

Зміст

Переднє слово	5
Вступ	7
Кольори у фізиці	15
Справжність кольору та його ефект	17
Гармонія кольорів	19
Суб'єктивні відтінки кольору	23
Конструктивна наука кольору	29
Коло кольорів, що складається з дванадцятих частин	30
Сім контрастів кольору	33
Контраст кольору як такого	34
Світло-темний контраст	37
Тепло-холодний контраст	45
Доповнювальний контраст	49
Одночасний контраст	52
Якісний контраст	55
Кількісний контраст	59
Суміш кольорів	64
Сфера кольорів	66
Посднання кольорів	72
Форма й колір	75
Просторовий ефект кольору	77
Імпресивна наука про колір	79
Експресивна наука про колір	83
Композиція	91
Післямова	94

Переднє слово

Коли в 1960 році до друку великої книги «Мистецтво кольору» у видавництві Отто Маєра у Раєнсбурзі готували кольорові таблички, Йоганнес Іттен наполіг на тому, щоб особисто проконтролювати їх відтиски на друкарському станку. Протягом двох тижнів тривали обговорення тестового друку, проводилася робота над зміною та покращенням послання кольорів. У перервах Іттен працював над макетом іншої книги, вирізаючи та приклеюючи чорнові заголовки до книги про «короткий вступ у науку про колір». У скромній за розмірами та доступній кожному книзі він хотів передати свої знання про закони й можливості кольору набагато ширшому колу читачів, ніж то було би можливим у великій книзі про «Мистецтво кольору», а передусім школярам і студентам. В основі цього посібника — ідея короткого вступу в науку про колір. Потреба в цьому видавалася дедалі нагальнішою в міру того, як дедалі більшого значення кольори набували в мистецтві, фотографії й телебаченні, в одязі та оформленні житла, тобто в нашому повсякденні. Велике видання «Мистецтва кольору», яке вперше побачило світ у 1961, стало результатом роботи Йоганнеса Іттена над кольором, яку він проводив протягом усього

свого життя. Ця праця ніби підбиває підсумок розуміння й досвіду, яких набув художник і вчитель мистецтва під час роботи з кольором. 1913 року тоді ще 25-річний Іттен заприятелював із Адольфом Гельцлем, який ознайомив його зі світом кольорів. Водночас Іттен вивчав науку кольору Гете, Рунго, Бецольда та Шевреля. Після цих перших контактів Іттен і сам почав займатися вивченням кольору. Передусім він цікавився взаємозв'язками між кольором і музикою. Дослідження глибинного ефекту кольору привели його до абстрактних композицій. Вже у Штутгарті (однак передусім у своїй власній Віденській школі у 1916–1919) та в Баугаузі у Ваймарі, 1919–1923, Іттен передавав свої знання учням. Він розробив сірку кольорів, що складалася з 12 частин, і що знахідку було опубліковано у Ваймарі разом зі шкалою відтінків у публікації під назвою «Утопія».

Викладаючи у своїй приватній школі мистецтва у Берліні (1926–1934), Іттен звернув увагу на «суб'єктивні кольори», сприйняття яких було характерним для його учнів. Таким чином учитель міг сприяти розвитку хисту своїх учнів до кольорів, викладаючи їм об'єктивні закони кольору та його контрасти. Неодмінною складовою лекцій Іттена, яка відігравала ключову роль, була його наука про кольори у школі текстилю в Крефельді, оскільки розфарбування зразків матерію та робота над кольорами для індустрії моди вимагали широких знань у царині кольорів та її законів. У Крефельді Іттен написав працю про, власне, науку кольору.

Коли Іттен був директором Школи прикладного мистецтва (1938–1954) і Професійного училища текстилю (1943–1960) в Цюриху, для нього важливим було передусім особисте викладання науки про колір і форму. Окрім організаційної роботи, викладання давало йому змогу особисто контактувати з окремими учнями. У 1944 Іттен організував виставку під назвою «Колір» у цюрихському Музеї прикладного мистецтва. Використовуючи підготовлений учнями ряд, що складався із вісімдесятьох кольорових табличок, художник представив власну науку про колір, яка ґрунтувалася на сімох контрастах, аналізові кольорів і прикладі суб'єктивних кольорів. Цю систематичну частину виставки побачили згодом мешканці багатьох міст Швейцарії та Німеччини. Іттен сам читав лекції про свою науку про колір і педагогіку мистецтва. 1955 року, коли полишив посаду директора, Іттен узявся

за написання праці, в якій хотів викласти свої знання про колір, а також власні спостереження, пізнання й досвід — як художника й викладача мистецтва. У 1961 вийшла друком велика праця «Мистецтво кольору». Невдовзі її переклали англійською, японською, італійською та французькою мовами. Нані про неї знають у всьому світі. Коли вирів план представити діяльність Баугаузу на виставі, що мандрувала різними містами, Іттен намагався знайти спосіб представити і свою науку про колір у формі книги (яка згодом, 1975 року, вийшла у видавництві Отто Маєра в Равенсбурзі під назвою «Наука дизайну та форм». Вступний курс, який я викладав у Баугаузі та інших школах). Кольорові таблички з виставки 1944 року були далеко не в найкращому стані, вони вицвіли і практично не годилися для втілення цього задуму.

Коли вже після смерті Йоганнеса Іттена (1967) для виставки робіт Баугаузу (яка протягом наступних двох років мала відвідати багато країн) мене попросили представити на дванадцятих виставкових стендах сутність науки про колір, переді мною постала проблема — треба було з вісімдесяти кольорових табличок із виставки 1944 року вибрати й скопювати найкращі. Я розуміла, що широке висвітлення проблеми кольору ставило на заваді формуванню більш-менш всеосяжного огляду Іттенівської науки про колір. Тому я вирішила створити та розмалювати нові таблички на основі найперших зразків і прикладів, наведених у великій книзі «Мистецтво кольору». Ще ученицею Іттена я ознайомилася із його наукою про колір. Я вичала її з нуля, самостійно потім викладала, успішно застосовуючи відповідні знання під час практичної роботи в текстильній промисловості. Крім того, я активно долучалася до роботи над виданням великої книги «Мистецтво кольору».

Ново створені таблички для виставки робіт Баугаузу заклали основу табличок, зображених у «короткому вступі до науки про колір», який ви тримаєте в руках. Із огляду на невеликий обсяг книги, іттенівські пояснення можна застосувати до тих прикладів, на які він сам посилається, або значення яких зрозуміло і без додаткової візуалізації. Тісно співпрацюючи з видавництвом під час роботи над цим посібником, я намагалася навести передусім приклади конструктивної науки про колір і зазначити основоположні думки щодо імпресивної та експресивної науки про колір, а також поєднати їх таким

чином, аби переконати всіх у тому, що ця маленька книжка містить найголовніші положення Іттенівської науки про колір.

У березні 1967 року Йоганнес Іттен написав у своєму щоденнику: «Так само, як слово, яке набуває чіткого значення лише у співвідношенні з іншими словами, і кольори набувають окресленості та змісту лише у співвідношенні з іншими кольорами». 1964 року в передмові до японського видання своєї великої праці «Мистецтво кольору» Іттен писав: «Хто хоче опанувати колір, повинен навчитися бачити, відчувати і проймається кожним окремим кольором та його нескінченними комбінаціями з усіма іншими кольорами». У цьому посібнику показано, яким чином можна пройтися двома кольорами.

Цюрих, Аннелізе Іттен

Вересень 1970

Вступ

У Ведах написано: «Усе, про що ми дізнаємося з книг і чого можемо навчитися у вчителів, можна порівняти з візком». Трохи далі там сказано таке: «Та візок цей везтиме діти, доки подорожній триматиметься шляху. Хто відстане від кінця дороги, той зійде з візка й піде пішки».

У цій книзі я спробував збудувати корисний візок, який допоможе всім, хто цікавиться проблематикою кольорів у мистецтві. Можна обійтися без візка та йти непрокладеним шляхом, але в такому випадку поступ сповільниться й опиниться під загрозою. Якщо хочете досягти високої та непростой мети — я би радив вам для початку скористатися візком заради швидкого та певного прогресу.

Багато моїх учнів допомагали мені в пошуках матеріалу для побудови такого візка. Я їм вдячний за всі їхні численні запитання.

Викладене в цій книзі вчення — це естетична наука про колір, яка постала на основі досвіду й споглядання художника. Для художника вирішальний саме ефект кольору, а не кольорова реальність, яку досліджують фізики й хіміки. Ефект кольору можна контролювати через

споглядання. Я знаю, що найсокровенішу та найважливішу таємницю ефекту кольору не здатне помітити навіть людське око. Її можна відчути лише серцем. Сформулювати розуміння суттєвого неможливо.

Чи існують для митця, який лише формується, та у сфері естетики загалом певні беззаперечні закони кольору і його правила, — чи, може, естетична оцінка кольору є лише вираженням суб'єктивної думки? Мої учні часто ставили мені це запитання, і кожного разу я відповідав так: «Якщо ви, самі цього не знаючи, можете створити шедевр із використанням кольору, то вам не потрібно нічого знати про ці закони. Якщо ж вам не вдається створити шедевр, нічого не знаючи про закони кольору, то треба працювати над знаннями».

Навчання й теорія потрібні під час поверхової роботи з кольором. Коли ж ідеться про ґрунтовну роботу, то в ґру вступає інтуїція, і все відбувається ніби само собою.

Я ґрунтовно вивчав колір у великих майстрів і упевнився в тому, що всі вони володіли знаннями про нього. Наука про колір Гете, Рунґа, Бецольда, Швареля та Гельцеля була для мене надзвичайно цінна.

Я сподіваюся, що в цій книзі мені вдалося пояснити багато проблем кольору. Треба займатися не лише основоположними законами та правилами об'єктивного мистецтва, а й заглиблюватися у сферу суб'єктивної обмеженості, тобто суб'єктивної оцінки кольору. Якщо ж хочемо позбутися суб'єктивної прив'язки, то цього ми зможемо досягти лише за допомогою вивчення та пізнання об'єктивних законів.

Наука про композицію вже давно стала важливою й невід'ємною складовою музичної освіти. Однак музикант, маючи знання з контрапункту, може виявитися слабким композитором, якщо йому бракує натхнення чи інтуїції. Так само з художником — він може знати всі можливості композиції форм та кольорів, і водночас не зможе створити нічого суттєвого за відсутності натхнення. Гете колись сказав, що геній складається з 99 відсотків поту та 1 відсотку натхнення. Й. С. Баху приписують схожий вислів. Ріхард Штраус та Ганс Пфліцнер багато років тому сперечалися на сторінках однієї газети про співвідношення натхнення та логічної роботи над контрапунктом. На думку Штрауса, у музичному творі 4–6 тактів мають бути продуктом натхнення, усе решта — робота над

контрапунктом. Піфітнер, однак, вважав: «Може, воно й правда, що Штраусового натхнення вистачає на перші 4–6 тактів твору, та я з'ясував, що Моцарт написав цілі сторінки музики на самому лише натхненні».

Леонардо, Дорер, Грюневальд, Греко та інші художники ніколи не шукали досліджень засобів створення мистецького твору за допомогою розуму. А хіба світ побачив би Ізенгаймський вістар, якби його творець не розмірковував над питаннями форми та кольору?

У книзі «Митці мого часу» Делакруа писав: «У наших школах мистецтва положення науки про колір не аналізуються та не вивчаються, тому що у Франції не вважають за потрібне вивчати закони кольору. Як у тій приказці — художником можна стати, а от колористом треба народитися. Знання законів оформлення художнього твору не повинно нагадувати в'язницю. Таємниці науки про колір? Навіщо називати принципи, які всі митці повинні знати і яких їх усі мали би навчитися, таємницями?».

Знання законів оформлення художнього твору не повинно нагадувати в'язницю, навпаки, воно має позбавляти митця невпевненості та нечіткого погляду. І так зрозуміло, що в плані складності й ірраціональності ефекту кольору всі так звані його закономірності є лише частковими.

Скільки лише днів (у проявах їхньої сутності та закономірностей) не пізнає з часом людський розум! Та від цього вони не стають менш приголомшливими: веселка, блискавка, грім, гравітація тощо.

Як черепаха ховає лапки під панцир для захисту, так і митець не посилається на свої знання під час інтуїтивного творення. Та чи не було би для самої черепахи краще, якби вона взагалі не мала лап?

Колір — це життя, оскільки світ без кольорів видавався би нам мертвим. Колір — найдавніша ідея, нащадок правдивого безколірного світла та його протилежності, безколірної темряви. Як полум'я породжує світло, так і світло породжує колір. Колір — дитина світла, а світло — матір кольору. Світло, цей прадавній феномен світу, відкриває нам у кольорі дух і живу душу цього світу.

Ніщо не лишає в нашій душі глибшого сліду, ніж коли на небі з'являється величезна палітра яскравих кольорів. Ми лякаємося блискавки та грому, однак кольори веселки або північного сяйва заспокоюють та возвеличують нашу душу. Веселка вважається символом миру.

У слові та його звучанні є щось надприродне, у що ми з подивом вдаємося. Як звук надає вимовленому слову кольорового забарвлення, так колір словесної форми душевним звуком.

Первісна сутність кольору схожа на чарівний звук, вона — світло, що стало музикою.

Просто зараз, поки я міркую над кольором, створюю поняття, будую речення, його запах розсіюється в повітрі, а в руках я тримаю лише його обрис.

Завдяки кольоровим пам'яткам, що лишилися нам із минулих епох, ми можемо здогадатися про почуття тих давніх народів.

Єгиптяни та греки дуже полюбляли яскраво розмальовані предмети.

У Китаї ще за дохристиянських часів творили великі художники. 80 року до н.е. один із королів династії Хань мав серед своїх володінь складські приміщення та музеї, у яких він зберігав красиві й барвисті витвори мистецтва. За часів династії Тан (618–907 рр. н.е.) в Китаї з'явилося мистецтво розмальовування стін та дошок. Водночас розвивалося мистецтво акривання кераміки поливою жовтого, червоного, зеленого та синього кольорів. Під час правління династії Сун (960–1279 рр. н.е.) сприйняття кольорів значно вдосконалилося. Палітра кольорів, якими розмальовували картини, розширилася. Самі кольори набули природнішого вигляду. Кераміку стали прикрашати поливою кольорів небаченої доти краси, як, наприклад, селадон чи колір місячного сяйва.

Із Європи першого тисячоліття вже нової ери до нас дійшли розмальовані у яскраві кольори поліхромні мозаїки стародавнього Риму та Візантії. Мистецтво мозаїки вимагає неабиякого вміння працювати з кольором, оскільки кожна поверхня, на яку накладається колір, komponується з багатьох окремих точок, які треба перевірити та обдумати. Майстрам мозаїки з Равенни ще у V та VI століттях було відомо, як досягти різних ефектів кольору завдяки допоміжним кольорам. У склепі Галли Плацидії панує дивовижна атмосфера зі світла кольорового сірчавого забарвлення. Це пояснюється тим, що на синій стіні, викладеній мозаїкою, через вузькі віконці просочується світло, колір якого нагадує помаранчевий алебастр. Помаранчевий і синій — допоміжні кольори, які, змішуючись, дають сірий колір. Рухаючись колом по склепові, можна побачити з кожної його точки різні

відблиски то синього, то помаранчевого світла, оскільки стіни відбивають його під різним кутом. Така зміна кольорів викликає у відвідувача відчуття барвистості, що ніби ширше в повітрі.

На мініаторах, які малювали ірландські монахи в ранньому Середньовіччі (VIII–IX століття), можна помітити різноманітні кольори та їх вибірковість. Найдивовижішим проявом сліпучої сили цих робіт є те, як різні кольори відображено в однаковій яскравості. Цей прийом уможливив появу холодно-теплого ефекту, який можна простежити аж у роботах імпресіоністів та ван Гога. Наприклад, логічно розмальовані сторінки Кельської книги, оформлені за законами лінійної ритміки, ніби фігури Баха. Чуттєвість і мистецький інтелект цих «абстрактних» художників мініатор знайшли своє продовження в роботах середньовічних майстрів із розпису вітражів. Коли на початку епохи вітражу різноманіття кольорів рідко застосовували (звідси й примітивний ефект кольору), то це можна пояснити обмеженими технічними можливостями виготовлення кольорового скла. Але якщо ви проведете день у Шартрському соборі, спостерігаючи за зміною відблисків світла від ранку до вечора, вивчаючи вітраж і спостерігаючи за тим, як захід сонця ніби перетворює велику троянду над входом до собору на гучний кольоровий звук органу, то вам навряд чи вдасться забути цю неземну красу.

Митці епохи романського мистецтва й ранньої готики використовували кольори у своїх настінних розписах та розписах на дошках як символ, експресивну цінність. Саме тому вони намагалися відтворити чіткі й виразні відтінки кольорів. Художники намагалися показати не різноманіття кольорових тонів чи багатогранність різних відтінків, а досягти простого й чіткого, символічного ефекту. Так само вони працювали з формами. Джотто та представники Сієнської школи живопису були першими художниками, які в плані кольору та форми надали індивідуального характеру своїм фігурам, і таким чином зробили можливою появу великої кількості художників після 1400-го року, які творили в Європі протягом XV, XVI та XVII століть.

Брати Губерт і Ян ван Ейк у першій половині XV століття почали працювати над створенням зображень, і таким чином заклали композиційну основу локальних кольорів у зображеннях людей і об'єктів. Потім із цих локальних

кольорів на основі темних і яскравих, світлих і темних тонів постала реалістичні відтінки, дуже схожі на ті кольори, що траплялися у природі. Колір став засобом зображення природних речей. 1432 було створено Гентський вістар, а 1434 року Ян ван Ейк намалював перший портрет готичної епохи, — зобразив подружжя Арнольфіні.

Пієро делла Франческа (1410–1492) використовував чіткі й експресивні кольори для зображення осіб, контури постатей на його портретах були чітко вираженими. Допоміжні фарби підтримували рівновагу з основними. Франческа використовував рідкісні, проте характерні для нього відтінки.

Леонардо да Вінчі (1452–1519) не любив виразну багатобарвність. Він створював картини з надзвичайно точною відтінковою майстерністю. Зображення Ієроніма та поклоніння виконано в темних і світлих відтінках сепії.

Тиціан (1477–1576) у своїх ранніх роботах протиставляв одна одній ізольовані однокорідні палітри кольорів. Пізніше він став дедалі частіше звертатися до більш холодних і теплих, світлих і темних, тьмяних і яскравих варіантів. Найвиразніше цю зміну можна простежити на картині «Красуна» в галерії Пітті, що у Флоренції. У своїх пізніх роботах художник використовував загальний фон кольорів та багато різних відтінків темного і світлого. Як приклад можна навести картину «Коронація терновим вінком», що перебуває в монахвській Панакотеці.

Ель Греко (1546–1614) був учнем Тиціана. Він вдавався до старого прийому свого вчителя з використання багатотональності експресивних кольорів. Його своєрідні, часто просто приголомшливі гами кольорів виходять нічим більше, ніж просто локальними фарбами. Вони радше абстрактні та відповідають психічно-експресивним вимогам сюжетів художникових картин. Тому Ель Греко вважається батьком безпредметного малювання. Він уже не використовує свою палітру кольорів для зображення предметів, вона радше слугує для організації кольорових відтінків зображення.

Грюневальд (1475–1528) вирішив цю саму проблему на 100 років раніше за Ель Греко. Але якщо в Ель Греко різкі та індивідуально обмежені сірим і чорним тону, то Грюневальд протиставляє колір кольору. Через те, що можна назвати об'єктивним опануванням всесвіту кольорів, він приходить до відкриття відповідних кольорів для

Як бачимо на рис. 42–44, гармонійні співвідношення площ для комплементарних кольорів такі:

жовтий : фіолетовий = $\frac{1}{4}$: $\frac{3}{4}$

оранжевий : синій = $\frac{1}{5}$: $\frac{4}{5}$

червоний : зелений = $\frac{1}{6}$: $\frac{5}{6}$

Отже, гармонійні зони для первинних і вторинних кольорів такі:

жовтий : оранжевий : червоний : фіолетовий : блакитний : зелений
3 : 4 : 6 : 9 : 8 : 6

Або:

жовтий : оранжевий = 3 : 4

жовтий : червоний = 3 : 6

жовтий : фіолетовий = 3 : 9

жовтий : блакитний = 3 : 8

жовтий : червоний : блакитний = 3 : 6 : 8

оранжевий : фіолетовий : зелений = 4 : 9 : 6

Усі решта кольорів пов'язані один із одним у схожий спосіб.

На рис. 45 зображено коло гармонійних величин первинних і вторинних кольорів. Воно вибудовується так: спочатку ціле коло ділиться на три рівні частини, а кожна третина, у свою чергу, ділиться відповідно до пропорцій для двох комплементарних кольорів.

Третина кола ділиться на ділянки за таким співвідношенням: жовтий : фіолетовий $\frac{1}{4}$: $\frac{3}{4}$

Інша третина ділиться за співвідношенням:

помаранчевий : синій $\frac{1}{5}$: $\frac{4}{5}$

Остання третина ділиться за співвідношенням:

червоний : зелений $\frac{1}{6}$: $\frac{5}{6}$

Коли всі три дуги вибудовано, малюється ще одне рівне коло й у нього переносяться сектори в послідовності призматичного кола кольорів, тобто: жовтий, оранжевий, червоний, фіолетовий, синій, зелений.

60

Рис. 42–47 Контраст величини



42



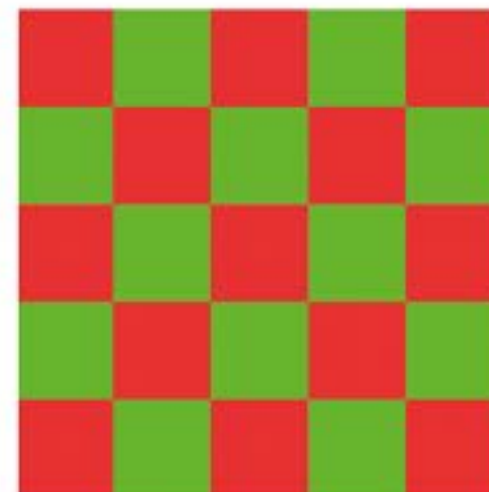
43



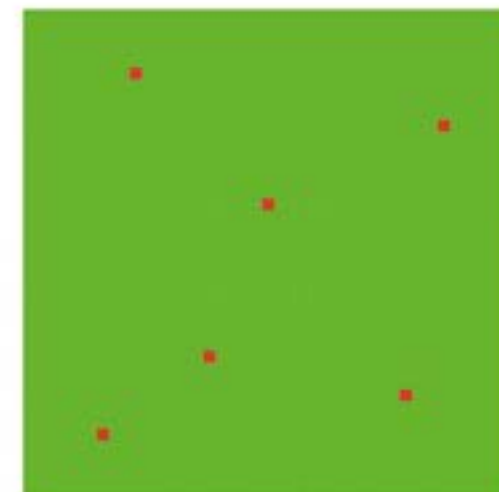
44



45



46



47

61

Сфера кольорів

Після огляду потенційних кольорових ефектів у семи контрастах я спробую укласти ясну й повну мапу світу кольорів. На рис. 3 — коло кольорів із 12 відтінками трьох основних кольорів: жовтого, червоного, синього. Однак це плоске коло не годиться для всеохопної класифікації. Замість нього нам знадобиться сфера — фігура, яку Філіп Отто Рунґ визначив як найручнішу для передавання всіх особливих і різноманітних властивостей кольорового всесвіту. Сфера — елементарна форма універсальної симетрії. Вона служить для візуалізації правила комплементарності, показує всі фундаментальні зв'язки між кольорами, зокрема між хроматичними кольорами та чорним і білим. Якщо уявити сферу кольорів як прозоре тіло, кожна точка всередині якого відповідає певному значенню, то всі можливі кольори матимуть тут місце. Кожну точку на сфері можна позначити за її меридіаном і паралеллю. Для адекватної класифікації кольорів нам знадобиться лише 6 паралелей і 12 меридіанів. На поверхні кулі окреслюємо шість рівновіддалених паралельних кіл, що утворюють сім зон. Перпендикулярно до цих кіл, від полюса до полюса, проводимо 12 меридіанів. У 12 однакових чотирикутниках, які утворюються



Рис. 48 Дванадцятикутна зірка кольорів