає до зміни емоційного впливу (мал. 2 – с. 133). Так, композиції повного світлотного діапазону характеризуються як достатньо контрастові, отже, наповнені певною напругою, що посилює динамічність звучання. Композиції світло-сірого діапазону – це легкі, напівпрозорі колористичні варіації, яким притаманний ліричний настрій, доречний не лише для тканин певного волокнистого складу, але й для одягу пев-

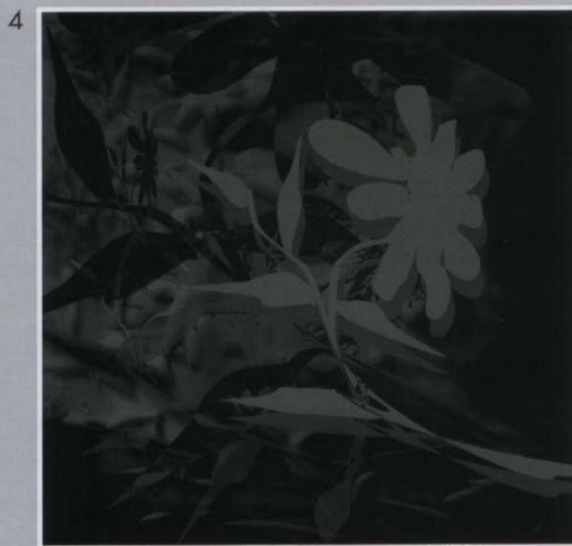


Мал. 1 КОЛЬОРОВЕ КОЛО  
(чотири основні кольори)

ного призначення. Звісно тут переважають елементи статичності. Те ж саме можна сказати про використання темно-сірого світлотного діапазону, характерною рисою якого є загальна затемненість, що визначає суворість, емоційну стриманість колористичного ладу текстильного орнаменту, доречного в певних ситуаціях функціонування. Композиції середньо-сірого діапазону порівняно з усіма іншими емоційно нейтральні, спокійні, виважені, можливо колористично найбільш реалізують ідею статичності.

Другою умовою є – **взаємодія світлотних тонів** (світловий контраст тонів).

Особливість цієї умови полягає в тому, що в межах кожного світлотного діапазону середній тон може бути або в рівній мірі віддалений від крайніх світлотних позицій, або наближуватись до якогось краю. За умови рівнозначного розташування середнього тону між крайніми тональностями усі кольорові (світлотні) плями однаково виразні. Натомість така ситуація посилює елемент статичності в межах кожного діапазону. Тяжіння проміжного тону до якогось світлотного краю в межах кожного діапазону не лише додає динаміки тонально-колористичного звучання, разом з тим посилює виразність протилежного крайнього тону. У даному випадку працює вже відоме нам явище позитивної та негативної «кольорової індукції». У випадку наближення характеристик кольорів (крайній світлотний тон та близький до нього середній) відбувається візуальне нівелювання їх тональних відмінностей – вони ще більше зближуються (позитивна індукція). Щодо протилежного світлотного краю діапазону, то він навпаки візуально віддаляється у своїх світлотних характеристиках (негативна індукція).



Мал. 2 СВІТЛОТНІ ДІАПАЗОНИ  
(1 – повний; 2 – світло-сірий; 3 – середньо-сірий; 4 – темно-сірий)

Третьою умовою є **пропорційне відношення площі, що займає кожний тон окремо.**

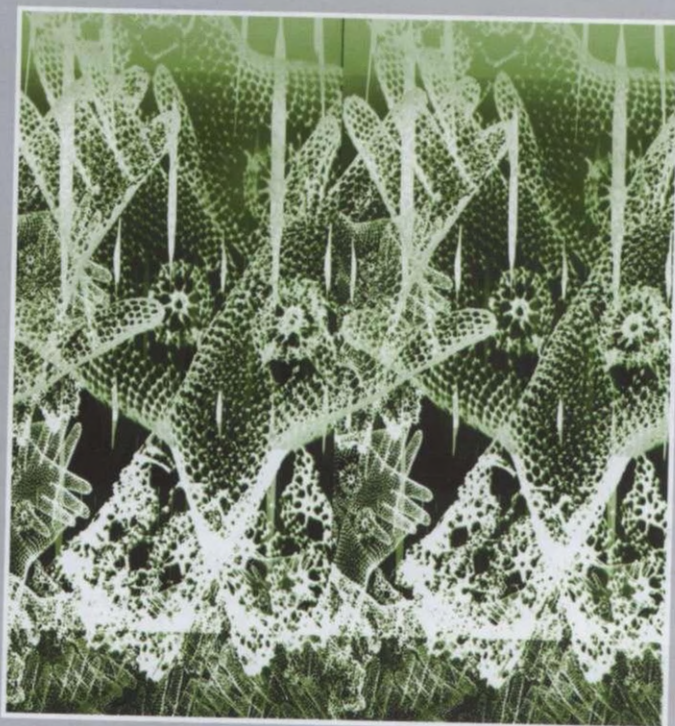
Як і у попередньому випадку існують дві принципові відмінності пропорційних відношень: 1 – однакові пропорції плям основних трьох тонів, 2 – відношення площин будується за принципом підпорядкованості. Отже, у першому варіанті всі світлотні градації візуально займають однакову площу (третину від загальної), що надає композиції статичного урівноваженого виразу (нагадаємо, мова йде лише про тональні співвідношення). У випадку порушення такої пропорційності існують певні закономірності найбільш виразних, з точки зору гармонійної узгодженості, принципів підпорядкування. Мова йде про підпорядкованість близьку до золотого перетину. Якщо один тон займає площу, що дорівнює приблизно половині (50%), то інший отримує приблизно третину (32%) від загальної площі, третьому залишається решта (18%). На практиці домінування якогось тону призводить до трьох варіантів: композиція на світлому тлі, композиція на сірому тлі, композиція на темному тлі. Щодо зміни виразності у цих випадках можна сказати наступне. Зображення орнаментальних елементів на темному тлі згідно з дією світлотного контрасту буде мати більш площинний характер, ніж елементів на світлому тлі в силу того, що у першому випадку буде знівельована рельєфність найсвітлішого та середнього тону (вони дещо повітліють), тоді як на світлому тлі візуальна рельєфність посилиться (тональність орнаментальних елементів потемніє).

Поєднання розглянутих умов трьохкомпонентної тональної організації під час виконання текстильних орнаментальних композицій є обов'язковою передумовою підпорядкованості світлових співвідношень в групі однотонної хроматичної гармонійної колористики. У цьому випадку до світлових характеристик додаються варіації кольорового тону за насиченістю, що посилює (чи пом'якшує) ту чи іншу умову закону трьохкомпонентності. Адже в межах однієї світлоти можна використовувати більш чи менш насичений колір. Відтак можливості розглянутих світлових діапазонів в межах хроматичного кольору можна збагатити різними за насиченістю відтінками, не порушуючи загальні закономірності (мал. 3).

## **2. Гармонійні поєднання родинних кольорів.**

До другої групи належать кольори кожного з чотирьох сегментів хроматичного кола, у склад яких обов'язково входить один основний колір, що визначає приналежність сегмента до певного «роду» (звідси і назва – «родинні»). Так, перший сегмент – від жовтого до червоного – це родина «жовто-червоних»; другий сегмент – родина «червоно-синіх»; третій – родина «синьо-зелених»; четвертий – родина «зелено-жовтих». Зауважимо, що в мистецькій практиці дуже рідко використовують лише два кольори з певної групи гармонійної колористики. Нагадаємо, що в поліхромних композиціях закони трьохкомпонентності діють так само як і в ахроматичних (однотонових) орнаментальних структурах.

Зважаючи на те, що кольоросполучення в межах окремих сегментів належать до однієї класифікаційної групи «родинних кольорів», за своїм емоційним виразом вони мають різне



Мал. 3 ОДНОТОНОВА ГАМА

звучання. Асоціативний ряд гармонії «жовто-червоних» барв базується на відчутті температурних якостей цих кольорів: тепла, сонця, випромінювання радості, чи напруження тріумфу (мал. 4, а). Пом'якшення подібних емоцій може бути здійснене за рахунок використання цих кольорів у їх малонасичених варіаціях в межах світло-сірого світлового діапазону. Темно-сірий та середньо-сірий діапазони надають цим кольорам більш тривожного звучання, у силу того, що жовті та жовто-оранжеві кольори не можуть змінити свої світлотні параметри в бік затемнення без зміни психологічних характеристик.

Аналогічні дії відбуваються і з кольорами «жовто-зеленої» родини. Можливо у меншій мірі, бо за своїми психологічними характеристиками зелений «контролює» ситуацію щодо зміни настроїв затемнених кольорів (мал. 4, в).

«Червоно-синя» родина гармонійних поєднань в усіх світлотних діапазонах створює широкий спектр емоцій: від мрійливо-ліричних, через нейтрально-споглядальні, до напружено-зосереджених (мал. 4, б). Кольори «синьо-зеленої» гами – це царина свіжих, прохолодних, замріяних станів душі чи природи, космічних уяв та багато іншого, що не потребує чуттєвості матеріального світу (мал. 4, г).

Зміна насиченості хроматичних кольорів, про які говорилось вище, передбачає долучення до родинної гами ахроматичних кольорів не лише в сумішах з основними, але й окремими включеннями. Значення їх присутності різнобічне. Окрім урізноманітнення світлотних варіацій в межах конкретного кольорового тону (контраст за світлотою), суміші кожного з кольорів отримують діапазон відтінків за насиченістю (контраст за насиченістю), разом з тим ахроматичні кольори протиставляються хроматичним (контраст за кольором). Як бачимо умови гармонізації в родинній гамі кольорів базуються на наявності цілого ряду контрастів, як обов'язкових чинників кольорової гармонії навіть за відсутності пар доповнюючих кольорів.

### 3. Гармонійні поєднання родинно-контрастових кольорів.

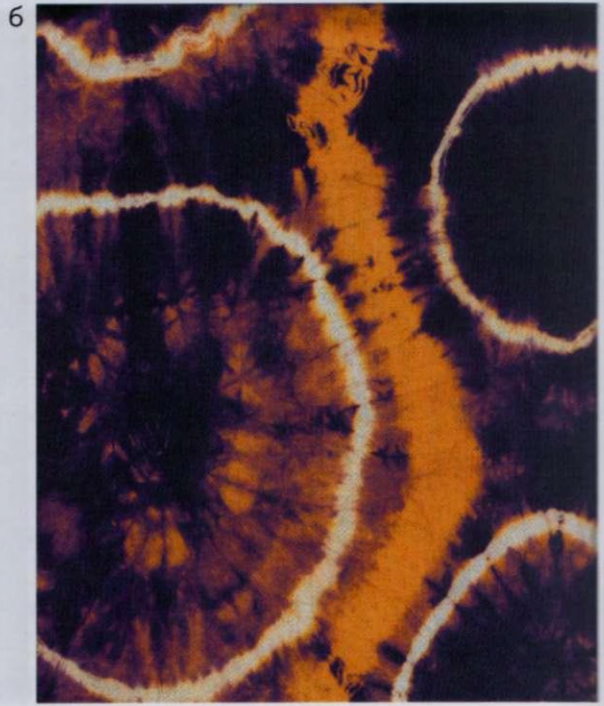
Родинно-контрастові гами найбільша гармонійна група даної класифікації (мал. 5, а, б, в, г). У кольоровій моделі ця група об'єднує кольори півкулі (двох сусідніх сегментів). Таким чином можна окреслити чотири групи родинно-контрастових барв в межах кольорової кулі: жовто-червоно-сині (I і II сегмент); червоно-синьо-зелені (II і III сегмент); синьо-зелено-жовті (III і IV сегмент); зелено-жовто-червоні (IV і I сегмент). Характерною особливістю кожної півкулі, відтак кожної групи, є присутність в ній одного родинного для всіх кольору та двох контрастових, що і визначає назву колористики. Наприклад, визначена нами остання півкуля (I-IV сегменти) має жовтий як родинний для його складових та пару контрастових червоно-зелених кольорів (мал. 5, а).

Основною рисою гармонійних поєднань родинно-контрастових кольорів різних груп є їх підвищена кольорова активність, що визначає емоційну напругу. Іншою особливістю цих груп є те, що для отримання малонасичених хроматичних сумішей не обов'язково залучати ахроматичні кольори. Згідно з першим законом змішування ахроматичну (або наближе-



Мал. 4 РОДИННА ГАМА





ФРАГМЕНТИ ФАРБОВАНИХ БАВОВНЯНИХ ТКАНИН (а – родинна гама, б – контрастова гама)

ну до неї) суміш можна отримати, поєднуючи протилежні контрастові кольори. Відповідно, змішуючи кольори різних сегментів півкулі, ми будемо поєднувати їх контрастові частки. Таким чином результативний колір матиме певну кількість ахроматичної складової, що впливатиме на насиченість решти кольорового тону в межах цієї суміші. Наприклад, жовто-червоний та червоно-синій як початкові кольори (I і II сегменти) мають контрастові (протилежні) частки – жовто-сині, що у суміші дають ахроматизм, який поєднується зі спільним для цих початкових кольорів – червоним, у результаті отримаємо малонасичену червонувату суміш.

Однак закони гармонії не заперечують застосування в родинно-контрастовій гамі додаткових ахроматичних кольорів, за допомогою яких відбувається регулювання світлотних співвідношень в межах кольорової гами та підкреслення колористичних якостей її хроматичних складових. Міра такого застосування визначається завданнями емоційного плану. Якщо загальна напруженість кольорової гами базується на присутності контрастових кольорових чинників, то включення ахроматичних барв може пом'якшити цю напругу (зменшення світлотних контрастів поліхромії за допомогою суміші з ахроматичними кольорами), чи навпаки посилити (одночасний світловий контраст – протиставлення хроматичних та ахроматичних кольорів).

На практиці трьохтонова родинно-контрастова гама може формуватися у такий спосіб: два чистих (насичених) родинно-контрастових кольори доповнюються світлотним рядом одного з них;



Мал. 5. РОДИННО-КОНТРАСТОВА ГАМА

один чистий (насичений) і декілька світлотних рядів родинно-контрастових кольорів;  
два чистих (насичених) родинно-контрастових кольорів доповнюються узгодженим з ними по світлоті ахроматичним кольором;

два родинно-контрастових кольори та один головний, той що їх об'єднує;

один головний (насичений), один родинно-контрастовий та світлотний варіант головного кольору.

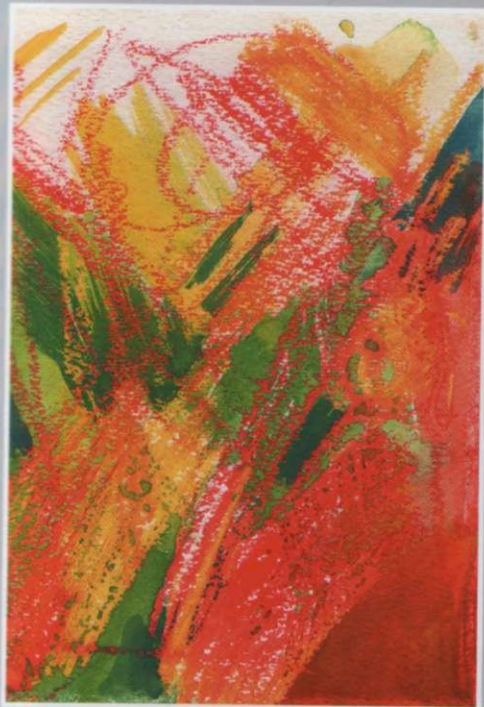
Як бачимо гармонійні колористики зберігають умову присутності мінімум трьох барв, що дозволяє в повній мірі говорити не лише про гармонійність, але й виразність орнаментальної композиції. Звісно, що кількість кольорів тієї чи іншої гами може збільшуватись, про що свідчить наявність типу багатоколірної гармонії (частина I, розділ 6). Варіацій на цю тему є багато, усе залежить від творчих завдань (теми) та естетичних уподобань художника.

#### **4. Гармонійні поєднання контрастових кольорів.**

Кольорова гармонія цієї групи спирається на поєднання однієї чи декількох пар контрастових (протилежних) кольорів моделі (мал. 6 – с. 141), які не мають спільних кольорових домішків. Мова не йде лише про пари основних барв кола. Так, приміром, кольорова гама, що спирається на пару протилежного жовто-червоного та синьо-зеленого кольорів (I і III сегменти) – це теж гама контрастових кольорів. Остання група гармонійних колористик спирається, з одного боку, на особливості третього закону змішування, з іншого – на один з найголовніших контрастів гармонії – контраст доповнюючих кольорів.

Доповнюючі кольори представляють собою ще й найбільший контраст за кольором, що зрештою визначило такий тип гармонії як «полярний». Це у свою чергу характеризує таку кольорову гаму як дуже активну, динамічну та напружену. Однак текстильний орнамент чи колористика текстильних виробів у значній мірі спирається на стабілізуючі засади гармонії, що не руйнують двомірну площину тканини. Мова йде про узгодженість, урівноваженість, підпорядкованість одних плям іншим. Подібні умови в межах контрастових кольорів можна витримати за умови знівелювання світлотного контрасту, між протилежними кольорами, натомість загострення дії контрасту за насиченістю. Наприклад, пара жовтого та синього (синьо-фіолетового) – це пара не лише найбільш контрастна за кольором, але й за світлотою. Для необхідної узгодженості та підпорядкованості плям необхідно обрати той чи інший колір за основний (насичений), тоді інший слід наблизити до нього за світлотою (зменшити дію світлотного контрасту). Звісно, що цей другий колір паралельно змінить свою насиченість, отже, активніше зазвучить контраст за насиченістю, про що ми й говорили. У випадку близьких за світлотою протилежних кольорів, наприклад – зелено-червоних, необхідно оперувати лише зміною насиченості якогось одного кольору пари, протиставляючи її до насиченості іншого.

Звісно, як у першому, так і в другому випадку не слід забувати про закон трьохкомпонентності орнаментальних композицій, отже, про ведення ще одного чи декількох кольорів до основної пари. У колористиках четвертої групи ними можуть бути як ахроматичні, так і світлотні відтінки того чи іншого кольору пари.



Мал. 6. КОНТРАСТОВА ГАМА

### **Питання для контролю засвоєння знань**

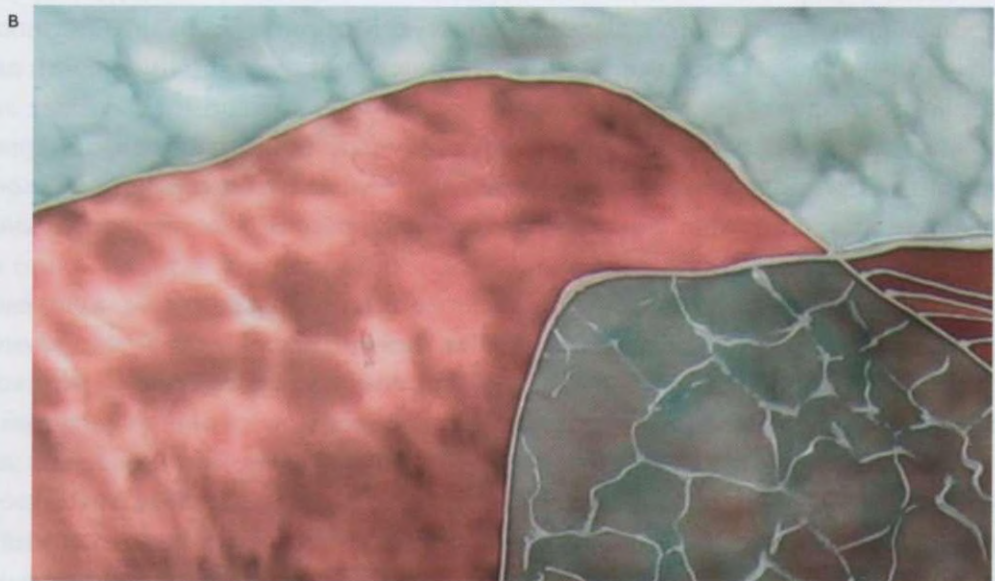
1. Особливості теорії гармонійних кольоросполучень в текстильному орнаменті.
2. Умови гармонізації однотонових кольорових текстильних композицій.
3. Основні групи гармонійних колористик (за В. Козловим).

### **Практичні завдання**

1. Виконати завдання 3. – «ОДНОТОНОВА ГАРМОНІЙНА КОЛОРИСТИКА» (колористична організація орнаментальних плям в межах:  
1 – повного світлотного діапазону; 2 – світло-сірого діапазону; 3 – темно-сірого світлотного діапазону).
2. Виконати завдання 4. – «ГАРМОНІЯ РОДИННИХ КОЛЬОРІВ» (колористична організація орнаментальних плям:  
1 – два хроматичних, один ахроматичний колір; 2 – три хроматичних кольори різної насиченості; 3 – довільна кількість кольорів різних за якостями).
3. Виконати завдання 5. – «ГАРМОНІЯ РОДИННО-КОНТРАСТОВИХ КОЛЬОРІВ» (колористична організація плям:  
1 – два чистих (насичених) кольори доповнюються світлотним рядом одного з них; 2 – один чистий (насичений) і декілька світлотних рядів родинно-контрастових кольорів; 3 – два чистих (насичених) родинно-контрастових кольорів доповнюються узгодженим з ними за світлотою ахроматичним кольором).
4. Виконати завдання 6. – «ГАРМОНІЯ КОНТРАСТОВИХ КОЛЬОРІВ» (колористична організація плям:  
1 – пара контрастових за кольором та світлотою барв та ахроматичний колір; 2 – пара близьких за світлотою контрастових кольорів та ахроматичний колір).

### **Рекомендована література**

1. Козлов В. Основы художественного оформления текстильных изделий. – М.: «Легкая и пищевая промышленность», 1981.
2. Сидорович С. Художня тканина Західних областей України. – К.; Наукова думка, 1969.
3. Словник. Декоративно-ужиткове мистецтво. – Л.: Афіша, 2000, – Т. 1-2.
4. Соболев Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Akademia, 1934.
5. Художній текстиль. Львівська школа. – Л.: Поллі, 1998.



ФРАГМЕНТИ ФАРБОВАНИХ ШОВКОВИХ ТКАНИН  
(а – родинно-контрастова гама, б – родинна гама)

### 3 Розділ ХУДОЖНЯ ТКАНИНА В ПРЕДМЕТНОМУ СЕРЕДОВИЩІ (кольоросприйняття)

Подібно до всіх видів та жанрів мистецтва інтер'єр та його облаштування підпорядковуються стилю епохи, національним традиціям та модним тенденціям. У цьому контексті сучасний інтер'єр, як сфера застосування професійних знань не лише архітекторів та дизайнерів, але й художників декоративно-ужиткових галузей, розвивається як у напрямку матеріальних, так і інтелектуально-духовних запитів.

Безпосередній розгляд можливих варіантів функціонування сучасних декоративних тканин в інтер'єрі потребує уточнення статусу художника-текстильника в процесі створення цього ж таки інтер'єра. В останні десятиліття ХХ ст. в нашій країні активізується розвиток дизайну. **Поняття дизайну** – це форма діяльності, спрямована на **створення гармонійного предметного середовища**. Очевидно, що ми вже звикли до цієї термінології стосовно художників-проектантів інтер'єрів, чи навіть художників-модельєрів одягу, які нині розглядаються виключно як дизайнери інтер'єра та одягу. Поруч з цим, художній текстиль має пряме відношення і до дизайну, адже від кінця ХІХ ст. і донині існує визначення «промисловий текстиль», проблемами розвитку якого активно займалися художники різних країн. Яскравим прикладом цього є діяльність Уільяма Морріса (Англія) та його послідовників, а також діяльність цілої професійної мистецької школи Баухауз (Німеччина), де професійний текстиль розглядався виключно в дизайнерській концепції.

Мистецько-практичні посібники скеровані до архітекторів та дизайнерів інтер'єрів, які є важливим джерелом інформації і для художників текстилю, містять рекомендації щодо кольорових асоціацій як найбільш ефективних способів вибору кольору для оформлення дому, чи конкретних приміщень.

Отож, беручись до оформлення певного інтер'єра текстилем, художник-текстильник подібно до дизайнера повинен вибрати кольоровий настрій для кожної кімнати, визначити кольорові уподобання, серед яких присутній домінуючий та доповнюючі кольори. Адже колір в інтер'єрі – це елемент комплексного вирішення середовища, який конструює та розвиває образ, може візуально змінити його тектонічні якості. Саме в цьому контексті дослідниками українського декоративного мистецтва та дизайну була проведена класифікація, згідно з якою визначають **три основні способи функціонування інтер'єрного текстилю** [16, 19.]. У першому випадку тканинам відводиться головна роль у створенні художнього образу інтер'єра. Іншим призначенням декоративних тканин є доповнення всіх решта елементів облаштування інтер'єра. І, нарешті, третім способом є – використання тканин в якості тла для декоративних елементів інтер'єрного ансамблю [19, С. 12].

Інтер'єрні тканини поряд із меблями та іншими складовими предметного простору формують як функціональне, так і образно-пластичне рішення цього середовища. Зберігаючи свої психофізіологічні якості, колір інтер'єрних тканин різного призначення стає невід'ємною частиною загальної колористичної організації. Саме тому, особливості кольорово-композиційного рішення декоративних тканин для інтер'єра слід розглядати в контексті принципів формування «кольорового клімату» інтер'єрного середовища.

Людина, заохочуючи власну уяву, занурюється в приємні спогади, що допомагає їй створити свій власний позитивний кольоровий клімат дому (житла). Так, приміром, Л. Айсмен формулює вісім кольорових настроїв [2, С. 18], які за своїми характеристиками поділяються на енергетичні, нейтральні та заспокійливі:

- дивовижне
- турботливе
- спостережливе
- романтичне
- спокійне
- традиційне
- динамічне
- чуттєве.

Дану теорію можна доповнити класифікацією Л. Миронової щодо «принципів моделювання кольорового клімату» [37, С. 193-200]. Вони поділяються на п'ять груп:

- 1 – колір як фактор зорового комфорту,
- 2 – колір як фактор психофізіологічного впливу,
- 3 – колір як естетичний фактор,
- 4 – колір як засіб виявлення форми та організації простору,
- 5 – колір як засіб інформації.

1. До факторів зорового комфорту відносять оптимальну для сприйняття систему світлотних просторових відносин: нижня частина приміщення – найтемніша, середня зона – світліша, верхня – найсвітліша. Такий розподіл до певної міри спирається на звиклий для ока світлотний баланс природного просторового середовища, де низ (земля) – найтемніший, а верх (небо) – найсвітліший. Порушення такого балансу призводить до емоційного дискомфорту, коли біла (світла) підлога викликає почуття крихкості та непевності, а занадто темна стеля «тисне» та «з'їдає» простір.

Комфортними для сприйняття є також розташування світлих об'єктів на темнішому тлі чи навпаки. Теж саме можна сказати і про добір кольорів об'єкта та тла, що базується на принципі контрастного співставлення. Щодо фізіологічного комфорту, то тут оптимальними є кольори середньої частини спектру – від жовтого до голубого [39, С. 194].

2. Говорячи про колір в інтер'єрі як важливий засіб психофізіологічного впливу на людину, необхідно визначити основні відмінні параметри його дії, якими є: збудження, заспокоєння та стимулювання. Вибір тих чи інших кольорів, що відповідають таким параметрам, залежить від призначення (функціонування) конкретного інтер'єру. Поруч із наступними



факторами формування «кольорового клімату» даний принцип дуже важливий для вивчення та застосування у мистецькій практиці художника-текстильника.

3. Естетичний фактор тісно пов'язаний з попереднім чинником. Він доповнює об'єктивно існуючі психофізіологічні якості кольорів естетичними уподобаннями людини, яка формує свою власну кольорову інтер'єрну ситуацію. Тому тут необхідно враховувати кольорові уподобання (національні, соціальні, вікові та ін.) різних людей, обізнаність з якими є важливою для художника текстилю. Найбільш яскраво даний фактор проявляється в облаштуванні житла, що є виразником естетично-емоційного «портрету» людини.

4. Не менш важливим з точки зору фахового підходу до колористичної організації інтер'єрного простору є використання кольору окремих речей як засобів композиції цього простору. Саме тут художник-текстильник часто виступає в ролі дизайнера інтер'єру, коли текстиль є домінуючим чинником формотворення. Історія громадських і житлових інтер'єрів ХХ століття містить багато прикладів, де художній текстиль формував: основні архітектонічні елементи простору (стіни, колони, стелі, підлоги); візуально «виправляє» тектоніку цих елементів та визначав основні їх композиційні акценти.

5. Щодо даного фактору кольорової організації інтер'єрного середовища, то він більшою мірою стосується певних функціональних приміщень (зокрема виробничих), де естетичний фактор задіяний меншою мірою, це сфера професійної діяльності архітекторів, а не художників текстилю, тому в подальшому ми його не розглядатимемо.

Нашим завданням є – знайомство з особливостями кольоросприйняття інтер'єрних тканин усіх можливих способів застосування, які поєднують параметри психофізіологічного (збудження, концентрації, заспокоєння) та естетичного (кольорові уподобання) чинників у справі вирішення ансамблю громадського та житлового інтер'єра.

Дехто вважає, що громадський інтер'єр більше підпорядкований у своєму художньо-колористичному рішенні параметрам психофізіологічного чинника, тоді як житловий інтер'єр – це перевага кольорових уподобань суб'єкта (групи суб'єктів). Однак в обох випадках важливе значення належить тканині як засобу композиційно-колористичної організації. Особливістю такого способу застосування декоративних тканин в інтер'єрах громадського та житлового призначення полягає в тому, що питання організації «кольорового клімату» активно формує чинник **колористичної домінанти**, як елементу формування певного образу. А в ролі такої домінанти є передусім художня тканина, яка у своєму історичному розвитку має багатий досвід щодо формально-композиційних якостей.

Традиційною формою композиційної домінанти в художньому рішенні історичного інтер'єру була площа килима, гобелена, панно, завіси на одній чи декількох стінах. Ця площа своєю ритмічно-колористичною будовою не лише організовувала простір середовища у єдине ціле, але й до певної міри була виразником стилевих особливостей тогочасного інтер'єра. Покажемо є той факт, що такий принцип діяв в історичних житлах людей різних соціальних верств: чи то середньовічні замкові приміщення, чи то ренесансні та барокові палацові інтер'єри, чи то народне житло, в якому текстильна домінанта мала багаточасний вираз (сукупність поліхромних площин). Щодо історичного контексту

громадських інтер'єрів, то згадані замкові та палацові приміщення можна трактувати і як громадські, і як житлові. Звісно, що таке визначення до певної міри є умовним. Адже не можна підвести під одну формулу багатівіковий досвід, вироблений різними культурними традиціями. Однак усе ж існує дещо спільне у мистецькій практиці розвитку основних форм європейського інтер'єрного текстилю, до якого належить і формотворення нашого національного текстильного мистецтва. І цим спільним є призначення декоративної тканини в інтер'єрі, завданням якої було виконання певних функцій: символічної, конструктивної та декоративної, де кольору відведена одна з основних ролей.

Сучасна практика кольорової організації інтер'єрів базується на вивченні, переосмисленні та трансформації багатівікового досвіду облаштування предметно-просторового середовища на шляху створення того чи іншого емоційно-функціонального інтер'єра. Однак з кожним кроком опанування цього досвіду все відчутніше вимальовується концепція «колір – основа образно-формотворчого начала».

У межах даної концепції завдання художника текстилю виглядають таким чином:

- визначити функціональну специфіку інтер'єра (громадський; житловий: вітальня, їдальня, спальня, дитяча, ін.)
- визначити особливості «кольорового клімату» (параметри психофізіологічного та естетичного);
- обрати один із способів функціонування декоративних тканин в інтер'єрі (1 – головна роль в створенні художнього образу інтер'єра; 2 – доповнення всіх решта елементів облаштування інтер'єра; 3 – використання тканин в якості тла для декоративних елементів інтер'єрного ансамблю);

У межах мистецько-практичного скерування кольорознавства, якому присвячена друга частина навчального підручника, друга позиція завдань потребує детальнішого розгляду, точніше доповнення до вже окреслених психофізіологічних якостей різноманітних кольорів. Це важливо в контексті їх застосування при створенні «кольорового клімату» того чи іншого приміщення.

### **Червоний колір**

Попри певні застереження, що сформувались стосовно використання червоного кольору у хроматичній організації інтер'єра, нині він активно відстоює свої позиції. Червоний можна застосовувати практично в будь-якому приміщенні, і виглядає він чудово. Цей колір у поєднанні з іншими створює чотири з окреслених «кольорових настроїв»: дивовижне, традиційне, динамічне, чуттєве.

Дитяча кімната. Маленькі діти починають реагувати на червоний перш ніж на всі інші хроматичні кольори. Як найбільш стимулюючий колір у природі, він відповідає інтенсивності біологічних процесів активно зростаючого організму дитини. Однак надмірна кількість яскраво-червоного в дитячій кімнаті може призвести до перевтоми. Вихід – у доборі тонших колористичних відтінків червоного та в їх поєднанні з іншими хроматичними кольорами.

Їдальня, кухня. Червоні стіни чи червоні текстильні площини в їдальні та кухні стимулюють апетит. Вони гарно доповнюють природні кольори присутніх тут фруктів та овочів. Саме в цих приміщеннях найдоречніше експериментувати з таким активним кольором.

Спальня. Звертаючись до червоного кольору в цьому приміщенні не слід забувати, що його призначення вимагає більшого спокою та врівноваження. Тому даний колір найдоречніший в якості акцентів (і текстильних теж). Іншим варіантом є звернення до малонасичених червоних варіацій – ніжних рожевих: «рожева півонія», «китайська троянда», або до глибоких темно-червоних: «гранат», «бургундська червона».

Кабінет. У таких приміщеннях червоний найбільш традиційний. Цей колір в усіх можливих варіаціях за насиченістю присутній не лише в природних матеріалах (дерево), але й в декоративних тканинах: меблі, штори, килими. Звісно, регулювання стимулювань червоного відбувається через використання дещо затемнених відтінків червоного, які дуже гарно komponуються з широкою палітрою натуральних та пастельних кольорів.

### **Жовтий колір**

У силу своєї світлоти і яскравості, жовтий колір має широкий діапазон застосування: від світлого, мало насиченого, теплого тла до яскравого, активного зонування певних фрагментів інтер'єрів (площин чи обладнання). Діапазон кольорових настроїв, де присутній жовтий доволі широкий: дивовижний, турботливий, романтичний, традиційний, динамічний, чуттєвий.

Вітальня. Оптимістичність та теплота жовтого кольору завжди доречна у приміщеннях для певної спільноти людей. Присутність жовтого у всіх емоційних типах «кольорового клімату» спирається на ті чи інші колористичні якості цього кольору (світлота, насиченість). Близький до жовтого вохристий чи не єдиний колір за допомогою якого, можна в основному вирішити колористичну організацію більшості функціональних приміщень. Однак в цій ситуації не слід відмовлятися від застосування хоча б незначної кількості інших кольорів в якості акцентів.

Їдальня, кухня. Донедавна жовтий колір був одним з найпоширеніших у кольоровому оформленні цих приміщень. Тут працюють ті ж самі, що й у вітальні, закономірності. Та найголовнішими в даному випадку є «смакові» кольорові асоціації золотистих, масляно-вершкових відтінків, що сприяють поліпшенню апетиту. У наш час жовті частіше стають складовою складнішої палітри колористичної організації приміщень такого типу.

Дитяча кімната. Жовтий колір найкраще підходить до формування «кольорового клімату» дитячої кімнати. Саме він посідає перше місце серед кольорових уподобань дитини. Для малечі жовтий колір – це сонце, радість, задоволення. Окрім того, жовтий колір з точки зору фізіології стимулює розумову діяльність. Можливо і на цій його якості базується підсвідома тяга дитини до такого необхідного для її зростання та формування кольору. Загальна ж кольорова організація дитячої кімнати звісно повинна доповнюватися присутністю інших чистих світлих кольорів, що відповідає поліхромності світовідчуття дитини.



1. Спальня (червона домінанта)  
2. Вітальня (гармонія червоних і зелених)



Спальня (гармонія жовто-оранжевих)

### **Оранжевий колір**

Об'єднав червоний та жовтий, оранжевий колір взяв собі найкращі якості кожного. Це не пекуче полум'я, а приємне тепло. Це не засліплююче сонячне світло, а приємний блиск заходу сонця. Діапазон кольорових настроїв оранжевого у його світлотонотональних варіаціях подібно до жовтого охоплює майже усі можливі варіанти, за винятком «спокійного».

**Вітальня.** Теплота та насиченість цього кольору у великій мірі відображає стан комфорту та гостинності, що відповідає естетично-функціональним якостям даного інтер'єра. Широкий діапазон відтінків середнього світлотного діапазону цього кольору: від стриманих пастельних до насичених «абрикосово-персикових», гармонійно поєднується з іншими світлими та темними кольорами в якості доповнення чи акценту. Доречним буде і більш глибокий тон оранжевого – «теракота», що створює атмосферу безпеки, впевненості та стабільності.

**Їдальня та кухня.** Колористична організація подібних приміщень із застосуванням оранжевого кольору базується, в першу чергу, на його активній фізіологічній якості щодо стимулювання процесу травлення їжі. Не менш важливою є оптимальна міра активності даного кольору у поєднанні з позитивними естетичними якостями.

**Спальня.** Зберігаючи усі первинні якості оранжевого (теплота, комфорт), його більш стримані і складні відтінки створюють атмосферу спокою, затишку та любові, функціонально виправданій для подібних інтер'єрів.

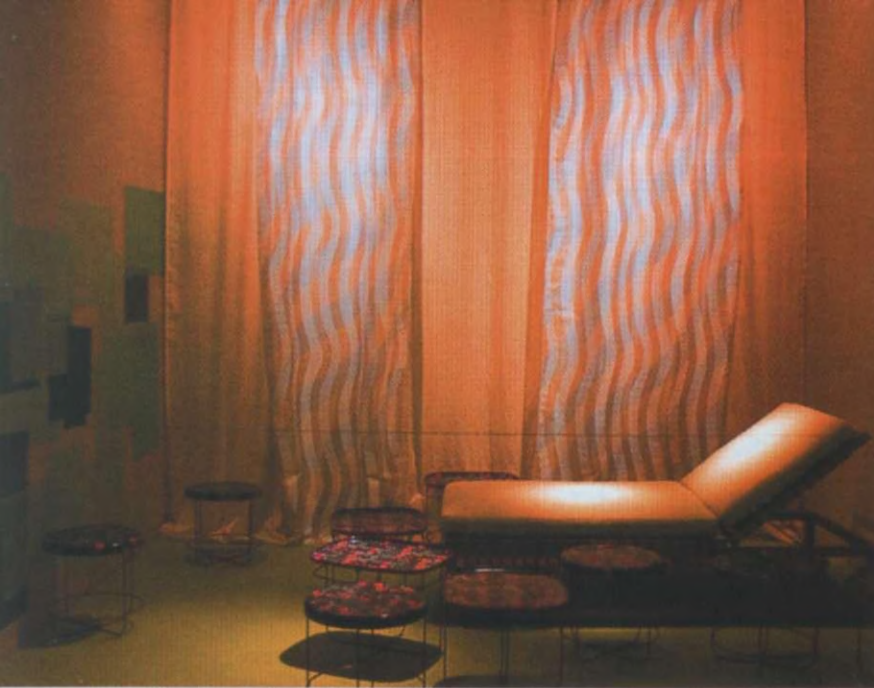
**Дитяча кімната.** Найдоречніший колір для кімнат дітей дошкільного віку. Однак, як і у попередніх випадках, «кольоровий клімат» даного приміщення – це сукупність позитивних чистих барв, де домінує оранжевий.



Мал. 7 ДИТЯЧА КІМНАТА (курсoвий проект)



Мал. 8 ЇДАЛЬНЯ (курсoвий проект)



Спальня (оранжева домінанта)

### **Зелений колір**

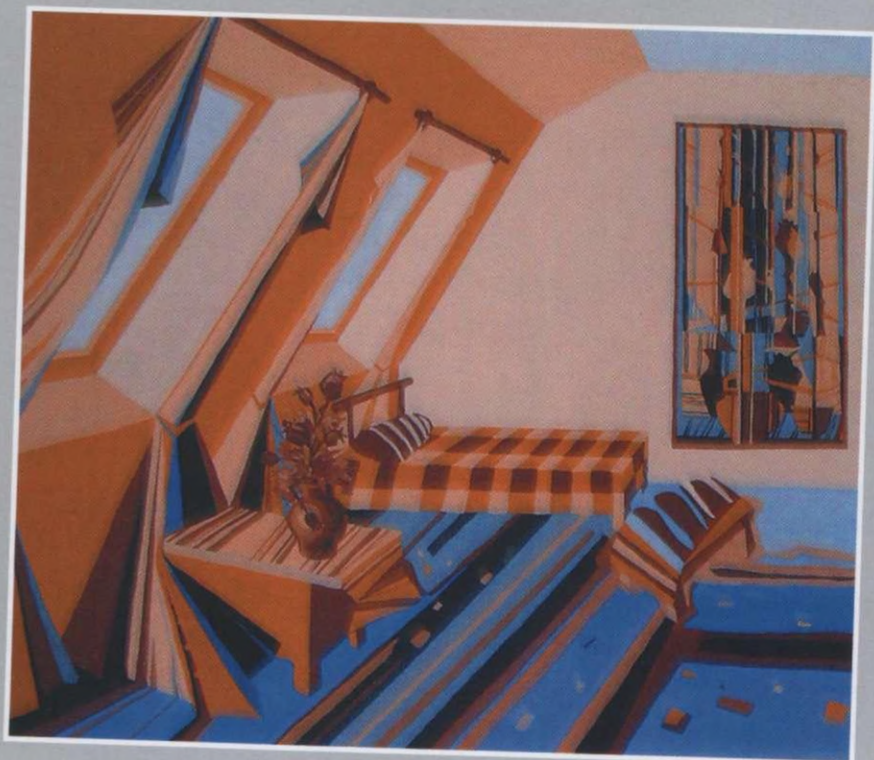
У колористичному та семантичному значенні діапазон зеленого кольору дуже великий. Як не дивно, але серед позитивних асоціацій зустрічаються і негативні. Можливо тому реакція на зелений передбачає як велику прихильність, так і повне несприйняття. Щодо інтер'єрів то всюдишча присутність зеленого в природі робить його доречним у будь-якому функціональному приміщенні. Головним залишається вибір відтінку зеленого до того чи іншого інтер'єра. Саме вибір відтінку визначає емоційну універсальність цього кольору, що робить його доречним при створенні усіх без винятку кольорових настроїв просторового середовища: дивовижне, турботливе, спостережливе, романтичне, спокійне, традиційне, динамічне, чуттєве.

Житлові кімнати. Діапазон різноманітних житлових приміщень передбачає використання широкої світлової та вальорної палітри зеленого кольору. Ці барви відповідають не лише комфортному кольоровому клімату природного оточення, але й уособлюють естетику процвітання та стабільності. Проміжне розташування зеленого в спектрі кольорів визначає за ним роль гарного сусіда як з родинами теплих, так і холодних кольорів.

Громадські приміщення. У цих випадках зелений доречніший у своїх стриманих, складних, або затемнених варіаціях, коли він виконує роль тла, або доповнення до більш активних кольорових позицій.

### **Синій колір**

Найголовнішими якостями синього кольору в інтер'єрі є його здатність до візуального розширення простору, а також створення почуття легкості, свіжості та урівноваженості. Подібно до зеленого цей колір теж може сформувати усі типи кольорового настрою. Головною якістю синього в кожному випадку буде його світлотна характеристика.



Мал. 9 ЖИТЛОВА (курсoвий проект)



Мал. 10 ЇДАЛЬНЯ (курсoвий проект)





Дитяча (поліхромія контрасних кольорів)

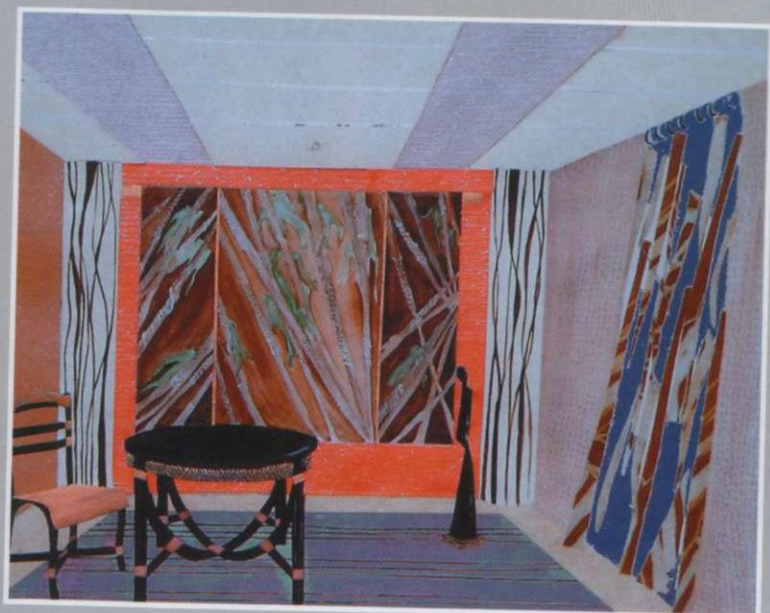
Житлові кімнати. У силу своїх психофізіологічних якостей, синій колір не належить до часто задіяних барв у колористичній організації інтер'єрів. Натомість, відзначається вишуканою гармонією індивідуальних дизайнерських рішень. Особливо це стосується функціональних приміщень, які потребують створення атмосфери розслаблення та спокою (спальні), персональних колористичних уподобань (особиста кімната), комфортного родинного затишку (вітальня). В останньому випадку більш доречні сині кольори у їх «теплішому» вираженні (синьо-бузкові).

Громадські приміщення. Саме тут синій колір застосовується у всій своїй різнобарвності. Приміщення такого функціонального призначення в більшій мірі потребують і «візуалізації» (розширення) простору, і створення атмосфери зосередженості та емоційної стриманості. Звісно, що всі колористичні варіації синього у таких випадках потребують доповнення гармонізуючими кольорами та відтінками.

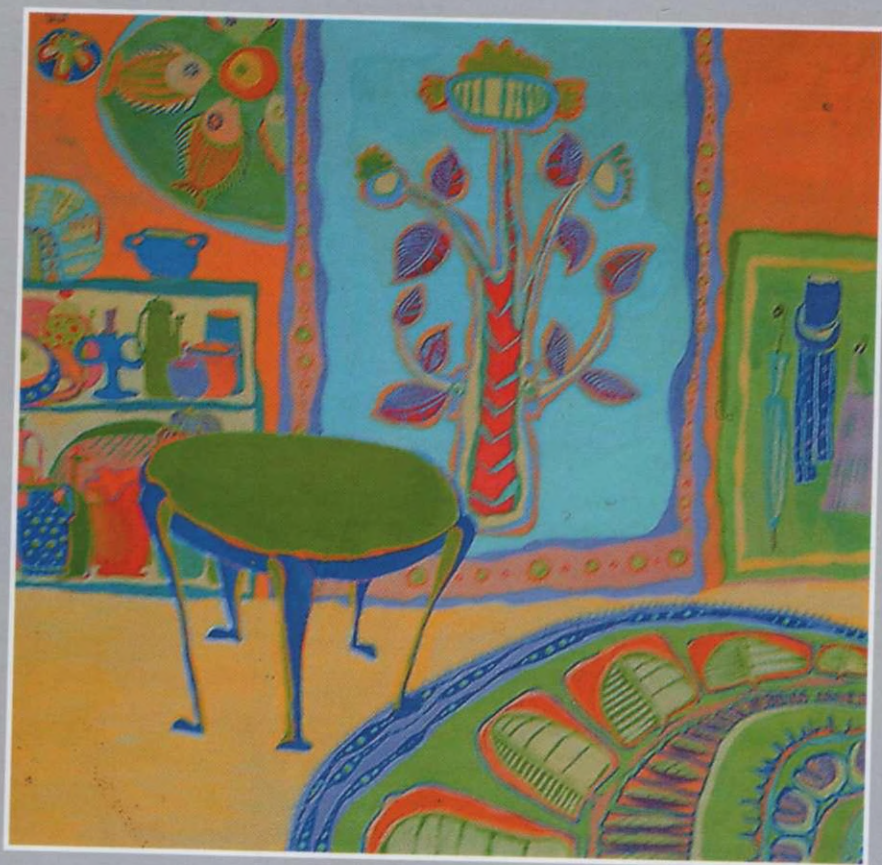
### **Фіолетовий колір**

Унікальність цього кольору підтверджена унікальністю звернення до нього у справі колористичної організації інтер'єра. Ні про яке домінування не може й бути мови. Зустрічаються випадки, коли фіолетовий колір використовують як акцент (контраст) до певного кольору просторового середовища, або будують кольорову гаму на основі певних відтінків фіолетового, звісно ж з використанням інших гармонійних доповнень. Щодо відтінків фіолетового, то їх є велика кількість, яка, власне, і формує індивідуальність колористичної концепції певного приміщення та характер його «кольорового настрою».

Вітальня. Інтер'єри такого призначення передбачають особисті колористичні уподобання в межах фіолетового кольору: елегантність глибоких «сливових» відтінків, витонченість рожевого чи червоного винограду, неповторність бузкових варіацій. І знову постає питання гармонійних чи контрастових доповнень.



Мал. 11 ВІТАЛЬНЯ (курсoвий проект)



Мал. 12 ДИТЯЧА КІМНАТА (курсoвий проект)



Спальня (гармонія білого та голубого)

Дальня, кухня. У таких інтер'єрах фіолетовий можливий у своїх насичених варіаціях (колір винограду) в якості акцентів чи доповнень до переважно теплих колористичних барв, які формують загальну колористику.

Спальня. Атмосфера спокою та безтурботності можлива при застосуванні фіолетово-синіх відтінків різної світлотної якості.

Дитяча кімната. Дизайнери часто згадують про колористичні уподобання дівчат щодо світлих бузкових та лавандових відтінків для створення кольорового клімату їх особистих приміщень. В якості гармонійного доповнення тут використовують не лише активні теплі кольори, але й білі та рожеві.

### **Коричневий колір**

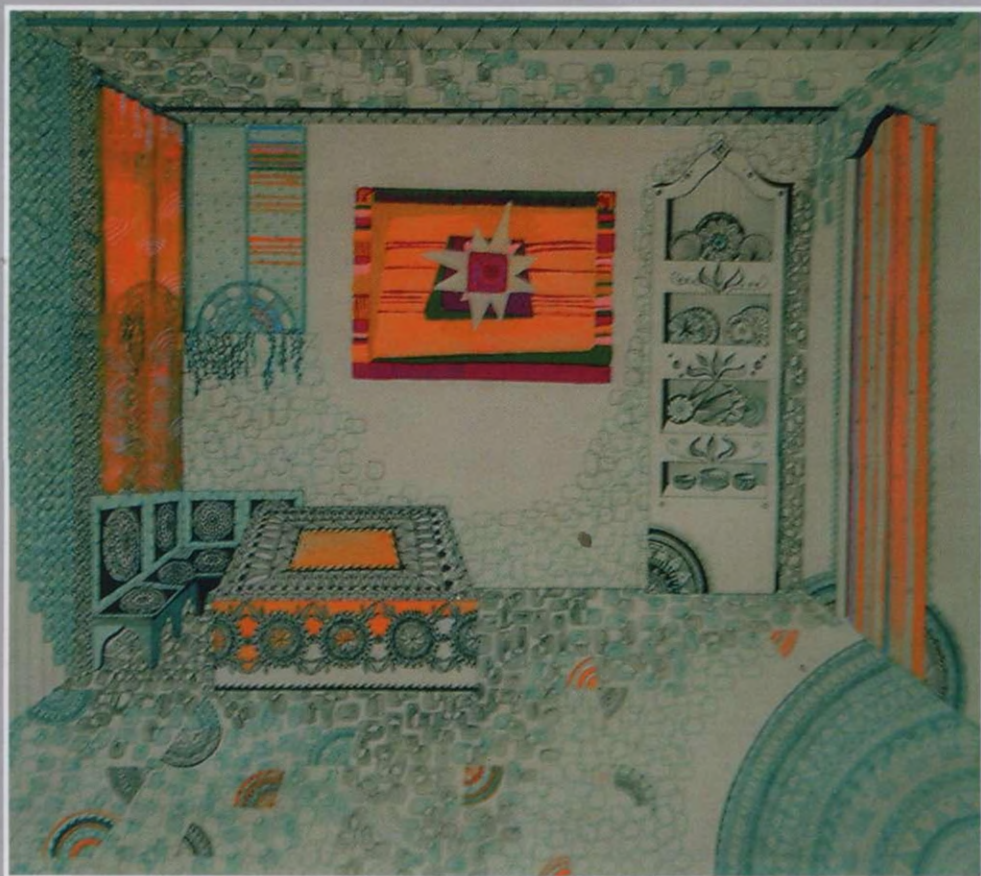
Це колір натуральних матеріалів, які подекуди формують колористику того чи іншого приміщення (дому). У таких випадках художник-текстильник відштовхується від даного колориту, доповнюючи та гармонізуючи його фрагментами декоративних тканин в той чи інший спосіб (колористична домінанта, колористична підпорядкованість).

### **Білий колір**

Зрозуміло, що цей колір присутній в кожному інтер'єрі, він є складовою майже усіх колористичних організацій просторового середовища: від окремих площин конструкції (стелі, стіни) до площин декору та обладнання. Існує думка, що звернення до білого кольору пов'язане з його «безпекою», що базується на психофізіологічній нейтральності білого. Однак це не завжди так, адже білий колір найсвітліший, відтак найяскравіший. Саме тому рекомендується звертатись до більш м'яких білих відтінків, особливо у тих випадках, коли білий домінує у колористичній гамі. Якщо білий використовується як підкреслення певних кольорових площин чи фрагментів, тоді краще зберігати його чистоту, яка активізує тональність усіх решта відтінків.



Мал. 13 ЇДАЛЬНЯ (курсвий проект)



Мал. 14 ЇДАЛЬНЯ (курсвий проект)



Мал. 15  
Громадський інтер'єр  
(курсний проект)

### Чорний колір

На відміну від білого надмірна присутність чорного в інтер'єрах призводить до неприємного пригніченого стану. Чорний візуально зменшує простір приміщення. Саме тому популярні нині чорні натяжні стелі, які застосовуються здебільшого в громадських приміщеннях, мають блискучу дзеркальну поверхню, яка навпаки збільшує просторове середовище. Щодо привнесення чорного кольору в інтер'єр, то він використовується як контрастуюче тло до інших хроматичних площин (текстиль), чи елементів декору (кераміка, скло). Цей колір можливий для забарвлення підлоги. Та найдоречніше він виглядає в якості елегантних елементів оздоблення: меблі, малоформатні текстильні вироби, активна графіка конструкцій декору та декоративних тканин.

### Сірий колір

Сірий колір – найулюбленіший колір дизайнерів, адже він ідеально гармонізує з усіма іншими кольорами. Ще одна позитивна якість цього кольору. Він має властивість видозмінюватись в залежності від кольорового оточення (дія контрастів). Сірий, у силу своєї пасивності, в основному виступає в якості доповнення чи тла до інших, задіяних в колористичній організації, кольорів. Однак існують приклади побудови колористичної атмосфери предметного середовища на базі сірих відтінків різної світлоти. Вишукана «багатобарвність» таких інтер'єрів передбачає не лише світлотні, але й «температурні» градації сірого.

Не менш важливим питанням кольорової організації просторового середовища є питання вибору типу гармонії: монохромної (однотонової), двоколірної (полярної, контрастової), триколірної, поліхромної (багатоколірної). Слід пам'ятати, що в створенні кольорової гармонії інтер'єрного середовища згідно з рекомендаціями «кольорового клімату» велике значення мають не лише самі кольори, але й конфігурації плям, розмір кольорових площин



1. Вітальня (гармонія ахроматичних кольорів)  
2. Вітальня (фіолетова домінанта)

та спосіб їх трактування (площинність, фактурна неоднорідність). Останнє особливо стосується декоративних тканин. Отож, обираючи один із способів функціонування декоративних тканин в інтер'єрі (третє завдання художника текстилю), необхідно визначити, який колір домінує, яким чином він урівноважує та виявляє інші. Одна і та ж барва (сукупність барв) буде сприйматись інакше у випадку, якщо вона опиниться на тлі більш яскравого (світлого) кольору, ніж на тлі більш темного (дія контрастів).

Питання кольорової організації штучного середовища для художника текстилю є основоположними, однак вони доповнюються вагомою роботою в галузі композиційно-пластичного та матеріально-технологічного пошуку. Ці завдання вирішуються за допомогою знань та вміння, набутих в межах навчальних дисциплін з композиційного проектування та виконання текстильних виробів в матеріалі<sup>1</sup>. Теоретично-практичне опрацювання окремих позицій подібних завдань можна також знайти в працях Н. Гасанової, Л. Жоголь, Л. Миронової, а також у журналах та практичних посібниках сучасного дизайну інтер'єрів [16; 19; 39; 15].

---

<sup>1</sup> Саме тому в якості ілюстративного матеріалу використані курсові проекти за темою «Художній текстиль в житловому інтер'єрі», виконані студентами III курсу кафедри худ. текстилю (керівники: проф. Токар М. В., приват-доц. Дубовик В. С.)

## **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Три основні способи функціонування інтер'єрного текстилю.
2. Варіанти кольорових настроїв, що формують «кольоровий клімат» інтер'єра (за Л. Айсмен).
3. Принципи моделювання «кольорового клімату» (класифікація Л.Миронової).
4. Завдання художника текстилю на шляху оздоблення інтер'єрного середовища декоративним текстилем.
5. Психофізіологічні та естетичні параметри одиничних кольорів при створенні «кольорового клімату» інтер'єра.
6. Типи гармонії та особливості кольорової узгодженості при створенні хроматичної організації просторового середовища.

## **Практичні завдання**

1. Виконати завдання 7. – «КОЛОРИСТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ЖИТЛОВОГО ПРИМІЩЕННЯ» (відтворити «кольоровий клімат» житлових приміщень (на вибір), застосовуючи рекомендації психофізіологічних та естетичних параметрів, у межах того чи іншого типу гармонії:  
а – монохромного, б – двоколірного, в – триколірного, г – поліхромного);
2. Виконати завдання 8. – «КОЛОРИСТИЧНА ОРГАНІЗАЦІЯ ГРОМАДСЬКОГО ПРИМІЩЕННЯ» (створити гармонійну колористичну організацію просторового середовища на основі рекомендацій психофізіологічних та естетичних параметрів, застосовуючи той чи інший спосіб функціонування декоративних тканин в інтер'єрі:  
а – художній текстиль – домінанта колористичної організації; б – текстиль як доповнення до інших елементів облаштування інтер'єра; в – використання тканин в якості тла для декоративних елементів інтер'єрного ансамблю).

## **Рекомендована література**

1. Айсмен Л. Дао цвета. – М.: Эксмо, 2006.
2. Гармония цвета. Практический каталог расширенных цветовых гамм с расшифровкой всех оттенков по системе СМУК. – М.: Аст. Минск: Харвест. 2006.
3. Гасанова Н. Текстиль в дизайне интерьера. – К.: «Будівельник», 1987.
4. Жоголь Л. Декоративное искусство в современном интерьере. – К.: «Будівельник», 1986.
5. Миронова Л. Цветоведение. – Минск: «Высшая школа», 1986.
6. Степанов Н. Цвет в интерьере. – К.: «Вища школа», 1985.



## 4 розділ. САКРАЛЬНА ТКАНИНА (кольоровий символізм)

Історія розвитку сакральних тканин у контексті розгортання сакрального мистецтва України в цілому проходить під кутом зору призначення кольору. І колір, і світло – це символи високих понять, світло – як мудрість, Бог, а колір – матеріальне втілення (згущення світла) Божественної сутності.

Для професійних художників текстилю, які в умовах відродження духовності все активніше працюють в царині сакрального та релігійного мистецтва, питання кольорового символізму стають наріжним каменем образної символіки обрядового дійства.

Грунтовним дослідженням з проблем кольору є праця В. Овсійчука «Українське малярство X-VIII століть. Проблеми кольору» [41]. Вона з'ясовує засадничі позиції семантики кольору в іконописі, розуміння та використання його кольорового символізму, що є підґрунтям формування і художніх особливостей сакральних тканин.

Храмові тканини (покрівці, воздухи, пелени, плащаниці, священничі ризи, хоругви тощо) – невід'ємна частина загального змісту Літургії – найголовнішого богослужіння в християнській церкві. У свою чергу, Богослужіння має зовнішню, обрядову, і внутрішню, сакральну, функції. Отже, літургійні тканини одночасно є матеріальними речами і «духовними цінностями», «святинями». Сакральні тканини свого часу стали об'єктом комплексного дослідження Т. Кара-Васильєвої, що знайшло відображення у її працях: «Літургійне шитво України XVI – XVIII століть»; «Шедеври церковного шитва України (XII – XX століття)» [25; 27].

У першій частині підручника була розглянута християнська кольорова символіка згідно з теорією Діонісія про «Божественне джерело світла і кольору» (частина I, розділ 5: 5.2 «Кольоровий символізм»). Завданням даного розділу є знайомство з фактичним застосуванням кольорового символізму у мистецькій практиці створення літургійних тканин та його відповідності внутрішній, сакральній функції цих тканин.

Безпосередній розгляд особливостей кольороутворення сакральних тканин потребує **вияснення візантійських засад кольору як форми художнього вираження. Він мислився не стільки як засіб колористичного звучання, хоча й це мало місце, скільки як змістовний елемент в образно-літургійних засадах.** Колір у розвитку візантійської культурної традиції «став відігравати після слова одну з головних ролей» [41, С. 16]. Як вже було сказано, колір і світло були рівнозначними цінностями. За визначенням Іоанна Богослова: «Бог – світло і ніякої у ньому темряви немає». Згідно з теорією Іоанна Дамаскіна (б. 675 – до 754) «зображення неграмотним заміняють книги», іншими словами «ікона – це Біблія для бідних» [41, С. 20]. Теорія образу Дамаскіна була затверджена VII Вселенсь-

ким собором у Нікеї (787 р.). Згідно з цією теорією з другої половини IX ст. визначальною особливістю візантійського мистецтва, відтак усього східнохристиянського (до якого належить і українське), стає канонічність, відповідна традиційно усталеним іконографічним формам.

Канонічна іконографія удосконалювалась, уточнювалась в процесі мистецької практики, зберігаючи основне – ідею «вищого натхнення». Засобами ідеального вираження божественної енергії ставали найбільш світлоносні барви, серед яких золото посіло найголовніше місце. Відповідниками світла могли бути срібло та білий колір. У подальшому кольорова символіка ускладнювалась, бо «колір у загальному контексті завжди є відображенням ідеї», і «згідно з візантійською практикою, можна сказати, що кольорові відношення в усі періоди базуються на доповнюючих або контрастних кольорових схемах», як, приміром, відношення «голубого і жовтого, так само компоненти зеленого можуть фігурувати як доповнюючий до червоного кольору» [41, С. 22].

Серед інших кольорів важливими є червоний пурпур як символ «животворного тепла» та «імператорської гідності». На думку В. Овсійчука «блакитний і синій – кольори неба, небесної премудрості і часто виступають як символи трансцендентного світу. Так, у мозаїках Христос і Богородиця неодноразово зображені повністю в синьому, проте пізніше в зображенні одягу Христа поєднується червоний і синій як символи земної пристрасті і небесної благодаті або страшного суду. В одязі Богородиці поява багрянці – знак її вічного вибранства, а синій – ознака її Приснодівства» [41, С. 23].

Одною з перших значних пам'яток сакрального мистецтва є Софія Київська, яка за князювання Ярослава Мудрого стала центром культури Київської Русі. Відтак, знайомство зі засадничими основами кольорового символізму християнського мистецтва слід базувати на прикладі колористичних особливостей даного храмового ансамблю. Найголовнішу роль у цьому питанні відігравали мозаїки, що колористичними засобами творили програмну атмосферу Софії Київської, цільність якої вибудовувалась на основі золотого, синього, білого та невеликого вкраплення червоного. Колір мозаїки доведений до такої інтенсивності, за якою втрачається матеріальна природа зображень, що було необхідною умовою відтворення образів не реального, а уявного світу.

Серед мозаїк в ідейній системі чільне місце посідає сцена «Євхаристії», загальна срібляста тональність якої твориться білим кольором, збагаченим розмаїттям хроматичних відтінків – від синьо-зеленого до фіолетово-золотистого [41, С. 31]. Кольором синіх і пурпурових одягів двічі зображеного Христа, «Євхаристія» єднається з кольором синьо-золотої «Оранти». Посиленню загальної звучності сприяють майстерно виконані доміанти, переважно червоно-пурпурові, оптичне змішування, тепло-холодні співвідношення. Лише дією одноразового і кольорового контрастів можна пояснювати появу таких нюансів (яких прямим смальтовим набором не передбачали), як фіолетовий (гіматії євангелиста Марка, фелон Іоанна Золотоустого, перламутрово-фіолетовий тон обличчя Аарона) або перламутрово-голубуватий тон сивого волосся апостолів під дією золотого обрамлення. Через оптичне сприймання складності кольорового визначення передаються обличчя апостолів і

святителів, що свідомо вирішувалось художником з урахуванням огляду мозаїки на відстані й знизу та зважаючи на кольорове звучання і його дію в атмосфері храму [41, С. 35-36].

Образна і колористична особливість збережених частково мозаїк Михайлівського собору розкриває дещо інший від софійських емоційно-духовний світ. За винятком золотого тла михайлівські мозаїки відрізняються меншою кількістю градацій щодо світлоти від софійських. Основними кольорами михайлівської палітри, крім золота, є зелені, рожеві, пурпурно-сірі, на відміну від софійської, де переважають сині, пурпурові, і світло-сірі, що ув'язуючись з перламутровістю багатьох інших відтінків, породжують враження загальної сріблястості [34, С. 125]. У колориті михайлівських мозаїк основний контраст до золота створюють зелені кольори різних відтінків та широкі градації рожевого. Вони становлять кольорову гаму одягу апостолів. Зокрема кожна пара, передаючи фактуру тканини хітона чи гіматію, узгоджується між собою не стільки за тепло-холодними відношеннями, скільки за кольоровою гармонією, принцип якої зумовлений до певної міри доповнюючими елементами [41, С. 37].

Окрім визначення хроматичних особливостей колористик розглянутих храмових ансамблів, необхідно зауважити роль ахроматичних кольорів, тактовно введених у палітру мозаїк. Білий та чорний кольори у вигляді ліній, якими розділяються кольорові маси, покликані надавати зображенню конструктивної чіткості. Таким чином білі і чорні кольори активно входять у живописну систему, посилюючи звучання чорного з жовтим, рожевим, червоним, сіро-фіолетовим, блакитним. Але найважливіша роль чорних і сірих – поєднання між собою хроматичних кольорів. Так, постаті Христа, пройняті золотом, майже зливаються із золотим тлом і лише темний контур та бганки одягу набувають активного виявлення. Зелені відтінки з рожевими в одязі апостолів також набирають надзвичайної чистоти кольору, завдяки підкресленню їх темним контуром.

Колористичні традиції мозаїк українських храмів розвивались та утверджувались і в іконописі, який доповнював літургійно-художній ансамбль храму. Ікона посіла рівне серед мозаїк та фресок місце, передусім, задля тіснішого спілкування з людиною. На думку дослідників давніх ікон, спорідненість ікони з храмовим монументальним мистецтвом очевидна. Свідченням тому є образи запозичені з мозаїк. Відтак, запозичені і принципи колористичної організації з тією лише різницею, що матеріал інший (фарба), а отже й тональні можливості ширші. Незмінним залишається активна присутність золота в іконописі, що, звісно, було обумовлено організуючим постулатом християнської художньої системи: світло і колір – відображення Божественної сутності.

Безперечно, що мозаїки обох пам'яток мали величезний вплив на хід мистецького розвитку не лише в Київській Русі домонгольського періоду, але й подальшого розвитку національного сакрального мистецтва та літургійних тканин, що в інтер'єрі церкви дотепер мають чітко фіксоване місце знаходження – покрови на престол, аналой, катапетасми (завіси Царських врат), хоругви, пелени та покрови на раки (моці святих), інші не мають такої фіксації – покрівці, воздухи, плащаниці, одяг священнослужителів. Важливим питанням колористичного вирішення функціональних сакральних тканин є їхнє сюжетне наповнення і семантика культового дійства та свята, що тісно пов'язано зі змістом богослужіння.

1



2



1. Хрещатий покривець «Богоматір Знамення». XVII ст.
2. Хрещатий покривець «Се Агнець» (фрагмент). XVII ст.

Для східнохристиянської культурної традиції притаманно використовувати складні сюжетні композиції у декоруванні всіх сакральних тканин. Виняток складають хіба що катапетасми, які, у результаті формування багаторушних іконостасів з активндекорованими Царськими вратами, втратили необхідність у сюжетних зображеннях. Усі решта є свідченням образно-стилістичної еволюції сакральної тканини в предметному середовищі храму.

Сюжети українських літургійних тканин в основному охоплюють два напрямки: «Христові» («Господні») та «Богородичні». Залучення інших сюжетів зустрічається здебільшого в пеленах, які є аналогами ікон, відтак, представляють різноманітні біблійні теми. Окремим рядом стоять «покрови» на раки, де зберігаються мощі. Їх сюжетне скерування залежить від образу святого, мощі якого вони вкривають. Визначення двох основних сюжетних напрямів є показовим з точки зору окреслення основоположних образів, присутніх в їх розробці. Адже, **християнська символіка кольору** до певної міри **персоніфікована в силу семантичного (сміслового) трактування образу**. Однак, на відміну від ікони, де представлена теза є первинною, сакральні тканини мають не менш важливу функціональну якість, тісно пов'язану зі змістом богослужіння, що має свій певний діапазон символічного забарвлення (релігійні свята, культові відправи). Така якість літургійних тканин стає визначальною на шляху вибору символіки колористичної гами чи домінуючого кольору.

### **Євхаристійні тканини (покрівці, воздухи)**

«Службні плати» (ще одна назва євхаристійних тканин) відіграють важливу роль в літургії. Це три різновиди покровів, якими накривають дискос і потир для Причастя зі Святими Тайнами Тіла і Крові Христа. Один з них – це невеликий квадратний покровець, що вкриває дискос. Другий – має здебільшого хрещату форму, центральна квадратна частина якого накриває доволі високу чашу – потир, а бічні частини покрівця звисають обабіч ніжки чаші. Найбільший серед службних плат покров отримав назву «воздух», він вкриває одночасно і дискос, і потир. Його форма може бути прямокутною чи квадратною.

«У першій частині літургії, проскомидії, відбувається обряд, що символізує Різдво Христове... Першим покровом ієрей накриває дискос, що символізує ясла, в яких народився Христос, а покров означає пелени, якими було оповите новонароджене дитя... Далі хрещатим покровцем вкривається потир. Потім третім великим воздухом вкривається разом дискос та потир: «Нехай покриє нас покровом крил Своїх» [25, С. 60]. У такому контексті слід прочитувати найпоширеніший сюжет на покрівцях «Се Агнець» та сюжет на воздухах та покрівцях – «Богоматір Знамення» (с. 165).

«Під час Великого Входу покрівці змінюють свій зміст та уособлюють вже не пелени новонародженого Богодитяти, а плащаницю, тобто поховальні пелени, якими було оповито мертве тіло Христа і сударій (хустка). Що вкривав Його обличчя...»<sup>1</sup> [25, С. 60]. На думку Т. Кара-Васильєвої сюжетні зображення покровців виконували роль знака-символа Євха-

<sup>1</sup> Докладніше вивчення особливостей символіки Великого Входу, що вплинула на появу інших сюжетів, якими декорувались євхаристійні тканини можна знайти у Т. Кара-Васильєвої «Літургійне шитво України XVII – XVIII ст.».

а



б



«Малий комплект» евхаристійних тканин:  
а – покрівці на чашу та дискос, б – воздух (курсова робота). 2006



Фрагмент  
хрещатого покрівця

ристії. Їх не потрібно було «відчитувати» довше як ікону. Іконографічні зображення сприймалися миттєво і мали бути лаконічними та дохідливими у своєму розумінні [25, С. 61].

Посилаючись на праці Т. Кара-Васильєвої, необхідно зауважити, що нині вони залишаються єдиними найбільш ґрунтовними в галузі дослідження українських сакральних тканин. Інформація про образно-символічний зміст шитва (аналіз особливостей іконографії), про перелік сюжетів у тканинах різного функціонального призначення, про еволюцію стилю українського шитва XVII – XVIII століть є вкрай важлива для професійних художників текстилю. Дослідниця опрацювала велику кількість фактологічного матеріалу, який у значній мірі відображений у її працях. Однак питання символіко-колористичної системи в літургійних тканинах, окрім стислого переліку найбільш уживаних кольорів фелонів [25, С. 57], залишилось поза увагою Т. Кара-Васильєвої. Спробуємо розглянути цю проблему, яка, на нашу думку, спираючись на канонічність християнської символіки, тісно пов'язана з образно-семантичним трактуванням сакральних тканин.

Кожна мистецька галузь на шляху вирішення образотворчих завдань використовує певні технологічні засоби. На відміну від іконопису, де кожна деталь, кожна кольорова пляма створюється одними й тими ж засобами – фарбою та пензлем, літургійна тканина в її історичному виявленні – це поєднання кольорової площини тканини та структурованої площини золотого (срібного) шитва – гаптування<sup>1</sup>. Таке порівняння допомагає зрозуміти, що в іконі кольоротворення більше пов'язане з конкретною символікою барви при створенні того чи іншого образу. Натомість, у літургійній тканині всі без винятку образи (персоналії) відтворюються подібними золотими чи срібними нитками. Відповідно символічна відмінність цих тканин залежить переважно від кольору тла, на якому розташовані сюжетні зображення. У поєднанні з тезою Т. Кара-Васильєвої про сюжет як знак-символ Євхаристії на службених платах виходить, що **хроматичне забарвлення тла і є тим носієм кольорового символізму**

<sup>1</sup> Інформація щодо технік гаптування у Т.Кара-Васильєвої «Літургійне шитво...».



Евхаристійні тканини:  
а – хрещатий покрівець, б – воздух (фрагменти дипломної роботи). 1997,





Фелон (фрагмент). Середина XVII ст..

**літургійних тканин**, що доповнює семантичне тлумачення іконографічного (сюжетного) символізму. Фактичний історичний матеріал, що зберігається у фондах музеїв України і репрезентує українські сакральні тканини, є яскравим підтвердженням цього. Так, приміром, серед наявних покрівців та воздухів у найбільшому фонді Києво-Печерської Лаври можна розрізнити такі основні кольори тла: червоний, зелений, вохристій (золотий), синьо-голубий. Усі вони дуже добре гармонізують з яскравішими чи більш тьмяними відтінками сухозліток (золоті та срібні нитки шитва). Іноді композиційна графічна виразність доповнюється тонкою графікою темних ниток (шнурів) в якості обрамлення гаптованих фрагментів.

### **Священнічі ризи – євхаристійні тканини**

Розглядаючи кольоровий символізм євхаристійних тканин, слід наголосити, що цей «малий комплект» літургійних тканин є складовою більшого функціонального ансамблю тканин. Мова йде про священніче облачення та служебні плати, які під час Богослужіння єднаються у своєму образно-семантичному значенні і виступають як єдиний знак-символ Євхаристії. Причому колір є чи не найпершим виразником такої єдності. Кожен священник має цілий ряд різнокольорових комплектів – ризи та покрівці з воздухом. Що лежить в основі такої необхідності?

Це пов'язано з тим, що кожне Богослужіння містить в собі літургійну відправу з освячення дарів: Крові та Тіла Христа. Євхаристійна жертва, у її безкровному повторенні,



Мал. 16 БОГОРОДИЦЯ.  
ФЕЛОН ІЗ ЗОЛОЧЕВА (фрагмент). Кінець  
XV – початок XVI ст.



Мал. 17 ІОАН ПРЕДТЕЧА.  
ФЕЛОН ІЗ ЗОЛОЧЕВА (фрагмент).  
Кінець XV – початок XVI ст.

довершується у кожній Св. Літургії. Однак, протягом літургійного року богослужіння – це «Свята Євангелія в практиці», де окрім празників на честь Христа та Його Пречистої Матері присутні й інші свята. Святкові богослужіння сповнені глибоко-змістовними молитвами, співами, повними символіки обрядами. У цьому контексті колір, задіяних у культовому дійстві тканин, за мірою свого емоційного впливу стає поряд з піснями та молитвами.

Головною постаттю в церкві є священик, який проводить Службу Божу, присвячену певній події літургійного року, від початку і до кінця. Отож, саме колір священничих риз і буде першочерговим виразником символічного значення тої чи іншої святкової літургії. Відповідно інша складова ансамблю – «покрівці, воздух» – теж має бути вирішена в цьому ж кольорі. Хроматична символіка літургійного свята знаходила підтримку у декоруванні опліччя фелону, де був розташований відповідний до свята сюжет. Так, на Господні свята використовувались фелони з христологічними сюжетами, і насамперед «деїсус», на Богородичні свята одягали ризи з богородичним сюжетом, приміром «Успіння Богородиці». Т. Кара-Васильєва наводить перелік кольорів фелонів згідно з путівником святих місць Києво-Печерської Лаври: «Так, у свята Господні – використовували парчові ризи з золотими розводами на яскравочервоному тлі, у Богородичні та ангельські – парчові із золотими розводами, але на білому тлі, або ж суцільно білі, в апостольські дні – ризи жовтого кольору, у святительські – блакитного, в мученицькі – червоного, у дні преподобних – зеленого. У Велику Суботу, в кінці літургії священник і диякон після Малого Входу знімають з себе темні ризи, вдягають світлі і тоді вже читається Євангеліє про Воскресіння.» [25, С. 57].

На підставі християнської символіки кольорів та аналізу основних барв комплексів євхаристійних тканин XVI – XVIII століть, що зберігаються у фондових збірках музеїв України, спробуємо з'ясувати семантичне значення найбільш поширених кольорів ансамблю «священничі ризи – покрівці, воздух» та їх відповідність певним літургійним святам. Основою буде ще одне звернення до Діонісія Ареопагіта, на символіці якого будувалась хроматична гама священничих одерж, у колористиці яких і досі переважають золоті, білі і червоні барви. Однак це звернення буде супроводжуватись посиланням на ті чи інші літургійні свята, що визначали семантику кольору певних святкових ансамблів.

### **Пурпуровий, червоний**

Серед семантичних значень пурпурового кольору у християнській символіці знаходимо, що це Страсті Господні, кров Христа, яка пролилась в ім'я спасіння людства (символ жертви). Усе це дає підстави обирати пурпуровий колір як основний для створення так званих «Страстних риз» в комплекті з покрівцями та воздухом. Червоний колір, що теж є кольором Євхаристії – очищення і спасіння, у свою чергу, доповнюється значеннями «Божественної енергії» та «життєдайного тепла». Саме тому це колір Престолу Господнього. Цей колір в якості домінанти може вирішувати колористичну організацію Різдв'яних риз та службених плат. Зрештою, у тій чи іншій мірі це обов'язковий колір усіх Христових свят літургійного року, відтак, червоний колір має бути присутній у фелонах та покрівцях цих свят. Саме в такому контексті згадувався червоний колір і при застосуванні у «мученицьких» святах (Т. Кара-Васильєва).



Священнічі ризи:  
а – фелон, б – епітрахиль (фрагмент дипломної роботи І.Головаті), 2006

Пурпуровий колір – колір мафорію Діви Марії. Отож, і цей колір, і червоний можуть бути використані при створенні ансамблів для відправи святкових Літургій Богородичних свят, хоча домінуючим кольором у таких випадках виступає голубий (блакитний), як колір Богородиці.

### **Білий**

Як символ святості, чистоти віри цей колір використовується в іконографії святих, ангелів, апостолів, воскресіння з мертвих. Враховуючи, що білий – колір Христа (поруч з червоним), то саме білий є домінуючим кольором Великодних риз та Євхаристійних покровів (Свято Христового Воскресіння або Пасха). Святкову піднесеність та естетичну виразність таким святковим ансамблям додає застосування золота, срібла, що посилює смислове звучання загального колориту.

Саме цей колір відповідає духові ангельських свят, тому має визначати колористику їх літургійних тканин (ризи – покрови).

Як доповнюючий білий доречний у літургійних ансамблях (ризи – покрівці) до свят на честь тих чи інших святих (символ святості, чистоти віри), де він доповнює «основний» колір святого.

### **Золото**

Значимість цього кольору не лише у його коштовному вираженні (знак влади). Даний колір найбільше відображає теологічне твердження Бог – це Світло, де золото – це матеріальне втілення Світла, сяйва царства Божого. Тому подекуди цей колір повністю заміняє білий у Великодних ризах та покрівцях. Можливо, таким чином стверджується думка про перехід Христа після Воскресіння у ірреальний світ, де діє категорія Вічності.

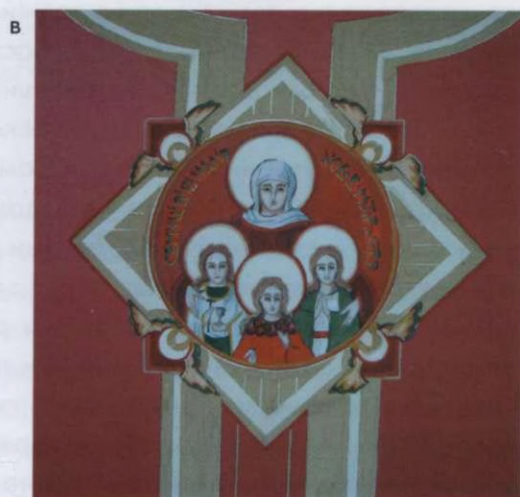
Показовими стають золоті ризи та покрівці у літургійних відправах Різдвяних свят. Тим самим ствержуючи думку про матеріалізацію Божественного Світла – народження Боголюдини.

В основному ж золото (срібло) використовують як доповнюючий колір до усіх без винятку основних кольорів літургійних тканин, адже саме цим кольором (через гапти) вирішувались сюжетно-іконографічна та орнаментальна частини покрівців, воздухів, фелонів, епитрахилі, ін.

Історичні пам'ятки представляють доволі велику частку службених плат, тло яких вирішено на основі жовтих та вохристих відтінків. Можливо у даному випадку ці кольори розглядались як згущене вираження золота, яке в силу своєї світлотної відмінності від чистих золотих кольорів засобами світлотного контрасту дозволяло активніше підкреслити смислове значення золота як Божественного сяйва. До них можна віднести і згадані вище «жовті ризи для апостольських днів» (Т. Кара-Васильєва), які були активно декоровані золотом.

### **Голубий (блакитний)**

Загально визнано, що це колір Богородиці – ознака її Приснодівства. Поряд з цим блакитний колір символізує земну благодать, а Богородиця – Цариця Церкви Земної. Саме тому під час відправи святкової Літургії, присвяченої певному Богородичному святу, священник одягається переважно у блакитні ризи та освячує дари за допомогою блакитних покровів. Семантика цього кольору дозволяє використовувати в літургійних тканинах родинні до нього кольори: різномані сині та синьо-зелені. Незалежно від того, що символіка Бого-



Комплект священничих риз та євхаристійних тканин:  
 а – проект комплекту, б – фрагмент хрещатого покрівця, в – фрагмент опліччя фелони  
 (дипломна робота Н.Янішевської). 2007

родичних свят визначає кольорову доміанту – блакитний, остання дуже часто гармонізується з ішими смисловими кольорами: білим, золотом (сріблом), відтінками червоного (теплыми чи пурпуровими).

### Зелений

Усяка зелень – це прообраз дарованої Богом благодаті. Саме тому зелений подекуди заміняє блакитний не лише в Богородичній іконографії ікон, але й в колористиці Богородичних свят в Літургії. Звісно, що мова йде про холодні зелені відтінки, які ніби підкреслюють присутність небесної благодаті у поєднанні зі земною.

Зелений – колір апостолів та пророків, які отримали Божу благодать і несуть її людям. Цей колір, що символізує надію, завжди супроводжує образ Св. Миколая в іконописі: «Усіх християн надіє, покривджених великий оборонче, хворих лікарю, зажурених потішителю, і від людей до Бога заступнику, випрось нам мир і спасай нас від находу поганців»<sup>1</sup>.

Зелений колір – це колір Трійці, свята, яке в народі ще має назву – Зелені свята.

Сучасна практика створення літургійних ансамблів: священничі ризи – служебні плати набуває активного розвитку. Цей процес супроводжується розширенням використання різноманітних текстильних технік декорування сакральних тканин, що, у свою чергу, призвело до зміщення колористичних акцентів у порівнянні з традиційними гаптами. Як було зазначено вище, у сюжетних зображеннях домінував колір золотих та срібних ниток (з окремим проникненням кольорових домішок шовкових ниток у барокових тканинах XVIII ст.). Нині фахівці рідше звертаються до трудомісткої техніки гаптування. Натомість її фактурно-пластичні якості в повній мірі передають готові структурні текстильні матеріали, за допомогою яких засобами аплікативної техніки можна створити як окремі фрагменти сюжетних зображень, так і цілі іконографічні композиції сучасних сакральних тканин.

Іншим способом не лише створення, але й декорування сучасних літургійних тканин є тонке шпалерне ткацтво, яке теж в повній мірі передає їх фактурно-декоративну пластику. Розміщення окремих тканих у такий спосіб фрагментів (з домішками золотих, срібних ниток) на площині шовкових чи оксамитових тканин мало чим відрізняється від традиційного поєднання гаптованих фрагментів з шовково-оксамитовою основою.

Найбільш популярними нині є різноманітні техніки вишивки, яким під силу відтворити будь які композиційно-стилістичні завдання. Поряд з цим вишивка дуже часто тактовно доповнює інші текстильні техніки, беручи на себе роль остаточного графічного та пластичного завершення іконографії сюжетних зображень.

Щодо кольорового вираження усіх розглянутих варіантів створення фігуративних та орнаментальних зображень сакральних тканин, то вони мають значно ширшу палітру. Однак головним залишається відповідність символічному забарвленню образів, які формують іконографію тканин. Іншими словами **барви сюжетних зображень повинні гармонізувати з домінуючим кольором, який визначає символіку того чи іншого літургійного свята.**

<sup>1</sup> П'ята пісня канону Богослужіння присвяченого Св. Миколаю (о. Ю. Катрій «Пізнай свій обряд» – С. 280-281)



ПАРНІ ХОРУГВИ (фрагменти проектної частини дипломної роботи Р.Косів). 1998

### Хоругви

Церковні хоругви походять з Візантії. Дослідники вважають, що вони сформовані на основі імператорського знамена, що мало назву «labarum». Збережені церковні хоругви датуються XVII – XX ст. Вони є парні (в храмах знаходяться 4-6-8 та більше) і мають традиційне для знамен двостороннє зображення. Причому зображення кожної сторони завжди відрізняється сюжетом. Приміром, хоругва зі зображенням св. Параскеви на звороті має св. Дмитрія (кінець XVII ст.) з с. Вовче (Львівщина), або хоругва зі зображенням сюжету Хрещення на звороті – Поклоніння пастухів (XIX ст. Обидві зберігаються у НМ у Львові) [32, С. 217].

У верхній частині хоругви розміщений іконографічний сюжет, решта тла – вільний або декорований простір тканини. Традиційно сюжетне зображення хоругов виконувалось у мальований спосіб, отож, у питанні кольорового символізму їх можна уподібнити до ікон.



У свою чергу, «головні» кольори того чи іншого зображуваного образу отримували підтримку у колористиці декоративного обрамлення основного сюжету, рідше у колористиці самого тла хоругви. Так, приміром, хоругви з Богородичною іконографією декорувались орнаментом переважно блакитних кольорів. Парне зображення Ісуса Христа та Богородиці на хоругвах завжди доповнювалось обрамленням переважно червоних та золотих тонів. Подібно до іконопису, кольорова гама хоругв творилась за принципами гармонії не лише контрасту кольору, але й контрасту світла й тіні. Посилення хроматизму в таких контрастуючих зіставленнях, як червона-зелена, червона-блакитна, блакитна-жовта, відбувалось не тільки в рівних світлотних межах, бо для мажорності звучання одна з барв могла бути світлішою. Відтак, контраст темного і світлого свідомо вводився для емоційного піднесення [41, С.258].

Хоругви з використанням дорогоцінних тканин та гаптованим сюжетним зображенням зустрічаються рідше. Такі гаптовані хоругви замовлялись можновладними замовниками і виконувались переважно в монастирях.

Традиційно склалось так, що у внутрішньому просторі храму одночасно присутні декілька пар хоругв, іконографічна парність яких доволі різнопланова. Однак завжди присутні хоругви з основними образами: Ісуса Христа – Богородиці, окремі парні Господні та Богородичні хоругви, парні хоругви головного храмового образу (свята). В усіх випадках символіка кольору підпорядкована їх іконографічному зображенню.

Сучасно мистецька практика створення хоругв дещо розширила композиційно-пластичні принципи передачі іконографії сюжетів. Поруч із традиційно окресленою площиною основного сюжетного зображення на тлі хоругви, з'являються також цільні композиційні рішення сюжету (образу) в межах цілої площини хоругви. У таких випадках посилюється значення символіки кольору, який своєю присутністю не лише в межах іконографії сюжету, але й в межах певних частин композиційної структури, підкреслює семантичне значення даної хоругви.

### Плащаниця

Починаючи з XVI ст. відбувся процес відокремлення плащаниць від воздухів, які здебільшого мали подібні іконографічні сюжети. Генетична спорідненість сюжетів воздухів та плащаниць пов'язана з тим, що служебні плати (воздухи), якими накривали священні дари, теж були пов'язані з символікою Великого Входу<sup>1</sup>. У свою чергу, розподіл функціонування пов'язано з появою у богослужбній практиці українських церков звичаю виносити плащаницю в кінці вечірні у Велику П'ятницю Пасхального Свята. Серед усіх якостей плащаниці, про які говорить Т. Кара-Васильєва: «символічна роль плащаниці зумовлювала не лише її іконографію, але й особливу емоційно-піднесену спрямованість, уважне ставлення до розробки сюжетної лінії, а також ретельне технічне виконання, що проявилось у найвидатніших творах гаптування – українських плащаницях XVII – XVIII ст.» [25, С. 62], не

<sup>1</sup> Процесія Великого Входу в церкві означає шлях Спасителя на страждання, Його смерть і поховання – сюжети «Розп'яття», «Покладення у гріб».



Плащаниця. 1655 р.

менш визначальним, на нашу думку, є колорит українських плащаниць. Адже саме колір у сакральному мистецтві був чітко регламентований щодо свого символічного наповнення, і саме колір був одним з найпотужніших акордів емоційного впливу. Щодо сили емоційних переживань, то тут слід говорити про тему Страстей Господніх, бо такою була іконографічна основа, яка мала певний перелік сюжетів, розвинутих у покрівцях («Розп'яття», «Оплакування», «Покладення у гріб»).

Плащаниця, за своєю суттю, символізувала покров, у який було загорнуто мертве тіло Христа. Отже, іконографічним сюжетом могло бути лише «Покладення у гріб». Іншим обмеженням (канон) згідно з символічним трактуванням стало обов'язкове текстове обрамлення іконографії плащаниці: «Благообразний Йосиф, знявши з Хреста пречисте тіло Твоє, плащаницею чистою обвив і, пахощами покривши, у гріб новий положив» (Тропар Великої П'ятниці).

Найпершим «відповідником» Страстей Христових є пурпуровий колір, який символізує пролиття крові Христа в ім'я спасіння людства. Згадаймо про пурпурові «Страсні ризи». Підтвердженням тому є і основний масив фактологічного матеріалу збережених не лише українських плащаниць, але й російських та молдавських, які теж наслідували візантійську традицію сакрального мистецтва з її системою кольорового символізму.

Трагічно-урочисті пурпурові, насичені винно-червоні кольори шовкових та оксамитових полотен не лише слугували основою як складних багатофігурних, так і однофігурних плащаниць, але й формували колористичну гармонію цих тканин. Напруження пурпуру-



Плащаниця (диплона робота І.Наумові). 1995

вого тону підкреслювало свічіння золотих (срібних) кольорів гаптування, узгоджувало тональні особливості вишивки кольоровими шовками, організовувало фрагменти олійного малярства, яким виконувалось фігуративне зображення барокових плащаниць.

На відміну від воздухів, які використовувались як «малі плащаниці» і відображали сюжет «Покладення у гріб» у її традиційній багатофігурній іконографії, великі плащаниці з XVII ст. виробили ще один свій особливий іконографічний тип даного сюжету. Мова йде про «одноличні» плащаниці, на яких зображено лише одну фігуру Христа. Здебільшого тіло Христа вишивали тонким крученим шовком світло-жовтого кольору «швом по формі». Він дає можливість за допомогою коротких стібків, які щільно прилягають один до одного, моделювати форму тіла і обличчя. Прикладом такого рішення є плащаниця Чернігівського єпископа Зосима Прокоповича 1655 р. [25, С. 117]. Такий спосіб шитва як «живопис голкою» був типовим для виконання тіла Христа російських та грузинських плащаниць XVI – XVII ст. «візантійського кола», однак зустрічались варіанти поєднання вишитого шовком обличчя Христа та гаптоване сухозліткою тіло<sup>1</sup>. Із поширенням у сакральних тканинах барокової стилістики, фігура Христа в «одноличних» плащаницях виконується технікою олійного малярства з подальшим розміщенням на шовково-оксамитовому тлі. Звернення до історичного контексту щодо прикладів різноманітного технічного втілення основного образу плащаниці підкреслює варіанти його тонально-колористичної розробки. Незмін-

<sup>1</sup> Плащаниця Івана Гаркуші, виконана у 1756 р. (Т.Кара-Васильєва «Літургійне шитво...» – С. 118.)



1. Плащаниця (дипломна работа О.Мазур). 1996  
 2. Плащаниця (дипломна работа З.Костинюк). 2002

ним залишається колір тла вищезгаданих пам'яток, адже незмінною залишається тема та її кольорово-символічне вираження.

Сучасна мистецька практика активно розробляє обидва іконографічні типи плащаниць. Технологічні можливості теж доволі широкі (про це йшлося вище). Непорушною у такій ситуації залишається символіка основних кольорів плащаниці: пурпур, золото. Варіативність розглядається в межах поглиблення тонально-кolorистичних можливостей пурпурових та червоних у випадку їх домінування (найчастіше в «одноличних» композиціях), або у випадку формування тонкої поліхромної гармонії на основі тих же червоно-пурпурових барв (найчастіше у багатофігурних плащаницях). Прикладами багатофігурного іконографічного типу сучасних плащаниць є дипломні роботи випускників Львівської національної академії І. Наумової (1995), О. Мазур (1996 р.) та З. Костинюк (2002 р.).

Звернення до цих прикладів<sup>1</sup> обумовлено тим, що вони відображають різну інтонаційну кольорову концепцію на основі розробки головного хроматичного символу – пурпурного кольору. Плащаниця І. Наумової, що створена для православного храму м. Макіївки (Донеччина), розвиває традиції барокових плащаниць, де текстильні матеріали та техніки поєднуються з мальованими фрагментами (с. 180). Густий пурпуровий тон оксамитового тла своїм локальним вираженням у першу чергу підкреслює декоративну лаконічність темперного малярства, яким виконана ціла постать Христа та окремі фрагменти предстоячих (лики, руки, ноги). У поліхромному розвитку малярства теплі охристо-червонуваті відтінки доповнюють основний кольоровий тон тла. Натомість, активне свічіння сріблясто-золотистих відтінків (парчові тканини) Гробу Господнього та вбрання предстоячих, доповнене графікою текстового обрамлення, посилюють драматизм смислового наповнення сюжету. Слід відзначити неординарне пластичне вирішення цих фрагментів зображення. Відштовхуючись від активних рельєфів барокових гаптованих плащаниць (багатошарове шитво по карті), дипломниця потрактувала аплікативні парчові фрагменти не в їх площинному вираженні, а в спосіб відтворення рельєфу бганок (зморшок, складок на одязі), що дозволило задіяти світло-тіньові якості сріблясто-золотих кольорів парчової тканини.

Інші дві плащаниці створені у класичній техніці шпалерного ткацтва, що дозволило їх авторам задіяти живописні можливості поліхромної гами. Робота О. Мазур, яка виконувалась для монастиря Отців Василіан м. Бучача (Тернопільщина), є прикладом колористично-вальорної якості тонкого ручного ткання (с. 181). Однак в основі цієї вальорності закладені обов'язкові для плащаниці символічні барви: пурпур, золото (жовті), білий, синьо-блакитний. Відсутність локальних площин символічних кольорів не перешкоджає усвідомленню їх семантичного значення. Навпаки їх гармонійне «перетікання» з одного кольорового відтінку в інший творить органічну цільність іконографічного дійства, переконливість якого підтримана

<sup>1</sup> Методика викладання теми «Сакральні тканини християнського храму» на кафедрі художнього текстилю Львівської національної академії мистецтв була розпочата у 1993 році. На основі ґрунтовного вивчення цього курсу було виконано багато літургійних ансамблів «Священічі ризи – служебні плати» та плащаниць («Господніх» та «Богородичних»), які створювались на замовлення українських греко-католицьких та православних церков.



Плащаниця (дипломна робота А.Дах). 2005

виключною композиційно-графічною розробкою сюжету. Колористичне рішення плащаниці З. Костинюк базується переважно на розробці основних пурпурово-червоних кольорів вдало доповнених (у пропорційному плані) іншими важливими символічними кольорами: золотим (жовтим) та білим. Характерною рисою цієї плащаниці є внутрішній драматизм передачі сюжетного дійства засобами доволі активної фактурно-графічної розробки кожного фрагменту зображення (с. 181).

Окремою рисою сучасної практики створення сакральних тканин є поява так званих «Богородичних плащаниць». Хроматична розробка цих важливих культових тканин теж базується на засадах християнської кольорової символіки. У першу чергу йдеться про присутність кольору, який символізує жертвність та очищення – червоний. Окрім того, багрянця – знак вічного вибранства Діви Марії. Відтак на тлі, що огортає тіло Богородиці мають домінувати червоно-пурпурові кольори, які можуть доповнюватись іншими суголосними до образу Богоматері барвами: білим (чистота, святість), золотим (божественне світло), блакитним (ознака Приснодівства). Прикладом сучасної Богородичної плащаниці є дипломна робота випускниці Львівської національної академії мистецтв Анастасії Дах, яка була створена для Церкви Різдва Пресвятої Богородиці (м. Львів, Сихів) у 2005 році (с.183). Побудована за принципом одноличної Господньої плащаниці, композиція даної плащаниці містить постать Богоматері на біло-золотому тлі в обрамленні пурпурової кайми. Блакитний та білі кольори одягу Богородиці відповідають кольоровій символіці образу. Вирішення тла в більшості білого та золотого теж виконана у відповідності до семантики сюжету Успіня Богородиці, яка почила в мирі, проживши життя в святості та чистоті віри. Символом її жертвності є червона пляма обабіч голови, яка посилює звучання присутніх в плащаниці інших червоно-пурпурових барв.

Підсумовуючи огляд засад кольорового символізму в українських сакральних тканинах та особливостях мистецької практики їх створення, необхідно наголосити, з одного боку, на непорушності цих засад, з іншого – на невпинному розвитку стилістично-пластичних та технологічних можливостей іконографії сюжетів літургійних тканин, які є складовою образного рішення храмових ансамблів. Завданням сучасних митців є осмислене застосування загальноновизнаної християнської кольорової символіки в контексті конкретних творчих робок.

## **Питання для контролю засвоєння знань**

1. Візантійські засади кольору як форми художнього вираження.
2. Сакральні тканини та їхнє місце в храмовому середовищі.
3. Основні сюжетні напрямки українських літургійних тканин – основа символічної кольоросистеми.
4. «Службці плати» та особливості їх кольорового символізму.
5. Взаємозв'язок символіки ансамблів «священничі ризи – євхаристійні тканини» з літургійними святами (на прикладі семантики основних кольорів).
6. Хоругви та їхня система кольорового символізму.
7. Типи традиційної іконографії плащаниць (на основі історичного матеріалу).
8. Кольоровий символізм плащаниці.

## **Рекомендована література**

1. Запаско Я. Нариси з історії українського декоративно-прикладного Мистецтва. – Л.: ЛДУ, 1968.
2. Кара-Васильєва Т. Літургійне шитво України XVII – XVIII ст. – Львів: Свічадо, 1996.
3. Кара-Васильєва Т. Українська вишивка: Альбом. – К., 1993.
4. Кара-Васильєва Т. Шедеври церковного шитва України (XII – XX ст.) – К., 2000.
5. Косів Р. Типи українських хоругв в контексті історичних подій // Вісник Львівської академії мистецтв. Випуск 11. – Львів, 2000, – С. 209-221.
6. Овсійчук В. Українське малярство X – XVIII століть. Проблеми кольору. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.
7. Степовик Д. Іконологія й іконографія. – Ів.-Франківськ: «Нова Зоря». 2003.
8. Художній текстиль. Львівська школа. – Л.: Поллі, 1998.



Розглянувши один із найвагоміших засобів творення художньої форми – колір, ми, тим не менше, не можемо стверджувати, що охопили усі можливі аспекти його застосування у мистецькій практиці, зокрема в практиці художнього текстилю. Однак, ймовірно, саме в цьому і привабливість даного мистецького феномену, значимість якого розкривається з кожним кроком пізнання через творче пережиття.

Натомість основоположні моменти, про які йдеться у розділах підручника, необхідно знати і свідомо застосовувати на шляху такого пережиття. Підтвердженням тому є мистецька практика багатьох епох та досвід митців, до яких ми звертались на сторінках підручника в міру можливостей. Звісно, що окрема література з історії мистецтва суттєво розширює діапазон фактологічного матеріалу, який засвідчує дієвість категорій та законів кольорознавства, що допомагають митцям різних напрямів та жанрів втілювати свої творчі задуми.

У свою чергу, підбиваючи підсумок, можна стверджувати, що теорія кольору для митців у її класичному науково-пізнавальному розумінні не лише не втрачає актуальності, але й отримує нові стимули. Адже саме теоретичне вивчення понять «світла», «кольору», «кольоросприйняття», «кольорового символізму» та «кольорової гармонії», яке свого часу поглибило та збагатило процес пізнання природи, світу, людини, сприяло перетворенню мистецтва на експериментальну лабораторію цього процесу, породивши нові стилі та напрями: імпресіонізм, постімпресіонізм, кольоровий абстракціонізм, супрематизм, ін.

Нині ми спостерігаємо продовження цього взаємозв'язку. Науково-технічний прогрес, розвиток інформативних технологій з новою силою актуалізують проблеми кольору у сучасному мистецтві в контексті асамбляжу, інсталяції, перфомену, комп'ютерної графіки, відеоарту, дизайну, поряд з якими продовжують розвиватись і класичні види і жанри мистецтва, що на новому образно-смысловому рівні оперують кольоротворенням. І **завданням кожного художника має бути пізнання усіх граней важливого мистецького засобу створення художнього образу – кольору.** А розпочати таке пізнання можна за допомогою даного підручника..

## РЕКОМЕНДОВАНА ЛІТЕРАТУРА

1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. – М.: Мир, 1982.
2. Айсмен Л. Дао цвета. – М.: Эксмо, 2006.
3. Алексеев С. Цветоведение. – М.: «Искусство», 1952.
4. Арагон Л. Анри Матисс. Роман. – М.: «Прогресс», 1971. – 2 Т.
5. Аристотель. О душе // Аристотель. Сочинение в четырех томах. – М.: Мысль, 1976, – т.1.
6. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. – М.: «Искусство», 1986.
7. Архипенко О. Теоретичні нотатки // Хроніка 2000. – 1993. – №5(7).
8. Беда Г. Тоновые и цветовые отношения в живописи. – М.: Сов. художник, 1964.
9. Богомазов О. Картина – глядач [фрагменти з трактату «Живопис і елементи»] // Хроніка 2000. – 1992. – № 1.
10. Вазари Дж. Жизнеописания наиболее знаменитых живописцев, ваятелей и зодчих, – М.: «Искусство», 1963. – т. 2.
11. Ван Гог. Письма. – Л.-М.: «Искусство», 1966.
12. Волков Н. Цвет в живописи. – М.: «Искусство», 1965.
13. Все о технике. ЦВЕТ. – М.: Арт-Родник, 2002.
14. Галеев Б. Человек, искусство, техника: синестезии в искусстве. – Казань, 1987. – 266 с.
15. Гармония цвета. Практический каталог расширенных цветовых гамм с расшифровкой всех оттенков по системе СМУК. – М.: Аст. Минск: Харвест, 2006.
16. Гасанова Н. Текстиль в дизайне интерьер. – К.: «Будівельник», 1987.
17. Голубева О. Основы композиции. – М.: Изобраз. Искусство, 2001.
18. Де Шарден Т. Феномен человека. – М.: Аст. 2002.
19. Жоголь Л. Декоративное искусство в современном интерьере. – К.: «Будівельник», 1986.
20. Жук А. Сучасні українські художні тканини. – К.: Наукова думка, 1985.
21. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. – М.: «Искусство», 1986.
22. Запаско Я. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. – Л.: ЛДУ, 1968.
23. Захарчук-Чугай Р. Українська народна вишивка. Західні області УРСР. – К.: Наукова думка, 1988.
24. Кандинский В. О духовном в искусстве. / Психология цвета. – М.: «Рефл-бук» «Ваклер», 1996. – С. 181-220.
25. Кара-Васильева Т. Літургійне шитво України XVII-XVIII ст. – Львів: Свічадо, 1996. – 231 с.
26. Кара-Васильева Т. Українська вишивка: Альбом. – К., 1993.
27. Кара-Васильева Т. Шедеври церковного шитва України (XII – XX ст.). – К., 2000.
28. Кашуба О. «Фортекс» у Київському художньому інституті // Студії Мистецтвознавчі. – 2005. – Число 1(9). – С.49-61.
29. Кено М. Икона. Окно в вечность. – Минск – Белосток, 2001.
30. Клар Г. Тест Люшера. Психология цвета. / Цветовой личностный тест. – Минск: «Харвест», 1999. – С.127-171.
31. Козлов В.Н. Основы художественного оформления текстильных изделий. – М.: «Легкая и пищевая промышленность», 1981.
32. Косів Р. Типи українських хоругв в контексті історичних подій // Вісник Львівської академії мистецтв. Випуск 11. – Львів, 2000. – С.209-221.
33. Кравков С. Цветовое зрение. – М.: Изд-во АН СССР, 1951.
34. Левицкая В. О палитре михайловских мозаик // Лазарев В.Н. Михайловские мозаики. – М., 1966.
35. Леонардо да Винчи. Книга о живописи. – М.: Изогиз, 1934.
36. Малевич К. Черный квадрат. – С.-Пт.: «Азбука-классика», 2003.
37. Мастера искусства об искусстве. – М.: «Искусство», 1967.
38. Миннарт М. Свет и цвет в природе. – М., 1959.
39. Миронова Л. Цветоведение. – Минск: «Высшейшая школа», 1986.
40. Новицька М. Гапування та вишивки шовками // Історія українського мистецтва. – К., 1968. – т.Ш.
41. Овсійчук В. Українське малярство Х-VIII століть. Проблеми кольору. – Львів: Інститут народознавства НАН України, 1996.
42. Печенюк Т. Джерела мистецтва розписного текстилю в Україні / Методичні вказівки з курсу спецкомпозиції для студентів кафедри художнього текстилю. – Львів: ЛАМ, 1997.
43. Пинкус С. Юозас Бальчиконис. – М.: Сов.художник, 1974.
44. Проблеми українського термінологічного словникарства в мистецтвознавстві й етнології. – К.: Редакція Вісника «АНТ». 2002.
45. Пронина И. Декоративность и цвет // Творчество. 1973. № 6.
46. Психология цвета. – М.: «Рефл-бук», К.: «Ваклер», 1996, – 352 с.
47. Рабкин Е. Цвет и зрение // Наука и жизнь. 1974. № 9.
48. Семак З. Фарбування, друкування, ручний художній розпис тканин. – К., 1993.
49. Сера Ж., Синьяк П. Письма, дневники, литературное наследие, воспоминания современников. – М.: «Искусство», 1976.
50. Сидорович С. Художня тканина Західних областей України. – К.; Наукова думка, 1969.
51. Словник. Декоративно-ужиткове мистецтво. Т.1-2. – Л.: Афіша, 2000.
52. Соболев Н. Очерки по истории украшения тканей. – М.-Л.: Akademia, 1934.
53. Степанов Н. Цвет в интерьере – К.: «Вища школа». 1985.
54. Степовик Д. Иконология и иконография. – Ів.-Франківськ: «Нова Зоря», 2003.
55. Тонквист Г. Аспекты цвета. Что они значат и как могут быть использованы // Проблема цвета в психологии. – М.: Наука, 1993, –С. 5-53.
56. Унковский А. Живопись. Вопросы колорита. – М., «Просвещение», 1980.
57. Фейнберг Л.Е., Гренберг Ю.И. Секреты живописи старых мастеров. – М.: «Изобразительное искусство», 1989.
58. Фрилинг Г., Ауер К. Человек - Цвет - Пространство. – М.: Стройиздат, 1973.
59. Художній текстиль. Львівська школа. – Львів: Поллі, 1998.
60. Цойгнер Г. Учение о цвете. – М.: Госстройиздат, 1971.
61. Юнг Р. Цвет и в выражение внутреннего времени в западной живописи. / Психология цвета. – М.: «Рефл-бук» «Ваклер», 1996. – С. 135-180.

В. Ван Гог «Іриса». 1889, п.о. 29х37, приватна колекція, Нью-Йорк  
В. Ван Гог «Автопортрет з відрізаним вухом і люлькою». 1889, п.о. приватна збірка, Чикаго  
А. Матісс «Зюльма». 1950, папір, гуаш, апплікація, приватна збірка  
П. Пікассо «Натюрморт з вазою і фруктами». 1931, п.о. 51,5х64, приватна збірка, Нью-Йорк  
Л. Квасниця Текстильна пластика «Сонце для моєї мами». 1996, вовна, люрекс, ручне ткацтво, 100х100, приват. збірка, Львів  
А. Муха «Декоративна композиція». 1910-і рр. рисунок.  
К. Піскорський «Цивілізація. Фантастичне місто». 1917, папір, туш, акварель, бронза, срібло, білило, 55,5х53, Національний художній музей України, Київ  
Н. Паук Гобелен «Листопад». 2002, вовна, 110х215, приватна збірка, Львів

#### **Розділ 5.**

Таблиця 11. Асоціації. «Пори року»  
С. Боттічеллі «Народження Венери» (фрагмент). 1483-1484, п.о. 77х174  
П. П. Рубенс «Викрадення дочок Левкіппа» (фрагмент). 1619-1620, п.о. Стара пінакотека, Мюнхен  
І. Кремінський Гобелен «Передчуття біди». 1991, вовна, 214х170, приватна збірка  
Н. Дяченко-Забашта Текстильна пластика із серії «Янголи» (1 – «Місячна квітка; 2 – «Дана»; 3 – «Цар зілля»; 4 – «Сонячна квітка»).  
1998, шовк, холодний батик, стебнування, 55х45 (кожна), приватні збірки  
Спас Пантократор. Кінець XV ст. Національний музей, Львів  
Преображення. 70-80-і рр.. XV ст.

Богородиця Тронна Толгська. XIII ст. Третяковська галерея, Москва  
Архангел Михайїл з чину Моління. Початок XV ст. Національний музей, Львів  
Мал. 8. Рух жовтого та синього (перший великий контраст): а – в площині, б – в просторі.  
Мал. 9. Рух білого та чорного (другий великий контраст)  
Мал. 10. Рух зеленого  
Мал. 11 Рух червоного

#### **Розділ 6.**

Вітраж собору Св.Вітта у Празі  
Рушник. Південне Поділля, Вінниччина, льняне полотно, муліне, 210х30, колекція музею Івана Гончара, Київ  
К. Звіринський «Апплікація». 1960-і рр., папір, 33х45, приватна збірка  
Ж. Сьора «Жінка з вудкою». 1884-1885, рисунок, 31х24, Метрополітен музей, Нью-Йорк  
Ци Бай Ши «Одинокий човен». Живопис. 1935  
К. Моне «Будинок Парламенту у Лондоні». 1905, п.о. 81х94, Музей Мармотан, Париж  
Р. Сельський «Натюрморт на жовтому тлі». 1970-і, апплікація, 20х28,3, ВКРС Ліппо Еммі «Марія Магдаліна» (фрагмент). Перша половина XIV ст., дерево, темпера, 66х50, Держ. музей образотворчого мистецтва ім. О.С.Пушкіна, Москва  
Богородиця з дітям (фрагмент). XIV ст., Картинна галерея, Львів  
А. Лазарук «Портрет селянки». Початок XX ст.  
Л. Корінт «Після купання». 1906, п.о. 80х60, Галерея мистецтв, Гамбург –Мал. 12. Контраст розповсюдження  
Мал. 13. Типи гармонії (1 – однотонова; 2 – полярна; 3 – триколірна; 4 – поліхромна)  
Леонардо да Вінчі «Св. Ієронім». 1480, дерево, 103х75, Пінакотека, Ватикан  
Н. Максимова Панно «Запрошення до сніданку». 1996, шовк, авторська техніка, 115х95, приватна збірка  
І. Токар Гобелен «Прозорість». 1993, вовна, шовк, люрекс, 72-82, приватна збірка  
А. Модільяні «Маленька дівчинка в голубому». 1918, п.о. 47х28,5, приватна збірка, Париж  
С. Бурак Гобелен «Композиція V». 1997, вовна, бавовна, синтетика, 150х150, приватна збірка  
Т. Ядчук-Богомазова Гобелен «Подих землі». 1990, вовна, 150х200, приватна збірка  
П. Гоген «Як? Ти ревнеш?». 1892, п.о. 66х89, Держ. музей образотворчого мистецтва ім. О.С.Пушкіна, Москва  
О. Богомазов «Портрет дочки». 1928, фанера, о. 59х59, приватна збірка, Київ  
Мал. 14. Колір і форма  
Мал. 15. Колір в композиції (світлотно-тональна організація): а – виокремлення елементу зображення; б – довільне розташування  
Мал. 16. Просторово-композиційна функція кольору (а – просторова організація; б – площинна організація)

## **Частина II. КОЛІР У МИСТЕЦТВІ ХУДОЖНЬОГО ТЕКСТИЛЮ**

### **Розділ 1.**

Льняне волокно (вибілене та природного забарвлення)  
Т. Печенюк Панно «За завісою почуттів». 2007, льняні волокна, клейова техніка, власність автора  
Ремізна тканина  
Фрагмент верети  
Г. Вінтоняк Запaska «Фантазія» (фрагмент). 1975 вовна, ремізне ткацтво Ремізна тканина  
Г. Кусько, С. Бабков Гобелен «Морські сонети» (фрагмент). 1995, вовна, 180х190, приватна збірка  
О. Ковальчук Гобелен «Спокій» (фрагмент). 2004, вовна, 89х89, приватна збірка  
Фрагмент панно – традиційна китайська вишивка

Н.Борисенко Панно «Відображення» (фрагмент). 2004, полотно, вовна, голкова техніка, 60x120, приватна збірка  
Опліччя фелона «Коронування Богородиці» (фрагмент). 1764, Майстерні Києво-Флорівського монастиря, оксамит, золоті та срібні  
нитки, «по карті», обличчя мальовані, НКПКЗ-1415

Зразок растрового друку

«Вузликоче фарбування» (шиборі). Бавовна, анілінові барвники – фрагменти курсових робіт

Б.Якимчук Панно «Сонцепад» (фрагмент). 2004, бавовна, «вузликоче фарбування», розпис, 150x100, приватна збірка, Львів

В.Роенко Панно із серії «Крізь вітер сяйва сон». 1992, шовк, розпис, 300x90, приватна збірка

Т.Мисковець Панно «Седнівська весна». 1992, шовк, розпис, 90x90, приватна збірка

Т.Печенюк Панно «Єдність у протистоянні» (фрагмент). 1996, шовк, холодний батик, 90x90, Хмельницький обласний художній музей

В.Дубовик Панно «Стрекоза» (фрагмент). 2007, шовк, розпис, 80x50, приватна збірка

Розділ 2.

Мал. 1. Кольорове коло (чотири основні кольори)

Мал. 2. Світлотні діапазони (1 – повний; 2 – світло-сірий; 3 – темно-сірий; 4 – середньо-сірий)

Мал. 3. Однотонова гама

Мал. 4. Родинна гама

Мал. 5. Родинно-контрастова гама

Фрагменти бавовняних фарбованих тканин

Мал. 6. Контрастова гама

Фрагменти шовкових фарбованих тканин

Розділ 3.

Спальня (червона домінанта)

Вітальня (гармонія червоних і зелених)

Спальня (гармонія жовто-оранжевих)

Мал. 7. Дитяча кімната (курсний проект)

Мал. 8. Ідальня (курсний проект)

Спальня (оранжева домінанта)

Мал. 9. Житлова (курсний проект)

Мал. 10. Ідальня (курсний проект)

Дитяча (поліхромія контрастних кольорів)

Мал. 11. Вітальня (курсний проект)

Мал. 12. Дитяча кімната (курсний проект)

Спальня (гармонія білого і голубого)

Мал. 13. Ідальня (курсний проект)

Мал. 14. Ідальня (курсний проект)

Мал. 15. Громадський інтер'єр (курсний проект)

Вітальня (гармонія ахроматичних кольорів)

Вітальня (фіолетова домінанта)

Розділ 4.

Хрещатий покрівець «Богоматір Знамення». XVII ст. Шовк, золоті та срібні нитки, «у прикріп»

Хрещатий покрівець «Се Агнець» (фрагмент). XVII ст. Оксамит, золоті та срібні нитки, «у прикріп». ЧОІМ-1604

Мал. 16. Богородиця. Фелон із Золочева (фрагмент). Кінець XV – початок XVI ст.

Мал. 17. Іоан Предтеча. Фелон із Золочева (фрагмент). Кінець XV – початок XVI ст.

Фелон (фрагмент). Середина XVII ст..

Комплект священничих риз та євхаристійних тканин: а – проект комплекту, б – фрагмент опліччя фелону, в – фрагмент хрещатого покрівця (дипломна робота Н.Янішевської), 2007

Священничі ризи: а – фелон, б – епітрахиль (фрагмент дипломної роботи І.Головатої), 2006, оксамит, шовк, люрекс, аплікація, вишивка

«Малий комплект» євхаристійних тканин: а – покрівці на чашу та дискос, б – воздух (курсна робота). 2006, шовк, шовкові та люрековські нитки, вишивка, аплікація

Фрагмент хрещатого покрівця (курсна робота). Шовк, люрековські нитки, вишивка

Євхаристійні тканини: а – хрещатий покрівець, б – фрагмент хрещатого покрівця, в – воздух (фрагмент дипломної роботи Л.Боднар). 1997, шовк, люрековські нитки та шнури, вишивка, аплікація

Парні хоругви (фрагменти проектної частини дипломної роботи Р.Косів). 1998

Плащаниця. 1655 р. Майстерні Києво-Вознесенського монастиря. Оксамит, шовкові нитки, шов «по формі». НКПКЗ-423

Плащаниця (дипломна робота І.Наумової). 1995, оксамит, парча, шовкові нитки, люрекс, аплікація, темперне малярство

Плащаниця (дипломна робота О.Мазур). 1996, вовна, люрекс, gobеленове ткацтво

Плащаниця (дипломна робота З.Костинюк). 2002, вовна, люрекс, gobеленове ткацтво

Плащаниця Успіння Богородиці (дипломна робота А.Дах). 2005, вовна, люрекс, gobеленове ткацтво

# ІМЕННИЙ ПОКАЖЧИК

- Агостон Ж. 6.  
Айсмен Л. 61. 145.  
Алексеев С. 6.  
Арістотель 18. 19.  
Ауер К. 6.  
Бабков С. 114. 115.  
Бальчиконіс Ю. 122.  
Бенц Е. 66.  
Бецольд В. 10. 54.  
Богомазов О. 73. 98. 99.  
Богослов І. 162.  
Бойчук М. 26. 28.  
Борисенко Л. 116.  
Борисенко Н. 116. 119.  
Ботічеллі С. 64. 65.  
Бурачек М. 52. 53. 80.  
Бурак С. 7. 97. 98.  
Ван Гог В. 13. 14. 52. 53. 54. 80. 88.  
Васильківський С. 44. 47.  
Веласкес Д. 80.  
Вінтоняк Г. 112. 113.  
Власенко П. 116.  
Вюльсон де ла Коломбер 62.  
Гасанова Н. 160.  
Гейзінга Й. 64.  
Гейнсборо Т. 14.  
Гельмгольц Л. 10. 24.  
Геріке Л. 6. 70.  
Герінг Е. 18. 40. 81.  
Гете Й. 6. 18. 34. 40. 73. 78. 92.  
Гірняк О. 26. 29.  
Гоген П. 44. 45.  
Гойя Ф. 14.  
Готьє Т. 88.  
Грищенко О. 44. 45. 80.  
Гюйгенс Х. 10.  
Дамаскін І. 162.  
Данилів І. 26. 29.  
Дах А. 183. 184.  
Делакруа Е. 50. 80. 84. 88. 90.  
Делоне Р. 107.  
Делоне С. 107.  
Дерен А. 56.  
Джорджоне 80.  
Діонісій А. 66. 162. 172.  
Дубовик В. 7. 126. 129.  
Дяченко-Забашта Н. 64. 67.  
Екстер О. 116.  
Ель Греко 14. 17.  
Жеріко Т. 90.  
Жиліна М. 7.  
Жоголь Л. 160.  
Жорж де Латур 14.  
Зайцев О. 6. 80.  
Звіринський К. 46. 49. 82. 83.  
Ізучу Т. 84.  
Іттен Й. 6. 70. 80. 81. 82. 86. 88. 90.  
92. 96. 98. 100. 102.  
Кандінський В. 61. 72. 73. 74. 76. 77.  
82. 86. 100.  
Кара-Васильєва Т. 162. 166. 168.  
172. 178.  
Квасниця Л. 56.  
Кено М. 66. 68. 70.  
Клар Г. 77.  
Ковальчук О. 114. 117.  
Козлов В. 7. 130. 131.  
Корінт Л. 91. 92.  
Костинюк З. 181. 182. 184.  
Кравков С. 6.  
Кремінський І. 64. 66.  
Кричевський В. 52.  
Куїнджі А. 14.  
Кусько Г. 114. 115.  
Лазарчук А. 91. 92.  
Ламберт Г. 38.  
Леже Ф. 56. 82.  
Леонардо да Вінчі 48. 95. 96.  
Ліппо Еммі 88. 89.  
Люшер М. 77.  
Мазур О. 181. 182.  
Максвелл Д. 10. 39.  
Максимова Н. 95. 96.  
Максимович В. 54.  
Матісс А. 52. 55. 82.  
Меґоффер Й. 54.  
Миронова Л. 61. 80. 145. 160.  
Мінарт М. 6.  
Мінько О. 98. 99.  
Мисковець Т. 124. 126. 128.  
Модільяні А. 97. 98.  
Мондріан П. 56. 82.  
Моне К. 11. 14. 44. 46. 47. 80. 86. 87.  
Морріс У. 144.  
Мурашко О. 14. 15. 17. 80.  
Муха А. 54. 57. 99.  
Наумова І. 180. 182.  
Ньютон І. 10. 18. 19. 32. 40.  
Овсійчук В. 6. 7. 162. 163.  
Освальд В. 38.  
Паук Н. 56. 59.  
Печенюк Т. 111. 127. 130.  
Пікассо П. 54. 55. 82.  
Піскорський К. 54. 57.  
Пісарро К. 26. 28.  
Прибильська Є. 116.  
Рейнольдс Д. 14.  
Ренуар О. 80.  
Ржепінська М. 6.  
Росенко В. 123. 124.  
Рубенс П. 64. 65.  
Румфорд Д. 81.  
Рунге О. 6. 37. 38. 90.  
Світлицький Г. 12. 14.  
Сезанн П. 18.  
Сельський Р. 87. 88.  
Семиградова А. 116.  
Сешу 84.  
Сіняк П. 50.  
Собачко Г. 116.  
Соколов І. 14. 15.  
Стасенко В. 7.  
Стеблій Г. 7.  
Степанов М. 6.  
Сьора Ж. 26. 27. 85. 86.  
Тіціан В. 80.  
Токар І. 96.  
Токар М. 7.  
Флоренський П. 66.  
Фрлінг Г. 6.  
Ци Бай Ші 84. 85.  
Чабан Х. 7.  
Шагал М. 82.  
Шеврейль М. 50.  
Шоне К. 6. 70.  
Юнг Р. 40. 72.  
Юнг Т. 24.  
Юрьєв Ф. 6. 19.  
Ядчук-Богомазова Т. 98.  
Якимчук Б. 122. 123.  
Яців Р. 7.

**ТАМІЛА ПЕЧЕНЮК**  
**КОЛЬОРОЗНАВСТВО**

Художнє оформлення *Таміла Печенюк, Софія Бурак*  
Літературний редактор *Іван Андрусяк*  
Комп'ютерна верстка *Ростислав Рибчанський*  
Технічний редактор *Олександр Гончар*  
Відповідальний редактор *Діана Клочко*

Підписано до друку 29.04.2009 р.  
Формат 84x108/16. Папір крейдований. Гарнітура FuturaBook.  
Друк офсетний. Ум.-друк. арк. 20, 1.  
Наклад 2000 прим. Зам. № 2428

**Видавництво «Грані-Т»**  
Україна 02140, м. Київ, вул. Бориса Гмирі, 2, офіс 10  
тел. факс.: 8 (044) 200-12-57 (58, 59), 8 (044) 227-80-43, 8 (044) 353-60-69  
Відділ збуту: 8(044) 209-16-42, 8 (044) 592-28-27,  
[ph.grani@gmail.com](mailto:ph.grani@gmail.com)  
[www.grani-t.com.ua](http://www.grani-t.com.ua)

Свідоцтво про внесення до Державного реєстру суб'єкта  
видавничої справи ДК № 2453 від 27.03.2006 р.

Віддруковано згідно наданого  
оригінал-макета в ООО «Фактор-друк»  
61030, Харків, ул. Сратовская, 51  
Тел. 8 057 717 5185, 8 057 717 5355

Перший в незалежній Україні підручник по кольорознавству Автор вибудувала так, що зацікавлений читач знайде тут найрізноманітніші матеріали: основні категорії теорії кольору, закономірності впливу різних чинників на цей феномен, окремі прояви його у практику сучасного художнього текстилю. Щедрий ілюстративний матеріал, інформаційна насиченість, практичні рекомендації стануть корисними для усіх тих, хто надає перевагу кольору в творчому самовираженні.



ТАМІЛА ПЕЧЕНЮК – народилась у м.Стрий Львівської області. Закінчила Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва (нині ЛНАМ), кафедру художнього текстилю. З 1979 р. працює на цій же кафедрі. Захистила кандидатську дисертацію. Результатом багаторічної науково-педагогічної праці (доцент) є десятки наукових статей з проблем сучасного мистецтва художнього текстилю, методичні праці, видання колективної монографії "Художній текстиль. Львівська школа" (1998) і організація ряду міжнародних і всеукраїнських мистецьких проєктів. Член Національної спілки художників України. Працює в галузі гобелену, розпису тканини, новаційного текстилю. Учасниця багатьох міжнародних і всеукраїнських виставок, персональна виставка – "Кольорові інверсії", 2005 р. (Вроцлав, Польща).

