

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.03.75(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-22>

Ірина БАЛТАЗЮК

аспірантка кафедри історії та теорії мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0003-0188-6096

Бібліографічний опис статті: Балтазюк, І. (2023). Символьна мова кольорів первісної гармонії в живописі київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 168–174, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-22>

СИМВОЛЬНА МОВА КОЛЬОРІВ ПЕРВІСНОЇ ГАРМОНІЇ В ЖИВОПИСІ КИЇВСЬКИХ МИТЦІВ КІНЦЯ ХХ – ПОЧАТКУ ХХІ СТОЛІТТЯ

У статті зосереджено увагу на розгляді символічної мови основних кольорів – білого, чорного і сірого; передумов формування ієрархічної структури кольорів первісної гармонії, їх впливу на сучасну мову живопису. Визначення символічної мови кольору відбувається через розуміння його ролі в мистецтві та культурі, вияву його генези через – духовне чи буденне. Спираючись на вагомую роль сакрального змісту у визначенні ієрархії кольорів, з'ясовано символічне значення білого, чорного і сірого кольорів на прикладі творчості київських митців – І. Пилипенка, А. Криволапа, В. Гуріна та ін. У балансі цих кольорів сірий символізує початок і кінець, надихаючи митців на філософський пошук.

Розвиток індивідуальної творчості часто формується на мистецьких тенденціях, що у свою чергу виявляє роль кольору у зв'язку з культурою і, як наслідок, уподібнення творів до тієї культурної течії, з якої митець черпає натхнення. Сучасне мистецтво саме по собі є середовищем змішування сучасних і архаїчних культур, для якого шкала сакральності кольорів підкорюється більше індивідуальним уподобанням автора чи аудиторії, ніж традиційним устоям. Зв'язок із предками для українського народу – це не абстрактне поняття, його сила передається поколіннями, і, незважаючи на превалювання світського над духовним, перше так чи інакше зберігає сакральне забарвлення, що у свою чергу відображається і через колір. Символ відіграє роль сполучного компоненту, що поєднує мости між людиною і мистецтвом, вірою і релігією, природою і наукою, знаходячи шляхи поєднання кожної з цих основ у гармонійній єдності, що зветься культурою. Питання семантики кольору в сучасному контексті, а саме комунікації з аудиторією, стає одним з основних, що потребує постійних досліджень у сфері суспільних відносин, мистецтво до якої стає все більш дотичним.

Ключові слова: колір, символ, мистецтво, мова кольору, сакральний, символічний, символічна мова.

Iryna BALTAZIUK

Postgraduate student at the Department of History and Theory of Art, National Academy of Fine Arts and Architecture, Voznesensky Uzviz, 20, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0003-0188-6096

To cite this article: Baltaziuk, I. (2023). Symbolna mova koloriv pervisnoi harmonii v zhyvopysi kyivskykh myttsiv kintsia KhKh – pochatku XXI stolittia [The symbolic language of archetypal harmony colours in the painting of Kyiv artists of the late XX – early XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 1, 168–174, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2023-1-22>

THE SYMBOLIC LANGUAGE OF ARCHETYPAL HARMONY COLOURS IN THE PAINTING OF KYIV ARTISTS OF THE LATE XX – EARLY XXI CENTURY

The article focuses on the symbolic language of basic colours – white, black and gray; preconditions for the formation of the hierarchical structure of the colours of archetypal harmony, their impact on the modern language of painting. The definition of the symbolic language of colour is due to the understanding of its role in art and culture, the manifestation

of its genesis through – spiritual or everyday. Based on the important role of sacred content in determining the hierarchy of colours, the symbolic meaning of white, black, and gray is clarified on the example of the works of Kyiv artists – I. Pylypenko, A. Kryvolap, V. Gurin, and others. In the balance of these colours, gray symbolizes the beginning and the end, inspiring artists to philosophical search.

The development of individual creativity is often shaped by artistic trends, which in turn reveal the role of colour in relation to culture, and because of assimilation of works to the cultural trend from which the artist draws inspiration. Contemporary art is an environment of mixing modern and archaic cultures, for which the scale of sacred colours is more subject to the individual preferences of the author or audience than traditional principles. The connection with ancestors for the Ukrainian people is not an abstract concept, its power is passed down through generations, and despite the prevalence of the world spiritual, the former retains a sacred tone, which in turn is reflected in colour. The symbol plays a joining link between people and art, faith and religion, nature, and science, finding ways to connect each of these bases in the harmonious unity of culture. The issue of colour semantics in the modern context, namely communication with the audience, is becoming one of the main, which requires constant research in the field of public relations, the art of which is becoming increasingly relevant.

Key words: colour, symbol, art, language of colour, sacred, symbolic, symbolic language.

Постановка проблеми. Розвиток культури формувався на релігійному і міфологічному підґрунтях, що в свою чергу відобразилось і на символіці кольору. Пошук відповідей на питання, що саме превалює в кольорі – буденне чи духовне, першочергово пов'язують з історичним аспектом, адже віра для кожної епохи мала відмінну вагу, і від того, що саме переважало в символічному значенні кольору – природа чи людина, і визначається міра сакральності епохи. Зауважимо, що вияв символічного значення кольору так чи інакше пов'язаний з ієрархією, що і потребує додаткового розгляду й аналізу.

Аналіз досліджень. Пошук відповідей на питання визначення ролі кольору в мистецтві й культурі, зокрема його сакральної чи буденної основи, знаходимо в працях багатьох філософів і науковців, від Аристотеля, Сократа, Платона, Леонардо да Вінчі, І. Редона, Й. В. Гете до В. Кандинського, К. Юнга, У. Еко, К. Малевича, В. Кабо, Р. Арнхейма і до сучасних науковців, таких як М. Серов, Л. Миронова, М. Алмалех, Б. Гройс, С. Неополітанський і С. Матвеев, Г. Почепцов, С. Махнуша, Р. Гнідець, С. Прищенко та ін.

Мета статті – розкрити історичні передумови формування символічної мови кольорів первісної гармонії, що слугують сполучною ланкою в аналізі живопису київських митців кінця ХХ – початку ХХІ століття.

Виклад основного матеріалу. У. Еко дає визначення культури як природного явища, що набуває соціального характеру через втручання людини, адже саме вона наділена здатністю переосмислення і творення матеріального і духовного. Розмірковуючи над роллю духовного в мистецтві, М. Серов звертається до А. Белого, його послідовності в порядку релігія – мистецтво – наука: «...В істинній вірі

тільки помічаються шляхи до фіксації переживань. Саме до фіксації. Але не до їх вираження засобами мистецтва. І тим більше не до їх застиглого визначення в науці. Це все буде потім. Спочатку ж завжди буде релігія. Віра була на початку всього і вся. Жоден поет не напише жодного рядка без віри <...> Жоден учений не зробить дослідження, якщо не буде вірити в результати попередників. У гармонію світу» (Серов, 2003: 64–65).

Пошук балансу між природою і мистецтвом займав думки як філософів, так і митців. В. Кандинський акцентував увагу на тому, що художник уже давно стоїть над природою, наводячи приклади висловлювання Гете, Делакура і О. Уайлда. «Вільним духом стоїть художник над природою і може її трактувати згідно зі своїми цілями <...> він її пан і раб одночасно...», – пише Гете. Для О. Уайлда «мистецтво починається там, де закінчується природа», а Делакура називає природу «словником художника» (Кандинський, 1989: 60).

Віра в існування душі нерозривно пов'язана з вірою в існування чогось більшого, поза тілесністю, що веде за собою віру в існування божественного. Погоджуючись із висновками науковців, уважаємо, що «матеріальний стан душі» – це колір сакрального моменту творчого піднесення, в якому набагато більше духовної складової частини, ніж матеріальної. Матеріальне в цьому випадку – це, власне, фізичний спосіб побачити й відчутти колір, візуально і на дотик. «Теоретики наділяли його «божественним» началом, тоді як митці «бачили за кольором фарбу і вважали її матеріальними станами душі» (Серов, 2003: 66).

Через поняття «зсуву» Ф. Порталь пояснює міру сакральності епохи «наявністю

і зміщенням як би двох символічних лексиконів – мирського і більш давнього, священного» (Серов, 2003: 415). Важіль зміщення буденного і священного в трактуванні символічного значення кольору впродовж століть постійно зміщується то в одну, то в іншу сторону, надаючи тим самим нових значень контексту кольору. Якщо розглядати з боку науки, тоді трактування кольору цілком і повністю залежать від розуму, адже, як стверджує М. Серов, «символіка і семантика кольору спираються на об'єктивні особливості нашого інтелекту» (Серов, 2003: 416). Ця теза перегукується з висловом В. Рабиновича, за яким «колір, якщо тільки відволіктися від сакрального контексту, – це фізична фарба, що в певному сенсі довільно нанесена на об'єкт» (Серов, 2003: 436).

Для глибшого розуміння поставленої задачі варто звернутись до ідей М. Серова – «якщо особистість людини може бути представлена тріадою «природне – культурне – соціальне», то власне культура – також тріадою, але вже такою, що більш піддається вивченню: «релігія – мистецтво – наука» (Серов, 2003: 14–15). Погоджуючись із цим, зауважимо, що людина формується з природного, культурного і соціального, де перше стоїть в основі цієї тріади, але для того, щоб набути культурного складника, людині потрібне надприродне – віра і духовне збагачення. Виявляючи свою особистість на базі цих трьох основ, людина розвиває мислення, особистісне бачення сутності речей, що її оточують.

Звідси і впливає те, що віра впливає на поступ у творчості, виявляє духовне начало. Важливо підкреслити роль релігії в сучасному мистецтві, яка є не стільки каноном храмової культури, як духовним джерелом. «...Культура – це будь-яке природне явище, змінене людським втручанням, за рахунок якого може бути включеним у соціальний контекст», знаходимо підтвердження в У. Еко, тезу, що певною мірою перегукується з висловами М. Серова (Еко, 2006: 450). Водночас, на наш погляд, соціальний складник, як і наукова діяльність, не завжди стає наступним етапом за мистецькою роботою. Зазвичай митець, розвиваючи власне філософське мислення і бачення, повертає їх у свою творчу діяльність.

Отже, погоджуючись з вищезазначеним, додаємо, що мистецтво формується на духовній основі, в суміші віри й осяння, тоді як

наука стає поєднанням духовного і творчого начала, що робить останнє залежним певною мірою від наукового складника. Мистецтво знаходиться між наукою і релігією, між двох начал, які століттями вважались настільки протилежними, що будь-які спроби їх згадки в одному контексті є неприпустимими. Проте філософська і наукова думка дійшли висновку, що саме мистецтво стало тією ланкою, яка їх поєднала. Якщо умовно сформувати три кола, центральне з яких – мистецтво, а два інших – наука і релігія, і розмістити їх так, щоб вони перетиналися, то ми побачимо, що мистецтво органічно формується з рівних частин науки та релігії.

У своїх дослідженнях М. Серов пише про особливе символічне значення кольорів, яке вони отримали в період середньовіччя, коли між мирським і божественним формувались «мости», роль яких виконували символи. Завдяки кольору, наділеному символічним значенням, духовний світ набував матеріальної форми (Серов, 2003: 437). Колір як символічний міст між людським і божественним продовжує і сьогодні сакралізувати повсякденний простір, на допомогу релігії приходять такі сфери, як психологія (теорія асоціацій), міфологія (древні вірування, архетипи, пам'ять предків), етичні погляди і мораль. Зокрема, в «Сакральній геометрії» С. Неаполітанського і С. Матвеєва йдеться про форму символу як інструмент візуальної комунікації, що «допомагає співвідносити коливання триєдиної людської істоти з гармонійними ритмами природи» (Неаполітанський, 2004: 40). Тож символ відіграє роль зв'язуючого компоненту, що поєднує мости між людиною і мистецтвом, вірою і релігією, природою і наукою, знаходячи також шляхи поєднання кожної з цих основ у гармонійну єдність, що формують культуру.

На думку науковців, семантика кольору вибудується навколо «емоційно-експресивних, семантичних, асоціативних, оціночних, стилістичних, культурологічних тощо» аспектів його сприйняття (Прищенко, 2015: 17). Спостерігаючи розгалужений спектр факторів, що становлять мову кольору й форми, аналіз їх символічного значення варто зосередити на основних кольорах, таких як білий, чорний і сірий.

Незважаючи на очевидність символічного вираження білого кольору як символу духовності, С. Прищенко звертає увагу на його здат-

ність цільного вираження неосяжного поняття. Науковиця зазначає, що «білий колір ще з античності носить символічне значення чистоти, відчуженості від мирського (кольорового), спрямованості до духовної простоти» (Прищенко, 2009: 26). Поділяючи думку авторки, визначимо, що яскравим прикладом пошуку «духовної простоти» в живописі можемо назвати творчість київського живописця І. Пилипенка, учня М. Стороженка, школа якого відрізняється особливим баченням духовного в сучасному мистецтві. М. Стороженко мав багато талантів, один з яких – це вміння передати своїм учням тонке відчуття сакральності, що присутнє в повсякденних речах. Зважаючи на це, відзначимо, що пейзажі І. Пилипенка (зокрема, твори «Андріївський храм» (2018), «Гонконгська вежа» (2018), «Зима на Близьких печерах» (2012), «Вечірня подорож» (2010), «Сестри» (2009) та ін.) виражають сакральну тишу, історичні напруження міських сюжетів ніби зникають під пензлем автора, залишаючи істинне, первинне бачення суті речей. Глядач ніби бачить те, що не має бачити око людини, проте водночас відчуває спокій і душевну гармонію, позбавлену буденності. Білий колір митця стає втіленням не тільки духовного бачення, а й засобом вираження початку «народження» й існування міст як головних героїв творчості митця.

Доцільно також відзначити, що пейзажі І. Пилипенка своєрідно розкривають символічне значення категорії «час», символ, який у автора набуває білого колористичного вираження, що є водночас і відсутністю кольорів, і їх поєднанням. Звертаючись до С. Прищенко, яка писала про білий як «колір вічної безмовності», можемо з упевненістю сказати, що колорит митця цілковито відповідає смислового навантаженню його творів (Прищенко, 2009: 26).

Звідси впливає наступне спостереження – якщо білий колір знаходиться на вершині символічного вираження духовності, тоді має бути і протилежний йому колір, з вираженням такої ж самої сили «анти» духовного начала, і, як правило, таким кольором виступав саме чорний. Проте сучасний символізм зміщує цю ієрархію, підіймаючи чорний колір на верхівку сакрального змісту. Шукаючи відповідь на питання, коли саме почалось розподілення кольорів за їхнім символічним духовним змістом, варто звернутись до поняття ієрархії кольорів, яке

виникло в період середньовіччя, принцип побудови якої формувався за фундаментальної участі релігії. Не дивно, що білий колір був на вершині цієї ієрархії, адже його божественна сутність не могла бути замінена жодним іншим кольором, на противагу якому був установленний чорний колір. Усі інші кольори вписувались в цю ієрархічну структуру між білим і чорним. Про таку послідовність, зокрема, йдеться в Трактаті Бартоло ді Сассоферрато «Про знаки і герби»: «білий – найбагородніший з усіх кольорів, а чорний – найнижчий, і що всі інші кольори тим прекрасніші, коли вони ближче до білого, і тим потворніші, коли в них більше чорноти». Варто зазначити, що такого висновку Бартоло ді Сассоферрато дійшов, спираючись на вислови Аристотеля в книзі «De Sensu et sensato». Проте в період Ренесансу в Італії подібну ієрархічну послідовність палко заперечували філософи, гуманісти і критики, як, наприклад, мислитель Лоренцо Балла, який, спростовуючи це твердження, писав про те, що чорний колір «не можна вважати чимось протилежним вищості білого...» (Серов, 2003: 417). На думку М. Серова, «проблему чорного ставив ще Леонардо, стверджуючи, що біле і чорне – це не кольори. І Редону довелося реабілітувати значення чорного, принаймні в живопису: Чорний – оплот духовного, найпрекрасніший колір, який відсутній в призмі» (Серов, 2003: 285). Маємо сказати, що сучасний живопис урівнює сакральність чорного і білого кольорів, кожен з яких у доробку митців набуває духовної глибини в залежності від контексту, в якому працює автор. Наприклад, у творчості О. Животкова чорний і білий кольори мають однакову священну й сакральну силу, варто згадати лише серію «Варіанти з білим» (1999 – 2000) і цикли «Дванадцять робіт» (2012) та «Робота з Біблійними текстами» (2012).

Іншим прикладом слугують живописні твори А. Криволапа, в яких білий і чорний кольори передають духовну міць українського архетипу, такі як «Кінь. Біла ніч» (2008) і «Кінь. Ніч» (2009). У творах митця чорний кінь має таку саму священну сутність, як і білий, можливо, навіть більш давню, язичницьку. Але це скоріш виключення, ніж правила, і якщо розглядати загальнокультурний контекст, ми побачимо, що в більшості народів священним є саме білий, а не чорний кінь, як наприклад у римлян,

греків, а також кельтів і германців. Хоча в Єгипті священною твариною вважається чорна кішка, для європейських країн чорна кішка чи кіт приносять нещастя. «Чорний колір у деяких країнах Східної та Передньої Азії, а також Африки, на відміну від європейської традиції, оцінюється як позитивний, священний на протиположному білому, що асоціюється із силами зла», йдеться в А. Костиної (Костина, 2003: 22). Водночас для Азії, особливо південно-східної її частини, священною вважається біла тварина, а саме білий слон. Білий як колір очищення притаманний більшості релігій і має Божественне символічне значення. «В іудаїзмі він передає значення високої, чистої сутності. <...> Індуїзм пов'язує білий колір із кольором чистої свідомості та її маніфестацією за духовного піднесення» (Неаполітанський, 2004: 488). І Буддизм, й індуїзм пов'язують білий колір із жіночим началом. Про пасивний чорний і активний білий кольори також йдеться в індуїзмі, де чорний – це «непроявлений» колір, що символізує пасивне в процесі світопроявлення (Дух) чоловіче начало, а білий, навпаки, «проявлений», він символізує жіноче начало, яке, на протиположному, активне в процесі світопроявлення (Неаполітанський, 2004: 488). На цих прикладах ми можемо побачити, наскільки вагому роль відіграє релігія в символічному визначенні кольору для культури.

У сучасній науковій думці, посилаючись на В. Кандинського, Є. Геллер пише, що білий є початком, а чорний – кінцем. «Справді, час тече з білого минулого в чорне (непізнаване) майбутнє. Це – об'єктивна картина світу, яку всім своїм еством відчував Кандинський» (Серов, 2003: 280). Проте, якщо брати суголосний з античністю погляд, чорний колір, стоячи поряд із білим як одна з основ формування світу, теж є кольором вічної безмовності. Вічність, що не має ані початку, ані кінця, за В. Кандинським, це чорна майбутня безмежність. Суголосний погляд знаходимо також у С. Прищенко, яка, порівнюючи білий і чорний, розділяє їх за принципом початку і завершення – «на протиположному чорний колір – суть завершення будь-якого явища» (Прищенко, 2009: 26). Проте будь-яка подія і майбутнє взагалі може розглядатись і як завершення, і як продовження. У живописі ми маємо безліч варіацій на цю тему, найхарактернішим прикладом

філософського балансу між завершенням і продовженням є «Чорний квадрат» К. Малевича. Символічне вираження завершення, яке вміло продемонстрував К. Малевич, передане не тільки через колір, а й через графічний символ точки, яким фактично є чорний квадрат. Проте знову ж таки точка може бути і початком, і кінцем, все залежить від погляду зору і контексту. Але головний інтерес для нашого дослідження представляє саме те, чому К. Малевич вибрав чорний колір для свого вислову, і чому чорний квадрат чорного кольору, якщо глибинна сутність цього символу – це продовження. Відповідь можемо спробувати знайти в понятті «максималізм», що описує М. Серов, розглядаючи чорний колір як категорію досягнення максимального значення, «чорний колір – вираз семантичного максималізму», – пише автор (Серов, 2003: 459). Так, дійсно, вияв максималізму «все або нічого, все поглинати і нічого не відображати» і є сутнісним вираженням чорного кольору. Завершення характеризується моментом акумулювання максимальної кількості значень, всепоглинаючою точкою на піку переходу, яку відчув К. Малевич і передав нам у символі чорної безмежності. І водночас через максимально спрощений символ, адже для того, щоб ідея була сприйнята іншими як власна, вона має бути максимально простою, що і наділило «Чорний квадрат» здатністю спонукати кожного шукати власну істину.

Сперечаючись щодо вмісту сакрального в символічному значенні чорного і білого про те, який саме колір стоїть на початку і яким усе завершується, головний білий чи чорний, хто вищий і який важливіший, варто згадати античну думку, в якій йдеться скоріш не про ієрархію, а основу, на якій формуються кольори, і в цій основі є і білий колір, і чорний, разом вони – це начало, з якого народжується все інше. Змішуючи білий і чорний, митці створюють нову основу, важіль якої балансує між завершенням і продовженням. У М. Серова знаходимо думку про те, що сірий колір, набуваючи властивостей чорного, стає поглинаючим кольором, адже, як він пише в книзі «Колір культури», «закони кольорознавства свідчать, що на сірому тлі «загубиться» майже будь-яка пляма» (Серов, 2003: 20). На протиположному твердженню, що сірий колір не дає розкритись кольоровій плямі, маємо інше спостере-

ження, навіть більше – школу «сірого живопису» в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Школа класичного київського живопису на основі культурного контексту і природного середовища говорить про те, що сірий фон стає оточенням кольорової плями, її обрамленням, де воно в спокійній гармонії може розкрити оку весь спектр вкраплень кольорів, з яких складається. Такий підхід сумісний з музикою, коли в спокійній мелодії активна нота викликає сплеск емоцій. Це підтверджує нашу думку про особливість колористичного вирішення стилістики символу київських митців, яка пояснюється впливом школи Санкт-Петербургу.

Варто зауважити, що класики київської школи живопису багато чого взяли зі школи Санкт-Петербургу, проте локальний контекст, з його мозаїчністю кольорового багатства, сірий перетворив на срібло, даючи можливість полотнам переливатись гармонійним поєднанням кольору і роблячи збагачений сріблястий колорит суголосним відчуттю сонця, що грає на поверхні води. Прикладом найвдаліше слугують пейзажі українського митця В. Гуріна, який зміг передати відчуття кольорової гармонії своїм учням у стінах НАОМА, для якого сірий завжди був синонімом срібла і стояв ближче до веселки кольорів, ніж до чорного і білого. У цьому контексті варто згадати такі твори В. Гуріна, як «Ранок. Вітер» (2006), «Гімн сонцю» (2005), «Блакитний ранок» (2005), «Сонечко встає» (2004), «Мамині вареники» (1991) та ін.

Знову ж таки, звертаючись до М. Серова, ми побачимо ще одне підтвердження близькості сірого кольору до чорного – «сірий є єдиним кольором, який по суті своїй не має додаткових, бо сам у собі все містить» (Серов, 2003: 150). Проте властивість сірого кольору містити в собі інші скоріш свідчить про його здатність бути додатковим кольором, а не навпаки. Насправді ж сірий може бути гармонійним додатковим до всіх відомих кольорів, і тут ми згодні з М. Серовим у тому, що сірий містить у собі всі кольори, і в залежності від того, який з них буде домінуючим, до того з них і стане додатковим сірий колір. Погоджуючись із думкою М. Серова та враховуючи слова В. Гуріна, для якого гармонія живопису – це тонке відчуття пропорції, яку кожен митець виводить самостійно, можемо узагальнити,

що сірий колір – це найбільш універсальний з-поміж усіх. Він одночасно може бути і самостійним, і комбінаційним, і додатковим.

Маючи приклади того, як колір розкриває свої властивості від сірого оточення, варто також сказати і про здатність білого і чорного надавати кольоровій плямі особливого звучання. Незважаючи на те, що А. Криволапа навряд чи можна віднести до прихильників сірого кольору, в його абстрактній серії «Нефігуратив» (1986–2009), що налічує понад п'ятдесят робіт, ми знайдемо яскраві приклади того, як сірий колір збагачує яскраву пляму, і навпаки. У культурологічній і філософській науці деякі дослідники стверджують, що «на білому ж, або на чорному тлі через контраст вона (яскрава пляма) може виглядати майже зухвало» (Серов, 2003: 20). Проте для українського контексту, говорячи насамперед про народне мистецтво, де яскраві кольори на білому фоні, що притаманні вишиванкам, рушникам та іншим народним ткацьким ремеслам, є свідченням святковості, нарядності, чистоти й радості, тоді як ті самі яскраві фарби на чорному полотні є символами такої ж жили протилежних відчуттів – суму, туги, горя і відчаю. І білий, і чорний фони підсилюють чуттєву складову частину «емоційних» фарб, коли сірий, навпаки, їх заспокоює, даючи можливість оку насолодитись у повній мірі їхньою красою. Вибір як основного кольору, так і оточення, формується з урахуванням контексту, завдяки якому сутність твору сприйматиметься глядачем у необхідному авторові руслі. Звідси випливає, що семантика кольору теж змінюється від контексту. Візьмемо, наприклад, доволі поширений приклад того, як в одній культурі (більшість європейських країн) білий колір розшифровується як символ народження і святковий колір, а в іншій (деякі країни Сходу) навпаки – як колір жалоби.

Погоджуючись із висновками науковців, вважаємо, що мова кольору – це «основа мовного контексту», яка в більшості випадків не потребує особливої організації її прочитання, оскільки сама в собі містить ключ до системи візуальної комунікації, яким кожен вправі користуватись (Чемакіна та ін., 2017: 68). Кольором як емоційно-образною мовою користуються як митці, так і письменники, вкладаючи вільні й набуті сенси в загальний візуальний чи то словесний ряд. Не дивно, що у Рілей

(Riley С. А.) сам по собі колір – це «представник чуттєвості, насолоди і грішності» (Серов, 2013: 18). Маємо сказати, що початково мова мала два характери свого вжитку, повсякденний і прихований, тобто сакральний, але для кожної зі своїх аудиторій, для яких вона призначалась, це була мова вільного користування, адже кожен знав її алфавіт і граматику. В. Кабо в книзі «Синкретизм первісного мистецтва» пише про використання кольорів у залежності від їхнього символічного значення, оскільки їх використання є мовою комунікації, «традиційним засобом передачі ідей і душевних станів» (Кабо, 1972: 293). Для сучасного мистецтва шкала сакральності кольорів підкорюється більше індивідуальним уподобанням автора чи аудиторії, ніж традиційним устоям.

Висновки. Архаїчні культури символічні по своїй суті, оскільки жоден предмет чи явище не мав випадкового кольору, взаємозв'язок кольору із сутністю, походженням і якісними властивостями об'єкту – це повноцінна мова, багата на приховані сенси. Доцільно відзначити, що поєднання вербального і візуального аспектів в означенні кольору як символу здавна притаманне слов'янській культурі.

Ієрархія кольору, яка була присутня в минулому, неодмінно стосувалась віри, тоді як сучасна ієрархія кольору має тимчасовий характер тренду, посилом до виникнення якого слугує світова культура. Ми повсякчас спостерігаємо, що не тільки білий колір займає верхівку ієрархічної структури, адже сучасна сакральність передусім працює з індивідуумом і його досвідом.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Прищенко С. В. Кольорознавство : навчальний посібник / за ред. проф. Є. А. Антоновича. Київ : ДАКККіМ, 2009. 358 с.
2. Прищенко С. В., Прищенко М. О. Семантика кольору у рекламному дизайні: культурологічні та комунікативні аспекти. *Парадигма пізнання: Гуманітарні питання* ; Інститут реклами. Київ, 2015. № 4(7). URL: <https://oaji.net/articles/2015/1739-1440055447.pdf> (дата звернення: 15.10. 2021).
3. Дизайнерська діяльність : системи візуальної інформації. Науково-методичне видання / О. В. Чемакіна та ін. Київ : УкрНД, 2017. 191 с.
4. Еко У. Відсутня структура. Введення у семіологію / перев. з італ. В. Г. Резнік, А. Г. Погоняйло, 2006. 544 с.
5. Кабо В. Р. Синкретизм первісного мистецтва. Ранні форми мистецтва, 1972. С. 275–301.
6. Кандинський В. В. Про духовне у мистецтві (живопис), 1989. 68 с.
7. Костіна А. Естетика реклами : навчальний посібник, 2003. 296 с.
8. Неаполітанська С. М., Матвеев С. А. Сакральна геометрія, 2004. 632 с.
9. Серов Н. В. Естетика кольору. Методологічні аспекти хроматизму : монографія. Електронно-бібліотечна система IPRbooks, 2013. 59 с.
10. Серов Н. В. Колір культури: психологія, культурологія, фізіологія, 2003. 672 с.

REFERENCES:

1. Pryshchenko S. V. Koloroznavstvo: navchalnyi posibnyk [Color science: textbook] edited by prof. Y. A. Antonovych. K. : DAKKKiM, 2009. 358 p. [in Ukrainian].
2. Pryshchenko S. V, Pryshchenko M. O. Semantyka koloru u reklamnomu dyzaini: kulturolohichni ta komunikatyvni aspekty [Semantics of color in advertising design: cultural and communicative aspects] The Paradigm of Cognition: Humanitarian Issues. Institute of Advertising. K., 2015. № 4(7), 2015. URL: <https://oaji.net/articles/2015/1739-1440055447.pdf> (date of application: 15.10. 2021) [in Ukrainian].
3. Dydzainerska diialnist : systemy vizualnoi informatsii. Naukovo-metodychne vydannia [Design activities: visual information systems. Scientific and methodical publication] / O. V. Chemakina, A. L. Rubtsov, V. O. Svirko, O. P. Oliinyk. K. : UkrND. 2017. 191 p. [in Ukrainian].
4. Eko U. Vidsutnia struktura. Vvedennia u semiolohiiu / perev. z ital. V. H. Reznik, A. H. Pohoniailo, 2006. 544 s.
5. Kabo V. R. Synkretyzm pervisnoho mystetstva. Ranni formy mystetstva, 1972. S. 275–301.
6. Kandynskiy V. V. Pro dukhovne u mystetstvi (zhyvopys), 1989. 68 s.
7. Kostina A. Estetyka reklamy: navchalnyi posibnyk, 2003. 296 s.
8. Neapolitanska S. M., Matvieiev S. A. Sakralna heometriia, 2004. 632 s.
9. Sierov N. V. Estetyka koloru. Metodolohichni aspekty khromatyzmu : monohrafiia. Elektronno-bibliotечna sistema IPRbooks, 2013. 59 s.
10. Sierov N. V. Kolir kultury: psykholohiia, kulturolohiiia, fiziolohiia, 2003. 672 s.