

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



Курсова робота
освітньо-кваліфікаційний рівень – бакалавр
на тему: «Колір та колоризм в сучасному живописі України»

Виконала:
студентка 2-го року навчання,
спеціальності 034 Культурологія
Крещенецька Катерина Олександрівна

Керівник: Петрова Ольга Миколаївна
Доктор філософських наук, професор

КИЇВ 2020

ЗМІСТ

ВСТУП	3
РОЗДІЛ І. КОНЦЕПЦІЯ КОЛОРИЗМУ В ТВОРАХ ТЕОРЕТИКІВ МИСТЕЦТВА	5
РОЗДІЛ ІІ. ВЗІРЦІ ЄВРОПЕЙСЬКОГО КОЛОРИЗМУ НА ПРИКЛАДІ (П. РУБЕНСА, Я. ВЕРМЕРА, Е. ДЕЛАКРУА, К. МОНЕ, О. РЕНУАРА, А. МАТІССА)	13
РОЗДІЛ ІІІ. СУЧАСНІ УКРАЇНСЬКІ ХУДОЖНИКИ – ПРЕДСТАВНИКИ КОЛОРИСТИЧНОГО ЖИВОПИСУ (А. ЛИМАРСЬВ, А. КРИВОЛАП, П. ЛЕБЕДИНЕЦЬ, В. ШЕРЕШЕВСЬКИЙ, С. ГАЙ, Б.БУРЯК, О. БАБАК)	28
ВИСНОВКИ	39
БІБЛІОГРАФІЯ	41

ВСТУП

Актуальність. Колір є найпривабливим і найзагадковішим мистецьким феноменом. Він супроводить нас по життю і навіть у снах не залишає людину. Колір також є одним з найпотужніших і вагомих засобів творення художньої форми. Його значимість розкривається для митця через пізнання і творче переживання. Розроблена в XIX та XX століттях концепція колоризму і теорія кольору у пізнавальному сенсі не тільки не втрачає актуальності сьогодні, але й отримує новий розвиток. Адже теоретичне поняття «кольору», «колоризму», «кольорової гармонії», яке раніше поглибило пізнання природи, сприяло перевтіленню мистецтва на експериментальну лабораторію живописного процесу. Науковий прогрес з новою силою робить актуальною проблему кольору в сучасному мистецтві. Кожний художник, який має справу з фарбою повинен пізнати цей важливий мистецький засіб художнього втілення світу.

Актуальним є знайомство з працею В. Кандинського «Про духовне в мистецтві», де митець зробив свої висновки щодо особливостей процесу творення, як внутрішньої необхідності художника, у якого почуття кольору народжено емоціями [9]. Митець надав кольору значення самостійної субстанції, «промовляючої форми».

Колір належить до площини фантастичного, а для розуміння гармонії в людини є відчуття кольору.

Ступінь наукової розробки. Готуючись до написання курсової роботи, була опрацьована велика кількість джерел. Ця тема є актуальною в українському мистецтвознавстві. Книга мисткині О.М. Петрової допомогла в написанні курсової роботи. Адже видання «Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років XX століття» містить теоретичні статті та есе, відповідають обраній темі. Ще донедавна українська мистецька наука спиралась на навчально-методичні праці: Р. Алексєєва, М. Степанова, Л. Миронової [19], монографії О. Зайцева, Ф. Юрьєва, Н. Волкова.

Окрім наукових засад кольоробачення і колоризму в цих працях пропонується вивчення кольору як спеціальної галузі та предмета дослідження. Ґрунтовною працею кінця ХХ століття стали видання Т. Печенюк «Кольорознавство». У цій роботі авторка відобразила глибоку обізнаність з феноменом кольору. О.Петрова пише про нові засоби виразності, принципи «кольорового мислення» про те, що ускладнений колористичний почерк вбирає і зберігає енергію стривоженої думки» [19].

Об'єкт дослідження: Колоризм як мистецький феномен.

Предмет дослідження: Сутність колоризму в творах класиків та в сучасному українському мистецтві.

Мета і завдання. Метою роботи є визначення кольору та колоризму в сучасному живописі України.

Завдання:

1. Вивчення основних категорій та понять теорії кольору за творами відомих мистецтвознавців Європи і України.
2. Визначення засад кольорової гармонії як важливого чинника твору образотворчого мистецтва сучасних українських художників.
3. Зробити короткий огляд колоризму в класичному мистецтві.
4. Дослідити традиції колоризму в творчості українських художників на межі ХХ – ХХІ століть.

Метод. Системний огляд мистецької колористичної практики художників. Біографічний та описовий методи. Структурно - аналітичний метод.

Структура роботи. Структура курсової роботи складається із вступу, 3 – х розділів, висновку та бібліографії.

РОЗДІЛ І

Концепція колоризму в творах теоретиків мистецтва

Сучасні художники експериментують у царині взаємодії та синтезу мистецтв. У власних композиціях за допомогою незвичних поєднань кольорових ліній і плям вони намагаються передати динамічність та мінливість навколишнього світу, його гармонію. Одним із засновників абстрактного живопису є Василь Васильович Кандинський (1866-1944). У живописних композиціях він створював «звучання кольорів і форм, порівнюючи їх з музичними тембрами (Контрастні звуки», «На концерті»)). Ці твори зачаровують глядача загадковістю, пробуджуючи творчу уяву [9, с. 56]. Торкаючись питання природної гармонізації кольорів, ще раніше В. Гете відмічав, що «до кольорів, як фізичним явищ потрібно підходити перш за все з боку природи, якщо хочеться вивчити їх в інтересах мистецтва. Кандинський був схильним до абстракції, ним була створена перша абстрактна картина, яка поєднувала форми і кольорові плями.

В. Кандинський вважав, «Так як душа загалом міцно зв'язана з тілом, то можливо, ще сильне душевне переживання шляхом асоціації викликає інше, відповідне йому» [9, с. 183]. Напрочуд важливою було стало знайомство з працею В. Кандинського «Про духовне в мистецтві», де художник, спираючись на теоретичні праці психологів, фізіологів, психоаналітиків, робить висновки щодо особливостей процесу творення, як внутрішньої необхідності художника, у якого почуття кольору та форми народжені емоціями» [9, с. 186]. Вибудовуючи концепцію внутрішнього руху кольору, В. Кандинський, передусім, проводить класифікацію кольорів за параметрами: 1) теплі і холодні кольорові тони фарб; 2) світлі і темні тони фарб. Таким чином, Кандинський стверджує, що можна визначити чотири основні параметри кожної фарби: «якщо вона 1) тепла, то вона при цьому 1) світла чи 2) темна; якщо вона II)

холодна, то вона при цьому теж 1) світла чи 2) темна». Тепло чи холод фарби (кольору) відображає загальне тяжіння до жовтого та синього. Тут Кандинський стоїть на позиціях Гете. Однак в своїй теорії він об'єднує ці кольори за їх протилежними якостями в «перший великий контраст». Рух цих кольорів по горизонталі має діаметрально протилежне спрямування: теплі – до глядача; холодні – від глядача. Якщо жовтий ніби випромінює свою енергію в бік людини та в інші напрямки простору, то синій, у силу концентричності руху не лише віддаляється від людини, він подібно до равлика замикається сам в собі як в мушлі. У такому випадку жовтий колір «ніби пронизує очі», тоді як в синій очі самі занурюються» [9, с. 194]. Таке образне представлення відмінностей руху жовтого та синього пояснює загальноприйняте трактування цих кольорів як проявів матеріального і духовного. Але мова тоді йде не лише про жовтий та синій, а про характеристики руху кольорів першої групи контрастів (за Кандинським). Великим контрастом В. Кандинський вважав різницю між білим та чорним, максимальним проявом загального тяжіння усіх кольорів до світлих чи темних. Рух цих кольорів теж позначився протилежними якостями, однак в іншій площині – по вертикалі. Художник назвав це статичним варіантом руху: білий – догори, чорний – донизу. На цьому ґрунтується і кольоровий символізм чорного як кольору зневіри, смерті.

Я погоджуюсь з митцем, що чим темніший синій, тим більше він кличе людину до безкінечного, пробуджує в ньому тугу за непорочним, і в остаточному підсумку – є надчуттєвим [9, с. 196]. Навіть невеличка частка чорного, тобто невеличке зрушення активного просторового руху цього кольору сприймається ним як протидія, що ламає його. Ні один із кольорів так не реагує на затемнення чорним, як жовтий. Він не просто темніє, він зеленіє в особливий спосіб, він стає хворобливим подібно людині, що сповнена сил та енергії, однак зовнішні обставини протидіють прояву [9, с. 194]. Перехід синього у світлу якість супроводжується байдужістю, втратою концентрації духу, розпорошеністю думок. Це можна порівняти з високим блакитним небом,

що стає для людини далеким та байдужим..., поки не перейде в стан повної тиші – не стане білим [9, с. 197].

Абсолютний зелений колір – це найспокійніший колір серед інших. Він нікуди не рухається, не має ознаки радості, смутку, пристрасті. Пасивність – найбільша характерна риса зеленого кольору. Погоджуємося із В.Кандинським, що в зеленому приховані жовтий та синій кольори, уподібнені паралізованим силам, які можуть стати активними [9, с. 195]. На його думку, «сірий – це безнадійна нерухомість», бо в основі протистояння чорного та білого статична протидія, тому навіть при нерівних пропорціях цієї протидії нема динаміки, нема емоцій. Наступним – третім – контрастом теоретик розглядає кольори, де зелений колір протиставляється червоному. Суміш червоного та зеленого дає нам ахроматичний сірий колір, «рухливість» якого ми вже розглянули. Саме червоний колір докорінно відрізняється від пасивного зеленого тим, що внутрішньо він діє як достатньо тепла, неспокійна кольорова якість. «У цьому кипінні і горінні – головним чином, в собі і дуже мало ззовні – присутня зрілість» [9, с. 201].

На противагу, бузковий колір – це охолоджений червоний як у фізичному, так і у психологічному сенсі. В. Кандинський визначає його характер пригнічення, знесилення, печалі [11, с. 204].

Відчути дієвість психологічного впливу окремих кольорів можна на прикладі дослідів Гете, під час яких він розглядав той чи інший пейзаж через різні кольорові фільтри. Ось емоційні враження філософа від споглядання зимового пейзажу через жовте скло: «Око радіє, серце розширюється, настрій просвітлюється, здається війнуло теплом» [19, с. 78].

Волков Микола Миколайович (1897-1974) залишив велику художню спадщину. Його книга «Колір в живопису» присвячена саме теорії колориту в живопису, містить глибоке розуміння мови і законів даного виду мистецтва. Микола Миколайович робить певне зауваження, що Кандинський В. «довів ідею музичності кольору до абсурдної однобокості». «Кандинський був захоплений психічною аналогією між кольором і музикою, він шукав «співочу

вібрацію високих звуків жовтого, резонанс глибокого синього, жорстких контрастів червоного з повітряно-фіолетовим і зеленим, контрастів мелодії, ритму і контрапункта» [3, с. 139]. «Але ідея внутрішньої близькості між кольором і музикою призвели Кандинського до відриву кольору від його природного ґрунту в живопису: зображенні. Головна теза Кандинського – «емансипація живописного виразу від зв'язку зображення. За його переконанням, колір і форма мають внутрішнє значення, незалежно від зображувальних асоціацій і схожості з предметами і явищами дійсності» [3, с. 139]. Захоплення повною аналогією між кольором і музичним звуком приховало для Кандинського цінне зерно цієї аналогії. Він повинен був би довести, що емоційна дія кольору, кольорового руху, кольорових ритмів затемнюється зображенням, емансипація від зображення необхідна [3, с. 139]. М.Волков визначає, що живопис – це образотворче мистецтво. Образотворчість – це основа образу в живопису. Тому вимога зображувальної правда була і є істотною умовою в живопису [3, с. 14]. Адже природа має нескінченно багато фарб; вона змінює і об'єднує предметні фарби при посередництві загального освітлення, гри рефлексів, простору [3, с. 61]. Художник має тільки можливість змішувати і накладати фарби і ще – сусідство на площині однаково освітлених плям. Природа має незрівнянно більше багатство для створення своїх гармоній [3, с. 62]. Закони колориту можна вивести не тільки із законів природи, але і з того, як ці закони розумів і передавав в живопису митець – творець історії, творець мистецтва.

Мистецтвознавець ще раз нагадує закони оптичного складу. Корисно в курсовій роботі звернутись до «абетки кольорознавства» (за Волковим). По окружності кольорового кола розміщені насичені кольори, що безперервно змінюються – спектральні і пурпурні. Напроти пурпурно-червоних розміщений зелений колір, напроти помаранчевого – синій і напроти жовтого – бузковий. На кожному радіусі розміщені кольори одного кольорового тону, який безперервно змінюється від насиченого до спектрального від пурпурного до білого, розміщеного в центрі кола [3, с. 69]. Можна вибирати три спектральних

кольори, змішування яких в різних кількостях може дати різні кольори. Такою «кольоровою тріадою автор вважає тріаду – червоний, зелений і синій. Це є основні кольори ньютонівської кольорової системи. Живопис завжди буде користуватися оптичним змішуванням кольорів» [3, с. 73]. Цікавим стало спостереження художника, що відтінок кольорового тону на сірому під впливом контрасту залежить не тільки від кольору навколишнього поля, але і від світлоти сірого. Якщо сірий на червоному полі буде темним, то викликаний червоним зелений відтінок на ньому буде жовтішим, якщо світлішим буде сірий колір на тому ж полі, тоді блакитнішим буде цей відтінок. Темно-сірий на синьому фоні буде ближче до оранжевого, ніж світло-сірий. Використання контрастних відтінків на сірому, білому і чорному – широко розповсюджений прийом європейського живопису, джерело збагачення кольору у стриманих кольорових діапазонах [3, с. 88]. Не позбавлена сенсу ідея Волкова про універсальне значення для колориту картини переплетених і узгоджених між собою кольорових контрастів. Адже Волков М. не знав абстракції і мислив як реаліст.

На думку автора, важливо знати ефект взаємного впливу кольорів. Діапазон фарб в природі набагато більший ніж діапазон фарб на палітрі. Тому задачею художника є побачити відмінності і вміти їх об'єднувати. Волков М. знайомить в своїй книзі «Колір в живопису» із системою розрізень і інтервалів», що є, на його думку одною із важливих сторін мови живопису. Художник постійно має вчитися бачити кольорові відмінності. Художник працює тільки великими кольоровими інтервалами, він має вибирати потрібний колір плями і точні границі узагальнених відтінків, отже, також має вчитися бачити кольорові відмінності. Якщо сусідні плями кольору ввзаємовпливають, то і кольорові ряди мають виявляти закономірності зміни кольору в залежності від структури ряду. Якщо пляма кольору змінюється в залежності від того, на якому кольоровому полі вона розміщена, тоді і складне кольорове поле змінюється за своїми кольоровими якостями і за своєю впливовою силою кольорових впливів.

Отже, на картині, де колір не привносить образну роль, не виникає задачі кольорової єдності. Сумну, сіру одноманітність фарб не можна назвати єдністю. Посилення колориту само по собі призведе до кольорового руйнування, до строкатості. Колір збагачує зображення, але перш за все розділяє його на різні колористичні і не пов'язані плями. В такому зображенні фарби не впливають одна на другу, або вплив цей недостатній. Об'єднуюча сила кольору реалізується тільки в «кольоровому устрої», який витікає із загального образного устрою картини. Заслуговує на увагу і висновки Волкова про те, що колір, який ми бачимо, як колір поверхні предмета, називаються «поверхневим» кольором, той, що наповнює глибину, називають «просторовим» кольором. Отже, колір ствола дерева, листя, землі ми бачимо на поверхні предметів (в лежачому стані). Навпаки, колір туману, прозорості води, товстого скла, взагалі зафарбованого просторового середовища ми бачимо зануреним [3, с. 115]. Якщо колір не пов'язується ні з поверхнею предмета, ні з глибиною, а тільки залишається локалізованою плямою, його називають «абстрактним», або «вільним» кольором. Цікавим фактом для нас стало і те, що Волков М. вважав недосконалим вчення Гете про колір, але вчений відмітив, що Йоганн Вольфганг фон Гете тонко бачив особливості конкретного кольору і писав про «колорит місця», пов'язуючи функцію кольору із законом мутного середовища. Волков М. згадує «ущільнення жовтого до червоного при ущільненні середовища» [3, с. 119]. Градації для проникаючого світла будуть – жовтий, оранжевий, червоний. Пригадаємо ущільнення синього. Градації для світла, розсіяного каламутним середовищем, будуть – фіолетовий, синій і блакитний [3, с. 119]. Розділяючи думку Гете, Волков М. розрізняє потужний, ніжний і блискучий колорит. Перший утворюється при умові переважання активних кольорів (жовтого, оранжевого, пурпурного), другий – при перевазі пасивних кольорів (синього, фіолетового), нарешті, блискучий колорит – поєднанням і рівновагою усіх кольорів кольорового кола. Це і підтверджує той факт, що в схемі Гете немає місця для трагічного контрасту червоного і синього, що виграє важливу роль в живопису [3, с. 134].

До теорії колоризму долучались також і українські художники. В книзі - Ольги Петрової «Мистецтвознавчі рефлексії» містяться теоретичні статті сучасного українського мистецтва. Знана мисткиня у власних творах живопису дає гостре відчуття свободи. «Мій спосіб трансформації цієї звільненої життєвої сили і візуальні образи, - писала авторка, - ґрунтується насамперед на використанні властивостей кольору. Саме тому експресивні колірні потоки пролилися червоним, бузковим, густим синім [4, с. 10]. З фізичного акту накладання фарби, з часу контакту свідомості з кольоровими збудниками народжується твір, якому не знайти подібного у світі фізичних сутностей. Це особлива сфера кольорових річищ, потоків, просторових розмірів, кольоронароджених «ландшафтів» [9].

Феномен живопису, на думку О. Петрової, полягає у «архаїзованій» палітрі: зітліле торішне листя, чи попіл від згаслого вогнища, розвіяний по снігу, або мокрий граніт на сходах храму. Колір створює урочисту, стриману, але глибоку симфонію, саме тому композиції майстра.

Живопис художниці Галини Олександрівни Неледві населений ангелами і птахами. Птахи, як душі, як знак польоту, вознесіння, звільнення від законів тяжіння. «Біблійний цикл» майстра – це звільнення від кліше розуму, одкровення підсвідомості з «... необговорюваністю сну». У її полотнах самотійним життям живуть рухи і геологічними шарами – кольорові маси. Тонкі розтяжки монохромного кольору наштовхуються на якусь невидиму перешкоду, здиблюються, набухають згустками фарби...

Опрацьована і зрозуміла стала діалектика протиборчих фактур, просторів і кольору. «У колірній стихії полотен вловлюються зітханням органа, напливи океанської хвилі. Відчувається звуковий колорит циклу, розуміючи кольоромузику як найвище напруження матеріальної природи. У полотнах відбито енергетику, швидкість, асоціації, темперамент» [9, с. 290].

Тиберій Йосипович Сільваші – фундатор «Живописного заповідника», творчого угруповання на мапі українського мистецтва. З фізичного акту накладення фарби, з часу його процесу письма та з контакту з кольоровими

задниками народжується твір – йому немає аналогів у світі фізичних сутностей. Це справді нагадує кольорові потоки» [13, с. 352].

Тиберій Йосипович – є метром українського малярства, який працює в абстрактному мистецтві, пропонує за допомогою кольору трансформувати реальний простір, він створив «тотальну кольорову інсталяцію», розмалював густим синім кольором увесь зал – стіну, підлогу, іноді вкрапляв жовте, червоне і біле. Він пропонує «мислити в кольорі» й «самим кольором мислити» і сприймати його як щось живе» [24, с. 19]. В картині «Середина літа» синій виглядає фантастичним, це свобода повітря. Складається враження, що несподівано вторглася краса. Митець є справжнім колористом, де колір визначив сам простір, «він залишив полотно у своїй живописній гармонії» [15, с. 293]. «Синій колір є навіть променистим, він то холодний, мерехтливий, - забарвлює простір» [22, с. 444].

Живопис Олени Рижих виявився новим, індивідуальним, об'єднував конструктивність і непередбачуваність вишуканого пензля. Вона вихоплює колористичну атмосферу. «Її чорнильна, майже непроникна нічна імла оповила Нотр-Дам. Глядачу здається, що собор зітхає у сні. У роботах мисткині, присвячених українському пейзажу, фарби активні, енергійні [17, с. 360].

Таким чином, аналіз книг відомих теоретиків мистецтва, дає можливість визначити значення кольору як самостійної субстанції, «промовляючої форми». Колір – реальність, що належить до царини феноменального. Залежність від кольору, служіння йому не є обтяжливим, саме в цьому кожен з авторів бачив власну автентичність.

РОЗДІЛ II

Взірці європейського колоризму на прикладі (П.РУБЕНСА, Я. ВЕРМЕРА, Е. ДЕЛАКРУА, К. МОНЕ, О. РЕНУАРА, А.МАТИССА)

Найдавніші венеційські живописці в передачі кольору мали надзвичайно тонкий смак. А майстерність цих митців і колорит справляє великий вплив на настрій, дарує оку насолоду і викликає різні думки в глядачів. Зрозумілим є, що їх колорит не грішить зайвою строкатістю, як у веронських майстрів і не видається надуманим, як у флорентійських художників. І саме в колориті і містяться вартісні художні властивості венеційської школи живопису. Отже, колоризм Європи прийшов від Венеційської школи живопису.

Стало зрозумілим, що величезну дію на майстрів подальшого часу справив внесок Тиціана в галузі живопису, а саме – колірне ліплення форми, нюансування фарби, дивовижне багатство колориту, яке митець привніс. Чудове світовідчуття Тиціана, радісність, багата урочистість подібна враженню від прослуховування оркестру; відчуваємо саяво від такої композиції, хоча за сюжетом радості немає, але створено все так, нібито абсолютне благо і культ прекрасного має стати верховенством у світі.

Особливо це відчутно в картині «Покладання в труну». В цій картині все досконало – і контраст між неживим і живим: тіло Христа із фігури апостолів. Вражає також і трагізм цієї композиції, в горі відчувається все ж гармонія краси і звучності, це так сильно, що здається нібито не може бути в природі більш прекрасних тонів: тепло-білих, золотистих, рожевих, густо гарячих, або лазурових. Кольори то з'являються в темряві, а потім знов зникають. Тиціан обдарував щиро цю картину гармонією кольорів.

З музики кольору, із цієї магії гармонії створено нібито живе тіло. Тиціан створив образ, нібито виліпив із густого, соковитого, іноді рідкого, чудесного,

прозорого матеріалу; іноді насиченого, але завжди такого йому покірного. Геній так створив свій живопис, нібито то є стихія кольору і світла.

На інших творців саме Тиціан зробив дуже сильний вплив. Серед шанувальників його таланту був і Рубенс.

На думку Дмитрієвої Н.А., з якою я погоджуюсь, – Рубенс був найкращим колористом в історії європейського мистецтва. Головна увага в художній системі Рубенса відводилась кольору. Ніхто, ні до, ні після нього не досягав такого багатства, різноманіття такої світлосили поверхні фарби, як це мало місце у Рубенса. Митець підніс мистецтво Фландрії до провідного у Європі на той час. Особливо цікавою є інформація, що митець перейняв від нідерландської школи секрети техніки олійного живопису, а віртуозне володіння кольором і ефектами світла. Від італійської масштабність образів, бездоганне відтворення людського тіла і принципи побудови монументальної композиції. Його творчість впливала на наступний розвиток європейського мистецтва. Рубенс розробив таку техніку живопису, в якій поєднувались нідерландські традиції і деякі прийоми, запозичені з венеціанського мистецтва. При створенні картин художник використовував світлий ґрунт, традиційний для Нідерландів, але при цьому застосував розроблену венеціанцями багатошаровість письма. Шар фарби в картинах Рубенса дуже тонкий, крізь нього просвітлюється підмальовок. Розрідження фарби дозволило зробити довгі, широкі мазки і наносити їх легкими рухами пензля.

Античні та християнські легенди, історія, битви та свята, портрети й пейзажі, - усе це надихало Пітера Пауля Рубенса (1577-1640), живило його творчу фантазію. У роботах майстра був виражений стиль бароко. Рубенс часто захоплювався міфологією античності, біблійною тематикою. На картинах божества, тварини, природа, архітектура поєднані в одній композиції. Вони динамічні, але разом з тим врівноважені і гармонійні. Полотна митця поєднують різні почуття, а герої сповнені енергії. Світ Рубенса в живописі – героїчний, але не відірваний від земних реалій. В картині «Зняття з хреста» можна помітити еволюцію світліших фарб. На мертвому тілі, на складках

савана, на постатях жінок видніються біло-сірі плями, а світло-бурштинові і блакитно-зелені кольори є контрастними з традиційно коричневим і червоним кольорами на фігурах чоловіків. Вражаючою є і зображення Христа. Художник дуже вдало відтворив момент, коли голова лежить на плечі, а тіло, що просунулось вниз, дає нам відчуття тягар самої смерті. Тіло звільнили з хреста і воно просувається до розкритих рук Святого Іоанна. Ухопившись за кут савана, Никодим підтримує тіло Христа, Магдалина утримує його стопи. Завдяки сюжету і кольорам картина викликає бурхливі емоції. В 1621 році митець довершив картину «Персей та Афродита». В картині вдало використані світло і колір, за допомогою яких дійство наситилось рухом і трепетом. Вжита мала кількість барв подарували картині блиск, пишність, світло без надмірності освітлення. Робота іноді споріднена із заснулим Везувієм. Але твори митця завжди вражають напругою, де розкритий темперамент і натура самого Рубенса. Ними стали картини, що зображують лютих звірів, ракурси людей, рух на полюванні. На полотні «Полювання на левів» смерть кружляє над усіма героями, тут немає переможців. Леви, леопарди, вовки зображені у ракурсах складних. Рубенс створив коня з трепетними ніздрями і вогненным поглядом, з вузькою головою і широким крупом, довгою гривною і нервовими ногами, з пишним хвостом. Творчість митця мала напрацювання портретиста. На портретах він не зображував багатіїв, там були або близькі люди, або ті, хто особливо привернув увагу митця пензля. Відомий «Портрет камеристки Інфанти Ізабелли» (1625) – один із відоміших шедеврів, де відчувається натхненність і майстерність живописця. На картині зображена скромна дівчинка. Із великим захопленням написано її великі зелені очі, майстерно передана тонка шкіра, красиві контури носа, рота, рудуватого волосся. В обличчі бачимо задумливий і ніжний погляд.

Ян Вермер (1632-1675) займає в історії мистецтва особливе місце. Він не мав школи, не мав учнів і послідовників, він залишився недосяжним і самотнім в голландському живопису XVIII століття. В 1665-1666 роках художник створює найбільше за значимістю полотно – «Мистецтво живопису».

Художник мав рідкісний талант передавати гармонію світла. В його картині спостерігаємо відтворення буття за допомогою особливого художнього бачення композиції і палітри. Митець використовує крапкову техніку і накладає фарбу тонким дотиком пензля. На картині килим піднятий і глядач бачить простір, залитий світлом: молода дівчина, одягнута в блискучу тканину, на стіні висить карта, сам художник зображений у святковому вбранні. Картина написана сплавленими мазками і створює тонку емальовану поверхню. Колористична гама будується на яскравих і насичених тонах.

Головним уроком Фердинана Віктора Ежена Делакруа (1798-1863) для молодих художників була його здібність бачити колір в натурі. В картинах колір змінювався в залежності від сусіднього кольору: біла сукня могла бути холодною, блакитною, якщо поряд був синій, або теплою, якщо поряд із нею з'являвся червоний. Для імпресіоністів справжнім відкриттям стало з'ясування рефлексів кольору в тіні, яка за академічними канонами мала б бути сірою. Потрібно було привчити своє око бачити всі ці зміни, все багатство кольору в живій природі. Для Делакруа характерні героїчний свободолюбний дух, драматичне відчуття суперечностей, сміливість думки, уяви, пристрасність живописної мови. Його живописні засоби відрізнялись новизною, красномовністю, одухотвореністю: динамічна композиція, експресивний мазок, насичений колорит із контрастами світлотіні і кольору. Він надав кольору активну емоційно-образну виразність, в числі перших застосував принцип розкладання кольору, систему додаткових тонів. кольорових тіней і рефлексів, передував відкриттям імпресіоністів [30, с. 9]

В картині Делакруа «Смерть Сарданапала» (1827) все перебуває в неймовірній круговерті. В центрі картини – величезне ложе із Сарданапалом, а навколо – лежать у передсмертних муках тіла наложниць деспота. Всі персонажі нібито кружляють навколо ложа. Вражає символіка кольорів в картині. Художник не відтворює вогнище і полум'я. Але криваво-червоний з малиновим відтінком колір ложа Сарданапала викликає уяву про багаття, в якому всі мають згоріти. Такий колір вражає «вулканом» пристрасності.

Колорит в картині «Свобода веде народ» дуже символічний. Колір прапору у грозовому небі повторюється у поєднанні червоного паску, синьої куртки і білої сорочки пораненого, у триколовому паску робітника із шаблею і в просторі на вежі Нотр-Дам. Тут художник вперше використовує коричневий підмальовок, щоб подати колір приглушеним, створити відчуття спекотного бою, порохового серпанку.

В картині художника «Алжирські жінки» колорит картини побудований на ретельному і вмілому контрасті основних кольорів. Художник уникає змішування фарб на палітрі і прагне до гармонії кольорових плям, що урівноважуються між собою. Червоний і зелений, фіолетовий і зелений, жовтий і зелений – все це робить картину гармонійною. Цей метод розкладання кольорів застосований в «Алжирських жінках», надалі буде використаний імпресіоністами. Митець знаходить нові засоби в живописі, його палітра змінилася, він глибше розуміє значення рефлексу в картині. Рефлекс – взаємопроникнення двох сусідніх кольорів – перетворюється у французького романтика на головний засіб психологічного впливу на глядача. На думку Делакруа, зафарбований рефлексом напівтон є тим принципом, що повинен домінувати [30, с. 12].

Картина Делакруа «Взяття хрестоносцями Константинополя» (1841) символічна за композицією і кольором. Група хрестоносців подана в зухвалих, різких фарбах, вказує на їх силу, постаті візантійців передані за допомогою чистих, яскравих і багатих тонів, що символізує розкіш, пишність і витонченість Візантії. Живопис картини відрізняється невизначеністю, кольоровою гармонією, з якої Делакруа вибирає різноманітні кольорові мелодії – то печаль, то радість. Кожний тон має своє смислове навантаження, а разом вони звучать як єдина симфонія фарб. Автор переходить в цій картині до нової манери живопису, відмовляючись від суцільної поверхні фарб. Застосовуючи роздільні мазки, він перехресчує їх, використовує свою теорію рефлексів.

Живопис французького художника Клода Оскара Моне (1840-1920) – це захоплення природою, красу якої він хотів і вмів передати у власному тонкому і

чуттєвому стилі. Це незвичне художнє бачення стає основою живописного напрямку в мистецтві імпресіонізму, одним із засновників якого був Клод Моне [32, с. 142].

Клод Оскар Моне дуже тривалий час перебував у пошуку власного стиля живопису, але завжди моделював форми кольоровими плямами, фігури людей у нього позбавлені чітких контурів, подано ефекти природнього освітлення. Сцена на лісовій галявині картини «Сніданок на траві» дає можливість глядачу спостерігати, як сонячне проміння проступає крізь листя і як падає на світлу поверхню колір; як змінюється завдяки цьому мерехтіння і рефлeksi кольору листя. Моделлю для зображення жіночих персонажів була дружина Камілла Донс. Моне створює багато картин аналогічної тематики, одна з них – «Жінка в саду» (1867). Складається враження, що жіноча фігура в білому вбранні потрібна тільки як привід для привернення уваги до природи. Фігури повернуті до глядача спиною, художника цікавить краса ранішнього пейзажу з яскравими фарбами, довгими тінями. Композиційний центр картини – кругла клумба з червоними квітами і деревом; жіноча фігура, яка є центром, зміщена на самий край. Вона є крайнім зліва мотивом, через який проходить композиційна діагональ картини. Вертикалі жіночої фігури і дерев, а також довгі тіні, закинуті на зелену траву, задають ритм позиції [32, с. 152].

Найбільш відома картина Клода Моне – «Жінка в зеленій сукні» (1866) зображує також Каміллу Донс. Художник працював в реалістичній манері, використовує темний фон, на якому виокремлюється яскраво освітлене обличчя і рука молодої жінки. Ми бачимо різкий контраст затемнених і освітлених місць. Ліричний і разом з тим інтимний образ не призначений для загалу: художник розвертає Каміллу майже спиною до глядача, вона не шукає ефектних поз, залишає можливість роздивлятись довгу сукню і одягнену зверху шубку [32, с. 148].

Живопис Моне «Натюрморт з фруктами і виноградом» демонструє глядачу перезрілі фрукти, які виглядають мов живі – настільки правдиво вони написані. Глухий темний фон зовсім не характерний для «класичного» Моне.

Художник намагався «схопити» миттєві стани, що постійно змінюються і живуть за своїми законами природи. Одні і ті ж пейзажі змінюються в залежності від часу дня, характеру освітлення і атмосферних умов: подовжуються і густіють тіні, виграють сонячні смуги на листі і воді, з'являється сірість на спокійній смузі річки. Моне, як і інші імпресіоністи, писав чистими кольорами, не змішував фарби на палітрі для отримання тонів і відтінків, як це було у традиційному живопису. Він цупко накладав на полотно мазки певних кольорів, поєднання яких у сприйнятті людського ока дає різні відтінки.

Картина «Тераса в Сент-Андресс» написана в 1867 році. На передньому плані картини розмістилась квітуча тераса, де відпочивають в плетених кріслах чоловіки і жінки, ховаються від спекотного сонця під парасольками. Ми бачимо, що картина чітко звірена з композицією побудовою. Фігури, тераса і море вражають своєю застиглістю. Автор вдало експериментував з великою кількістю яскравих, природних і мерехтливих кольорів, він не використовував похмурі чорні і коричневі, властиві раннім пейзажам. Тут автор написав кольорові тіні та квіти і використав кинуті світлі плями чистих фарб.

Яскраві квіти постійно є на полотнах Моне, а в пізній його творчості стають самостійним мотивом його робіт. На другому плані зображено море з численними човниками, що акцентують лінію горизонту. Зображення човна під парусом біля тераси введено митцем як орієнтир оку людини, без якого перший і другий план картини були б розрізненими і композиція розділилася б на верхню і нижню частини. В горизонтальній побудові композиції виглядають вертикалі тонких стовпів, але вони концентрують увагу глядача на центральній її частині. В 1872 році Клод Моне створив відому картину «Враження. Схід сонця». Художник не відтворював дійсність, а поділився із глядачем своїм особистим враженням від неї. З точки зору академічного живопису цієї картини, фігури ледь помітні. Моне і тут демонструє колористичний взаємозв'язок синьої води і сходу сонця, яскраві рефлекси на ранішньому морі. Саме ця картина надала визначення новому напрямку живопису – імпресіонізму.

До цього ж періоду відноситься картина «Поле маків біля Аржантея». Картина передає природні відчуття і дуже добре скомпонована. Художник вибрав дуже вдало ракурс і встановив його таким чином, що яскраві маки заповнюють ліву частину композиції і розташовані за діагоналлю, вздовж Камілли і Жана, наче виходять при цьому за рамки картини. Насичений колір і рух наповнює ділянку картини, і є у вивіреному контрасті зі спокійними тонами правого верхнього краю полотна, де теракотовий дах будинку майстерно пов'язує задній і передній план композиції [32, с. 150].

Отже, фігури Камілли і Жана на передньому плані урівноважені другим зображенням матері і дитини в лівій частині композиції. Ці дві пари фігур підтримують діагональ трохи помітної польової стежки, що викладена яскравою смугою маків. Тут особливо помітно, що колорист Моне використовує колір для побудови композиції. Широковідома «Японка» (1876) – яскравий приклад впливу на живопис Моне східного мистецтва. Яскраво-червоне кімоно Камілли помітно виділяється на сірому фоні стіни, прикрашеної віялами. Картина вирізняється надзвичайною декоративністю, традиційний японський одяг повністю приховує окреслення тіла жінки, композиція позбавлена глибини і ніби стає площинною. Вбрання написано настільки талановито, що здається справжнім. Воно розшито зором і чудово контрастує із яскраво-чорним кольором, традиційним для японського костюму, контрастує з білосніжно-порцеляновим кольором. Погляд глядача нібито прикований, але саме цим картина трохи ускладнена. Віяла, що розміщена на стіні, в виглядають декоративно, вони доповнюють образ і роблять картину належною до східного колориту. Човники, жіночий профіль, птиці – це суто японська символіка і дівчина практично зливається із малюнками заднього плану, що виглядає трохи затіненим і приглушеним.

В пізньому періоді творчості Моне знову приділяє увагу виразної здатності кольору, що став основним засобом його художньої мови. Сад Клода Моне в Живерні, за визнанням самого автора, є найкращим в його живописі. Цією картиною можна милуватись нескінченно. Велика кількість видів і сортів

квітів були підібрані і посаджені так, що постійно радіє око від різноманіття кольорів і відтінків. Композиція роботи «Сад ірисів в Живерні» (1899) дуже проста: на полотні квадратного формату зображено доріжку, що направлена в далечінь саду, де її приховують кущі ірисів, над доріжкою стовбури садових дерев. Художник наніс на полотно веселі, чисті кольори, передав глядачу своє відчуття повноти життя і щастя, народжене від дотиків до природи. Ніжні квіти ірисів на передньому плані картини ніби заглядають нам в око. Під пензлем Моне вони нібито стають одухотвореними. Краса природи стає найвеличнішим дивом.

Пізні картини Моне знаходяться на межі предметного і безпредметного мистецтва. Для прикладу можна згадати роботу «Сад з озером в Живерні» (1920). Куточок саду художника уявляється таємним місцем, прихованим в гущі зарості. Ця робота, безумовно, предметна: тут чітко побудована композиція, розрізняються окреслення гілок. Справляється враження, що колір виграє самостійну роль в цій картині, він декоративний в сприйнятті згасаючого зору художника. Картина справляє драматичне враження завдяки нереалістичній умовній передачі кольорів. Колір експресивний; це відображення внутрішнього світу людини.

В «Японському містку» (1918) прочитується окреслення улюбленого містка, що перекинутий через озеро, де видно велику кількість латаття і гліциній. Достатньо охопити композицію в цілому, не ділити на частини, щоб побачити її очима художника: буяння фарб, повнота життя, краса. Бачити красу і відтворювати її, жити для мистецтва і створювати картини до останнього подиху. Автор писав картини рядами малих кольорових цяток, чистих спектральний кольорів, не змішував їх на палітрі. Така позиція розрахована на оптичне суміщення кольорових цяток в зоровому сприйнятті. Цей прийом надав можливість художнику створити у глядача враження м'якої вібрації повітря і картини виглядають оригінально.

П'єр Огюст Ренуар (1841-1919) – представник французького імпресіонізму. Тривалий час митець навчався в Парижі, де зблизився із

майбутніми представниками імпресіонізму (Клодом Моне). З часом митець перейшов до живопису на пленері, включав органічно людські фігури в світле, повітряне середовище («Купання на Сєні», 1869). Буяння фарб і свобода живописного стилю допомогли митцю передати безтурботність зображеного. Палітра художника світлішає, легкий динамічний мазок стає прозорим і вібруючим, колорит насичується сріблясто-перловими рефlekсами («Ложа»). Манера живопису Ренуара напрацьовувалась багато років. В період розквіту імпресіонізму, художник писав картини жваво, енергійно, завдяки чому його картини завжди виглядали яскравими, незалежно від того, що було зображено на полотні [31, с. 8].

На картині Ренуара «Влітку» (1868), дівчина зручно розташувалась на стільці з круглою спинкою. Її фігуру Ренуар вималював із великою старанністю. Тло картини – це хаотичне листя дерева, якого так багато, що воно затулило промені сонця і їх у присутності картини немає.

Портрет мадемуазель Фурнез – картина «Дівчина з віялом» (1880), де жінка спокійно сидить в кріслі. Її буденна сукня чудово прикрашена чорною стрічкою. В руці вона тримає віяло. В цьому творі Ренуар почав вже використовувати яскравішу палітру і техніку щільного накладення фарб. Сприйняття жінок Ренуаром почало бути більше декоративним, їх зовнішній образ також позначився на яскравому і сміливому колориті.

Емоційність, швидкоплинність, випробування нових колористичних рішень – митець часто зосереджується на чіткості рисунка, а часом відмовляється від світлої палітри на користь насиченої червоної або багатошарової чорної [31, с. 10].

Ренуар не тільки писав світлими фарбами, але і почав відтворювати кольори предметів і навіть тіней такими, якими він їх бачив, але із урахуванням віддзеркалення і рефлексів сусідніх тонів. Між тим, правило академічного живопису вимагало відображення локальних кольорів, тобто тих, які предмети мають під час нейтрально-розсіяного освітлення. Це була одна із відмінних рис живопису Ренуара і його однодумців. Перехід на пленер, відмова від локальних

кольорів, наміри сприймати перемінливу гру світла дозволили Ренуару органічно поєднувати предмети і людські фігури в нестійке прозоре середовище. Колір на його картинах передавав не «загальний» колір самого предмета, а його фарбу в певних умовах освітлення. Палітра Ренуара повітлішала. Художник відмовився від чорної фарби взагалі, вважав, що в природі чорного кольору не існує: навіть найглибша тінь пофарбована рефlekсами сусідніх тонів. Картини Ренуара видаються блискучими, світлими, яскравими. Пленер примусив працювати швидко, оскільки природнє освітлення постійно змінюється: сонце переміщується за небосхилом, збільшуються або зменшуються тіні, надходять хмари, вітер ворухить листя і мерехкотить вода. Наміри Ренуара відбити на полотні невловиму мить призвело до вироблення нової техніки письма: легкими динамічними мазками, прозорими і пульсуючими, як саме світлоповітряне середовище. Кольорова поверхня наповнювалась тонкими рефlekсами і м'якими теплими тінями. Відтворена мить у Ренуара нібито вихоплена з потоку життя і призупинена. Не випадково він любив відтворювати потоки: воду, хмари, сонячні смуги, зсув тканини. На картині вони нагадують глядачу про безупинний рух природи і життя.

Картина П'єра Огюста Ренуара «Гойдалки» (1876) шокувала глядачів своєю живописною манерою. Типові для пленерного живопису м'які, але помітні окремі мазки вражали око, що звикло до лісирування. Спочатку глядач вважає сонячний промінь на сукні героїні жирною плямою. Але характерний ренуарівський мазок був необхідним для відтворення гри сонячного світла. Ренуар відмовився від чорного пігменту, і навіть найбільш темні фарби передав яскравими кольорами. Це відповідало і реальному враженню і освітленню, коли сонячні смуги, відбиваючись від кольорових поверхонь, зафарбовують навіть глибокі тіні. На думку Ренуара, «синій холод тіні ще більш роздмухує вогнище сонця» [31, с.12]. Сукня героїні з синіми стрічками написана тими ж фарбами, що і земля із сонячними смугами на ній. Створюється враження, що тканина, і сама персона нібито з сонячного світла створені, нематеріальні, безтелесі. Ефект посилений контрастом з темною фігурою людини, написаного тими ж

тонами. Світ на картині Ренуара складається із світла і кольору. Його художні засоби підкреслюють ефемерність відтвореної мети, але, видається, що безтурботний настрій ніколи не закінчиться. Особливо вдалим є жіночі портрети Ренуара.

«Портрет Жанни Самарі» (1878) – це повітряно-срібні гармонії, де пульсує все, за виключенням темних крапок очей. Тільки очі як темні вікна жіночої душі, чітко обведені контуром і прикриті тінями густих вій, видаються справжніми, реальними серед розкиданих фарб. Цей засіб був характерним для імпресіонізму. Радісне, чуттєве сприйняття світу привертало увагу Ренуара до жіночих і дитячих образів. В них він бачив втілення ідеалу, здорового і квітучого життя, щастя, духовної чистоти. Вони надавали художнику можливості виявляти талант колориста, підбираючи радісні кольорові поєднання, милуючись переливами яскравих стрічок у волоссі і на капелюшках, блискавичним одягом, який під пензлем майстра перетворювався на враження від дорогоцінної речі [31, с.14].

Картину «Дівчата в чорному» Ренуар писав тоді, коли почав сумніватися в дрібній техніці імпресіоністського живопису і став працювати більш узагальненими і локальними кольоровими масами і більш широкими, довгими і плавними мазками. Особливо це видно в образі дівчини, що сидить до глядача анфас. Вона трохи схилила голову, зігнула руку, в її образі немає особливо індивідуальної характеристики, написано так, ніби Ренуар створив типовий образ парижанки – чарівної, мрійливої, гарної, модної, але скромної людини. Її сукню художник написав густим, рівним темно-синім кольором, уникав дрібних і яскравих рухів пензля, які були притаманні раннім його роботам.

Тривалий час художник захоплювався кольором і світлом і обходив увагою рисунок і об'єм. Згодом Ренуар починає перейматися окресленням фігури контуром, підкреслює світлотіньове моделювання, його палітра з невеликою кількістю кольорів; трохи пізніше з'являються картини з яскравими рисами декоративності. З часом жорсткість малюнка пом'якшується, мазок знову ставав розмашистим і пласким, а колір стає мерехтливим і порцеляновим.

Ренуарівський натовп – це своєрідний образ, в основу якого, автор поклав оптимізм і демократичність. Перше витікає із притаманної тільки Ренуару здатності вихопити яскравість і динамізм людського натовпу, його вишуканість, святковість, оживленість. В натовпі Ренуара всі однаково молоді, веселі і прекрасні. Найкращою його картиною на цю тематику є «Бал в Мулен де ла Галетт» (1876). Ця картина є найбільшою за жанром в імпресіонізмі. Характерність вибраного художником мотиву безсумнівна. Типові фігури і особи, натовп, що веселиться і танцює, - він є частинкою багатолюдного міста. В цьому потоці яскравих плям недорогих нарядів, в сонячних смугах, що примушують їх сяяти, є своєрідна поетична атмосферність живого спілкування людей, що радіють і залишаються банальними одночасно. Нібито випадково зупинилась мить, спалахнули смуги світла, народились, щоб зникнути контрасти кольорових плям фігур і силуетів. Створений Ренуаром образ переріс мить, ставши масштабним і набув художнього узагальнення. Сприйняття картини «Бал в Мулен де ла Галетт» має ще одну особливість. Ренуар не дозволив оку глядача затриматися на окремих деталях композиції, погляд ковзає, не чіпляється за щось окреме, вловлює тільки загальну атмосферу видовища. Саме так людина бачить в реальному житті, коли кидає перший погляд на щось цікаве.

В картині «Великі купальниці» (1883) лінії промальовують контури кожної форми. В позах фігур з'являється статичність. Фарби втратили колишню яскравість і насиченість, живопис став виглядати стриманішим і холоднішим. Живі рефлексии видаються глядачу штучними, вплавленими в емальовану поверхню. Природність і невимушеність непомітно залишили пензель Ренуара, але магія його робіт і сьогодні підкорює глядача [31, с.13].

Анрі Еміль Бенуа Матісс (1869-1954) в своїх картинах створював яскравий світ барв, сповнений радості. В цьому і полягала його ціль – досягти виразності, ефектності, гармонії. Вже перші самостійні спроби митця – пейзажі, натюрморти були дуже успішними. Напрямок у мистецтві – імпресіонізм і

вплив художника Дж. П. Рассела змінили мистецький стиль Матісса. Художник писав: «Рассел пояснив мені теорію кольору» [14, с. 65].

Він згодом захопився дивіонізмом – системою живопису, яка заснована на розкладанні складного колірному тону на чисті кольори, що крапками різної форми наносять на полотно, а потім під час сприйняття картини з певного місця оптично зливається в потрібний колір у сітківці ока. Відома картина, створена на початку XX століття, «Розкіш, спокій, насолода» виконана в яскравій колірній гамі, де розміщено мазки чистих кольорів [14, с. 85].

Художник постійно експериментує з кольором, вдається до нереальних колірних контрастів. Роботи Матісса вирізнялися простими формами і кричущим колоритом. У відомому портреті «Жінка в капелюсі» (початок XX століття) доведено звучання фарб. Картина сильно впливає на уяву про гармонію кольорових поєднань, не залежить від героїні, дійсності і відносин кольорів, що існують у природі.

У портреті дружини художника – «Мадам Матісс» (1905) увага також акцентована на кольорі. Обличчя героїні домінує на картині завдяки колірним контрастам. Зелена смуга переходить за тоном у тіні, які чудово контрастують із тілесними тонами. Весь простір заповнено трьома колірними площинами, які мають важливе композиційне значення. Риси обличчя поглиблені за допомогою тонкого штрихування і накладання рожевих тонів. Синя і чорна фарба з укріпленнями червоного кольору використана для зображення волосся жінки. Бірюзове, яскраве тло врівноважує композицію. Волосся темного кольору, темні очі та вигин брів розкривають глядачу сильну особистість дружини Матісса. Колір є найголовнішим виражальним засобом, він випромінює життєдайну енергію, несе заряд радості, оптимізму. Його панно «Танець» написано трьома фарбами. Синій колір передає небо, рожевий – тіла танцюристів, а зеленим кольором відтворено місцевість. Хоровод п'яťох оголених людей, що танцюють на пагорбі, зображений як яскраве поєднання яскравих кольорів: червоного, синього, зеленого.

Ми відчуваємо динаміку завдяки поєднанню цих кольорів. Взагалі фарби покладені плямами і обведені чіткими контурами. Автор відмовився від світлотіньового моделювання об'єму і передачі глибини простору. Пристрасті і почуття немов вирвалися завдяки чистим барвам. Головним завданням митець вважав досягнення колірної гармонії полотна і опір ставив у контрасті, тому і фігури отримували червоногарячий відтінок, збалансований блакитним кольором неба й зеленої трави. Виразність палітри митця досягалась завдяки яскравості трьох кольорів. В одній із своїх найкращих робіт – «Червоні риби», автор використав засіб зворотної перспективи і контраст зеленого і червоного; створив ефект кружляння риб у скляному акваріумі. Художник постійно змінював колорит картини. Твір марокканського періоду – «Арабська кав'ярня», передає враження Матісса на полотні, де люди й риби мають вохристо-помаранчеві кольори.

Отже, завдяки таланту колористів, залишилась нам на полотнах вічність із далекого минулого. Зачаровує художній дар і яскраві фарби на картинах, стихія кольорів зображеного. Колористичні рішення стали імпульсом і художнім пошуком для художників сучасності.

РОЗДІЛ III

Сучасні українські художники – представники колористичного живопису (А. ЛИМАРСЬВ, А. КРИВОЛАП, П. ЛЕБЕДИНЕЦЬ, В. ШЕРЕШЕВСЬКИЙ, С. ГАЙ, Б.БУРЯК, О. БАБАК)

На фоні своєрідності і індивідуальності європейських колористів, поступово розвивався і колоризм в Україні, відчувався цей стиль живопису, в творчому піднесенні і силі враження.

Видатний колорист України першої третини ХХ століття Олександр Мурашко спробував акумулювати саме імпресіоністичний досвід європейського модерну. Адже після повернення з Європи він став одним із засновників Української академії мистецтв (створено у 1917); робив спроби пристосувати здобутки європейського досвід на потреби національного українського мистецтва. На думку видатного колориста України, яку ми розділяємо, при контакті із сонячним світлом індивідуальне відчуття кольорів – «імпресію» - виявлялося у кожного живописця по різному, адже різним є ставлення митців до спектру палітри. Нова генерація українських живописців – О. Мурашка, Ф. Кричевського та ін., дала зрозуміти, що імпресіоністичний намір у них розпочався на двадцять п'ять років пізніше. На той час імпресіонізм адаптувався в українських колористів також, кожний художник вибірково застосовував досвід імпресіонізму. Ми погоджуємося, що представники української формації живопису, вивчившись у Європі, здобули певний досвід і намагались тоді його привнести в українське національне мистецтво. Зробити його стандартним з європейським. Олександр Мурашко звернув свою увагу на планеризм, що об'єднав краєвид і жанр, або портрет із пейзажем. Палітра митця поступово висвітлювалася. В композицію входить світлий тональний контраст білого, червоного, чорного. Яскравий хроматичний червоний колір вирізнявся на тлі світлих півтонів. Звернула увагу, що таким же прийомом користувався Огюст Ренуар.

В наступному поколінні художників України підсилюється живописний ефект завдяки виокремленню кольорової площини. Послідовники Мурашка також зрозуміли різницю між кольором природним і формальним. А моделювання кольорами набуло матеріальності, що і передувало декоративності живопису.

Відчутно, що саме художній здобуток О. Мурашка навчив інших художників ставати більш розкутими, рухатися вперед. А культура європейського модерну вже працювала на вимогу потреб ремесел, архітектури, декоративного оздоблення і взаємодіяла з мистецтвом.

Олександр Мурашко був, на нашу думку, чи не найяскравішим представником українського колоризму свого часу і можливо, його початківцем.

На цьому тлі розвивається сучасна культура колоризму.

Анатолій Лимарєв майже все своє творче життя проводив наодинці у тісних художніх майстернях. В одних з них катастрофічно бракувало світла, в інших світла було надто багато. Часто художник затуляв вікно калькою, щоб стримати шалений натиск сліпучого проміння, бо воно «з'їдало колір», висмоктувало барви із фарб. Художник захоплювався ефектами крайностей – захід і схід сонця, грозою, а також «мудрістю, яка дістається тяжкою працею,десь в глибині зберігає трагізм і сутність самого буття» [15, с. 269].

Сюжет картин художника «Чистять сливи», «Ріжуть яблука», «Вибирають картоплю», «Мастять хату» простий, буденний, реалістичний. Відчувається любов автора до ландшафту – місцевості з пагорбами, зритої, у вибоїнах, сухих ярах з шипшиною або терном, із степовими річками у заростях акацій. Саме у цій насиченій кольоровості і виявляється національне фольклорне в творчості Лимарєва [15, с. 271].

В своїй композиції «Весна» живописець був сповнений надій і радісного піднесення. Він подарував людству пейзаж, який побачив крізь вікно, сповнений світла і блакиті. Його надихав обпалений сонцем степ і душевне тепло простих земляків: рибалок, шахтарів і пастухів. А. Лимарєв зумів

поєднати красу землі і чистоту кольору. Творчість митця ставала спрощеною за сюжетною основою, але одночасно і збагаченою в своїй кольоровій палітрі. У коричнювато-золотистому середовищі «Банок» простий сюжет. Праворуч вбачаються дві масивні постаті, що схилилися над рядами посудин. Зліва композиція іскриться спалахом, зірочками, відблисками, що виграють на склі. Складається враження, що це свято вогню. «Стійкий інтерес митця до світлоносних субстанцій світу, потреба у їх фіксуванні, дає нам змогу говорити про комічність світобачення і про розуміння ним першооснов гармонійної світобудови, чарівності якої художник пізнав наодинці зі степом, кущем шипили, небом і полотном» [15, с. 272].

Анатолій Криволап є одним із найцікавіших представників сучасного українського живопису, який довго займався абстрактним мистецтвом, а потім почав активно вводити до своїх творів реалістичні елементи. Пройшло вже багато часу з тих пір, коли художник разом з іншими майстрами вітчизняного живопису – Тиберієм Сильваші, Олександром Животковим та іншими митцями входив до об'єднання модерністського спрямування «Живописний заповідник». Ці генії сучасного українського мистецтва на початку 90-х років XX століття сперечались про шляхи розвитку сучасного мистецтва. Ідея групи – аналіз і створення живопису пов'язана з дослідженням можливостей кольору і самої фарби як величезний кольоровий діапазон. Митець самостійно відшукав свою азбуку тональної монохромії живопису.

Живописні цикли А. Криволапа, званого живописця в Україні і за її межами, справляють враження колористичного цунамі. Міцність його картин доведена до стану навіженого нашаруванням фактур.

Творчість митця вражає силою своєї композиції. Іноді складається уява, що глядач відчуває кольоровий вибух.

А сам живопис – це і є темперамент автора. Скориставшись мовою художника, колорит осяює всі полотна чистим кольором, а світло є основою. У колориста наголос в творчості робиться на сяючій фарбі.

У них світло як випромінююче підґрунтя напруженої драматичної мови верхнього кольорового шару [12, с. 66].

Художник навмисне оточує живе пульсуюче багатство кольорів рамою порожнечі, безмовності, надвечірнього настрою. Бажання зображувати «живе» у «рамі» або «живе» на «тлі» - з роками повністю перейшло до творчості Криволапа. Художник став вільніше передавати ті самі стани, але вже у вигляді живописних колористичних формул, що плямами або запливали яскравілі і тремтіли блискотом дорогоцінного каміння на товщині фактурних м'ясистих кольороплощин [23, с. 38].

Метою творчості Криволапа стає бажання висловитися в абстрактних кольороформах, саме ними передати свій внутрішній духовний досвід. Сьогоднішні роботи виглядають як пейзажі у гарячій кольоровій гамі. Одним з його прийомів є застосування відкритих кольорів. На думку митця, важливість кольору інтуїтивно відчуває народне мистецтво, в якому дуже часто поєднуються відкриті яскраві кольори. Художника завжди дивувало, що при розмаїтті кольорів у народному мистецтві палітра вітчизняних майстрів старшої школи завжди була дуже бідною. Автор зберігає головний принцип свого живопису: «неможлива» колірна активність, напруженість кольорових співвідношень. Його завжди зачаровували яскраві кольори [15, с. 271].

А. Криволап поєднує в одне художнє ціле два типи абстрактних композицій: «Композицію у квадраті» і композицію «Смуги». Картини цього ряду були названі автором «Пульсуючими координатами» і розвивали колористичні версії. Автор поступово прийшов до нового для себе розуміння кольору очима постімпресіоніста. Сюжети його «хатинок» хвилюють уяву глядача і приваблюють своєю величністю, яка досягає своєї кульмінації в образі української «стріхи»; ці хатинки виструнчуються на полотнах як піраміди, незмінні, статичні, сповнені часової гордості, нібито стояли «до сотворіння світу» і довічно будуть стояти після нас і символічно завжди такими виглядатимуть. Ці мотиви втілюють образи українського житла, способу життя і утверджують ідеї українського духу [12, с. 69].

Горизонтальні смуги насичених яскравих синьо-червоно-фіолетових кольорів подібні рельєфам. Картини художника ніби «виліплені» з барвної маси; нібито «ламаються» колірні маси, просуваються на поверхню згустки палаючої фарби. А реальність твору є фарбою, яка у просторі полотна набуває якості напруженого кольору. Саме колір демонструє свою фантастичну присутність. Він видається «правдивим», ніж той, що існує у природі. Кольори нагадують саморобні рукотворні килими з обрізків кольорової тканини. Проекти «Ідентифікація кольору» і «Живописні контрапункти» написані в гармонії кольорів, де відбувається авторська перемога. Тема визначена «кольором у просторі», матеріалами стали розфарбовані дерев'яні дощечки, огорожа стінки цегляного будинку. Кольорові об'єкти містять улюблені декоративні структури, колірні композиції. Улюблені автором різноманітні горизонтальні смуги чіткі, ясно окреслені, вільно перетікають одна в одну, часто-густо яскраві, але бувають і стримані, доповнені монохромними полотнами (сірі, чорні, бузкові) окреслюють світ художника містикою фарби. Великий цикл картин «Український мотив. Ностальгія», - повернув автора до пейзажів з людськими постатями. Картини написані соковито, надають окремому мотивові пластичності, колірної експресії. У роботах художника видиме постає як тактильна форма навколишнього світу. «Видимими» Криволап робить і традиції українського живопису – колірну символічність іконопису. Його картини – це зустріч авторського погляду й культурної традиції. Роботи художника завдяки таким прийомам стали виразниками проблем часу. Не випадково в 2012 році він був удостоєний вищої Національної премії ім. Т. Шевченка.

Цього чародія зваблювала магія фіолетового кольору, що оживала на його полотнах, переливаючись у мінливих відтінках від сором'язливого ніжно-бузкового до глибоко чорнильного. Феномен фіолетового як результат таємничого єднання червоного і синього несе глядачу жертвний відтінок. Якщо присутність цих двох основних кольорів максимально підсилює один одного, то при їх безпосередньому сполученні вони кожен зокрема приносять у

жертву половину себе, тому що фіолетовий не подвоює їхніх потенційних можливостей, а скорочує їхню природу. Така жертвність появи фіолетового визначає його емоційний стан як дещо загадковий і непізнаних, неочікуване явище – цей колір завжди присутній у творчості Криволапа. Багато робіт художника написано в улюбленому малиново-фіолетовому колориті автора, який відтінював загальний масив композиції, чорнильними, пурпуровими, коричнюватого-умбристими нюансами.

Отже, вишуканий колорист, шукач істинного, він наполегливо прокладає живописні орієнтири емоційності і самодостатності кольору. Художник не зупиняється на досягнутому, не стоїть на місці прокладає живописні орієнтири емоційної самодостатності кольору.

Формотворець та кольорописець П. Лебединець тонко рефлексує на зміни у власному душевному оркестрі, дослухається до музики, яка постійно народжується в ньому та вимагає явлення в кольорі. «Кожен емоційний рух у цій зовні стриманій особистості знаходить нові кольоросполучення та ще не випробувані засоби для втілення варіацій станів і настроїв» [6, с. 60]. Живопис П. Лебединця, його праця є постійним втіленням фізично існуючої фарби як матеріально наявного в поетико-музичну сутність. «Світло» та «сяйво», поєднуючись, створюють особливий простір композиції. На перших фазах письма фарби з палітри, переноситься на полотно та промовляють до самого автора з професійною безкомпромісністю, навіть різко. Енергія кольорових епітетів і те, як їх покладено на полотно, трохи відлякують. Далі починається ворожіння, довгі любовні «співбесіди-обійми» з тонами, напівтонами, найтоншими лісируваннями. В автора з'являється буяння кольорової «азбуки», народжується мелодія ліричного співу кольорових сполучень. Відчувається нескінченна гра фарби. Полотна П. Лебединця – це рухома матерія, магічна, яку, здається, перенесли на полотно надлюдська сила та божественна здатність до творення. «Поверхні набрякають, заміщуються, закипають, мерехтять тонкими переходами, грають контрастами кольорів, проступають таємничими

зонами, пагорбами, фактура наче твориться за законами кристалоподібних сутностей чи вулканічних вивержень» [25, с. 16].

Композиції Петра Лебединця вражають своїм розчиненням в колірних сполученнях, в рефлексіях на колір та світло. Його праці – це втілення фарби, як матеріальне в поетичну сутність. Стан осяяння входить митець і утримується в ньому під час кольорописання, контактує з кольором як незалежною стихією. Його цікавить гра відтінків одного кольору, іноді втручанням інших сполучень. В колі його інтересів – розробка тонових співвідношень, перегук колірних плям, гра між теплим і холодним. Завдяки поєднанню «світла» та «сяйва», створюється особлива композиція і складається враження, що полотно світиться зсередини. На картинах автора утримується емоційний хаос, нашарування фактур, безмежжя колірних сполучень у межах композиції. «На перших фазах письма фарби з палітри переносяться на полотно та промовляють до автора. Енергія кольорових «епітетів» дещо відлякує. Далі починається ворожіння з тонами, напівтонами, найтоншими лесировками. І цвіт кольорів перекриває делікатна «мантилья» вальорів – народжується мелодія співу колірних сполучень. Автор зводить до емоційної симфонії силу і ніжність. До работ П. Лебединця неможливо звикнути, фактура полотен дивоглядна. Ця рухома матерія видається ніби магічною. Поверхні відчуються змішаними, вони мерехтять і граються контрастами кольорів, поступаються зонами, бугорками, фактура нагадує виверження вулкану. Живопис Лебединця найменше прив'язаний формальними ознаками до навколишньої реальності. Колір переростає кордони поверхні знайомих речей. Для глядача це не є мистецьким свавіллям. Рафінована структура композиції, колірні сполучення і глибока фактура звучить у піднесенні дійсності, перетворенні у чисту енергію барв [25, с. 18].

Розглянемо потужну композицію П. Лебединця «Вимір часу». У цьому прикладі форма колірного простору виростає з колірної краплини, що стає моделлю для наступних рухів – експресивні, динамічні, вони нібито линуць із стану самого художника. Так з'являються потоки барв, їх колірна маса вступає і

узгоджується у мазках або через мить у рухах зроджує існуючі контрасти (жовте – помаранчеве – вохристе і раптом бузкове, ультрамаринове). Виразні, сильні ефекти колірних плям, площини, що плавно змінюються, зупиняються перед фактурою нашарованих фарб. Проймає лавина емоційного сприйняття в інших картинах («Формула», «Подорож у просторі») [25, с. 20].

Отже, П. Лебединець, як представник модерної епохи, - художник, твори якого викликають симпатії, є проповідником краси, котрий віддано береже малярський професіоналізм. Автор знаходить нові кольоросполучення для втілення варіації, настроїв, станів. В розумінні краси не останнє місце займають еротичні враження.

Владислав Шерешевський є найіронічнішим київським художником. Його в живописі приваблює статична щаслива людина. Він знайомий за художніми трансформаціями світових шедеврів ван Гога, Рембрандта, Тулуз-Лотрека. В своїй картинах він утворює сучасний контекст, насичує його актуальним змістом, наприклад, «Даная за комп'ютером», «Припливли», де проглядається авторський коментар стосовно анексії Криму. В автопортреті «Життя минає, а Слава лишається», художник розчинює свої страхи і жахи в гуморі живопису, створює кричущі версії добродушних створінь: котиків, песиків. Живопис поціновувачі його картин відносять до актуального міського фольклору. На нових його полотнах змальовано мінімум офіційної української символіки, абсолютна відсутність портретів хлопчиків і дівчаток в українських вишиванках і віночках. Їх замінили варіації на теми балерин Дега.

Дуже щирий у Шерешевського мальований патріотизм. Він працює на межі гри з класикою. «Перший шар» сприйняття його робіт – це гумор. А «другий шар» видає смішне сумним. «Стриптизерка на жердині», - героїня полотна під назвою «Вечірній Київ» - є не просто символом сучасної України. Вона написана на тему пейзажу Куїджі. Діти з батоном на картині «Хлібний дар», портрет Гоголя, підписаний «Гоголь наш», портрет киянки Голди Меір написані з прицілом у вічність і змушують посміхатись. «Третій шар» в його картинах – це коли кожен бачить щось своє особисте. Літний батько сімейства з

рушницею зібрався на війну («Батько, не стріляй»), «Культурно відпочивають» за горілчаним столом «пролетарі з колорадськими стрічками» («Плебейціт», «Раша тудей»). Вражає картина «SOS»: діти в камуфляжі смочуть чупа-чупс. Це – антивоєнна картина. На думку художника, саме «політичний живопис» залишиться в історії.

Живопис митця звернений до правдивості. У картинах іноді присутня «дивина», без якої краса неможлива, а ще внутрішня нота, що створені сюжети наповнені нездоланим ліризмом. Його картини – темні, сірі, коричневі, - переносяться від радісних вражень в інший драматичний світ. На полотнах зображення піднесено особливою абсурдністю, або напругою. Майже етюдні ситуації – сіре полотно, - перетворюється у маленьку розповідь. Іноді він налаштований на світлий колір, який локалізує його творче завдання, створює іншу тематичну систему малярства. Для картин підібрано такі мотиви, коли людина і середовище об'єднуються в один смисловий простір («Тобі б романи писати», 2016). Кожна барва, нанесена на полотно уже є збагаченою, передає напруження, яке розчиняє в гуморі живопису («Інфузорія в туфельках», 2016).

Сергій Гай – відомий художник із м. Львів, демонструє глядачам вишукані динамічні кольори. Часто-густо в картині використано до трьох основних кольорів і багато відтінків: жовтий, чорний, коричневий. А світлий жовтий відчувається глядачем нібито сонце у струмкових потоках. Іноді поверхня його картин подібна наслідкам вибуху вулкану – накладання мозаїчного шару і навіть є умисні подряпини. Завдяки кольору митець проявляє свою особистість. Він не уявляє себе без втілення колоризму [17, с. 46].

Головними сюжетними мотивами для живопису Олександра Бабака стали український пейзаж, який автор перетворив на фантастичні ландшафти, наситив глибоким символічним змістом, іноді це авторські експресії, де природа розчинилася в напруженні яскравих фарб, русі кольоропису, а поряд – жіночі образи у фарбах реальності. Твори О. Бабак і сьогодні продовжують його головні теми живопису. Але змінився спосіб художнього вираження. Він пише свої картини пастозно, густо, захоплюється процесом накладання фарби на

полотно і насолоджується самою фарбою, яка пласткою, густою масою закриває форми, живе на полотнах своїм життям. Його кольори – предметні, яскраві, матеріальні, об'єднані ідеєю кольорово-просторового руху, життєвого, художнього, реального і умовного. Його пейзажі Криму та Полтавщини, живописні панно з квітами – жоржинами, бузком, мальвами, вражають око глядача. Митець пензля відкрито демонструє процес малювання, структуру живопису картини, де вбачаємо рух пензля і авторський спосіб, що поєднує безпосередній спосіб сприйняття і засоби відображення. В експресії О. Бабака відтворилися враження від живої природи, сам матеріал – фарба, - наповнює картину спочатку рухом, потім яскравим кольором, всеодно цупке грубе полотно проглядається через кольоропис, підкреслюючи художню правдивість твору.

Картини Бориса Івановича Буряка захоплюють і надихають глядача. Коли дивишся на його твори, поринаєш у цікавий гармонійний світ розмаїття барв, фарб, світла і почуттів. Багатство кольору чудово відображає внутрішній світ митця. Складається враження, що на картину нашарувалося під час її творення різна енергія, яка потім взаємодіє з іншими і пульсує, дає незвичайне її сприйняття. На думку художника, яку я підтримую, завдання живописця полягає «не у малюванні кольорових плям, а у мисленні ними». Автор трактує колір «не як чисту барву», а як «складну субстанцію». Для нього живопис – це інтимний світ, в який він пірнає. Він дає енергію для життя, що наповнює ніжність. Борис Іванович нібито простирає невидимий міст у простір художньої традиції світу, але і відбиває в ній традиції давньої української образності і сучасності.

Пензлю митця належать велика чисельність портретів, пейзажів, оголеної натури і дуже багато квітів. Полотна уквітчані є його візитівкою, досконало передане зображення квіткових композицій – це і є «мислення кольоровими плямами». Крізь прямокутні вікна полотен видніються пелюстки ніби миттєвість, суцвіття як враження і букет як сторінка досвіду художника. Отже, мислити кольором – експресіонізм Бориса Буряка.

В роботі над створенням картин митець робить невеликі проміжки в часі. Він і сам не певен, коли картина буде повністю закінчена. Художник чаклує біля кожної фарби і підсилює їх різними відтінками. Фарби його картин дуже яскраві.

Картини бувають наче живі через насиченість яскравими кольорами. Цього художника визнають як віртуозного колориста, який професійно володіє рисунком, композицією, тоном та технікою. Складне розуміння митцем кожного відтінку фарби, її визначення і роздуми над призначенням і місцем на полотні, постійне доопрацювання в підсумку робить його твори неперевершеними. Бориса Буряка відзначають як талановитого колориста, якому підвладні композиція, рисунок, тон і техніка.

Отже, в сучасному живописі картини народжуються у співпраці художника і фантазії мислення глядача, який для мистецтва дуже важливий.

ВИСНОВКИ

Колір – реальність, що належить до царини феноменального. Залежність від кольору, служіння йому не є обтяжливим, саме в цьому кожен з художників вбачає власну автентичність. Колорит - то своєрідна мова художника, з якої складаються тексти полотен. На картині, де колір не привносить образну роль, не виникає задачі кольорової єдності. Сумну, сіру одноманітність фарб не можна назвати єдністю. Посилення колориту само по собі призведе до кольорового руйнування. Колір збагачує зображення, але перш за все розділяє його на різні колористичні і не пов'язані плями.

В процесі написання курсової роботи були виконані основні завдання: вивчені основні категорії і поняття теорії кольорів за творами відомих мистецтвознавців України і Європи; визначено засади кольорової гармонії як важливого чинника в творах образотворчого мистецтва українських художників сучасності; зроблено огляд історії колоризму в класичному мистецтві. Цікавим стало дослідження колоризму в творчості українських художників XX і XXI століть.

Написання курсової роботи відкрило розуміння палітри відомих колористів України і Європи. Творам досліджуваних митців була притаманна яскрава живописна експресія, яка виражалась у буянні кольорів на площині полотен. До душі припала поезія кольорів сучасних майстрів пензля. Робота сучасних колористів постійно розвивається, впливає на енергетику людини. Зачаровує художній дар колористів минулого і сучасності, яскраві фарби на картинах, стихія кольорів зображеного. Живописні цикли знаних живописців Україні справляють враження колористичного цунамі, а глядачу відкривають насолоду насиченим кольором. Колористи України виявляють сьогодні прагнення створити національний стиль українського мистецтва. Вони звертаються до європейського художнього досвіду і до національних традицій, відтворюють своє уявлення про мистецтво. Сучасні художники України

вибирають колірні співвідношення у своїх сюжетах і дарують свою любов колориста до певної фарби.

БІБЛІОГРАФІЯ

1. Авраменко О. Метафізика чистого кольору Анатолія Криволапа Монографія. — К.: ІПСМ НАМУ, 2013. 618с., 616 іл.
2. Авраменко, Олеся. Прозріти крізь натуру образ // Сучасність. - 1999. - № 4. С. 123-126.
3. Волков М. М. Цвет в живописи. – 1989. – М.: Искусство. 680 с.
4. Врублевський Р. Мої особисті емоції - Анатолій Криволап // Образотворче мистецтво. - 2010-2011. - № 4-1. С. 26-27.
5. Гай, Сергій. Художник Сергій Гай: "Творить усупереч": [розмова з художником Сергієм Гаєм / вела Ярина Коваль] // Дзвін. - 2009. - № 3/4. С. 165-168.
6. Гуренко А. Нове проявлення - простір, час, колір: П. Лебединець // Образотворче мистецтво. - 2005. - № 4. С. 60-61.
7. Ельфська Т. Український колоризм у Відні // Образотворче мистецтво. – 2013. - №1. С. 101.
8. Ільєнко, Леся. Земля і краса Івана Марчука: [у Національному музеї "Київська картинна галерея" триває ретроспективна виставка пейзажів Івана Марчука "Земля моя – краса моя"] // Дзеркало тижня. - 2019. - 12-18 січня. - С. 16
9. Кандинский В.О. О духовном искусстве / Психология цвета. М.: Рефизбук, 1996. – 106 с.
10. Кашуба О. «Фортекс» у Київському художньому інституті //Студії мистецтвознавчі. – 2005. – Число 1(9). – С. 49-6.
11. Клар Г. Тест Люшера. Психология цвета /Цветовой тест. – Минск: Харвест, 2000. – С. 127-171.
12. Криволап А. "Художника мають знати за роботами, а не в обличчя" // ART-Ukraine : Ваш путівник до мистецьких вершин. - 2011. - № 5. - С. 66-79 : іл.

13. Медвідь Л. Головний арсенал художника Анатолія Криволапа // Образотворче мистецтво. - 2009. - № 2. - С. 72-73.
14. Миронова Л.Н. Цвет в изобразительном искусстве. – Мн.: Беларусь, 2010. – 151 с.
15. Найдено О.С. Міф. Фольклор. Форма. Образ. – К.: Видавець О. Філюк, 2016. – 317 с.
16. Павельчук І. Від витоків творчості (Криволап А.) // Образотворче мистецтво. - 2008. - № 1. - С. 46-48.
17. Петрова О.М. Мистецтвознавчі рефлексії: Історія, теорія та критика образотворчого мистецтва 70-х років ХХ століття – початку ХХІ ст.: Зб. ст. – К.: Вид. дім «КМ Академія», 2004. – 400 с.
18. Петрова О. Незалежна стихія живопису // Образотворче мистецтво. - 2005. - № 4. - С. 62-63.
19. Печенюк Т. Кольорознавство. – К.: Грані-Т- 192 с.
20. Прокопенко, Марія. Ода свободі Івана Марчука: у "Мистецькому Арсеналі" представили ретроспекцію творів славетного художника : [на виставці представлено 120 різних робіт – характерні пейзажі, філософські картини, абстракції] // День. - 2016. - 15-16 січня. - С. 24.
21. Психология цвета. – М.: Рефл-бук., К.: Валлер, 1996. – 352 с.
22. Реальність. Тіберій Сільваші. – К.: АРТ-бук, 2017. – 160 С.
23. Склярєнко Г. "Чи знаєте ви українську ніч?": Анатолій Криволап // Сучасне мистецтво України. Портрети художників. - Київ : ArtHuss, 2018. - С. 37-53 : кол. іл.
24. Склярєнко Г.Я. «Живопис – це назавжди» Сучасне мистецтво України: Портрети художників. – К.: 2018. – 870 С.
25. Титаренко, А. Петро Лебединець // Галерея. - 2005. - № 3/4. - С. 16.
26. Федорук О. Своєї долі обранець // Образотворче мистецтво. - 2013. - № 2. - С. 46-47.
27. Цвіль Невідомий Кандінський. – Київ: Києво-Могилянська Академія. – 2017. – 192 с.

28. Шоріна А. Український геній Іван Марчук.- К.: СоорMedia. – 2016. – 152 с.
29. Юнг Р. Цвет и выражение внутреннего времени в западной живописи / Психология цвета. – М.: «Рефл-бук, «Ваклер», 1996. – С. 135-180.
30. Юр Г. Эжен Делакруа // Искусство. – 2005. - №5. – С. 9-14.
31. Юр Г. Пьер Огюст Ренуар // Искусство. – 2007. - №6. – С. 8-15.
32. Юр Г. Импрессионизм: открытие света и цвета. – Спб.: «Аврора», 2002. – 260 с.