

7.017.4  
ID ORCID 0000-0002-9808-7997  
DOI 10.33625/visnik2021.01.057

## СИМУЛЬТАННИЙ КОНТРАСТ КОЛЬОРІВ І ЙОГО ЗАСТОСУВАННЯ В МИСТЕЦТВОЗНАВЧОМУ АНАЛІЗІ

*Гомирева О. І. Симультанний контраст кольорів і його застосування в мистецтвознавчому аналізі. Явище симультанного, або одночасного контрасту кольорів є вивченим з точки зору оптики і практичних рекомендацій для художників, але в мистецтвознавчих дослідженнях недостатньо розкритим залишається питання результатів застосування контрасту в образотворчому мистецтві. Статтю присвячено мистецтвознавчому аналізу ролі симультанного контрасту у творах живопису і графіки. У першій частині статті розглянуто причини та механізм взаємовпливу сусідніх кольорів на основі дослідження М. Шевреля «Закон симультанного контрасту кольорів», яке пояснює оптичну природу контрасту змінами у зоровому сприйнятті відбитого кольоровими поверхнями світлового випромінювання. У другій частині статті розглянуто використання цих знань у мистецтвознавчому аналізі творів живопису та графіки. На основі аналізу вибраних робіт Тиціана, художника з кола Тінторетто, П. П. Рубенса, Т. Гейнсборо, О. Дом'є, В. Ван Гога, Р. Делоне, М. Врубеля, М. Нестерова, Т. Шевченка, О. Мурашка досліджено застосування різних варіантів симультанного контрасту і наслідки цього прийому для сприйняття зображень. Було визначено коло художніх проблем, у вирішенні яких допомагає симультанний контраст. Цей прийом дозволяє збагачувати й ускладнювати колорит, провокувати віруюче, мінливе сприйняття кольору, що може мати не лише естетичне, але й змістове значення в картині. Одночасний контраст широко застосовується для врівноваження холодних і теплих елементів колориту, компенсації відсутньої або мало проявленої складової колориту, є інструментом для посилення просторового відчуття, виділення рефлексів і тіней, створення цілісного середовища в зображенні. Також він відіграє важливу роль у конкретизації кольорової і матеріальної характеристики різних об'єктів. Розглянутими у статті прикладами не вичерпується широка варіативність проявів симультанного контрасту, вони є базою для подальшого розроблення теми.*

**Ключові слова:** симультанний контраст, кольорознавство, Мішель Шеврель, художньо-стилістичний аналіз.

**Gomyreva O. The Simultaneous Contrast of Colors and Its Application in the Art Analysis.** The phenomenon of simultaneous contrast of colors is examined in

*terms of optical explanation and practical recommendations for artists. But there is a lack of research that explores the results of the application of this contrast to the works of art. This article is dedicated to stylistic analysis of the role of simultaneous contrast in paintings and graphic works. In the first part of the research the reasons and mechanism of mutual influence of adjacent colors are examined on the basis of M. Chevreul's research "The Law of Simultaneous Contrast of Colors" which explains the optical nature of the contrast by changes in visual perception of the light rays reflected by colored objects.*

*The second part of the article explores the application of this theory to the stylistic analysis of painting and graphic arts. The use of different variations of simultaneous contrast and its consequences for the perception of the images were analyzed on the examples of art works of Titian, artist of J. Tintoretto's circle, P. P. Rubens, T. Gainsborough, H. Daumier, V. van Gogh, R. Delaunay, M. Vrubel, M. Nesterov, T. Shevchenko, O. Murashko. It allowed to determine the range of artistic problems that simultaneous contrast helps to solve. This artistic device enriches the color scheme, makes it more complex and provokes vibrating, changeful color effect which can have aesthetic and meaningful value. Simultaneous contrast is widely used to balance cold and warm colors and to compensate the missing or poorly manifested component of the color scheme. It is also the instrument for emphasizing the reflexes and shadows on the depicted objects, for creating more convincing and holistic spatial sense in the image. This contrast can play a big role in concretization of the coloristic and material characteristics of different objects. The examples analyzed in this article do not comprise all the variability of simultaneous contrast, they are the basis for further extension of the research.*

**Keywords:** simultaneous contrast, color studies, Michel Chevreul, stylistic analysis.

**Постановка проблеми й актуальність дослідження.** Одночасний контраст кольорів здавна застосовувався митцями в живописі, а з XIX ст. досліджувався теоретиками мистецтва й науковцями. Існують практичні рекомендації та приписи для художників і дизайнерів з використання чи уникнення цього явища, але в мистецтвознавчих працях мало досліджені результати застосування контрасту в мистецьких творах, тому бракує ґрунтовних висновків щодо всієї його варіативності та значення. Виникнення симультанного контрасту в зображенні може впливати на його сприйняття глядачем, на врівноваженість колориту, просторові характеристики зображення, цілісність і переконливість показаного середовища, предметну характеристику зображених об'єктів. Необхідним є дослідження цього контрасту на прикладах творів різних епох і стильових напрямів з метою формулювання ґрунтовних висновків щодо варіативності та значення симультанного контрасту у творах живопису й графіки.

Проблематика статті має також методологічний характер, оскільки покликана допомогти в опануванні методу художньо-стилістичного аналізу студентами-мистецтвознавцями. Дослідження певною мірою компенсує відсутність перекладу дослідження М. Шевреля «Закон симультанного контрасту кольорів» (1839), що в ньому дається найдетальніший оптичний розбір цього явища, а також надає орієнтовні, різнопланові приклади його аналізу.

**Зв'язок із науковими та практичними завданнями.** Матеріали статті можуть бути застосовані в кольорознавчих дослідженнях, у вивченні творчих методів окремих художників, як методичні матеріали з мистецтвознавчого художньо-стилістичного аналізу творів мистецтва.

**Аналіз попередньої розробки теми.** Складний феномен одночасного, або симультанного контрасту кольорів отримав наукове осмислення і сформоване визначення ще у ХІХ ст. Й. В. фон Гете у своєму дослідженні «Вчення про колір» [3] уже фіксує явища послідовного та одночасного контрасту як прагнення людського ока до відтворення повного кольорового кола через поєднання доповнюючих кольорів, але ще не дає визначення чи оптичного пояснення феномену симультанного контрасту. Першим, хто дослідив цей феномен, був французький хімік М. Е. Шеврель, який зіштовхнувся з проблемами сприйняття кольорів під час роботи на мануфактурі гобеленів. У своєму дослідженні [12] він розглянув оптичні механізми впливу сусідніх кольорів на сприйняття один одного, описав контраст за тоном і за кольором, дав назву явищу симультанного контрасту та навів різні приклади його регулювання.

Робота М. Шевреля і сам факт наукового обґрунтування симультанного контрасту справили значний вплив на митців та теоретиків мистецтва романтизму, імпресіонізму, неоімпресіонізму, орфізму, Баугаузу. Е. Делакруа використовував відкриття М. Шевреля у власних кольорознавчих студіях у «Щоденнику» [4; 5]. Й. Іттен скорочено виклав суть симультанного контрасту й увів його до переліку семи кольорових контрастів у книзі «Мистецтво кольору» [7], яка є практичною інструкцією для художників. Дослідник перелічує мистецькі твори, де зустрічається цей контраст, не аналізуючи прояви контрасту в них.

Окремі приклади аналізу одночасного контрасту в живописних творах викладені у монографії М. Волкова «Колір у живописі» [2]. Дослідник пише про хроматичний контраст і контраст за світлотою, розглядаючи в аналізі картин взаємовплив сусідніх кольорів, але не називаючи це явище симультанним контрастом. Ці спостере-

ження не складають цілісну методологію аналізу симультанного контрасту в живописі, однак вони є корисними як приклади розшифрування проявів і наслідків цього явища.

Більшість досліджень ефекту симультанного контрасту мають науково-теоретичний (вивчення фізичних властивостей кольорів і оптичних наслідків контрасту) і художньо-практичний (рекомендації для живописців та дизайнерів) характер. Контраст розглядається в численних посібниках і настановах з кольорознавства, наприклад у роботах О. Зайцева [6], Л. Миронової [8], Т. Печенюк [10], Т. Прокопович [11]. Останніми десятиліттями в Україні з'являються розвідки, які досліджують роль одночасного контрасту кольорів у сферах дизайну та архітектури [9], образотворчого мистецтва [1].

За достатньої вивченості оптичних механізмів одночасного контрасту кольорів і методів його практичного застосування для створення зображень, питання ролі цього контрасту у творах живопису й графіки залишається мало розкритим. Тому існує нагальна потреба у розробці методів застосування цієї теорії в мистецтвознавчому художньо-стилістичному аналізі.

**Мета дослідження** – розглянути явище симультанного контрасту, базуючись на дослідженні М. Шевреля, й на основі аналізу образних творів живопису й графіки різних авторів та епох дослідити різні варіанти застосування цього контрасту і його роль у сприйнятті мистецького твору глядачем.

**Виклад основного матеріалу. А. Явище симультанного контрасту і його оптичне пояснення.** Два кольори, що розташовані поруч, впливають на візуальне сприйняття один одного: можуть посилювати, послаблювати звучання сусіднього кольору чи навіть змінювати відтінок, у якому цей колір сприймається людським оком. Цей ефект отримав назву симультанного контрасту, оскільки виникає за одночасного споглядання двох суміжних кольорів (фр. *simultanè* – одночасний). Спрощене формулювання змін, які відбуваються у сприйнятті двох сусідніх кольорів (не доповнюючих [7, с. 50], хроматичних та ахроматичних), виглядає наступним чином: кожен колір з пари викликає в сусідньому звучанні свого доповнюючого кольору. Наприклад, за сусідства червоного і синього синій надасть червоному помаранчевого звучання, а сам поруч із червоним сприйматиметься зеленішим.

Цей контраст не є власною характеристикою кольорів, він виникає у процесі візуального сприйняття (тобто це питання сприйняття оком відбитого випромінювання і наступної обробки цієї інформації мозком), про що детально

пише М. Шеврель. Дослідник формулює механізм контрасту наступним чином: «У випадку, коли око бачить одночасно два суміжних кольори, вони постають максимально відмінними і в своєму оптичному складі, і в яскравості тону» [12, с. 56]. «Оскільки ці модифікації змушують кольори виглядати не тим, чим вони є насправді, я іменую їх симультанним контрастом кольорів; і я називаю контрастом за тоном зміну яскравості кольору, а контрастом за кольором – той, що впливає на оптичну композицію кожного з кольорів» [12, с. 52].

Контраст за тоном, який називають також ахроматичним одночасним контрастом, передбачає, що колір світлого тону поруч із темним виглядатиме ще світлішим, а темний сприйматиметься ще темнішим. Ефективно демонструє це експеримент М. Шевреля з низкою із десяти суміжних смужок сірого кольору, в яких ступінчатою градацією змінюється тон [12, с. 53]. У результаті цього контрасту всі смуги при погляді з певної дистанції нагадуватимуть більше низку жолобів, ніж пласкі поверхні.

Симультанний контраст за кольором, або хроматичний одночасний контраст виникає між двома сусідніми кольорами, які не є доповнюючими один до одного. Пари взаємодоповнюючих, або комплементарних кольорів є протилежними на дванадцятичастному кольоровому колі. Кожна пара у сумі свого відбитого випромінювання формує біле світло. Таким чином, ці пари містять у собі весь спектр одночасно і вважаються гармонійним, комфортним для ока поєднанням. Тому симультанний контраст можна сформулювати як прагнення ока до рівноваги: коли поруч лежать не взаємодоповнюючі кольори, то око «підтягує» їх до комплементарної пари, щоб досягти повноти і врівноваженості спектра. Й. Гете ще до М. Шевреля фіксував цю психологічну причину контрасту: «Коли око бачить який-небудь колір, у ньому одразу пробуджується діяльність, і за своєю природою воно має – так само несвідомо, як і невідворотно – породити інший колір, який разом з початково даним містить цілісність усього кольорового кола. Один окремих колір збуджує в оці, за допомогою специфічних відчуттів, потяг до всезагальності» [3, с. 47].

Для усвідомлення явища симультанного контрасту ключову роль відіграє розуміння кольору як відбитого випромінювання певної частини спектра. «Не можна вважати, що червоний чи жовтий предмет відбиває лише червоні чи жовті промені з білого світла; вони обидва відбивають усі типи кольорових променів: просто ті промені, які дозволяють нам судити про предмет як жовтий чи червоний, будучи чисельнішими за

інші відбиті промені, мають більший ефект. Однак ті інші промені мають певний вплив на зміни у дії червоних чи жовтих променів на орган зору; і це пояснює незліченні варіації відтінків, які можна помітити серед різних червоних і жовтих субстанцій. Також важко не визнати, що серед променів різного кольору, відбитих предметами, є певна кількість променів, що, будучи доповнюючими, з досягненням ока наново формують біле світло» [12, с. 51].

Саме завдяки цій незначній частці відбитого поверхнею випромінювання інших кольорів виникає симультанний контраст. Коли ми бачимо плями жовтого та зеленого кольорів у їх максимальній насиченості, покладені поруч одна з одною, наше око найактивніше вловлює жовте випромінювання від плями цього кольору. Жовта ж частина спектра, яка у значно меншій кількості присутня у відбитому зеленою плямою випромінюванні, сприйматиметься оком не так активно, щоби врівноважити комфорт сприйняття (можна образно сказати, що око обирає найсильніше з двох жовтих випромінювань). Таким чином, зелена пляма здаватиметься «менш жовтою», тобто посилиться її блакитна складова і колір сприйматиметься з блакитнуватим відтінком. Тому дослідники пишуть, що до кольору додався доповнюючий до іншого відтінок [7, с. 53; 12, с. 56]. Хоча насправді йдеться не про додавання, а скоріше про оптичне віднімання сили відбитого випромінювання для ока. Саме це мав на увазі М. Шеврель під зміною оптичної композиції кольорів. Те саме відбудеться з жовтою плямою, яка стане менш зеленою і виглядатиме ближче до червоної частини спектра – отримає помаранчеве звучання.

Через те, що причиною виникнення контрасту є зміни у сприйнятті відбитого випромінювання, симультанний контраст виникає лише за близького сусідства кольорів зі спільним краєм і слабшає з віддаленням від точки контакту. Тобто коли між плямами є дистанція, то цей контраст не виникає. М. Шеврель на основі експериментів формулює висновок: «Зміни, яких зазнають кольори при зіставленні, мають тенденцію слабшати з віддаленням від лінії сусідства» [12, с. 53].

Дослідник наводить таблицю з сімнадцятьма прикладами пар кольорів із указанням змін, яких вони зазнаватимуть у сусідстві [12, с. 53]. Досить легко передбачити зміни в ситуації, коли кожен з двох кольорів є сусіднім до доповнюючого кольору іншого, тобто вони майже протилежні на кольоровому колі (наприклад, жовтий і синій, зелений та помаранчевий чи фіолетовий та помаранчевий). Тоді вони чітко набудуть звучання пар один одного: фіолетовий сприйматиметься як

більш синій, а помаранчевий – як більш жовтий. Але коли кольори розташовані ближче один до одного на кольоровому колі (і, відповідно, далі від доповнюючих пар один одного), то зміни в них не такі очевидні. Наприклад, у парі червоного та фіолетового кольорів – фіолетовий не стане зеленкуватим, він лише виглядатиме більш синім.

Таблиця М. Шевреля демонструє чітку закономірність, яка дає змогу передбачити зміни у різних парах: які б кольори не були в парі, симультанний контраст віддалятиме їх один від одного по кольоровому колу на один, зрідка на два пункти. Саме це віддалення мав на увазі М. Шейрель, коли писав, що кольори «постають максимально відмінними» [12, с. 56]. Це наблизитиме кожен колір до комплементарного кольору його сусіда (оскільки око прагне до рівноваги протилежних кольорів кола), хоча візуально він може й не переходити у комплементарне звучання. Тому в парі фіолетового і червоного перший колір стане більш синім, а червоний – лише наблизиться до помаранчевого (тобто вони наче намагатимуться сформувати нову комплементарну пару синій + помаранчевий).

Ахроматичні кольори також підлягають симультанному контрасту, коли знаходяться в сусідстві з будь-яким хроматичним кольором. Поверхні ахроматичного кольору (білого, сірого, чорного) взаємодіють не з частиною спектра, а з усім спектром рівномірно: біла поверхня відбиває випромінювання всього спектра, чорна – поглинає його, а сіра – рівномірно послаблює випромінювання всього спектра. Саме тому сірий колір найбільш податливий до впливу симультанного контрасту, бо в ньому міститься весь відбитий спектр (будь-який хроматичний колір може внести зміни у звучання протилежної частини спектра), але він не такий інтенсивний, як у білого кольору, щоби певною мірою заглушати собою відбите випромінювання хроматичного «сусіда». Поруч із хроматичним кольором сірий сприйматиметься у відтінку, доповнюючому до нього: наприклад, зелений зробить сірий візуально теплішим, бо додасть червонуватого звучання.

Чорний і білий також можуть зазнавати симультанного контрасту поруч з хроматичними кольорами, але слабшою мірою. Сила контрасту залежатиме від чистоти, насиченості цих кольорів, ступеня яскравості білого і глибини чорного. М. Шейрель описує дефект продукції мануфактури гобеленів [12, с. 48]: чорний, доданий у синіх драперіях, наче втрачав насиченість, бо отримував помаранчевий відтінок, а у фіолетових – жовтуватий. Тут відіграє роль не лише контраст за кольором, але й взаємний контраст за тоном. Тому чорний поруч із жовтим виглядає більш глибоким

і насиченим. Й. Іттен також описує дефект краваток із чорним кольором і спосіб уникнення цього дефекту [7, с. 55]. Хоча в продукції текстильної мануфактури симультанний контраст із чорним кольором вважається дефектом, в образотворчому мистецтві він може мати естетичну цінність.

**Б. Симультанний контраст у мистецтвознавчому аналізі.** Сформувавши уявлення про оптичну природу виникнення симультанного контрасту, необхідно звернутися до важливої проблеми застосування цих знань у методиці художньо-стилістичного аналізу творів живопису і графіки. Це дослідження складне, як жодне інше вимагає натренованої чутливості ока до зміни відтінків кольору, а також роботи з оригіналами творів. Іноді репродукції дають відчуття прояву цього контрасту, але часто лише за споглядання оригіналу з'являється цей оптичний ефект.

Знання принципу цього контрасту або тонке колористичне чуття художників дозволяє їм не лише уникати небажаного ефекту, але й використовувати його з різною метою. Навіть якщо це було не вираховане свідоме рішення, засноване на знанні оптики, а інтуїтивний підбір кольорів, то це все одно свідчить про чуття художника. Випадкове виникнення цього явища в колориті все ж впливає на кінцевий результат і його сприйняття глядачем, тому також потребує врахування в аналізі.

Симультанний контраст змушує колір виглядати не таким, яким він фізично є, а тому, умовно кажучи, додає в колорит новий колір. Тому якщо художник використовує обмежену кількість фарб, використання цього прийому дозволяє йому збагатити колорит. Це має прямий зв'язок із колористичною системою відношень [2, с. 30–32], у якій відбувається збагачення колориту різним звучанням одних і тих самих кольорів за їх різного сусідства.

Цей контраст часто й плідно застосовувався художниками в нюансах: у взаємодії невеликих плям і окремих мазків. При тому ці нюанси сильно впливають на сприйняття всього зображення, наприклад, на врівноваженість колориту, просторовість, розстановку акцентів. Натомість виникнення симультанного контрасту між значними плямами в колориті зустрічається рідше, адже художник потребує чутливості й продуманості, щоб не переважити зображення, яке інакше напружуватиме і втомлюватиме око. Саме явище контрасту вже спричиняє психологічну реакцію у глядача [6, с. 70, 77], а одночасний контраст взагалі грається з оком і свідомістю. За висловом Й. Іттена, присутність симультанного контрасту створює ефект вібрації [7, с. 53, 55] завдяки неоднозначному, мінливому сприйняттю кольорів,

які перебувають у цьому контрасті. Наче глядач бачить один колір, але розуміє, що насправді він є сам по собі іншим.

Художньо-стилістичний аналіз виявляє мистецькі проблеми, у вирішенні яких симультанний контраст може відігравати значну роль. Потребує окремого розбору застосування різних варіантів симультанного контрасту: контрасту між двома хроматичними кольорами (1), між сірим і хроматичним (2) та між чорним і хроматичним кольорами (3).

1. *Взаємна симультанна зміна звучання двох хроматичних кольорів* дозволяє урізноманітнювати колорит і посилювати матеріальну характеристику зображених об'єктів. Одним із характерних прикладів збагачення досить обмеженої палітри є «Портрет П'єтро Аретіно» (1545, Палаццо Пітті, Флоренція) Тиціана Вечелліо (Іл. 1). Тут художник виконує одяг майже локальними кольорами з сильним висвітленням та затемненням кольору, але без відчутної зміни відтінків. Чутливий колорист провокує між цими простими плямами складний контраст, тому плями постають не зовсім тим, чим вони є, – змінюють звучання. Також цей портрет, як і інший «Портрет П'єтро Аретіно» (1537, Колекція Фріка, Нью-Йорк), демонструє властиве Тиціану використання симультанного контрасту між одягом і тлом. У пурпуровій мантії, оточеній темними жовто-коричневими кольорами, посилюється фіолетове звучання, а у темно-жовтому одязі – зеленкувате. Таким чином, палітра збагачується, заграє новими, відсутніми в ній відтінками. Це яскравий приклад того, як симультанний контраст може ставати основою колористичної системи відношень. Також мінливий ефект від кольору чудово узгоджується з неоднозначною психологічною характеристикою натури портретованого діяча.

Художники, які зазнавали сильного впливу Е. Делакруа, котрий не вважав ахроматичний сірий виразним («Ворог усього живопису – сірий» [5, с. 227]), використовували симультанний контраст лише між хроматичними кольорами. Зокрема В. Ван Гог вивчав контрасти, постійно користувався поєднанням доповнюючих кольорів і часто – симультанним контрастом. Яскравим прикладом є полотно «Арлезіанка. Портрет мадам Жіну» (1888–1889, Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк) (Іл. 2), в якому змінюється сприйняття одягу портретованої: яскравий жовтий і зелений кольори провокують враження фіолетового відтінку одягу, написаного темно-синім кольором, додаючи новий, відсутній колір. Ця картина, як і «Портрет П'єтро Аретіно» Тиціана, є прикладом рідкісного застосування симультанного контрасту між великими плямами

в зображенні, але тут цей ефект ще потужніший. З'являється коливання всього колориту, тому полотно справляє сильне враження, але дещо втомлює око.

Варіативність використання цього контрасту Ван Гогом була широкою, іноді саме симультанний контраст зменшував декоративність його полотна і посилював матеріальну характерність зображених об'єктів. Наприклад, у картині «Три в жовтій вазі» (1890, Музей Ван Гога, Амстердам) використаний такий самий контраст, як в «Арлезіанці», але він справляє інше враження, бо спровокований між меншими плямами. Пелюстки написані синім, темно-синім і дуже блідим рудувато-коричневим кольорами. Фіолетовий не використаний, але за огляду з певної дистанції враження властивої цим квітам «фіолетуватості» виникає саме через симультанний контраст темно-синіх пелюсток з жовтим тлом і зеленим листям. Колористичне чуття митця було точним: він вводить у картину помаранчевий для врівноваження синього, але відводить його вниз, бо інакше синій сприймався би примітивно у прямому комплементарному контрасті. Наявність симультанного контрасту робить картину не такою спрощено декоративною, вносить складність предметної характеристики квітів і те саме вібруюче відчуття від колориту.

У картині Ван Гога «Соняшники» (1889, Музей Ван Гога, Амстердам) (Іл. 3), крім появи трохи синього звучання в нижній частині ваз, виникає ще витонченіший симультанний контраст у квітах: у потрібних місцях він послаблює зелене звучання помаранчевих пелюсток, а в деяких – навмисно посилює. Зелені серединки квітів забирають зеленкуватість із маси пелюсток і роблять її «чистішою» жовто-помаранчевою. Це приклад посилення одночасним контрастом чистоти і звучності кольору. Сусідство світло-зеленого з темним жовто-помаранчевим може надати цьому глухому й тьмяному кольору більшої звучності. Але одна серединка квітки написана прозорим червоним поверх жовтого, який надає цим жовтим пелюсткам, навпаки, більшої зеленкуватості, що підкреслює їхнє затінення. Таким чином посилюється вплив освітлення й тіні на предметний колір квітів, що зменшує декоративність полотна та трохи посилює об'ємність і просторовість зображення.

Дослідження М. Шевреля вплинуло також на абстракціоністів, наприклад на Р. Делоне, В. Кандінського, які часто користувалися симультанним контрастом. Р. Делоне свій живописний напрям (з подачі Г. Аполлінера відомий як «орфізм») називав «симультанізмом». Його нефігуративні полотна «Три вікна, башта і колесо»

(1912, МоМА, Нью-Йорк), «Одночасні контрасти: Сонце і Місяць» (альтернативна назва «Сонце, Місяць, симультанність 2», 1913, МоМА, Нью-Йорк), «Круглі форми» (1930, Музей Гугенхайма, Нью-Йорк) показують, як симультанний контраст змушує живопис «переливатися» через сусідство синього з червоним, фіолетового з помаранчевим, зеленого з помаранчевим тощо. Ці переливи кольорів, їхня взаємна візуальна зміна передають усі ідеї, які цікавили художника: динамічність, променистість, ритмічність.

Симультанний контраст також може бути важливим інструментом посилення цілісності й переконливості зображеного середовища. У полотні О. Мурашка «Благовіщення» (1909, НХМУ<sup>1</sup>, Київ) (Іл. 4) є іноді не виправдана середовищем зміна предметних кольорів і надмірне посилення рефлексів з декоративною і символічною метою. Художник писав не з натури, писав як «бачив», деякі кольори символічно, ірреально гіпертрофуються. Наприклад, на плечі Марії та обличчі Гавриїла художник не поклав зелені мазки-рефлекси, а дав цілісні зелені плями. Зелені відтінки на плечі дівчини і помаранчево-червоні відтінки на її лівій руці – наче не прояви впливу єдиного середовища на колір тіла, а декоративні плями у колористичному строю картини. Симультанний контраст, присутній скрізь у цій картині, підтягує різні кольори до жовтішого звучання, тим самим підтримуючи переконливість простору і предметів.

Цей контраст зберігає матеріальну характеристику зображених предметів і тіл. Наприклад, протиставлення зеленого плеча і червоної руки дівчини не виглядає надто контрастним та декоративним саме завдяки тому, що вони подані на різному тлі. Написане зеленим плече без блакитного оточення втратило б жовтуватість і стало б зовсім неприродно зеленим. Червоні відтінки на руці «палали» б, якби не оточення з блакитних і світло-фіолетових відтінків, які зміщують звучання помаранчево-червоного до більш жовто-помаранчевого. В обличчі Гавриїла, виконаному поєднанням зелених, зелено-жовтих і слабких червоних відтінків, підтримується червона складова завдяки трав'яно-зеленому кольору шиї і тла, тому обличчя не виглядає як нежива маска.

Тож цей контраст забезпечує цілісність середовища. Наявність скрізь блакитних і фіолетових рефлексів пом'якшує зелено-жовті ще жовтішим звучанням, об'єднуючи їх тим самим з жовтими і помаранчево-жовтими в цілісне середовище. Таким чином, акцент зроблений не на зелених, а на жовтих, залишаючи загальний рефлекс середовища все ж жовтим. Цей нюансований си-

мультанний контраст, присутній у кожній частині зображення, створює постійно мінливий ефект від кольору, який дає глядачеві враження живості сцени і відчуття сьогомоментного споглядання невлітної натури – те, до чого прагнув імпресіонізм.

Цілком природно, що цей складний контраст був близький також М. Врубелю, який мав схильність до зображення мінливості, мерехтіння, фантастичності, сутінків, які змінюють кольори. У картині «Дівчинка на тлі перського килима» (1886, НМККГ<sup>2</sup>, Київ) мерехтіння кольорів і переливи тканин, що нагадують дорогоцінне каміння, не в останню чергу забезпечуються симультанним контрастом, який надає кольорам «рухливості». Цей контраст тут не так змінює звучання кольорів у бік іншого кольору, як посилює сприйняття вже домішаних відтінків. Наприклад, поруч із жовтими рукавами сукні активізується ледь помітний сіро-синій, доданий у тінях. У свою чергу, в плямах жовтих рукавів робиться акцент на жовто-зеленому звучанні поруч із рожевим. У зоні шиї та намиста жовті відтінки підсилюють синюватість тіней. Приклад справжньої зміни звучання кольорів, а не простого посилення видно на світло-червоній тканині сукні: у напівтінях з'являється ледь вловиме зеленкувате звучання, хоча домішані сірий, жовтий та синій, а не зелений. Таким чином, враження переливів тканин створюється не лише манерою накладення мазків, але й сусідством кольорів.

У розглянутих картинах була відчутна естетична роль вібрації кольору, але вона може бути і змістовим інструментом, впливати на сприйняття ідеї твору. Прикладом символічного значення контрасту є ескіз «Архангел Гавриїл» М. Нестерова (поч. 1900-х рр., НМККГ, Київ). За споглядання оригіналу виникає певний фантастичний ефект (і не лише через металевий відблиск фарб). Його причиною є сильний симультанний контраст бронзової й алюмінієвої фарб, а також візуальне посилення зеленкуватих і червонуватих відтінків у фігурі. Тут символізм мінливості кольору полягає в посиленні ірреального враження божественного, неземного образу.

Проаналізовані твори показують, що одночасний контраст між хроматичними кольорами збагачує колорит, навіть умовно додаючи в нього кольори, створює вібруюче звучання колориту, зменшує декоративність кольорових поєднань, конкретизує предметну характеристику зображення та зберігає цілісність простору.

2. *Симультанний контраст між сірим та хроматичним кольором* використовувався в мистецтві ще частіше, ніж контраст між двома хроматичними кольорами. Він дозволяє не лише збага-

чувати колорит, але й регулювати баланс теплих і холодних кольорів та посилювати просторовий ефект картини.

М. Волков навів влучні спостереження щодо використання Тиціаном сірих відтінків у колориті полотна «Каяття Марії Магдалини» (1565, Державний Ермітаж, Санкт-Петербург): «Кольори, здавалося б, позбавлені декоративних якостей, – сірі й близькі до них – слугують тут очевидним джерелом збагачення колориту. Їх функція подвійна. По-перше, вони посилюють кольоровість червоних смуг на тканині, не даючи їм разом з тим випадати з колориту. По-друге, вони самі забарвлюються за контрастом у залежності від сусідства то жовтуватим, то зеленкуватим тоном» [2, с. 139]. Справді, роль сірих у колориті Тиціана не можна недооцінювати, він втілює всю їхню сріблястість, делікатність і податливість. Портрети Тиціана показують, що зміна симультанним контрастом сірого кольору дозволяла врівноважувати переважання теплих кольорів у колориті. Наприклад, у «Портреті Маркантоніо Тревізани, Венеційського дожа» (1555, Музей мистецтв, Будапешт) нейтральний сірий колір бороди сприймається з прохолодним відтінком і не дає картині з обмеженою палітрою жовто-золотавих відтінків «зажовтіти».

П. П. Рубенс також використовував симультанну зміну ахроматичних кольорів для збалансування холодних і теплих складових колориту. Витонченим прикладом є його полотно «Даниїл у ямі з левами» (1614–1616, Національна галерея мистецтва, Вашингтон) (Іл. 5). У колориті домінують насичені, гарячі жовті й червоні кольори, які не здатні компенсувати невелика пляма блідо-блакитного неба. Роль цієї компенсації цілком беруть на себе сіра й білі плями в центрі картини, а також численні сірі й білі мазки у моделюванні тіла Святого і золотавої шкіри левів, у написанні землі й отвору печери. Завдяки симультанному контрасту з жовтими й коричневими відтінками ці ахроматичні елементи сприймаються холодними, хоча вони насправді нейтральні. Особливо це помітно в написанні тіла та хутра. Таким чином ахроматичні вкраплення врівноважують активно гарячі кольори і компенсують нестачу холодної складової колориту.

Якщо уявити картину без сірих елементів, замінивши їх відтінками предметного кольору тіла і хутра, то стає очевидною їхня ключова роль у балансі теплих і холодних, бо колорит одразу «зажовтіє». Однак якщо закрити пляму блідо-синього неба – єдину пляму холодного кольору – баланс усе одно буде витриманий, бо сірі не сконцентровані, а розпорошені скрізь, наповнюють холодними вкрапленнями всі гарячі плями.

Схожу роль внесення холодних акцентів у колорит, у якому переважають теплі відтінки, симультанний контраст відіграє в картині О. Дом'є «Дон Кіхот і Санчо Панса» (1866, Стара національна галерея, Берлін) (Іл. 6), але тут він стає ще й просторовим засобом. Холодних кольорів у колориті майже немає, палітра складається з коричневих, червонувато-коричневих, жовтих, сірих, чорних і зовсім тьмяних та незначних за кількістю синього й зеленого кольорів. Відсутність значущої холодної складової колориту мала б послабити відчуття повітряного простору в картині, адже співвідношення теплих і холодних кольорів забезпечує просторовість. Однак художник вводить багато сірих відтінків у написання неба і землі, а в зображенні неба взагалі залишає зону чистого нейтрального сірого поруч із яскравою плямою насиченого жовтого. Сірий завдяки симультанному контрасту отримує холодне звучання, і це одразу дає, так би мовити, вдихнути повітря.

Розташування цих двох плям точно вираховане: воно створює враження «повітряності» в зображенні неба і підкреслює заворот простору довкола пагорба. Також указана ділянка сірого в зображенні неба зменшує декоративність сусідніх плям яскравого жовтого і темного, тьмяного синього, тим самим посилюючи реалістичність зображення. Переконайтесь у ключовій ролі цієї ділянки легко: найменша зміна відтінку, насиченості чи яскравості одного з кольорів неодмінно приведе до зміни психологічного сприйняття простору в картині.

Сірий колір завдяки своїй податливості є об'єднувачем: його сусідство споріднює контрастні кольори, він вступає у взаємодію з будь-яким хроматичним кольором. Це також впливає на просторовість картини: коли все зображення сповнене сірих нюансів, то це сприяє й об'єднанню середовища. Наприклад, у «Портреті Якопо Страда» Тиціана (1567–1568, Музей історії мистецтв, Відень) сірий колір не використаний хіба що в плямах чорно-червоного одягу й скатертини, тоді як сірі нюанси наповнюють написання тла, шкіри і волосся чоловіка, хутра, скульптур. Прохолодність звучання цих сірих «огортає» предмети повітрям і посилює загальний рефлекс середовища, створюючи відчуття переконливого, цілісного простору.

Виділення симультанним контрастом рефлексів і тіней на зображених об'єктах також посилює просторове відчуття у зображенні. Т. Гейнсборо користувався цим контрастом, який за своїм характером дуже підходив для ліричних, сповнених неоднозначного стану портретів митця. Ця невловима настроєвість полотен під-

силивалася мінливим, неоднозначним сприйняттям кольору, спричиненим симультанним контрастом. При спогляданні «Портрета місіс Пітер Вільям Бейкер» (1781, Колекція Фріка, Нью-Йорк) одразу впадає в очі присутність сірих у всій картині (Лл. 7). У кольорові плями одягу, скелі, зелені художник додав мазки чистого сірого кольору, які завдяки симультанному контрасту надають кожній плямі холодних нюансів. Таким чином, ці сірі напівпрозорі мазки, хоча й не складають відтінків предметного кольору, але все ж виступають як вальори – ознаки світлотіні та впливу середовища на колір. Винайдене ще Леонардо да Вінчі ускладнення предметного кольору холодними і теплими нюансами [2, с. 126] тут досягається не варіаціями відтінків однієї плями, а наявністю таких сірих вальорів, які створюють відчуття холодних рефлексів і напівтіней. Ці сірі нюанси об'єднують усі предмети впливом єдиного світло-повітряного середовища.

Таким чином, симультанний контраст між сірим та хроматичними кольорами є засобом урізноманітнення обмеженого колориту, врівноваження теплої й холодної складових колориту, посилення просторового відчуття, цілісності середовища в картині.

3. Рідшим, але також цікавим є використання у живописі *симультанного контрасту між чорним та хроматичним кольорами*. На відміну від текстильної продукції, для котрої такий незапланований ефект є недоліком (про що писали М. Шеврель і Й. Іттен), у живописі це явище може мати значну виразність і цінність. За приклад можна навести «Портрет венеційського прокуратора» пензля художника з кола Тінторетто (XVI ст., Колекція Фріка, Нью-Йорк) (Лл. 8). Фігура написана на чорному тлі стіни, оточеної з двох боків плямами червоної мантії й завіси. Чорний колір стіни, певно з незначною домішкою умбри, якщо подивитись на нього окремо від зображення, таким чином нейтралізувавши вплив сусідніх плям, виглядатиме насиченішим і темнішим. Однак червоне оточення надає чорному кольору світлішого й більш зеленого звучання.

Уникнути симультанного контрасту тут було дуже легко: варто було лише домішати трохи червоного в чорний, але митець не позбувся від контрасту. Цей ефект сприяє виділенню фігури й урізноманітненню колориту внесенням відсутньої у ньому зеленої складової, ускладненню сприйняття картини глядачем, тому картина виглядає менш декоративною, а палітра – різноманітною.

Розглядаючи симультанний контраст між ахроматичними та хроматичними кольорами, також необхідно вказати, що саме він іноді може

збагатити графіку чисто живописним ефектом контрасту холодного і теплового. Це стосується творів, виконаних у мішаній техніці, оскільки контраст базується на застосуванні ахроматичних сірого, білого, чорного поруч із хроматичними відтінками, наприклад, сепії або акварелі. Також цей контраст може виникати між кольором самого паперу і кольором накладеного на нього пігменту.

Витончені прояви такого ефекту можна спостерігати в деяких творах Т. Шевченка: сепії «Портрет Агати Ускової з шаллю» (1853–1854, НМТШ<sup>3</sup>, Київ), «Форт Кара-Бутак» (1848–1850, НМТШ, Київ), акварелі «Казахська стоянка на Кос-Аралі» (1848–1849, НМТШ, Київ), «Портрет невідомого» (1837–1838, НМТШ, Київ). Наприклад, у сепії «Портрет Агати Ускової з шаллю» художник саме для зображення відблисків на волоссі використав сірий графітний олівець, який на контрасті з теплим коричневим кольором виглядає холодним. Таким чином, завдяки «сріблястості» цього відблиску підкреслено предметну характеристику волосся, відмінного від теплої матової шкіри. А в акварельному пейзажі «Казахська стоянка на Кос-Аралі» симультанний контраст, помітний скрізь, посилює відчуття перехідного стану погоди переливами теплих і холодних сірих, створюючи мінливий загальний рефлекс середовища.

**Висновки.** Вивчення оптичних причин виникнення симультанного контрасту кольорів є суттєво необхідним для розуміння цього явища і для аналізу його проявів у мистецьких творах. Поява цього контрасту спричинена змінами у сприйнятті оком відбитого кольоровими поверхнями світлового випромінювання. Цей контраст діє між некомплементарними кольорами і посилює їх відмінність, тобто віддаляє їх один від одного на кольоровому колі.

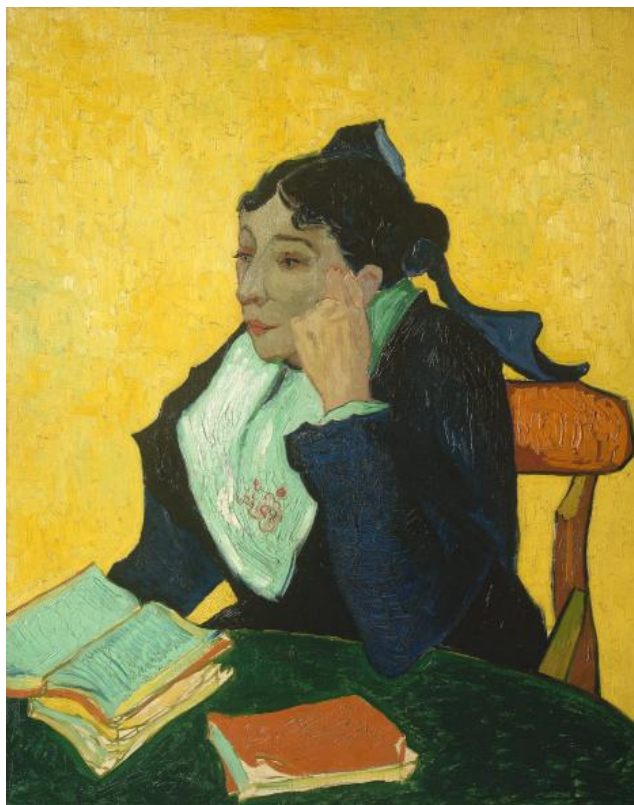
Використання цього складного контрасту залежить від колористичного чуття художника, чутливості його ока до найменших змін у тепло-холодному звучанні кольорів, прагнення ускладнити та збалансувати колорит. Цей контраст є варіативним і гнучким у своїх проявах. Спричинення контрасту між великими плямами у колориті посилює виразність зображення, але вимагає обережності й прорахованості через навантаження на око глядача. Такий контраст використовується найчастіше в нюансах, але це не зменшує його важливості в живописі. Витончене чуття художника проявляється саме в деталях.

На основі проведеного мистецтвознавчого аналізу обраних творів мистецтва можна визначити коло художніх проблем і основні наслідки





Гл. 1. Тиціан Вечелліо. Портрет П'єтро Аретіно.  
1545. Полотно, олія. 96,7 × 77,6.  
Палаццо Пітті, Флоренція



Гл. 2. В. Ван Гог. Арлезіанка. Портрет мадам Жіну.  
1888–1889. Полотно, олія. 91,4 × 73,7.  
Музей мистецтва Метрополітен, Нью-Йорк



Гл. 3. В. Ван Гог. Соняшники. 1889.  
Полотно, олія. 95 × 73. Музей Ван Гога, Амстердам



Гл. 4. О. Мурашко. Благовіщення. 1909.  
Полотно, олія. 198 × 169. НХМУ, Київ



Іл. 5. П. П. Рубенс. Даніїл у ямі з левами. 1614–1616. Полотно, олія. 224,2 × 330,5.  
Національна галерея мистецтва, Вашингтон



Іл. 6. О. Дом'є. Дон Кіхот і Санчо Панса. 1866. Полотно, олія. 78 × 102.  
Стара національна галерея, Берлін



Лл. 7. Т. Гейнсборо. Портрет місіс Пітер Вільям Бейкер. 1781. Полотно, олія. 227,6 × 151,8.  
Колекція Фріка, Нью-Йорк



Лл. 8. Художник з кола Тінторетто. Портрет венеційського прокуратора. XVI ст. Полотно, олія. 113,3 × 88,9.  
Колекція Фріка, Нью-Йорк

застосування різних видів симультанного контрасту у творах живопису та графіки:

- збагачення й ускладнення колориту, створення вібруючого колориту, спричинення неоднозначного та мінливого сприйняття колориту;
- посилення просторового відчуття, виділення рефлексів і тіней, створення цілісного середовища;
- конкретизація кольорової характеристики різних предметів, створення чи підкреслення різниці між тілом і неживими об'єктами, одягом, волоссям;
- врівноваження холодних і теплих елементів колориту, компенсація відсутньої чи мало проявленої складової колориту;
- підкреслення символічної ідеї зображення.

#### Перспективи подальшого дослідження.

Розглянутими у статті прикладами не вичерпується вся широка варіативність проявів симультанного контрасту, і тема має значні перспективи для подальшого розроблення.

#### Література:

1. Басанець Ю. П., Осипчук М. В. Кольоровий контраст як засіб підсилення звучання ідеї живописного твору. *Quo vadis, humanitas? Księga Jubileuszowa dedykowana ks. prof. Jackowi Pawlikowi SVD, z okazji 65. rocznicy urodzin* / O. Sinkiewicz, A. Kordonska, R. Kordonski (red.). Warszawa ; Lwów ; Kijów ; Górna Grupa : Verbinum, 2017. S. 369–381.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. Москва : Искусство, 1965. 214 с. : ил.
3. Гете И. В. Учение о цвете ; Теория познания / пер. с нем. В. О. Лихтенштадта. Изд. 4-е, [репр.]. Москва : Либроком, 2012. 195 с.
4. Делакруа Э. Дневник : в 2 т. / пер. с фр. Т. М. Пахомовой ; предисл. и ред. М. В. Алпагова. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 1. 451 с. : ил.
5. Делакруа Э. Дневник : в 2 т. / пер. с фр. Т. М. Пахомовой ; предисл. и ред. М. В. Алпагова. Москва : Издательство Академии художеств СССР, 1961. Т. 2. 441 с.
6. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. Москва : Искусство, 1986. 158 с.
7. Иттен И. Искусство цвета / пер. с нем. Л. Монаховой. Москва : Д. Аронов, 2013. 96 с.
8. Миронова Л. Н. Цветоведение. Минск : Вышэйшая школа, 1984. 286 с.
9. Пасічна Т. О. Явища одночасного і послідовного кольорних контрастів у світлокольорових композиціях. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв*. 2008. № 8. С. 68–74.

10. Печенюк Т. Кольорознавство. Київ : Грані-Т, 2009. 192 с.
11. Прокопович Т. А. Основи кольорознавства : навч. посіб. Луцьк : Вежа-Друк, 2016. 120 с.
12. Chevreul M. E. *The Principles of Harmony and Contrast of Colors: and Their Applications to the Arts / introduction and commentaries by Faber Birren*. West Chester, Pennsylvania : Schiffer Publishing Ltd, 1987. 191 p.

#### References:

1. Basanets, Yu. P. & Osypchuk, M. V. (2017). Kolorovyi kontrast yak zasib pidsylennia zvuchannia idei zhyvopysnoho tvoru [Color contrast as the means of emphasizing the idea of work of art]. In O. Sinkiewicz, A. Kordonska & R. Kordonski (Eds.). *Quo vadis, humanitas? Księga Jubileuszowa dedykowana ks. prof. Jackowi Pawlikowi SVD, z okazji 65. rocznicy urodzin* (pp. 369–381). Warszawa ; Lwów ; Kijów ; Górna Grupa : Verbinum. [In Ukrainian].
2. Volkov, N. N. (1965). *Tsvet v zhivopisi* [Colour in painting]. Moscow : Iskusstvo. [In Russian].
3. Goethe, J. W. (2012). *Uchenie o tsvete. Teoriia poznaniia* [Theory of colors. Theory of cognition]. Moscow: Librokom. [In Russian]. (First edition: Goethe, J. W. (1810). *Zur Farbenlehre*. Tübingen: J.G. Cotta'schen Buchhandlung.)
4. Delacroix, E. (1961a). *Dnevnik* (Vols 1–2) [Delacroix Diary]. (Alpatov, M. V. (Ed.), Pakhomova, T. M. (Trans.)) (Vol. 1). Moscow: Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR. [In Russian].
5. Delacroix, E. (1961b). *Dnevnik* (Vols 1–2) [Delacroix Diary]. (Alpatov, M. V. (Ed.), Pakhomova, T. M. (Trans.)) (Vol. 2). Moscow: Izdatelstvo Akademii khudozhestv SSSR. [In Russian].
6. Zaitsev, A. S. (1986). *Nauka o tsvete i zhivopis* [Color science and painting]. Moscow: Iskusstvo. [In Russian].
7. Itten, J. (2013). *Iskusstvo tsveta* [The art of color]. Moscow: D. Aronov. [In Russian]. (First edition: Itten, J. (1961). *Kunst der Farbe*. Ravensburg: Otto Maier).
8. Mironova, L. N. (1984). *Tsvetovedenie* [Color science]. Minsk: Vysheishaia shkola. [In Russian].
9. Pasichna, T. O. (2008). Yavyshcha odnchasnoho i poslidovnoho kolirnykh kontrastiv u svitlokolorovykh kompozytsiakh [The phenomena of simultaneous and consecutive color contrasts in light and coloured compositions]. *Bulletin of Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 8, 68–74. [In Ukrainian].
10. Pecheniuk, T. (2009). *Koloroznavstvo* [Color science]. Kyiv : Hrani-T. [In Ukrainian].
11. Prokopovych, T. A. (2016). *Osnovy koloroznavstva* [The basics of color science]. Lutsk: Vezha-Druk. [In Ukrainian].
12. Chevreul, M. E. & Birren, F. (1987). *The Principles of Harmony and Contrast of Colors: and Their Applications to the Arts*. West Chester, PA: Schiffer Publishing Ltd.