

Міністерство освіти і науки України
Національний університет «Києво-Могилянська академія»
Факультет гуманітарних наук
Кафедра культурології

Курсова робота

освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр

на тему: **«КОЛІР ЯК ОСНОВНИЙ ЗАСІБ ХУДОЖНЬОЇ ВИРАЗНОСТІ ТА
ЙОГО ЕВОЛЮЦІЯ В МИСТЕЦТВІ ФРАНЦІЇ ПОЧ. ХХ СТ. НА
ПРИКЛАДІ ФОВІЗМУ»**

Виконала:

студентка 2-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія
Поліщук Ніколь Андріївна

Науковий керівник: Павліченко Н. В.,
кандидатка культурології

Київ - 2020

ЗМІСТ

Вступ.....	4
РОЗДІЛ І. КОЛІР ТА ЙОГО СЕМАНТИКА.....	6
I.1. З історії вчення про колір.....	6
I.2. Колірна парадигма XX ст.	7
I.3 Концепція кольору Й. Іттена.	8
I.4. Філософія мистецтва В. Кандинського.....	10
I.5 Синтез форми та кольору як фундаментальних складових композиції.....	12
I.5.а. Система колірних контрастів як інструмент посилення впливу кольору.....	14
I.4. Колірне коло як універсальна модель гармонізації колірних рішень.....	15
I.4. а.Тріада первинних кольорів.....	17
I.4.б Жовтий колір.....	17
I.3.в. Синій колір.....	18
I.3.г. Червоний колір.....	19
I.4. Психологічний аспект у вивченні кольору.....	20
Висновки до розділу І.....	23
РОЗДІЛ ІІ. КОЛІР У МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ФОВІЗМУ.....	25
ІІ.1. Зародження нового художнього дискурсу: фовізм як відправна точка авангарду.....	25
ІІ.2. Основні категорії впливу на формування колористичної системи фовістів.....	31
ІІ.2. а. Колір як репрезентація травматичного досвіду.....	32
ІІ.2.б. Паризьке середовище поч. XX ст.	33
ІІ.3. Колір як комунікаційна стратегія А. Матісса.....	35
ІІ.3. Західноєвропейська філософія в художній системі координат А. Матісса.....	37

Висновки до розділу II.....	40
ВИСНОВКИ.....	42
БІБЛІОГРАФІЯ.....	44
ДОДАТКИ.....	47

ВСТУП

Актуальність роботи. Вивчення кольору дедалі більше стає предметом зацікавлення у наукових колах. Він має широковекторну специфіку та проникає у всі соціокультурні пласти різних епох. Як предмет вивчення у мистецтвознавчих колах, колір є ключовим засобом комунікаційних стратегій мистців. Основна теза актуальності нашої роботи базується на тому, що колір у системі мистецьких практик Франції поч. XX ст. є важливим, проте фрагментарно дослідженим саме з ракурсу комплексного розгляду феномену в модусі загального західноєвропейського культурного поля. Дослідження еволюції та ролі кольору у мистецтві Франції поч. XX ст. є фрагментарним та застарілим, тож ми робимо спробу визначити місце та значення кольору у мистецьких практиках фовізму. Згідно з вищевикладеним, наукове значення роботи полягає у реактуалізації та категоризації комбінації факторів, що визначають роль кольору у художньому просторі Франції поч. XX ст. та інтерпретації мистецьких практик фовізму через категорію кольору.

Об'єктом дослідження є теорія кольору та мистецькі практики Франції поч. XX ст.

Предметом дослідження виступає колір як ключовий засіб художнього вираження у контексті художньої системи координат фовізму.

Мета роботи полягає в комплексному дослідженні специфіки та еволюції кольору в мистецтві Франції поч. XX ст. через загальну західноєвропейську соціокультурну специфіку. Мета реалізується через наступні завдання:

- Дослідити теоретичний пласт кольору в системі світоглядної парадигми XX ст.;
- Сформувати загальні категорії впливу на формування колористичних рішень у системі фовізму;
- Показати семантику й значення кольору у французькому живописі початку XX ст.;

- З'ясувати ключові етапи становлення та розвитку комунікаційних стратегій ідеолога фовізму А. Матісса у системі загальних соціокультурних тенденцій Франції XX ст.

Огляд літератури та джерел. Наші дослідження спираються на літературу різного характеру. Вчення про колір із мистецтвознавчої точки зору було окреслено у роботах Н. Волкова, І. Гете, Й. Іттенна, В. Кандинського, Р. Фрумкіна, Ж. Агостона, Л. Міронової, А. Вежбицької, Г. Фрілінга., М. Пастуро. Взаємозв'язок психіки і кольору у своїх працях дослідили Б. Базима, П. Янишин, Л. Вітгенштейн, В. Тернер, Д. Роберсон. Про соціокультурне життя Франції XX ст. писали М. Петров, А. Бергсон, І. Галинська, Д. Мюллер. Особливості фовізму були викладені у працях О. Монахової, С. Ходжа, В. Полевого. Філософський дискурс поч. XX ст. було окреслено у роботах А. Бергсона та О. Шпенглера, через концепції яких було розглянуто роль кольору в живописній системі фовістів.

Методологія. Методологічним базисом роботи слугує комплексний підхід, що обумовив наступні методи: мистецтвознавчий, діахронічний, компаративний, аналітико-зіставний; для підведення підсумків дослідження використано емпірико-теоретичний метод, що включає в себе аналіз, синтез та дедуктивний метод.

Структура роботи. Робота складається зі вступу, двох розділів, шести підрозділів, висновків, бібліографії та додатків.

РОЗДІЛ І. КОЛІР ТА ЙОГО СЕМАНТИКА

І.1. З історії вчення про колір

Феномен кольору є тим явищем, що проникає в усі соціокультурні пласти різних епох, а отже він є предметом гострої зацікавленості та дослідження низки науковців прямо пропорційне вектору розвитку цивілізації. Спроба виокремити та співставити колірні явища бере свій початок ще з античності, а саме з V ст. до н.е, коли Емпедокл вивів власну теорію про існування чотирьох фундаментальних кольорів: червоного, жовтого, білого та чорного — згідно з його ж концепцією чотирьох стихій: вогонь, земля, повітря та вода [1, с. 19]. Його праця поклала потужне підґрунтя, на яке посилялись інші теоретики, синхронізуючи її з власними концепціями та вибудовуючи певний цикл досліджень. Протягом століть створюється парадигма, яка видозмінюється, акумулюється та переосмислюється численною кількістю науковців і в контексті сьогодення, адже колір не може існувати поза рамками особливостей епохи.

Європа Нового часу внесла ряд нових відкриттів в розвиток концепції кольору. У XVI ст. спроба дослідити природу та властивості кольору набуває нових сенсів: І. Ньютон пише трактат, де він поділяє науку про колір на дві частини: об'єктивну (тобто з точки зору фізики) та суб'єктивну (власне сприйняття кольору з ракурсу індивідуальних особливостей). Він акцентує увагу на об'єктивному: пропускає сонячне світло крізь призму різної товщини та встановлює, що воно складається з випромінювань, які мають різні показники переломлення і що однорідне випромінювання не змінює свій першопочатковий колір незважаючи на всі видозмінення [5, с. 2]. Таким чином, Ньютон розробляє концепцію лінійної систематизації кольорів. Фізик також виявив, що якщо змішати перший колір видимого спектру (червоний) і останній

(фіолетовий), можна отримати екстраспектральний колір (Дод. 2). Змішання першого і останнього кольорів поклало початок розгортання кольорного спектру в коло, на якому ми зупинятимемося детальніше в наступних підрозділах.

У XIX ст. теорія кольору та його суб'єктивна складова набувають масштабного розвитку завдяки німецькому досліднику Й. Гете (Johann Wolfgang von Goethe, 1749-1832) що орієнтується на синтезі наукового обґрунтування та суб'єктивного фактору. «Теорія кольору» 1810 р. стала відправною точкою міждисциплінарного розуміння феномену. За його словами, не існує чіткого тлумачення кольору і весь пласт роботи на цю тему і є цілісною дефініцією, але, незважаючи на це, у своїй роботі він досить описово тлумачить це поняття: «Колір є елементарним явищем природи, яке розкривається почуттю зору, виявляється, подібно всім іншим, в поділі і протиставленні, змішуванні і з'єднанні, передачі і розподілі, і в цих загальних формулах природи найкраще може бути спостереженим і зрозумілим» [1, с. 23]. У власній праці він не обмежується поясненням кольору як світлом, що проходить крізь хрусталик ока, падає на сітківку і викликає суб'єктивні відчуття, тобто як певну даність і зорову функцію. Окрім цього, він був одним з перших науковців, який вбудував у свою теорію ще й фактор впливу кольору на людину та його відношення до гуманітаристики, природничих наук, фізики, фізіології та інших наук [16, с. 325], і саме ці функції є важливими в рамках нашого дослідження.

I.2. Колірна парадигма XX ст.

XX століття в парадигмі кольору – істинно трансформаційний період, під час якого були висунуті новітні концепції, а усталені стали предметом переосмислення. Потужний базис для трансформацій у сфері вивчення кольору та його семантики поклали ті світоглядні метаморфози, що активно проникають в усі культури на зламі XIX – поч. XX ст. Мистецтво як одна з форм проєкції свідомості є продуктом свого часу, що вимагає аналізу в контексті певної епохи

та її особливостей. Колір, як фундаментальний інструмент комунікації мистців теж піддається переосмисленню та трактуванню з нового ракурсу. За словами дослідниці А. Вежбицької, існує універсалія зорового сприйняття, що змінюється в залежності від доби, в рамках якої вона і має бути проаналізована [7]. Незважаючи на існування універсальної колірної системи, що вбачає колір як архетипове явище, він має бути дослідженим у контексті категорії мислення певної епохи з урахуванням культурних особливостей (в рамках нашого дослідження – Європа ХХ ст.). Проблематика кольору та його суб'єктивна складова активно порушували інтерес європейської інтелектуальної інтелігенції ХХ ст. Важливою інституцією, що продукувала та акумулювала знання в сфері теорії мистецтв та дизайну, була школа Баухауз – саме там з'являються взірцеві публікації по теорії кольору та його сприйнятті: «Мистецтво кольору» (1920) Й. Іттена (Johannes Itten, 1888-1967) та «Взаємодія кольору» (1963) Д. Альберса. Перший наслідував філософію Гете, наголошуючи на духовному сприйнятті кольору, інша робота вбачає саме практичну складову взаємодії кольору. Окрім цього, важливими працями по теорії мистецтв стали розмірковування мистця В. Кандинського щодо духовної складової кольору. В його ключових працях «Про духовне в мистецтві» та «Точка і лінія на площині» ми можемо знайти багато влучних тез, що стануть допоміжним інструментом у розумінні мистецтва початку ХХ ст. та кольору як монументального засобу комунікації мистців.

I.3.a Концепція кольору Й. Іттена.

Й. Іттен (Johannes Itten, 1888–1967) — швейцарський художник та дослідник кольору, вносить низку новаторських ідей та критики у механізм його дії в мистецтві. Науковець зробив спробу пояснити його проблематику, але не тільки способом окреслення основних законів та правил об'єктивної природи кольору, але й шляхом розширення нашого поля розуміння

суб'єктивної складової феномену зважаючи на трансформаційні процеси у мистецтві поч. XX ст.

Акцентуючи увагу на суб'єктивній складовій, він займався проекцією теоретичних здобутків на практику: Й. Іттен проводив заняття по гармонії кольорових поєднань, де учні мали б використовувати будь-які по розміру круги та сектори, при цьому не даючи їм ніяких визначень кольорової гармонії. У студентів виникли контroversійні відчуття: їм вони здались неприємними та тотально негармонійними. Не користуючись об'єктивними принципами поєднань, кожен з них зобразив ті консолідації, які вважає за приємні та гармонійні [10, с. 8]. В учнів були абсолютно не схожі один на одного уявлення про кольорову гармонію, і це ще раз підтверджує те, що, незважаючи на теоретичні концепції кольору, кожна людина має своє суб'єктивне сприйняття кольорової гармонії, яке вона відображає на полотні. Важливо зазначити, що, за словами Й. Іттена, люди, що працюють з кольором на професійному рівні мають схильність до проблемного знаходження авторського варіанту [10, с. 8]. З огляду на дану тезу можна припустити, що теорія настільки глибоко вкорінюється в свідомість мистців, що вони керуються виключно нею при прийнятті того чи іншого рішення. Окрім цього, інтровертні люди можуть свідомо відмовлятися від відображення власного світосприйняття, адже розуміють, що колір та характер, модель світу, емоції, категорії мислення та колір досить тісно перегукуються одне з одним. Переказуючи Й. Іттена, доцільно окреслити, що він категоризує ставлення до кольору, наводячи 3 типи. Перший широко використовується серед так званих «епігонів», які радше запозичують кольорові рішення в інших мистців або ж вчителів. До другого типу належать суто автентичні художники, що пишуть роботи базуючись лише на власних відчуттях, синхронізуючи свої власні уявлення та об'єктивні закономірності. Третій тип репрезентують «мистці-універсали», які працюють з кольором орієнтуючись виключно на його об'єктивних законах [10, с. 11].

Як вже було зазначено, вибір певної фабри обумовлюється особливостями внутрішнього світу людини. Певна «тонусна» універсалія людини пояснює обумовлений вибір того чи іншого кольору. Дослідник пояснює це тим, що «переломлення і фільтрація білого кольору проходить крізь електромагнітні коливання психофізичної сфери певної людини» [10, с. 11]. Тобто колір — це власне суб'єктивне відчуття, що виникає в мозку як відповідь на світло, що потрапляє на сітківку ока.

Колірне конструювання посідає одну з ключових ролей при створенні мистецького продукту. Сформовано воно було базуючись на проявах того чи іншого кольору емпіричними методами перевірки. Для того, щоб комплексно окреслити принципи конструювання різних художників, Й. Іттен апелює до представників постімпресіонізму та фовізму. Авторська методика П. Сезанна, до прикладу, ґрунтується на логічному розвитку того, що він бачить у природі [10, с. 12]. Дослідник говорить про А. Матісса: «Матісс, який, напевно, керувався головним чином власним почуттям, перш ніж почати писати маслом, робив маленькі начерки передбачуваних картин і чорнилом підписував назви Кольорів, позначаючи їх розташування» [10, с. 12]. Незважаючи на заздалегідь сплановані дії в контексті кольорового конструювання, інтуїтивні відчуття майже завжди превалюють: категорія інтуїтивного буде окреслена в наступному розділі.

Й. Іттен наголошує, що «інтелектуально-конструктивне обдумування задуму — це тільки той «візок», який доставляє нас до дверей нової реальності» і в кореляції з емпіричними методами допомагає всесторонньо опанувати такий інструмент як колір. Відправною точкою колірного конструювання на основі логіко-об'єктивних законів була діяльність Е. Делакруа, що прикріпив на стіни власної майстерні колірне коло, на якому біля кожного кольору були зображені всі можливі змішування. Ця практика набула розповсюдження серед мистців XIX-XX ст. та поширилась на мистецькі практики постімпресіоністів, а згодом і на авангардні течії [10, с. 14].

I.1.v. Філософія мистецтва В. Кандинського

Німецький теоретик абстрактного мистецтва В. Кандинський вносить ряд автентичних ідей у парадигму теорії кольору: він синхронізує музику і мистецтво, тобто акцентує увагу саме на силі звучання кольорів, намагаючись створити «хор фарб» [13, с. 24], щоб виразити з максимальною точністю строкатість кольорів на полотні. Звучання фарб в теорії Кандинського, за словами Джерома Ашмора, «служить для розрізнення змісту від форми, для виявлення абстрактного та реалістичного живопису, для об'єднання мистецтва біля їх джерела, для злиття мистецтва та науки та для прийняття космічних законів» [29]. Предметом його дослідження було саме абстрактне мистецтво, яке, на відміну від міметичного, має на меті зобразити усі тонкощі внутрішнього світу та закуток свідомості використовуючи форму та колір.

Художником зазначені чотири типи звучань окремої фарби: теплий або холодний, кожна з якої може бути темною або світлою. Кожен колір має свою динаміку, яка наближається до споглядача або ж навпаки — віддаляється від нього [13, с. 22]. До прикладу, розглянемо два протилежні за своєю природою кольори: жовтий та синій. Перший завжди буде прагнути назовні, другий ж, навпаки — наділений певним концентричним рухом, що поступово віддаляється від глядача. Кандинський робить припущення щодо духовного характеру кожної фарби, розглядаючи властивість дев'яти кольорів: жовтого, синього, червоного, зеленого, чорного, білого, сірого, помаранчевого та фіолетового — особливості деяких з них будуть окреслені в наступному підрозділі.

Як вже було зазначено раніше, колір для художника — інструмент впливу на духовне сприйняття людиною витвору мистецтва. У розмірковуваннях Кандинського про вплив фарби (не кольору, а саме фарби, тому що художники безпосередньо працюють не з абстрактним поняттям кольору, а його відображенням в матеріальному) на людину, він наголошує на двох типах: фізичному та психічному [13, с. 99]. При характеристиці першого варто

зазначити, що він є темпоральним та не закарбовується в нашу свідомість саме на емоційному рівні. Але ті речі, що трапляються з нами вперше мають абсолютно протилежний вплив. Автор досить метафорично аналізує цей аспект: «Так вражається світом дитина, для якого все в цьому світі — нове» [13, с. 21]. При вищому рівні розвитку людина вже може надавати сенси певним речам, що потім, за словами В. Кандинського «набувають внутрішню цінність та внутрішній звук» [13, с. 22]. Другий тип дотичний до нашої психіки: тут вже об'єктивні закономірності проходять крізь нашу психічну призму і перетворюються в духовне. Саме цей результат, на думку Кандинського, і є ключовим. Колір набуває внутрішню цінність, подібно будь-якому предмету: чим тонше та чуттєвіше духовне сприйняття, тим більш потужна вібрація кольору. У своїх працях дослідник згадує хромотерапію (можливість кольору впливати на тіло людини). Червоний, наприклад, як «вогняний» колір, має певну живильну функцію [12, с. 109]. Можна припустити, що філософія кольору Кандинського переплітається з генезисом бергсоніанства - вчення Анрі-Луї Бергсона, в якому йдеться про те, що кожен психологічний факт синхронізований з нашою фізіологією. Про безпосередній вплив кольору на психіку людини буде окреслено в наступному підрозділі.

I.3.6. Синтез форми та кольору як фундаментальних складових композиції

Крос-дисциплінарні дослідження (як-от поєднання музики та живопису) в художньому секторі протягом усіх стадій становлення та розвитку виокремили два основних компоненти композиції: форму та фарбу. Якщо перше може існувати самотійно як певне зображення предмета або абстрактне обмеження простору, то колір - ні. Безмежним він нам здається лише при духовному спогляданні, тобто використовуючи нашу уяву. Саме тому таке духовне бачення не є точним, адже в ньому відсутній контекст. Якщо ми хочемо передати звучання кольору в матеріальній формі, то, перш за все, треба обрати

тон (що вже є певною суб'єктивною характеристикою) та створити обмеження на площині у вигляді об'єктивної епідерми (тобто форми). Тут, за словами В. Кандинського, прослідковується взаємодія і взаємовплив форми та фарби.

Якщо подивитися на форму в живописі із зовнішнього ракурсу, то, цитуючи мистця, це буде «відмежування однієї площини від іншої». Коли ми говоримо про форму з мистецтвознавчої точки зору, варто проаналізувати її внутрішній зміст, який репрезентований зовнішньо в різних степенях. Врешті, більш точна дефініція форми — зовнішнє втілення внутрішніх сенсів. Форма має важливе значення в контексті сприйняття кольору - вона може підсилювати його вплив, або ж навпаки — стримувати його. До прикладу, яскрава фарба активізується в загостреній формі, а кольори, що схильні до поглиблення (наприклад, синій) посилюють свою дію в округлених формах [13, с. 109].

Гармонія форм прямо пропорційна впливу на внутрішній стан людини - дослідник пропонує називати це принципом внутрішньої необхідності [12, с. 109]. Зі сторони глядача, на «внутрішнє» та «зовнішнє» В. Кандинського можна подивитися в екзистенційному контексті: дослідниця Л. Кабанова зазначає, що «поступово цей принцип переміщається зі сфери мистецтва в область сприйняття світу. Перебуваючи то по один, то по інший бік цієї межі, мимоволі переймаєш на себе роль заручника рухів, які прагнуть геть один від одного. Йдеться про можливість розширення меж, які людина сама встановлює, чи навіть про їх подолання» [11].

Нами було зазначено, що форма — багатогранний феномен, що несе в собі цілу низку внутрішніх вібрацій, але, незважаючи на внутрішнє розмаїття, вона ніколи не може порушити два фундаментальні зовнішні кордони - або форма слугує лише як засіб відмежовування матеріального предмет на площині, або ж форма не позначає наявний предмет (тобто є абстрактною), але має свій вплив та потужність - такими формами є, наприклад, квадрат, трикутник або коло [12, с. 109]. Якщо говорити про форму в контексті зламу XIX-XX ст., то мистці мали на меті її деідеалізацію - вони наділяли її

авторською стилізацією задля помноження характерності внутрішнього звучання зображеного.

Форма є відправною точкою створення композиції. Композиція, в свою чергу, має дві основні вимоги по відношенню до форми: створення цілісної композиції або ж формування окремих форм, що зображені в різних комбінаціях та уявляються цілісній системі. Тут, як стверджує В. Кандинський, сингулярна форма може мати слабе звучання: вона в першу чергу слугує для створення великої композиційної форми і має розглядатися головним чином як її елемент [12, с. 109].

Для створення художником діалогу між ним та глядачем потрібно вичерпно дослідити взаємодію кольорів, що будуть втілені на полотні. Якнайперше потрібно сконцентруватися на окремій фарбі, що виступає в якості незалежного елемента та прослідкувати її вплив на психіку. Кандинським зазначена влучна схема двох фундаментальних розділів, на які можна поділити фарби: теплі і холодні відтінки фарб та світлі або темні офарблення. Унаслідок виникають чотири типи «звучань» кожної фарби: вона I) тепла і при цьому 1) світла або 2) темна, або ж вона: II) холодна та 1) світла або 2) темна [12, с. 129].

Згодом виникають контрасти, які є допоміжним інструментом у гармонізації композиції: «Фарби, що викликають цей горизонтальний рух іншої фарби, також характеризуються цим рухом, але мають ще й інший рух, внутрішня дія якого дуже відділяє їх один від одного; завдяки цьому вони в сенсі внутрішньої цінності складають перший великий контраст» [12, с. 130]. В. Волков зазначає, що контрасти на полотні додають композиції додатковий драматизм та напруження [5, с. 62]. Тобто певна бінарність, протиріччя, що упорядковані формою, власне і породжують гармонію композиції. Дуальність «гармонія-дисгармонія» вирішується правильністю форми.

I.3. Система колірних контрастів як інструмент посилення впливу кольору

У рамках теоретичної частини нашого дослідження важливим буде згадати колірні контрасти, а саме діаметральні та полярні. Існує 7 ключових типів: контраст колірних зіставлень, світлого і темного, холодного і теплого, додаткових кольорів, симультанний контраст, контраст колірного насичення та колірного поширення [10, с. 15]. Обрані нами для аналізу мистці-фовісти використовували техніку колірних відносин, зокрема яскравим взірцем є полотно А. Матісса «Бурштинове намисто», що написане використовуючи «чисті» кольори – червоний, жовтий, зелений, синій, білий та чорний [10, с. 16].

Зупинімося детальніше: за словами дослідника, ця система є найпростішою з усіх семи, адже не вимагає широкого поля розуміння колірних бачень і може бути використана при зображенні чистих кольорів в стані максимальної насиченості [10, с. 15]. Й. Іттеном зазначено, що «даний контраст створює відчуття строкатості, сили та рішучості» [10, с. 15]. Пошук нових форм та колірного рішення є фундаментальним елементом в контексті живопису фовістів, тому можна припустити, що техніка колірних співставлень є допоміжним механізмом при написанні робіт. Автор акцентує увагу на диференціації фрагментів картин за допомогою ліній: «Коли кожен колір відділений друг від друга чорними або білими лініями, то їх індивідуальний характер стає різкіше, а взаємні випромінювання і взаємні впливи тим самим зменшуються. Кожен колір в цьому випадку проявляє, перш за все, свою реальну конкретність» [10, с. 15]. Саме за допомогою них можна створити відчуття всеосяжної виразності. Лінія, як основний інструмент позначення руху та часу на полотні, виникає з точки, що є певним початком у контексті метафізики мистецтва. Вона несе в собі дві складові: напруження та вектор руху [13, с. 24].

Схильність фарби до теплого або холодного має першочергову значимість при розрахунку потужності фарби [12, с. 133]. Жовта

фарба, наприклад, має ексцентричний рух та завжди буде прагнути назовні (особливо в трикутнику), а синя – концентричний, тобто вона, на противагу жовтій, віддалятиметься від глядача. (Див. дод. 3) [12, с. 133]. Якщо спробувати трансформувати жовту фарбу у більш холодний відтінок, її напруження та рух стануть ослаблені. Відтак, вийде зелений, що охарактеризований В. Кандинським як «паралізовані сили, що знову можуть стати активними» [12, с. 133]. Це суміш жовтого та синього фарб – один з найбільш нейтральних кольорів, що вилучає спокій. Другим аспектом виступає диференціація тону – світлий або темний (II пара звучань). Схема системи руху фарб В. Кандинського (дод. 3) демонструє нам рух перших двох протиставлень фарби.

I.4. Колірне коло як універсальна модель гармонізації колірних рішень

Нам відомо, що колірне коло слугує певною мистецькою доксою, що послуговує мистцям допоміжним інструментом в контексті роботи з фарбами та за допомогою якої художники готували колірне конструювання, базисом якого слугує саме логіко-об'єктивні закономірності первинних та вторинних кольорів. Ще з XVIII ст, коли І. Ньютон, шляхом змішування першого (червоного) та останнього (фіолетового) спектральних кольорів з'ясував, що можна одержати екстраспектральний колір (тобто той, що не входить в основні кольори райдуги) [7]. Кількість ключових кольорів була обрана згідно з музичною октавою, що має сім інтервалів (дод. 1). Згодом, емпіричним шляхом, Й. Гете створює чи не найрозповсюдженіше колірне коло, що сконструйоване ґрунтуючись на реакціях ока на певний колір (див. дод. 2). Ця концепція є парадигмальною протилежною теорії І. Ньютона, адже Й. Гете вважав, що за створення кольору відповідає власне призма, а не світло, що проходить крізь неї. Хоча з наукового ракурсу теорія видатного фізика є більш точною, незважаючи на це, ми будемо слідувати системі колірних конструювань послідовника Й. Гете – швейцарського науковця Й. Іттена, адже вона базується

на когнітивному впливі, що той має на наше око, і саме цей вплив розглядається при характеристиці кольору в мистецтвознавчому дискурсі [19]

Розглянемо дванадцятичастинний колірний круг, що сформований спираючись на тріаду первинних кольорів - жовтого, червоного і синього (див. дод. 3). Ми бачимо, що на вершині рівнобедреного трикутника розташований жовтий колір, знизу по боках - синій та червоний. Цей трикутник вкорінений в шестикутник, в якому знаходяться вторинні кольори, що формуються шляхом змішування першопочаткових [10].

Первинний колір	Первинний колір	Результат
жовтий	червоний	помаранчевий
жовтий	синій	зелений
червоний	синій	фіолетовий

В останньому секторі бачимо коло з кольорами третього рангу, що конструюються використовуючи змішування первинних та вторинних типів. Розглянемо декілька змішувань:

Первинний колір	Вторинний колір	Результат
жовтий	помаранчевий	жовтогарячий
червоний	помаранчевий	червоно-помаранчевий
червоний	фіолетовий	червоно-фіолетовий

Колірне коло, як вже було зазначено раніше, слугує допоміжним елементом у гармонізації простору на полотні. Це та складова мистецтва, що підпорядкована логіці кольоросприйняття та в синтезі з автентичним баченням мистця оживляє колір і посилює його вібрацію та вплив на глядача.

I.4. а.Тріада первинних кольорів

В творчості фовістів ми бачимо не лише схильність до використання чистих кольорів, а і тенденцію до звернення до первинних кольорів. Для того, щоб розуміти їх семантику нам потрібно розглянути кожен з них в ракурсі колірної системи XX ст.

I.4.б Жовтий колір

Жовтий — найбільш динамічний колір, що перш за все фігурує як той, що прагне до глядача. Для того, щоб зрозуміти його символічне навантаження та прочитати культурний код в контексті живопису фовістів, нам треба звернутися до соціокультурних змін у французькій світоглядній парадигмі: на зламі XIX-XX ст., цей колір фігурує як маркер модерністського типу мислення [19, с. 63]. Зокрема, уся література авангардного характеру публікується в жовтих обкладинках. З того моменту, цей колір проникає в образотворчо-мистецький простір і слугує інструментом вираження строкатості. В. Кандинський, окреслюючи його звучання, наголошує, що цей колір, враховуючи його схильність до напрямку до глядача, може поводити себе настирливо, якщо підсилити його інтенсивність. Цей колір не наділений глибинністю. Якщо його трансформувати в більш світлий тон, то «звучання при цьому підвищенні схоже на все голосний звук високої труби або доведений до верхніх нот тон фанфари» [12, с. 134]. Щодо духовної характеристики, то жовтий можна охарактеризувати як такий, що відтворює елементи деструктивної поведінки.

I.3.в. Синій колір

Важливо зазначити, що синій колір з'явився досить пізно — його існування та символіка ігнорувалися соціумом протягом століть, тому і дослідження на тему цього кольору не вбачали актуальності. Відомо, що в період античності фігурувала радше сакральна тріада, а синій пов'язували з варварством: перед кожним бойовим дійством кельти розмальовували тіло синьою фарбою, а одяг синього кольору також зчитувалась як позначення трауру або попередження нещастя [19, с. 180]. Заперечувалась також його сингулярність: існувала лише умоглядна прив'язка до темних кольорів, що є частиною спектру холодних тонів [3, с. 25].

Відправною точкою трансформації сприйняття цього кольору відбулась у XII ст., коли Аббат Сюжер (Suger, 1081–1151) — одна з ключових фігур при французькому дворі, — висунув тезу про сакральність цього кольору, тож і в контексті сьогодення його пов'язують з глибинною трансцендентністю [19, с. 180]. Можна вважати, що саме через його піддатливість до глибини та насиченість цього кольору його і пов'язують з потойбіччям.

В. Кандинським зазначено, що цей колір має спокійне звучання, адже він — колір небесний [12, с. 189]. Дійсно, цей колір тісно прив'язаний до звучання саме цього слова — йому характерна складова нескінченності.

Також варто відмітити, що синій колір демонструє свою потужність знаходячись саме в колі, що також є маркером вічності. В. Зотов пропонує тезу про створення синього як освітленого жовтого, тобто він є втіленням освітленої темряви [9].

О. Петрова (нар. 1942) також наводить слушну думку щодо споріднення філософії Кандинського зі східною: ««Ніщо» Кандинського близьке до «нірвани» (сутність без початку і кінця), онтологізованої у буддизмі. Вона безпричинна (як поклик до нескінченного у Кандинського)» [17].

I.3.г. Червоний колір

Червоний колір несе в собі найбільшу кількість контрастних протирічч. Семантика цього кольору залежить від інших колірних доповнень: чорного або білого. З позиції архаїчною колірної символіки можна сказати, що чорний наділяє червоному активності (в негативній конотації), а червоний – чорному, якому не вистачає активності, тому червоний ніби пробуджує його, що дозволяє охарактеризувати дане поєднання кольорів, як «злу, руйнівну активність» [2, с. 39]. Тобто червоний, як і чорний, не несуть автономності і не можуть «працювати» на повну силу окремо.

Червоний колір є предметом досліджень багатьох науковців: зокрема, потужний інтерес у вивченні впливу червоного кольору на психіку вбачається у психологічних дослідженнях кольору. Так, наприклад, було з'ясовано, що червоний порушує роботу мозку та концентрацію загалом [19, с. 135]. Підсилюючий ефект червоний має і у поєднанні з білим: дана пара підсилюють одне одного. Таку взаємодію кольорів також можна назвати художнім терміном Ж. Агостона — одночасним кольоровим контрастом [1, с. 20]. Сміслові навантаження цього кольору змінюється в залежності від епохи. Якщо роздивлятися його з ракурсу модерністського типу мислення, то можемо зробити висновок, що червоний символізує динаміку людської стихії в її наймасштабнішому прояві.

Згідно з В. Кандинським, ізольований колір повністю змінює своє звучання якщо виступає елементом якогось предмету або істоти — тобто теза про його залежність як елемент підсилення впливу підтверджується в системі колірних відносин XX ст. Якщо червоний зобразити поруч із синім окремо, то вони будуть підсилювати впливовість одне одного. Автор зазначає, що «досить схожим виявиться сполука червоного кольору з людським обличчям. Тут червоний колір може діяти як вираз душевного хвилювання або ж буде приписаний особливому освітленню, причому ця дія може бути знищено лише шляхом сильного абстрагування інших частин картини» [12, с. 277-278].

I.4. Психологічний аспект у вивченні кольору

Важливим аспектом у вивченні кольорової семантики є його взаємозв'язок з психікою, адже емоції та колір досить тісно перегукуються один з одним. Для дослідження кольору з мистецтвознавчої точки зору є важливим поглянути на те, чим обґрунтовується вибір того чи іншого кольору і як митець імплементує певну емоцію та посил на полотно. В рамках дослідження цього феномену з психологічної точки зору варто звернутись до ключових психологів, об'єктом дослідження яких було співвідношення конкретних емоцій з кольором. Взаємозв'язок психіки і кольору у своїх працях окреслили український дослідник Б. Базима та П. Янишин, тому в цьому контексті варто апелювати до їхніх робіт. З. Сокулер у своїй монографії робить ґрунтовний огляд на теорію Л. Вітгенштейна, а в межах нашого дослідження його погляд на колір крізь мовну систему є важливим. У вивченні кольору як проекції несвідомого нам допоможе В. Тернер та його праця «Символ та ритуал» (1983). Про сприйняття кольору в різних культурах, про кольорову грамотність та фактор впливу рівня розвитку на неї писав Д. Робертсон, тому в цьому ракурсі ми будемо спиратись на нього.

Ми звикли сприймати колір лише як властивість об'єкта і досить часто він слугує нам допоміжним механізмом у виконанні певних практичних цілей. Л. Вітгенштейн розглядає колір як відношення між властивістю предмета і тим, хто його сприймає, тобто певним «аналізатором». У своїх працях він ставить питання того, як зрозуміти, що, наприклад, певний об'єкт є червоним, адже він може мати величезну кількість інших побіжних слів, як і власне слово «червоний», але якщо нам назвуть колір і назву якогось предмета, то ми впізнаємо цей колір [2]. Таким чином, він піднімає питання акциденції, тобто мінливої властивості речей. Сказати, що предмет червоний означає одночасно заперечити те, що він білий, зелений або, до прикладу, жовтий. Незважаючи на те, що він описує це радше з точки зору мовної системи, ключовим фактором

тут є не мова, а наші інстинктивні відчуття, які транслуються в те, що ми кажемо.

Важливим також є аспект впливу культурного виховання на сприйняття певного кольору. Доречним буде звернутись до англійського дослідника Д. Реборсона, який у своїй статті «Як культура може стримувати категорії кольору» апелює до традиційних спільнот та співставляє їх з більш розвиненими культурами, які потребують різнобічні розрізнення кольорів. «Різні набори категорій можуть бути оптимальними для кольорового спілкування у західних суспільствах порівняно з традиційними культурами, у яких відсутні технології друку чи фарбування» [34]. Тобто рівень розвитку певної культури прямо пропорційний мотивації до кольорової грамотності. Комунікативний фактор є одним з ключових при розгляданні кольорових категорій: «Якщо категорії спочатку формуються на основі відносної подібності подразників, то і діапазон наявних стимулів у навколишньому середовищі, і мінливість потреби спілкуватися про колір повинні впливати на можливий набір, до якого приходить громада. Комунікативна потреба дуже різниться серед населення» [34].

В рамках дослідження кольоро-емоційних значень важливим буде згадати Л. Шварц, яка досліджувала емоційну складову кольору та з'ясувала, що кольорова чутливість прямо пропорційна емоційному стану людини. Люди, що відчують позитивні емоції, схильні обирати червоний і жовтий кольори з пониженням до синього і зеленого. При переживанні негативних емоцій була виявлена зворотна реакція: схильність обрати синій і зелений зростала, а чутливість до жовтого і червоного знижувалася. Окрім цього, кольорова чутливість змінюється не тільки при актуальному переживанні емоцій, але і при спогадах про події, що викликають певну емоцію [28, с. 38]. У своїй праці П. Янишин припускає власну гіпотезу на основі дослідження Л. Шварц та співставляє його зі стійкими когнітивними стилями сприйняття: він допускає, що особливості сприйняття кольору пов'язані не тільки з транзитивними

аспектами (емоційний стан, активність, працездатність), а й з більш стійкими характеристиками особистості, що є базисом поведінки суб'єкта [4, с. 141].

Ми починаємо розрізняти кольори на основі перцептивної схожості ще з глибокого дитинства. Діти схильні диференціювати кольори саме за емоційною шкалою ще до того, як набувають певних кольорових категорій [2, с. 36]. «Першим фактом, з яким стикається кожен дослідник відношення кольору до емоцій є те, що воно не носить випадкового довільного характеру, емоції і колір зчеплені між собою на дуже глибокій основі. Кольори не є знаками емоцій, здатними асоціативно викликати або висловлювати те чи інше почуття, вони постають перед людиною самі, як емоції, точніше, як об'єктивно втілені емоції» [1, с. 37]. Це, за словами В. Вундта, відбувається через те, що наша психіка орієнтована на зовнішню реальність. Екстероцептивні (тобто зовнішні) відчуття мають чітку предметну віднесеність [1, с. 38]. Інше питання, яке піднімає Б. Базима при аналізі кольору в психологічному контексті - це основні перцептивні кольорові сприйняття. «Одним з найбільш важливих для проблеми колір - емоції є питання про диференціальні ролі різних психофізичних характеристик кольору в породженні його емоційних значень. Це, перш за все, відноситься до тону, світла і насиченості» [24, с. 43]. Провевши низку досліджень, психолог виявляє, що серед них тон є ключовим аспектом: «Накопичений психологією кольору фактичний матеріал дозволяє зробити висновок, що колірний тон відображає психофізіологічну спрямованість емоційного впливу кольору на людину» [1, с. 44].

Розглядаючи колір з ракурсу несвідомого, варто зазначити, що в основі його сприйняття лежать прасемантичні (об'єктивні колективні психологічні системи) структури, які в результаті кореляції з суб'єктивними факторами створюють певну прив'язку емоції до кольору. Янішин зазначає, що «колір відображає об'єктивні закономірності «допредметних» суб'єкт-об'єктних відносин людини зі світом» [28, с. 138]. Усі образні властивості кольору є так чи інакше архетиповими і слугують базисом наших емоцій. Вони обумовлені біологічно і категоризували їх прирівнюючи до фізіології. Сакральна кольорова

тріада це підтверджує: якщо брати до уваги первісні символи, то в їх число входили три кольори, що мали асоціацію з продуктами людського тіла, поява яких була зумовлена підвищеною емоційністю [25, с. 162]. Саме тому вони і є сакральними, адже символізують такий стан людини, що перевищує внормований, тобто є певним фізичним піднесенням.

Висновки до розділу I

Отже, на підставі аналізу теоритичного фактажу системи колірних відносин ми дійшли таких висновків.

- Досліджено колір як предмет зацікавленості у наукових колах. Ми з'ясували, що, маючи фізичну можливість бачити, колір проникає в усі пласти соціокультурного життя різних епох.

- Розглянуто роль кольору в світоглядній парадигмі різних епох. Ми окреслили важливу постать у рамках формування нової категорії сприйняття кольору: у XIX ст. змінюються акценти та суб'єктивний аспект набувають масштабного розвитку завдяки німецькому досліднику Й. Гете, що той поклав важливий базис у розуміння кольору саме з мистецтвознавчої точки зору.

- Проаналізовано колірну парадигму XX ст. У цьому контексті ми виокремили два ключових теоретиків мистецтва — В. Кандинського та Й. Іттена, які розвивають тему кольору в ракурсі способу художнього вираження та дають нам комплексне розуміння його ролі у художньому середовищі поч. XX ст. Перший нам допоміг розглянути форму колір як засоби гармонізації композиції, другий — які існують типи контрастів, що є досить важливим в рамках дослідження фовізму.

- Розглянуто колірне коло як невід'ємну складову художнього виробництва та окремо окреслено первинну тріаду кольорів. Ми з'ясували історію, динаміку

та символізм кожного з них, що дає нам можливість комплексно охарактеризувати колористичну систему мистців ХХ ст.

- Проаналізовано психологічний фактор у сприйнятті кольору. Людина сприймає колір як властивість певного предмета та інколи буває складно розглядати цей феномен в якості незалежного елементу. На рівні несвідомого ми закріплюємо за кольором певні емоції і нашаровуємо на нього сенси. Розглянуто сприйняття кольору з позиції культурного виховання та з'ясовано, що культурне виховання та розвиток цивілізації прямо пропорційний кольоровій «системі знаків» та її категоризації. Сприйняття кольору базується на архетиповому ядрі, тобто певній колірній універсалії, що взаємодіє з індивідуальними особливостями свідомості суб'єкта. Це несвідоме сприйняття обумовлено фізіологічними процесами людини.

-

РОЗДІЛ II. КОЛІР У МИСТЕЦЬКИХ ПРАКТИКАХ ФОВІЗМУ

II.1. Зародження нового художнього дискурсу: фовізм як відправна точка авангарду

Концепції, що були проаналізовані в попередньому розділі, надалі розглядатимуться в ракурсі їх відношення до мистецтва Європи першого десятиліття 20 ст. Відомо, що ХХ ст. — епоха потужного розвитку науки та промислового виробництва, на тлі яких ми бачимо трансформацію як філософської системи суспільства, так і зміну ракурсу естетичних вподобань людей. Як результат, спостерігаємо активний пошук нових форм, прийомів та рішень. У мистецькій сфері, що є віддзеркаленням світоглядної парадигми епохи, вбачається радикальне оновлення художніх практик: ще з кінця ХІХ ст. поступово спостерігаємо симптоматичні зародки та прояви нової системи художнього мислення та його активні прояви на зламі століть. Поступово виокремлюються стилі, що ті виходять за рамки зображуваного та транслюють змісти відмовляючись від класичних форм. На початку ХХ ст. спостерігаємо проголошення «смерті живопису» — ідея тотального відходу від академічного, на зміну якому приходить мистецтво як відтворення глибинного, емоційного, архетипового — іноді відмолюючись від зображення видимої дійсності і створюючи множинність художніх дискурсів, що згодом постануть перед нами авангардними течіями. З'являється широкий пласт течій, що перетікають одна з одною, наслідують прийоми та ідеї або ж навпаки – суперечать їм. І все це обертається навколо мистецької орбіти настільки швидкоплинно, що систематизувати та виокремити цілісний художній моноліт перших десятиліть ХХ ст. може бути досить складно. Проте серед течій початку ХХ ст. для нашого огляду з ракурсу колористичних рішень варто виокремити рух, що став точкою відліку авангарду та вибудував свою автентичну колористичну філософію – фовізм (1905-1907 рр., від франц. *Les fauves* – дикі). У контексті загального розвитку художніх практик Європи ХХ ст., фовізм є цікавим предметом аналізу

з різних точок ракурсів: з перспективи розвитку та оновлення пластичних прийомів, так і з позиції запозичення східної думки (як-от японські кольорові гравюри) та навіть з ракурсу відголосків творчості середньовічних митців. Цей короткотривалий та контroversійний рух увібрав в себе низку особливостей, проте зупинятимемось ми на ключовому інструменті фовістичної живописної думки – кольорі та його сепарації від описового та репрезентативного призначення та та існування на полотні в якості незалежного елементу.

Перед тим, як детально зупинитися на мистецьких практиках ідеолога фовізму, варто з'ясувати комбінацію факторів, що стали рушійними у контексті виокремлення цієї ініціативи в цілісну течію. По-перше, неможливо переоцінити важливість та впливовість П. Гогена (Paul Gauguin, 1848-1903). Ретроспективна виставка 1904 р. стає певним каталізатором переосмислення головної ідеї живопису. Майбутні фовісти активно цікавляться філософією П. Гогена, зокрема працею «Дикість та самотність» (1903), в якій йдеться про важливу стратегію авангардних мистців – мистецтво примітивного, первісного. Автор пропонує наступну думку: «Художники, що втратили все від своєї первісної дикості, інстинктивних потягів та загалом уяви, заблукали по різних тропам в пошуках творчих стимулів, які давно згасли» [14, с. 186]. Цей вислів є допоміжним інструментом у розумінні використання кольору в системі фовізму, адже зазначена нами теза у підрозділі «Психологія кольору» про те, що за кожним кольором та емоцією, який він викликає, закріплена складова несвідомого, підтверджується. Іншою ключовою фігурою у формуванні живописної манери фовізму став П. Сезанн (Paul Cezanne, 1839-1906pp.), який був предметом натхнення багатьох фовістів. А. Матісс (Henri Matisse, 1869-1954), основоположник та ідеолог руху, постійно наголошував на тому, що П. Сезанн був його улюбленим художником протягом усіх етапів становлення, розвитку та трансформації творчих процесів [18, с. 40]. Проте вплив П. Сезанна на живопис фовістів є радше предметним, зовнішнім – тим, що сформував новий формат роботи з формою, а не змістом. Контекст змісту та категорії

«дикого» фовісти запозичують у П. Гогена – особливо гостро це спостерігається в творчості А. Матісса.

Як вже було зазначено раніше, фовізм — ініціативна група французьких художників, яких поєднувала спільне бачення художнього діалогу крізь призму емоційно-колеристичного живопису [23, с. 50]. Мистці-фовісти сповідували спільну доктрину художньої думки, що є антитезою до наявної на той час образотворчої дисципліни. Світлотіньове моделювання форми, об'ємно-просторове конструювання композиції, повітряна перспектива (рух кольору від теплого тону на передньому плані до холодних відтінків) та інші манери написання полотен були досить поширеними серед мистців кінця XIX – першого десятиліття XX ст., проте ми бачимо, що вищезгадані пластичні прийоми ігнорувалися фовістами [23, с. 50]. Відповідно можемо сказати, що творчість фовістів — квітесенція простоти та свободи, в якій немає чітко регламентованих прийомів — манера написання та умовна доктрина існують лише задля його виокремлення в автономний рух в контексті історії розвитку образотворчих мистецтв. Ця течія є досить точним та органічним відтворенням суспільного настрою поч. XX ст. — мистецтво свободи та невимушеності. Серед мистецтвознавчого обігу й досі існують суперечки щодо фовізму як самостійної школи. Ж. Лейрмарі наводить слушну думку щодо фовізму як цілісної течії: «Фовізм — це не школа або якась система. Це випадкова сукупність тенденцій, що декларуються декількома молодими художниками, відтворюючи художні пошуки тієї епохи» [6, с. 3].

Дійсно, іноді в роботах представників цієї течії ми бачимо схожі риси з творчістю представників різних течій – особливо це стосується П. Гогена та П. Сезанна, як вже було окреслено. Перший вважається «протофовістом», адже його ставлення до форми, кольору, простору та їхньої взаємодії має схожість із полотнами фовістів. До прикладу, в роботах П. Гогена можемо спостерігати контурне обведення яскравих площин (великих художників³). Ця практика є розповсюдженою серед фовістів, адже таким чином посилюється вплив кольору

на глядача, особливо коли це стосується двох діаметрально протилежних кольорів (за Й.Іттенем, див. с. 7).

Кожен з представників цієї групи має свої світоглядні особливості та темперамент, що по-різному відображаються в творчості, проте всі вони мали тісні зв'язки — як особисті, так і в контексті творчої взаємодії. Незважаючи на таку художню самодостатність кожного, у фовістів зароджується спільна філософська система живописної думки – певний базис, що об'єднував та породжував формальні риси фовізму.

Дослідниця Н. Геташвілі зазначає, що у фовістів стверджується спільний фундамент – творчість Гогена, Сезанна, «Набі» (послідовники символічного синтетизму), примітивізм та прихильність до східного мистецтва [8, с. 168]. Деякі з них мають схожий теоритичний пласт та є вихідцями з колористичної майстерні Г. Моро (Gustave Moreau, 1826-1898) – художника-символіста, професора Паризької школи витончених мистецтв, який розкрив роль кольору для фовістів з нового ракурсу. А. Матісс та А. Дерен досить часто згадували важливість його внеску у їхні художні практики, зокрема слова майстра про те, що «кольором треба мислити. Якщо він не вирує у вас в уяві – ви ніколи не отримаєте красивого кольору» [6, с. 4]. Майстер також наголошував на усвідомленні важливості мистецтва минулого, навіть якщо воно протирічить їхнім естетичним принципам.

Окрім цього, предметом натхнення та запозичення художніх прийомів стала ретроспективна виставка В. Ван Гога (Vincent van Gogh, 1853-1890), що реактуалізувала переосмислення філософії мистецтва, та творчість мистця загалом. Творчість Ван Гога є важливою складовою у вивченні еволюції кольору у художній системі: серед усіх попередників фовізму, В. Ван Гог був одним з тих, чийми адептами теорії кольору стають фовісти. В його листах чітко окреслюється ставлення мистця до категорії кольору в мистецтві: «Зелений, змішаний з червоним не дає в результаті зелено-червоний колір. Замість цього, ми бачимо лише два вібруючих, абсолютно негармонійних у своєму вираженні, відтінки. Варто нашаровувати чисті кольори поряд один із одним, а не

змішувати їх. Так, якщо червоний накласти поряд із зеленим та додати трохи жовтого, — ми побачимо три відтінки, що доповнюють та посилюють вплив першого, тобто — зеленого» [6, с. 4]. Фовістів об'єднує спільний підхід до живопису, а точніше – інструмент, завдяки якому вони виражають зміст на полотні, – колір, через призму якого і будується наше дослідження.

Саме колір, як ключовий засіб комунікації, існує у фовістів в якості незалежного об'єкту і є фундаментальним інструментом вираження темпераменту. Їхні колористичні пошуки стали революційними та радикально оновили роботу з кольором. Наприклад, у порівнянні з імпресіонізмом, що сповідував дещо схожу думку – незмішані фарби як засіб посилення виразності зображення та відтворення вражень, – фовісти дотримуються схожої філософії, але окрім цього, як вже було зазначено раніше, вони спростовують важливість простору, перспективи, світла, натуралізму і таким чином створюють живопис, найважливішим елементом якого є емоційна складова, що виражається шляхом використання чистих кольорів, які доповнюють та збільшують інтенсивність одне одного.

Фовісти відмовляються від проголошених канонів живописної думки і створюють власний художній конструкт, в якому мистці наслідують та надихаються реальністю, проте одночасно відчують до неї певну недовіру: натура на полотнах фовістів предметна, проте позбавлена реалістичного відтворення. Таким чином, колір у фовістів існує в якості незалежного елементу: фовісти створюють власну художню світоглядну систему, в якій живопис створює живописність, а не навпаки [23, с. 51]. Якщо дивитись предметно, то в роботах фовістів прослідковується досить традиційні жанрові особливості: портрети, оголені натури, природа, натюрморти.

Культура повсякденності та навколишнє середовище є основними змістотворчими фігурами у творчості фовістів, проте важливим у цьому контексті є те, що метою художників слугує не відтворення природи у «справжньому» вигляді, а створення категорії її нового розуміння, в якому виразність кольору — його чистота, звучання та динаміка — продукує сенси та

є точкою відліку створення художнього задуму, а не навпаки. Фовісти мали на меті буквально зробити видимими відтінки емоційних переживань, які неможливо зчитати на першому, загальному рівні інтерпретації, проте можна перейти на емоційному рівні [15, с. 168]. Через цей принцип арт-група стала предметом жорстокої критики та неприйняття. Глядач початку ХХ ст., що звик до споживацького ставлення до мистецтва та швидкого та очевидного зчитування сенсу, не може прийняти факт того, що розуміння фовістичної ідеї вимагає, перш за все, прийняття та переймання емоцій художника на власний лад та занурення у контекст, який, у свою чергу, також вимагає налаштованість та вміння дивитися поза рамки зображуваного.

Етимологія цього слова нам вже каже про певну провокативність та неприйняття усталеного. Назва руху увійшла в загальний обіг завдяки фрунцузькому критику Луї Вокселю, що той описав свою думку з приводу одного із залів, де знаходилася статуя в ренесансному стилі, назвавши це спостереження «Донателло серед дикунів» [27, с. 96] Ми бачимо, що назва, яка утвердилась в усіх згадках про фовізм є радше продуктом рефлексії арт-критика, проте вона дуже органічно вплітається у загальний контекст фовізму, що розглядає мистецтво як виведення за рамки канонічного.

Незважаючи на те, що фовізм як певна система формується у 1905 р., відправною точкою зародження цього руху датується 1892 р [33, с. 578], коли А. Матісс та А. Марке (Albert Marque, 1875-1947) знайомляться в майстерні Г. Моро та починають співпрацювати. Загалом, як вже було зазначено раніше, Г. Моро мав фундаментальне значення у зародженні та формуванні художньої системи мислення фовістів. Він спонукає підопічних до інноваційного підходу в мистецьких практиках. «Природа, — наголошує Вчитель, — є маловажливою. Це лише привід для художньої виразності. Мистецтво – це невимушене переслідування вираження внутрішніх почуттів на полотні шляхом спрощення форм» [34, с.12]. В його викладацькій стратегії не було чіткого регламенту, найголовніше – уміння усвідомити та втілювати особливості індивідуального досвіду, вражень та естетичних уявлень. Після смерті Г. Моро, А. Матісс

продовжує навчання в Академії, знайомлячись та формуючи контакти з М. де Вламінком, А. Дереном та іншими.

Найперша експозиційна взаємодія фовістів — спроба публічного розголошення про себе — стала виставка паризького Осіннього салону (салон, що був заснований представниками новітніх течій як наслідок відмови зі сторони офіційного салону), що демонструє роботи ключових представників течії [8, с. 118]. Осінній салон можна розглянути з двох перспектив: по-перше, це стало предметом масового обурення зі сторони критиків та публіки, що ті вважали таке художнє вираження абсурдним. З іншого боку, ця подія стала відправною точкою певної легітимізації даного руху та його формування у цілісну течію: до цього моменту, мистців-фовістів не об'єднував власний культурний код, схожі практики та риси, за якими можна було б виокремити їх з-поміж інших сучасних художників.

II. 2. Основні категорії впливу на формування колористичної системи фовістів.

Для того, щоб комплексно проаналізувати особливості колористичних рішень у творчості фовістів – зокрема А. Матісса, – важливим буде виокремити ключові особливості життєвого досвіду та основні чинники, що стали рушійними в рамках світоглядної системи фовістів та спробувати сформулювати основні категорії впливу на художню картину світу, що тісно перегукується з використанням того чи іншого кольору. У контексті особливостей мистців-фовістів та загалом художників початку 20 ст. ми можемо виокремити спільне підґрунтя, яке мало вплив на схожу світоглядну парадигму та її відображення у творчості. Задля розуміння художнього мислення фовістів, доцільним буде повернутися до загальнокультурних тенденцій та обставин Франції 1900-х рр. та поглянути на проблему з ракурсу формування нової світоглядної парадигми. Таким чином, ми зможемо спробувати реконструювати та співставити дві

перспективи погляду на художні практики: категорія Автора та категорія Глядача.

II.2. а. Колір як репрезентація травматичного досвіду

По-перше, важливим буде згадати складову травматичного досвіду мистців. Якщо детальніше вивчати біографію фовістів можна прийти до висновку, що всі вони мали напружене дитинство та неможливість реалізувати себе в межах невеликого міста. Протягом формування та реалізації себе, фовісти здолали багато труднощів та жили в перманентних умовах емоційної нестабільності та аскетизму. Розглянемо вищезазначену тезу на прикладі А. Матісса: «Спогади про дитинство повертали Матісса в рідну домівку, де панував суворий дух беззаперечного підпорядкування. <...> Майже все життя його мова була наповнена грубими словами, що нагадували про той світ, де не було грошей, харчування — мізерним, а робота — виснажливою і одноманітною» [20, с. 29]. Окрім цього, згадаймо глобальні катастрофічні події Франції другої половини XIX ст. – поч. XX ст: протягом життя мистця, німецькі солдати окупували його рідне місто тричі [20, с. 29], Тож, перш за все, мистецтво стає процесом пророблення травми та реакцією на соціокультурні зміни.

З цієї позиції можемо згадати фрейдівські поняття меланхолії та скорботи [26]. Якщо скорбота є процесом свідомого розуміння та опрацювання травми, то меланхолія вбачається як несвідома втрата об'єкта. У контексті світогляду французьких мистців ми розглянемо меланхолію як одну з поштовхів художнього вираження. Об'єкти втрати можуть бути чимось конкретним та матеріальним: наприклад, втрата близької людини, так і чимось символічним: ідеали, цінності або свобода [26]. У мистецьких практиках фовістів домінуючим є друге: мистці усвідомлюють, накопичують та пропрацьовують конфлікт із нормами зовнішнього світу та власним *id*. Така практика є певною фіксацією надломленої свідомості і роз'єднаності складових

буття [18, с. 71]. Мистецтво переймає на себе роль каталізатора непростого діалогу з соціокультурними, науковими та технічними трансформаціями та стає напрочуд експресивним. Колір, як основний засіб транслювання емоцій, стає динамічним і тісно переплітається із інтуїтивним бажанням використати той чи інший відтінок. Нашарування особистого негативного та загального дисгармонійного виражається у мистецьких практиках, що стають своєрідною арт-терапією та опрацюванням травми. Саме тому, напевно, у деяких мистецтвознавчих колах фовізм розглядається як протосюрреалізм. «Знецінення людського життя природно призводить художника до думки про те, що навколишній світ людини брехливий, неміцний, нецікавий і, отже, абсолютно не потрібен.», — таке трактування наводить М. Петров. Дійсно, однією із стратегій художнього досвіду фовістів є комунікація із зовнішнім світом та його трактування через особисту призму: зокрема, створення альтернативного «Над-всесвіту», в якому форма позбавлена натуралізму, а колір несе потужний символічний код.

Доцільним буде також зазначити, що в контексті категорій Автора та Глядача основною складовою є перша, адже ця процедура вивільнення націлена саме на процес створення мистецького продукту не з позиції рацію, а з позиції емоцій. М. Петров зазначає, що «Художник відмовляється переживати все в собі, він демонструє хвилю своїх емоційних відчуттів на публіку. Найчастіше йому не важливо, чи оцінить публіка силу його переживань - важливий сам факт подібного вивільнення» [18, с. 76].

II.2.6. Паризьке середовище поч. XX ст.

У 1900-ті роки Париж стає ключовим європейським центром продукування нових художніх ідей та їх поширення на міжнародну арену. Наведемо слушну думку О. Кривцуна щодо художнього середовища Парижа початку 20 ст: «Культурна надмірність центру завжди очевидна: в столиці невпинно нашаровуються старі і нові мистецькі практики, перемішані вузькопрофесійні,

цехові і так звані «масові» критерії. У цьому сенсі центральне являє собою завжди феномен багатовекторного і динамічного мистецького життя» [Цит. за 18, с. 73]. Париж поступово стає тим простором, де акумулювалися ідеї митців, тож окреслена нами вище свобода художньої думки, що виявляється у використанні кольору, прямо пропорційна ментальному настрою міста, де художники, з одного боку, відчували абсолютну свободу у самовираженні, а з іншого — невпинне бажання виокремити свою творчість з-поміж інших мистецьких практик, адже конкуренція була шаленою. Тому наша думка у розумінні «дикості» фовістів скоріше перетинається із поняттям свободи художньої думки, тому що якщо поглибитись у вивчення темпераменту фовістів, виявляється зовсім протилежне: вони були досить спокійними, аскетичними та закритими людьми. Ідеолог фовізму – А. Матісс, – був одним з найбільш консервативних представників молодих художників. Він не заперечує важливість академічного мистецтва, проте не ототожнює себе з ним [34, с. 58].

Рушійною силою формування нового художнього дискурсу стала свобода, що декларується тогочасною Францією та поширюється на різні сфери життя. Зокрема це торкається творчих взаємодій митців та мистецтва загалом. Мистці починають тісно співпрацювати один з одним. Попри таку демократизацію та вільне переосмислення мистецьких практик, європейський соціум схилився до традиційних видів мистецтва — народний театр, масова література та академічне мистецтво [18, с. 62]. Тож зрозумілим є те, що художники знаходилися в непростому діалозі з публікою. Проте в контексті взаємодії мистців спостерігаємо протилежне: у Парижі формуються «острови мистецтв» — творчі комуни, в яких художники жили, працювали та обмінювалися досвідом. Найпоширенішим «гуртожитком» для мистців став Улья (фр. La Ruche). Таке явище є досить закономірним, адже зважаючи на соціокультурні тенденції європейського художнього життя та їхню швидкоплинність, перманентне «включення» в процес було надзвичайно важливим [18, с. 62]. З цього робимо висновок, що культура колективного є тісно пов'язаною з художньою системою Франції поч. ХХ ст.

II.3. Колір як комунікаційна стратегія А. Матісса

Для розгляду комунікаційних стратегій ми обрали саме А. Матісса з низки причин: по-перше, він став основоположником та ідеологом системи цінностей та живописної думки фовізму, тож будучи репрезентатором цієї течії, на прикладі мистецьких практик А. Матісса можна розглядати загальні тенденції фовізму, до яких рано чи пізно звертався кожен його представник. По-друге, А. Матісс має унікальні та дуже цікаві етапи пошуку та становлення колористичних систем, тож, якщо казати про еволюцію кольору та його трансформації протягом художнього виробництва на різних етапах життя — мистець дуже контекстуально вписується у поставлену задачу.

Досить парадоксально, що в мистецтвознавчих колах вирує думка про Матісса як найбільш антидоктриального представника цієї течії, хоча він є її лідером [23, с. 152]. Ч. Міллард пов'язує цю тезу із часовими рамками існування фовізму: «Зважаючи на те, що боротьба Матісса за визволення свого кольору тривала під час розквіту фовізму, 1906рр. були для нього часом відносно невирішеного живопису, під час якого він боровся з проблемою досягнення глибокого синтезу кольору та структури на основі творчості П. Сезанна» [33, с. 566-567]. 1900-1904рр. були моментом пошуку способів художнього вираження мистця та формування ключового засобу комунікації — яскравого та рішучого кольору. В той час Матісс експериментує з композиційним рішенням у форматі поєднання кольорових плям та накладення широкого та густого мазку. Як результат, він пише дві важливі роботи «Булонський ліс» (див. дод. 4) (1902) та «Сад у Люксембурзі» (див. дод. 5) (1902) [18, с. 74]. У своїх ранніх полотнах Матісс виявляє схильність до чіткості та спокою французької традиції (зокрема, Шарденівської) [32].

У той час, в порівнянні з іншими фовістами, А. Матісс торкався не лише проблематики традиційної фігури в системі живопису, але й формою репрезентації цих фігур, експериментуючи з інтерпретування оголених натур, що є підтвердженням вищезазначеної тези щодо діалогу із зовнішнім світом.

У творчості мистця 1904-1905-х рр. ми бачимо деякі відголоски пуантилізму, що стали результатом творчої взаємодії А. Матісса та П. Синьяка [33, с. 578]. На полотні «Розкіш, спокій та свобода» (1904р.) відображається прагнення А. Матісса ліберально «оживити» колір — ця робота вважається точкою відліку фовізму [34, с. 112].

Поступово звільняючись від практики традиційних схем, Матісс опиняється у нелегкому становищі щодо власної свободи художнього вираження. Він ігнорує техніку слабкого пензля та, одночасно з іншими представниками фовізму формує новий етап комунікаційної стратегії: колір в категорії свободи — його вільне вираження та «звільнення». У 1908 р., у «Нотатках живописця» він пише про оновлення власної філософії кольору: «Чим простіше колір – тим сильніший вплив він має» [20, с. 321].

Нами помічено, що в період становлення А. Матісса як зрілого мистця, його мистецьки практики базуються на двох векторах розвитку: співвідношення художньої картини світу та власні переживання, враження, емоції. Поступово кристалізується нова фаза взаємодії з кольором, що, напевно, стає найвагомим світоглядним та духовним інструментарієм. А. Матісс постає перед нами не як *fauve* у творчих пошуках, а художником із тонкою душевною організацією, здатний на рефлексії та переосмислення західноєвропейської філософії поч. XX ст. В стратегії Матісса виокремлюється також нова формула живопису, що притаманна лише йому. Ця формула торкається як теоритичного пласту мистця (площинно-декоративна манера або поширена практика використання контурної лінії), що вірцево демонструється в портреті «Маргарита» (див. дод. 6) (1906) — так і ментального аспекту, на який вплинули концепції, що будуть зазначені в наступному підрозділі.

II.3. Західноєвропейська філософія в художній системі координат А. Матісса.

Спершу може здаватися, що мистецькі практики фовізму позбавлені глибокої та складної філософії та є чимось несерйозним та примітивним. Насправді ж, якщо поглянути на їхню з позиції філософського та культурологічного дискурсів, то ми можемо побачити, як тісно переплітаються філософські настрої європейського суспільства поч. XX ст. та прослідкувати їхнє інтерпретування в творчості. Відомо, що в першому десятилітті XX ст. утворюється новий тип сприйняття Всесвіту – знищення Старого та зародження Нового світів. Ця ідея так званої смерті цікаво змальована в роботі О. Шпенглера «Занепад Європи» («*Den Untergang des Abendlande*», 1918), що спростовує лінійне сприйняття історії та говорить про перспективу знищення категорії старого та зародковий стан категорії молодого [28]. Історія постає перед нами як явище суто циклічне: світ досягає стадії апогеї розвитку і йде на спадок. Тож повернення до первісного, зокрема зацікавленість культурами Африки, Азії, Америки спонукає мистців до відтворення цього міфу у власному художньому виробництві [18, с. 52].

До прикладу, розглянемо полотно А. Матісса в період перебування в Марокко: робота «Вхід в Касбу» (1913 р.) була написана художником вже після завершення періоду фовізму, але, стилістично, А. Матісс ніколи не відмовлявся від фовізму (див. дод. 7). Виконана здебільшого двома протилежними за своєю кольорами (червоним та синім), можна припустити, що в роботі вбачаються нашарування негативного досвід (адже породж спочатку не була успішною), про що нам свідчить понаднормове використання синьої фарби, за якою, як правило, закріплена негативна конотація (див. підрозділ I.4)

Окрім цього, згадаймо вже раніше озвучену концепцію «тривалості» та інстинктивності А. Бергсона, які мали суттєвий вплив як на колористичні рішення, так і на експерименти з формою. У першому розділі ми розглянули її в контексті філософії кольору В. Кандинського. Використовуючи у своїй роботі

термін «тривалість», Бергсон пропонує ідею існування на темпоральній прямій безлічі просторів, розташованих фактично в кожній її точці [4]. На даному етапі варто зупинитися на ключових моментах концепції та зіставити їх з мистецькими практиками А. Матісса, який був великим прихильником бергсоніанського розуміння інстинктивного, що тісно пов'язане з обґрунтуванням ролі та еволюції кольору. Незважаючи на те, що усвідомлення А. Матіссом важливості інстинктивного та інтуїтивного живопису датується 1908 рр. – період, коли фовізм перестає функціонувати як система, у контексті нашого дослідження важливим буде зазначити основні естетичні засади, які формують нову лексику мистецьких практик художника. М. Петровим зазначається, що в той час творчий метод Матісса зазнає істинних трансформацій: «Він, нарешті, визнає в своїх рисах, що зрозумів значення «автоматичного малювання» та прийшов до висновку, що контроль свідомості може лише зашкодити мистецтву. <...> Він визначив, що раціональність може лише нашкодити мистецтву» [18, с. 74]. Таку практику не можна назвати революційною в контексті розвитку стратегій художника, адже діалог із підсвідомістю прослідковується в усіх етапах його творчості, тож хронологічні межі не є суттєво важливими.

Проте, якщо порівнювати з раннім етапом – становлення та прагнення до колірного вивільнення, то в рамках 1908-1909 рр. А. Матісс постає перед нами не мистцем-шукачем, а досвідченим художником з чітко сформованими художніми принципами та естетичними засадами. В «Нотатках живописця» (1908), А. Матісс окреслює важливість бергсоніанської категорії в його художніх практиках: «Виразність кольору я сприймаю чисто інтуїтивно. <...> Коли йде мова про передачу кольорів, я маю на увазі свого роду інстинкт, що керує моєю рукою» [Цит. За 18, с. 78]. У «Творчій еволюції» (1904), А. Бергсон також висуває ідею екзистенційності як процесу поділення на «знімки». Зважаючи на соціокультурні тенденції 1900-х рр., він зазначає, що час помирає, зупиняється та в певному розумінні руйнується завдяки можливості фіксувати моменти [4]. В творчості А. Матісса ми також бачимо схильність до мистецтва

фотографії, яку можна побачити на багатьох полотнах, зокрема «Танець» (1910) та «Музика» (1910). Зупинімося детальніше на монументальному полотні «Танець», що є найпопулярнішою роботою мистця. Це є досить виправданим, адже в цій роботі поєдналися усі ключові фактори, які репрезентують філософську систему мистця, його естетичні уявлення, чітке усвідомлення ролі кольору та жвавості. Проте, коли ми говоримо про живопис як наслідування фотографії, у контексті творчості А. Матісса це радше про живу, динамічну реальність, а не час, який застигнув. В цій роботі А. Матісс обмежився трьома кольорами: блакитний, жовтогарячий (ближче до червоного) та зелений.

Плоскісна форма композиції, чистий простір та його колір, спрощені силуети танцівників змушують глядача відчувати динаміку, а кольори, що контрастно посилюють вплив одне одного, виконують функцію упорядкування дисгармонії на тлі вихрового танцю. Анатомія фігур спрощена, деформована, що є демонстрацією ключової ідеї фовістів – спрощення живопису задля посилення емоційного впливу. В роботі підіймається притаманна Матіссу проблема діалогу людини з природою та їхнє співіснування. Динаміка та рух пронизує полотно: жовтогарячий на фоні синього створює відчуття рухомості, обрізані елементи також існують в якості посилення динаміки. Дійсно, ця робота вміщує в себе здобутки майстра як з позиції колористичної парадигми (контраст кольірних зіставлень та диференціація фрагментів лінією за Й. Іттенем), так і з позиції осмислення філософського дискурсу – як бергсоніанська «тривалість», так і ніцшеанське начало. Диптих «Танець» та, відповідно, «Музика» відсилають нас до ніцшеанського «діонісійського» та «аполонічного» [15, с. 170].

Висновки до розділу II

Отже, на основі проведеного дослідження ми маємо наступні висновки:

- Розглянуто фовізм як точку відліку авангарду. З'ясовані ключові етапи формування нового художнього дискурсу та розглянуто ключові комбінації

факторів, що мали вплив на їхнє становлення та успіх. У формуванні естетичних засад фовізму ключову роль відіграли П. Сезанн та П. Гоген, а також Г. Моро, яких ми сміливо можемо називати фундаментальними постатями у формуванні художньої мови фовізму. З'ясовано, що П. Сезанн мав вплив на осмислення категорії зовнішнього, а П. Гоген поклав ціннісні засади руху, зокрема ставлення до кольору.

- Сформовано комплексне розуміння художнього середовища Парижа поч. XX ст. Ми дізналися, що Париж став ключовим центром, де розвивалося художнє життя та декларувалася свобода художнього вираження. Була зроблена спроба категоризувати основні чинники формування колористичної системи мистців, звертаючись до контекстуальної літератури, що відображає світоглядні засади західноєвропейського суспільства на зламі століть.

- Окреслено дві категорії сприйняття фовізму: ракурс Автора та Глядача. У цьому контексті ми з'ясували, що живопис фовістів є радше процесуальним, аніж тим, що підпорядковується кінцевому результаті та бажанню бути прийнятним та зрозумілим для консервативного глядача поч. XX ст.

- Прослідковано та узагальнено комунікаційні стратегії А. Матісса у системі колористичних відносин. Ми помітили, що вектор формування колірних рішень художника прямо пропорційний життєвим обставинам та світоглядним трансформаціям мистця та, незважаючи на перманентне схилення до експресивного кольору протягом різних етапів творчості, А. Матісс мав різні філософські та естетичні засади щодо кольору як комунікаційної стратегії.

- Виявлено роль та місце філософського дискурсу в мистецькій практиках фовізму. З'ясовано, що концепції О. Шпенглера та А. Бергсона стали рушійними як у контексті формування художньої мови, так і з позиції композиційних та колористичних рішень.

ВИСНОВКИ

Отже, у ході проведеного дослідження було досягнуто наступне:

- З'ясовано ключові теоритичні засади кольору та його роль в мистецькому житті поч. XX ст. Ми визначили, що вивчення кольору у мистецтві Франції з точки зору теоритичних засад є можливим завдяки двом ключовим теоретикам кольору – В. Кандинському та Й. Іттену. У ході співставлення теоретичних концепцій було прослідковано схожі філософські передумови А. Матісса та В. Кандинського. Важливим у цьому розумінні є А. Бергсон та його категорії тривалості та інтуїтивності. З точки зору колірної конструювання, ми дізналися, що колір як засіб художнього вираження А. Матісса є потужним завдяки теорії колірних співставлень Й. Іттена

- Показано семантику та значення кольору в художньому середовищі Франції XX ст. з позиції основних категорій, що мали вплив на формування колористичної думки. Завдяки залученню контекстуальної літератури та поглибленню в біографічні відомості художників, було сформовано три категорії впливу на колір як інструменту комунікації:

1. Травматичний досвід мистців: пропрацювання травми через колір
2. Художнє середовище Парижа та декламована свобода мистецьких практик
3. Вплив філософського дискурсу А. Бергсона на формування композиційних (концепція «тривалості») та колористичних (концепція «інтуїтивності») рішень

- Розглянуто ключові етапи еволюції кольору як засобу комунікаційної стратегії А. Матісса. У ході аналізу було з'ясовано ключові фази еволюції кольору: пошук колірних особливостей; техніка «вільного» кольору: грубий та насичений пензель як наслідування техніки П. Синьяка; усвідомлення та з'ясування важливості категорії несвідомого в рамках художньої діяльності

У дослідженні було сформовано комплексне розуміння ролі та місця кольору в художньому житті фовістів, а також його еволюція в системі творчого шляху А. Матісса. У перспективі планується подальший розгляд особливостей кольору безпосередньо на прикладі робіт художників поч. XX ст., адже в даній роботі ми торкаємося їх лише опосередковано.

З огляду на вищевикладене можна сказати, що мету курсової роботи було досягнуто, а завдання виконано.

БІБЛІОГРАФІЯ

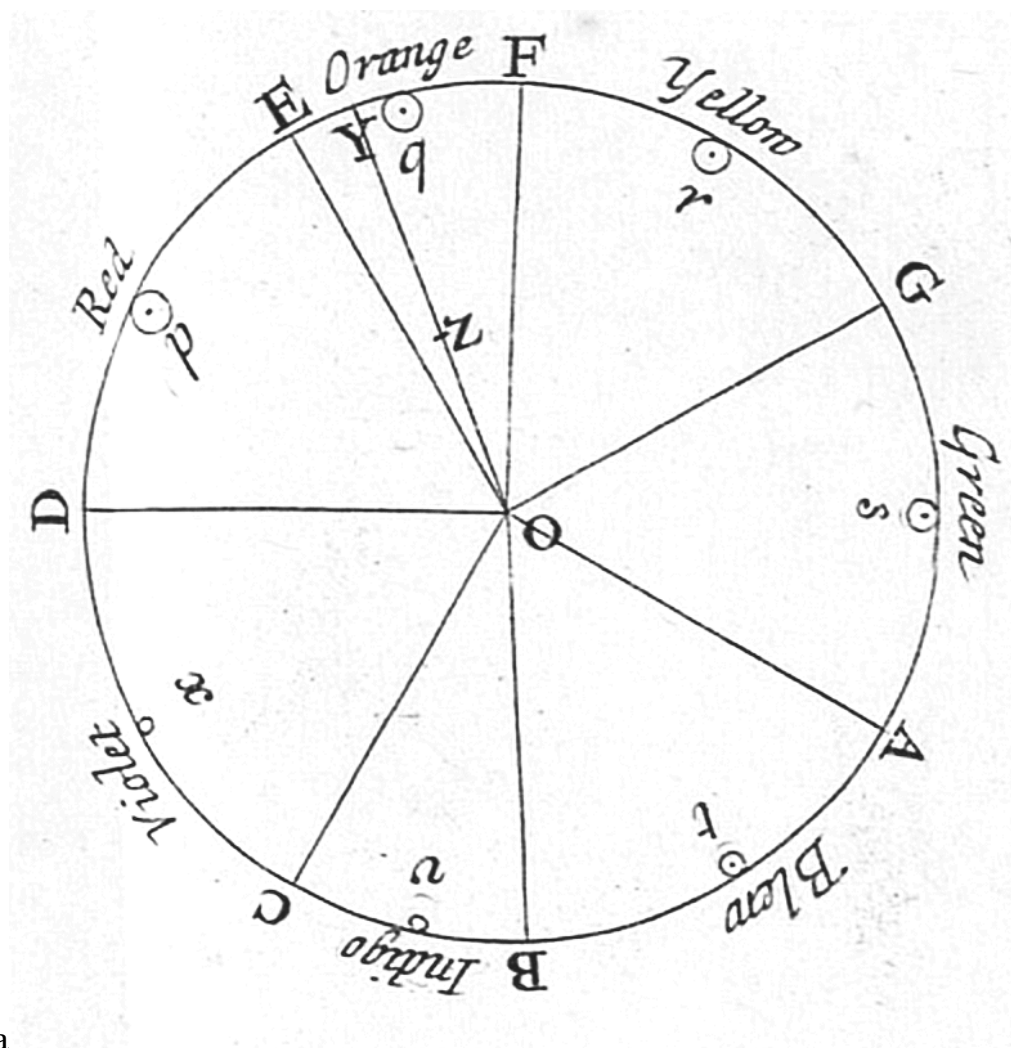
1. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне. Москва : Мир, 1982. 184 с.
2. Базыма Б. А. Цвет и психика. Москва : Речь, 2001. 100 с.
3. Бахилина Н. Б. История цветообозначений в русском языке. Москва : Наука, 1975. 292 с.
4. Бергсон А. Творческая эволюция. Санкт-Петербург : Издание М.И. Семенова, 1907. URL: <http://psylib.org.ua/books/bergs01/index.htm> (дата звернення: 20.06.20).
5. Волков Н. Цвет в живописи. Москва : Искусство, 1985. 320 с.
6. Великие художники: фовизм. Ч. 95. К. : Комсомольская Правда, 2003. 31 с.
7. Вежбицкая А. Обозначение цвета и универсалии зрительного восприятия. URL: <http://www.philology.ru/linguistics1/wierzbicka-96b.htm> (дата звернення: 03.12.2019).
8. Геташвили Н. Европа. Живопись XX века. Статья первая. С. 117-131. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/evropa-zhivopis-hh-veka> (дата звернення: 01.06.20).
9. Зотов А. «Цвет в творчестве В. Кандинского». URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/cvet-v-tvorchestve-kandinskogo.html> (дата звернення: 12.04.20).
10. Иттен Й. Искусство цвета. URL: <https://colorscheme.ru/art-of-color/abstract.html> (дата звернення: 02.06.20)
11. Кабанова Л. Философия творчества художника В.В. Кандинского. URL: <http://www.kandinsky-art.ru/library/filosofiya-tvorchestva-hudozhnika-kandinskogo.html#bookmark1>
12. Кандинский В. О духовном в искусстве. Москва : РИПОЛ классик, 2016. 254 с.

13. Кандинский В. Точка и линия на плоскости. СПб : Азбука-классика, 2005. С. 63-265.
14. Кашен Ф. Гоген. Москва : АСТ, 2003. 196с.
15. Кузнецова О. Мировозренческие аспекты и проблема понимания в фовизме. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/mirovozzrencheskie-aspekty-i-problema-ponimaniya-v-fovizme/viewer> (дата звернення: 10.06.20).
16. Месяц С.В. Иоганн Вольфганг и его учение о цвете. Часть первая. Москва : Кругъ, 2012. 464 с.
17. Петрова О. Про деякі філософські передумови абстрактного живопису В. Кандинського. С. 77-80. URL: http://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/123456789/8013/Petrova_Pro_deiaki_filosofski_peredumovy.pdf?sequence=1&isAllowed=y (дата звернення: 10.05.20)
18. Петров М. Язык искусства и картина мира (из истории художественной культуры Франции начала XX века) : дис. докт. фил. наук : 09.00.04 / Москва, 2001. 135 с.
19. Сан-Клер К. Тайная жизнь цвета. Москва : Эксмо, 2019. 320 с.
20. Сперлинг Х. Матисс. Москва : Молодая гвардия, 2011. URL: <https://libking.ru/books/nonf-/nonf-biography/554558-hilari-sperling-matiss.html> (дата звернення: 20.06.20).
21. Пастуро М. Синий. История цвета. Москва : Новое литературное обозрение, 2010. URL: http://royallib.com/book/pasturo_mishel/siniy_istoriya_tsveta_fragmenti_knigi.html (дата звернення: 13.06.20).
22. Пастуро М. Черный. История цвета. Москва : Новое литературное обозрение, 2017. 168 с.
23. Полевой В.М. Малая история искусств. Искусство XX века. Москва : Искусство, 1991. 142 с.
24. Сокулер З. А. Людвиг Витгенштейн и его место в философии XX столетия. URL: http://polbu.ru/sokuler_vitgenshtein (дата звернення: 16.11.2019).
25. Тернер В. Символ и ритуал. Москва : Наука, 1983. 280 с.

26. Фрейд З. Скорбь и меланхолия. URL: https://freudproject.ru/?p=796&fbclid=IwAR1EOGHUJ8lMNufyZoelTMZqWX9JKl3WS0O6WbsZS4N9_0ZjEoeVC3T6kTE (дата звернения: 19.06.20).
27. Ходж С. Искусство: 50 идей, о которых нужно знать. Москва : Фантом Пресс, 2014. 208 с.
28. Шпенглер О. Закат Европы. Москва : Директ-Медиа, 2009.
URL: http://az.lib.ru/s/shpengler_o/text_1922_zakat_evropy.shtml (дата звернения: 16.06.20).
29. Янышин П. В. Психосемантический анализ категоризации цвета в структуре сознания субъекта : дис. докт. псих. наук : 19.00.01 / Москва, 2001. 390 с.
30. Ashmore J. The theoretical side of Kandinsky. *Wayne State University Press*.
URL: <https://www.jstor.org/stable/23091068?seq=1> (Last accessed: 27.03.2020)
31. A short history of color theory. URL: <https://programmingdesignsystems.com/color/a-short-history-of-color-theory/index.html> (Last accessed: 27.03. 2020).
32. Carrier D. The Beauty of Henri Matisse. *The Journal of Aesthetic Education*. 2004. Vol. 38, No. 2, 2004. URL: <https://www.jstor.org/stable/3527318> (last accessed: 20.06.20).
33. Millard C. Fauvism. *The Hudson Review*. Vol. 29, No. 4. P. 576-580. URL: <http://www.jstor.org/stable/3850497> (last accessed: 10.06.20).
34. Muller J. Fauvism. New York : Frederick A. Praeger, Publishers, 1967. 260 p.
35. Roberson D. How culture might constrain color categories. Behavioral and brain sciences. *Department of Psychology, University of Essex*. 2005. URL: https://www.academia.edu/278487/How_Culture_Might_Constrain_Color_Categories (Last accessed: 27.03. 2020).
36. Schnier J. Matisse from a Psychoanalytic Point of View. *College Art Journal*. 1953. Vol. 12, No. 2. P. 110-117. URL: <https://www.jstor.org/stable/773311?origin=JSTOR-pdf&seq=1> (last accessed: 10.06.20).

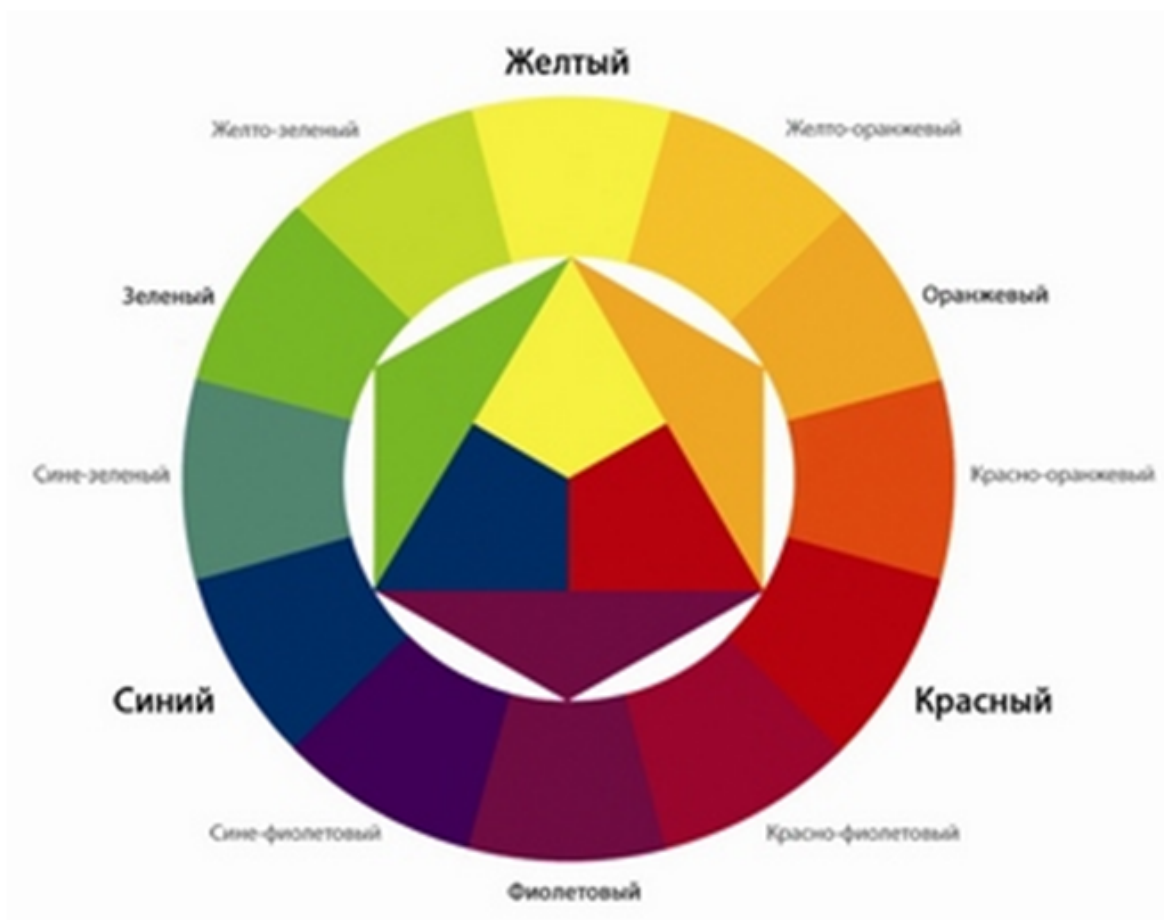
ДОДАТКИ

1. Колірне коло І. Ньютона. Схема.

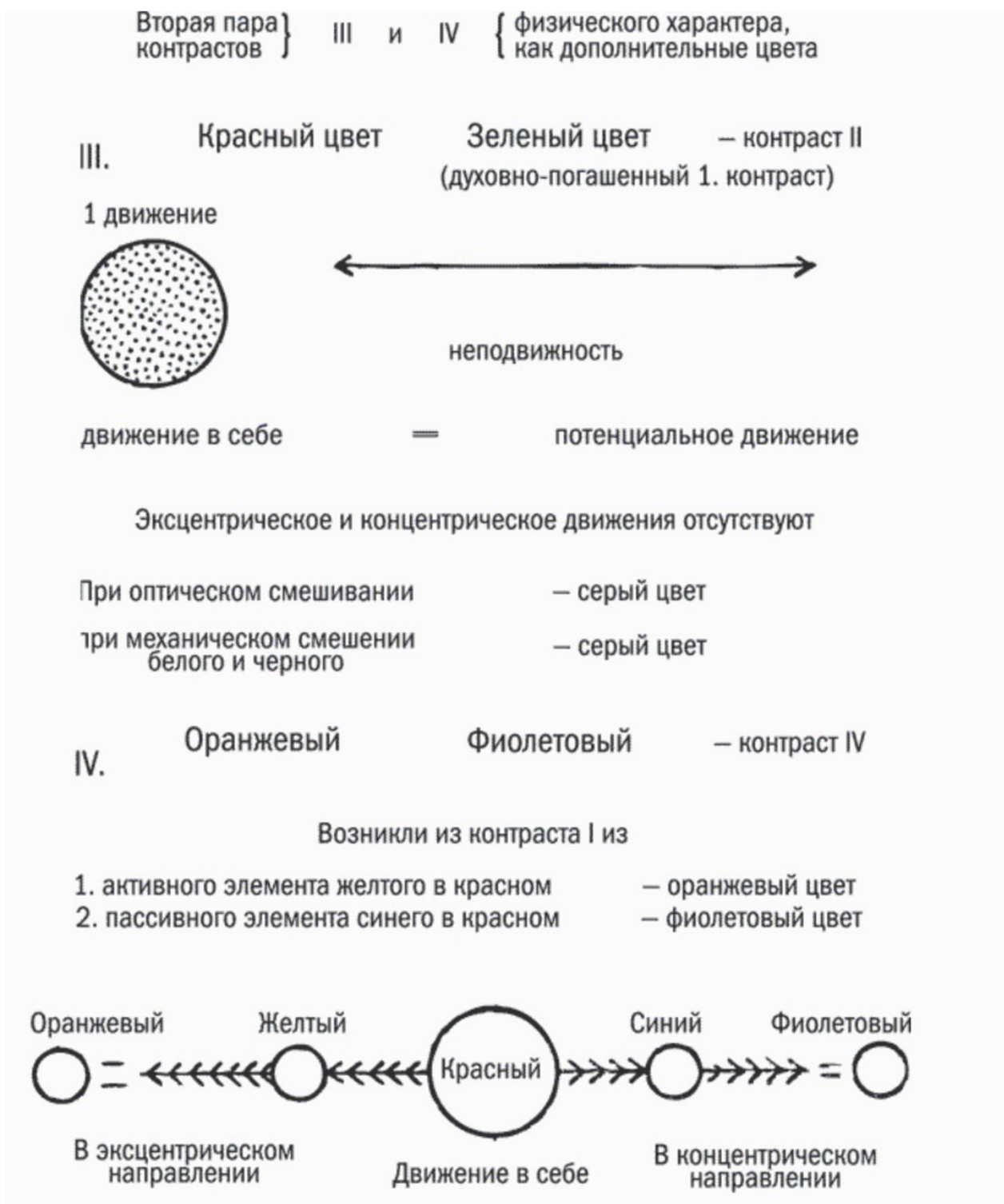


а

2. Колірне коло Й. Іттена. Схема.



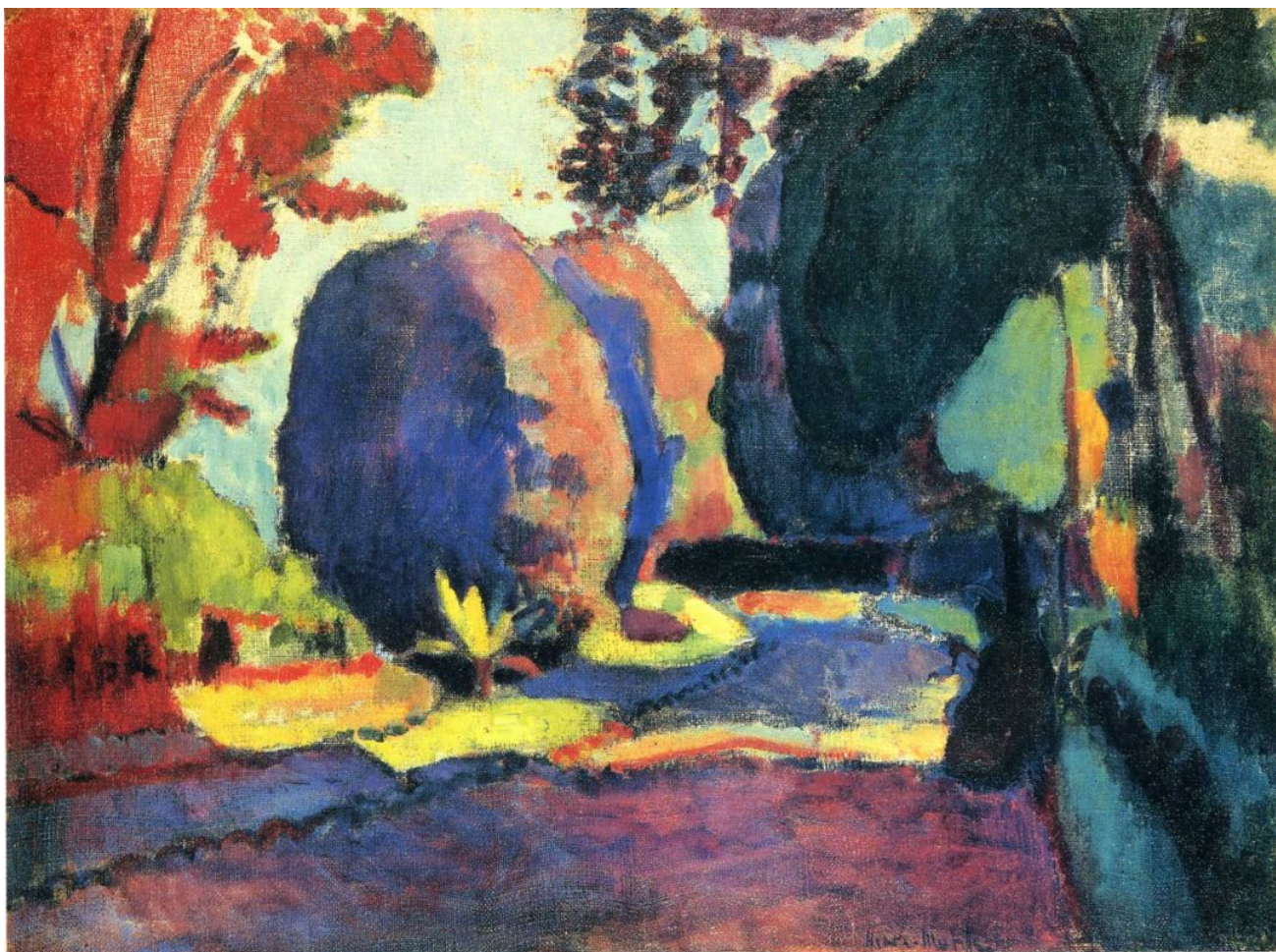
3. Система руху фарб В. Кандинського.



4. Матісс А. Булонський ліс, 1902. Полотно, масло. Державний музей образотворчих мистецтв ім. О. С. Пушкіна.



5. Матісс А. Сад в Люксембурзі, 1901. Полотно, масло. Державний Ермітаж, Санкт-Петербург.



6. Матісс А. Маргарита, 1906. Полотно, масло. Приватна колекція.

