

УДК 7.017.4:778.534.2

*Гармаш Юрій Тимофійович,*  
заслужений діяч мистецтв України,  
оператор-постановник,  
доцент кафедри операторської майстерності  
Київського національного університету культури і мистецтв  
swirepujdp@gmail.com;

*Прядко Олександр Михайлович,*  
заслужений працівник культури України,  
кандидат технічних наук, доцент,  
доцент кафедри операторської майстерності  
Київського національного університету культури і мистецтв  
globalfilm@voliacable.com

## КОЛЬОРОВА ГАРМОНІЯ У ТВОРАХ ЕКРАННОГО ЖИВОПИСУ

**Мета роботи** – аналіз базових принципів різних теорій отримання кольорової гармонії в живописних творах, дослідження різних варіантів гармонійних поєднань кольорів та аналіз отримання різних гармонійних кольорових рішень в екранному зображенні. **Методологія** дослідження базується на застосуванні структурно-функціонального та культурологічного підходів, зумовлених необхідністю систематизації щодо вирішення завдань гармонізації кольору в образотворчих мистецтвах і, зокрема, у творах екранного живопису. **Наукова новизна** дослідження полягає в розгорнутому аналізі розроблених в різні роки різними вченими теоретичних засад, на яких побудовані різноманітні кольоро-гармонічні системи, що дало змогу показати весь спектр та особливості отримання можливих варіантів поєднання кольорів у творах екранного живопису. **Висновки.** Для отримання кольорової гармонії у творах екранного живопису обов'язково потрібно враховувати зміст розвитку подій, композицію, форми і фактури об'єктів кадрового простору. Кольорова гармонія перебуває в складних відносинах з перипетіями сюжету фільму. Вона постійно змінюється, розвивається на протязі фільму і тому повинна розглядатись у динаміці, оскільки від кадру до кадру, від епізоду до епізоду, сюжет може змінюватися, підпадаючи під логіку драматургії.

*Ключові слова:* гармонія, колір, колорит, живопис, екран, кадр, фільм, технологія.

*Гармаш Юрій Тимофеевич, оператор-постановщик, доцент кафедры операторского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств;*

*Прядко Александр Михайлович, кандидат технических наук, доцент кафедры операторского мастерства Киевского национального университета культуры и искусств*

### **Цветовая гармония в произведениях экранной живописи**

**Цель работы** – анализ базовых принципов различных теорий получения цветовой гармонии в живописных произведениях, исследование различных вариантов гармонических сочетаний цветов и анализ получения различных гармонических цветовых решений в экранном изображении. **Методология** исследования базируется на применении структурно-функционального и культурологического подходов, обусловленных необходимостью систематизации по решению задач гармонизации цвета в изобразительных искусствах и, в частности, в произведениях экранного живописи. **Научная новизна** исследования заключается в развернутом анализе разработанных в разные годы, разными учеными теоретических основ,

на которых построены разнообразные цвето-гармоничные системы, что позволило показать весь спектр и особенности получения возможных вариантов сочетания цветов в произведениях экранной живописи. **Выводы.** Для получения цветовой гармонии в произведениях экранной живописи обязательно нужно учитывать содержание развития событий, композицию, формы и фактуры объектов кадрового пространства. Цветная гармония находится в сложных отношениях с перипетиями сюжета фильма. Она постоянно меняется, развивается на протяжении фильма и поэтому должна рассматриваться в динамике, так как от кадра к кадру, от эпизода к эпизоду, сюжет может изменяться, подвергаясь логике драматургии.

*Ключевые слова:* гармония, цвет, колорит, живопись, экран, кадр, фильм, технология.

*Garmash Yuri, Honoured worker of Arts of Ukraine, director of photography, associate professor of the cinematography chair, Kyiv National University of Culture and Arts;*

*Pryadko Aleksandr, PhD in Technical sciences, associate professor of the cinematography chair, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Colour harmony in screen painting works**

**Purpose of Article.** The purposes of the work are the analysis of the basic principles of the various theories of obtaining colour harmony in the paintings and the studying of various options harmonic colour combinations, analysis of the different harmonic colours in the on-screen image.

**Methodology.** The methodology of the research is based on the application of structural-functional and cultural approaches due to the need to find solutions in the challenge of colour harmonization problems in the visual arts and in particular in the works of screen art. **Scientific Novelty.** The scientific novelty of this research is the detailed analysis, developed at different times, by different scientists of the theoretical foundations on which a variety of colour-harmonic system is built. It allows showing the whole range of features and obtaining the possible colour combinations of variants in the works of screen art. **Conclusions.** Analysing the colour harmony in screen painting works we must pay attention to the content of events, composition, shape and texture of the personnel of the space objects. Colour harmony is a difficult relationship with ups and downs of the plot of the film. It is constantly changing, evolving throughout the film, and therefore should be considered in dynamics, as from frame to frame, from episode to episode, the story may change, undergoing the dramatic logic.

*Keywords:* harmony, colour, colouring, painting, screen, display, colour filter, frame, cinema, technology.

Актуальність теми дослідження. Ще античний філософ Арістотель вважав, що принцип пропорційної відповідності – це основа кольорової гармонії, і що кольори, в яких дотримується певна, найбільш правильна пропорційність є найбільш приємними, а пропорційно підібрані кольори є прекрасними. Він стверджував, що існує узагальнена гармонічна сутність колірної гамми, і межею всякої кольоровості є колір, подрібнений у безбарвному середовищі на окремі складові у вигляді різних кольорів, тобто мова йшла про відносну відповідність кольору в загальній кількості світла.

Гармонію кольорів в різні часи досліджували художники, фізики, філософи і навіть поети – від Леонардо да Вінчі, Ісаака Ньютона до Г. Гегеля і Йоганна Вольфганга Гете. Сам геніальний фізик І. Ньютон («Оптика», 1704 р.) та його послідовники стверджували, що кольорова гармонія – об'єктивна реальність, яку лише треба відкрити. А от поет Й. В. Гете («Вчення про кольори (хроматика)», 1810 р.) доводив, що гармонія кольорів – всього лише властивість нашої естетичної свідомості, і що гармонії не існує поза нашим сприйняттям, і що її не може існувати поза сприйняттям кольору як такого.

Згідно з колірною теорією видатного живописця В. Кандінського («Про духовне в мистецтві», Мюнхен, 1910 р.) – колір самодостатній, самоцінний, і він своїми кольоровими гармонійними поєднаннями може висловлювати всі емоції і передавати всі духовні цінності.

Йоганнес Іттен – швейцарський художник, видатний дослідник кольору в мистецтві розробив теорію колірних контрастів, кольорової гармонії і своєрідного колірною конструювання [1].

Гармонічні поєднання кольорів в живопису та в сучасних дизайнерських розробках розглядають у своїх роботах Марта Джілл (Гілл) [2, 3, 4] і Ж. Агостон [5]. Кольорову гармонію у мистецтві як систему, загальні принципи та комбінаційні еталони кольорової гармонії аналізує В. Г. Горпенко [6].

Але досі актуальним залишається питання реалізації кольорової гармонії у творах екранного живопису, куди відноситься сучасна цифрова фотографія, цифрові та аналогові кінематограф і телебачення, цифровий (комп'ютерний) живопис, включаючи комп'ютерну графіку.

Мета дослідження є аналіз базових принципів різних теорій отримання кольорової гармонії в живописних творах, дослідження різних варіантів гармонійних поєднань кольорів та аналіз отримання різних гармонійних кольорових рішень в екранному зображенні.

Виклад основного матеріалу. Ще задовго до появи кольорової фотографії, кольорового кінематографа і кольорового телебачення, які використовують різні технології екранного живопису, були не просто спроби, а цілком осмислені рішення використовувати колір при реалізації тих чи інших творчих задумів у чорно-білому зображенні. Сучасні цифрові технології дають змогу задати практично будь-яку колірну гаму зображення, починаючи з кольорово-тональної корекції у процесі зйомки – світлофільтрами і за допомогою налаштувань відеокамери оператором і відеоінженером і закінчуючи кольорокорекцією (color grading) на етапі пост-продакшена за участю колориста. Для творчого підходу при створенні певного візуально-естетичного стилю кольорового кіно- і відеозображення в основу сучасних апаратних засобів і програмних пакетів закладена можливість змінювати характеристики кольору, формувати всі можливі поєднання кольорів, які будуть безпосередньо впливати на суб'єктивні відчуття особистості, на її психофізіологічний і психоемоційний стан. І на першому місці тут стоїть кольорова гармонія отриманого чи уже відкоригованого колористом зображення. Кольорова гармонія – це специфічна частина загального явища гармонії (в геометричних побудовах, в музиці, в архітектурі та ін.), яка забезпечує своєрідне, узагальнююче відчуття довершеності, злиття складових кольорів в органічну цілісність. В образотворчому мистецтві кольорова гармонія лежить в основі поєднання окремих розрізнених кольорів, одночасно формуючи той чи інший колорит. Потрібно розуміти, що кольорова гармонія сприймається досить вибірково і ґрунтується на індивідуальних суб'єктивних відчуттях як автора живописного твору, так і глядача. Вона вибудовується автором таким чином, щоб «закодувати» психо-емоційну інформацію у відповідну гармонію кольорів, яка потім буде «декодована», тобто сприйнята глядачем у вигляді тих чи інших від-

чуттів. Сприйняття відбувається, звичайно, на підсвідомому рівні у вигляді доповнюючої інтонації, що підсилює контекст колориту всього екранного твору.

Отримання відчуття кольорової гармонії при перегляді фільму чи іншого твору екранного живопису і є вирішенням головного колористичного завдання, згідно з яким створена в зображенні єдність кольорів повинна відповідати його змісту. Під кольоровою гармонією досить часто розуміють лише приємні відчуття, красиві поєднання кольорів. Певні підстави для цього є, оскільки гармонія асоціюється глядачем з відчуттям краси. Класична естетика в основу критерію краси кольору поклала його чистоту.

Крім насиченості (чистоти кольору), колірному тону, світлоти, співвідношень, форми та взаємного розташування кольорів, які становлять основу кольорової гармонії, обов'язкові також наступні ознаки: пропорційність, урівноваженість, узгодженість – властивості, які зумовлюють відчуття задоволення, своєрідного естетичного спокою. Проте такий підхід також є частиною процесу гармонізації, бо одні й ті самі поєднання чи співзвуччя в одному випадку можуть виглядати гармонійними, в іншому – ні. Багато що тут залежить від контексту, конкретної ситуації, від взаємодії з іншими елементами кадру, від форми та змісту відповідного фрагменту екранного твору.

Поняття кольорової гармонії широке й багатоаспектне. Проаналізуємо основні теоретичні підходи до формування принципів гармонізації кольорів.

Леонардо да Вінчі спочатку вибудував послідовність з шести кольорів: білого, жовтого, зеленого, синього, червоного і чорного та асоціативно прив'язав їх до шести природних стихій: Світла, Землі, Води, Повітря, Вогню і Темряви. Він же перший визначив такі гармонійно контрастні пари кольорів: білий і чорний, синій і жовтий, червоний і зелений. Для кожного окремого кольору були знайдені гармонійно узгоджені кольори і створені стійкі колірні акорди. Із зеленим у нього гармонійно узгоджується і пурпурний, і червоний, і блідо-фіолетовий [7].

Потім, після Леонардо да Вінчі, проблемою гармонійного поєднання кольорів переймалися і досить фундаментально її досліджували І.Ньютон, Ф. Рунге, А. Шопенгауер, Е. Делакруа, В. Бецольд, А. Г. Манселл, Р. Адамс, І. В. Гете, В. Оствальд, П. Клее, В. Кандінський, Й. Іттен, Д. Джард і Г. Вишецькі та ще багато відомих вчених і художників. Їхні висновки багато в чому збігалися.

Так кольорогармонічна система Й. В. Гете встановлювала шість основних кольорів з утворенням двох колірних трикутників: перший – синій (В), жовтий (У) і пурпуровий (М) кольори, а другий – фіолетовий (V), помаранчевий (О) і зелений (G) кольори (рис.1). Два кольори – жовтий і синій розташовувалися по горизонталі – перша «характерна пара» [8]. Вона була основою першого колірного трикутника, на третій вершині якого знаходився пурпуровий колір. Над жовто-синьою парою Гете розташував другу «характерну пару» – оранжево-фіолетову, і вниз від цієї основи він побудував другий колірний трикутник, третя вершина якого відводилася «плебейському» зеленому кольору (рис.1). Такою побудовою Гете вперше встановив ієрархію гармонійних взаємозв'язків в своєму шестиколірному колі.



Рис. 1. Колірні трикутники Гете

У цьому шестиколірному колі Гете виділив три типи парних взаємозв'язків: гармонійна, характерна і нехарактерна пара. Гармонійні пари кольорів – пурпуро-во-зелена, фіолетово-жовта і оранжево-синя. За висновками Гете їх емоційно-виразне значення полягає в тому, що протилежні кольори «знайшли» один одного і утворили єдине ціле, яке викликає в душі людини відчуття заспокійливої повноти. Інший емоційний стан задавали характерні пари кольорів: жовто-синя, жовто-пурпурова, синьо-пурпурова, оранжево-фіолетова, оранжево-зелена і фіолетово-зелена. Гете вважав, що жовто-пурпурова, синьо-пурпурова і оранжево-фіолетова пари кольорів мають млявий характер, дещо обмежений, зі схильністю до пишноти, а жовто-синя пара бідна, банальна і буденна. Нехарактерні пари кольорів: жовто-зелена, жовто-оранжева, оранжево-червона, червоно-фіолетова, фіолетово-синя, синьо-зелена. Базуючись на своїх відчуттях, Гете робить висновок, що жовто-зелена пара вульгарна, а синьо-зелена – груба, огидна і просто «безглузда». Зробивши аналіз гармонійного поєднання кольорів, Гете по-своєму класифікував ще й типи колоритів, з яких виділив три основних: могутній, ніжний і блискучий. У цих колоритах переважають: у могутньому – активні мажорні червоні тони; в ніжному – пасивні мінорні зелено-сині тони; а у блискучому узгоджуються мажорні і мінорні поєднання кольорів кола. Гармонійному поєднанню за теорією Гете сприяє урівноваженість теплих і холодних кольорів. Коли виникає потреба у спокійному поєднанні кольорів, тоді користуються більш близькими за розташуванням в спектральному колі поєднаннями, та поєднанням з однієї гама кольорів. Для живопису загальну приглушеність насиченості Гете вважав слабкістю і невпевненістю колориту. Гете також вважав фальшивим колоритом повне придушення всіх кольорів одним тоном.

Правда пізніше таку приглушену насиченість Вільгельм Оствальд назвав головною позитивною якістю колориту і стверджував, що для отримання кольорової гармонії принципово важливо і необхідно виконувати розбілювання і притемнення кольорів. Він вважав, що всі кольори, які містять рівні домішки білого або чорного кольорів, є гармонійними, а ті, в яких немає такої домішки, будуть найбільш гармонійно поєднуватись, якщо будуть перебувати в колірному колі через рівну кількість інтервалів один від одного.

Через 100 років, 1911 р., Йоганнес Іттен, розвиваючи ідеї Гете, у своїй науковій роботі *Kunst der Farbe: Studienausgabe* запропонував для визначення гармонійного кольоросполучення використовувати колірне коло (рис. 2), яке він

розділив на 12 частин [1]. Контрастні кольори в цій побудові перебувають на одному діаметрі. Гармонійне поєднання з трьох кольорів визначається їх розміщенням через три кольори один від одного (ці кольори будуть на вершинах вписаного рівностороннього трикутника). У цій моделі жовтий, червоний і синій кольори дають найсильніше гармонійне співзвуччя, яке можна вважати основним. Гармонійне поєднання дають і додаткові кольори в своїй триєдності – фіолетовий, зелений і оранжевий. Гармонія з чотирьох кольорів визначається їх розміщенням через два кольори – на вершинах вписаного квадрата. Гармонію з шести кольорів можна отримати з кольорів, розташованих на вершинах вписаного шестикутника.



Рис. 2. Колірне коло Іттена

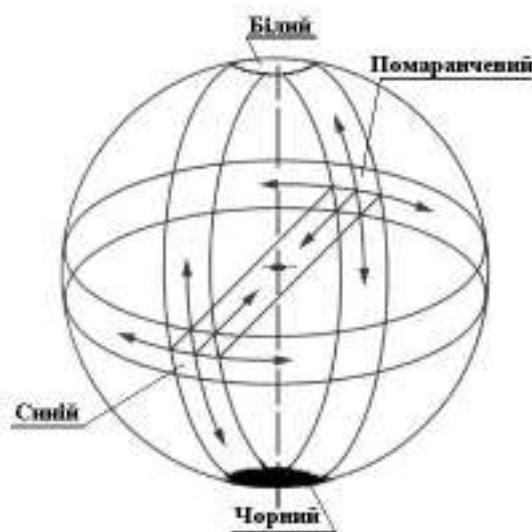


Рис.3. Колірна куля Іттена

Однак колірне коло – це колірна модель на площині, в якій закладене обмеження з 12 чистих кольорів (адже існують ще тисячі і тисячі відтінків). Тобто така «площинна» модель була недостатньою для більш розгорнутої характеристики гармонізації кольорів. Тому Іттен для проведення кольорової систематизації замість кола пропонує використовувати колірну кулю (рис.3), винахідником якої був німецький художник-романтик Філіп Отто Рунге (1777-1810). У такій більш повній моделі об'ємного колірного простору чисті кольори колірного кола містяться на екваторі кулі у дванадцяти однакових секторах, а полюсами кулі є білий і чорний колір. Поверхня кулі в цій моделі поділена на шість паралелей, розташованих на однакових відстанях одна від одної, утворюючи сім зон разом з екваторіальною зоною чистих кольорів. Перпендикулярно до екватора, від полюса до полюса, поверхня розбивається на 12 меридіанів. Між «полюсом» білого кольору і екваторіальною зоною кожного чистого кольору послідовно розташовуються дві зони його висвітлення. А від екваторіальної зони в бік «полюсу» чорного кольору іде затемнення чистих кольорів також у вигляді двох зон, розташованих на поверхні кулі між умовними паралелями. За такої побудови з'явилась можливість отримання значно більшої кількості гармонійних поєднань кольорів з різними світлотами.

Іншу модель об'ємного колірнього простору у вигляді конуса запропонував Вільгельм фон Бецольд (1874 р.). В основі конуса лежало колірне коло, що складалося з десяти сегментів різного кольору (послідовність розташування за Гете), які розбілювались, наближаючись до центру кола. Вершиною конуса був чорний колір, в який по мірі зменшення діаметра кола переходили, поступово затемнюючись, всі кольори.

Ще одну систему тривимірного колірнього простору розробив 1905 р. професор, художник Альберт Генрі Манселл. Колір у його роботі A Color Notation описувався трьома координатами: колірний тон, насиченість і світлота. Об'ємний кольоровий простір нагадував циліндр неправильної форми, в якому колірний тон (Hue) визначався за горизонтальним колом у градусах; насиченість (Chromе) поступово змінювалась за радіусом від нейтральної (вісь циліндра) до максимальної (на боковій поверхні циліндра); світлота (Value чи Lightness, L – в сучасній моделі CIE Lab) змінювалась від мінімального значення «0» (чорний) в основі циліндра до максимального «10» (білий) по вертикалі осі. У сучасній інтерпретації системи Максвелла вже нараховується 40 колірних тонів. Сьогодні система Максвелла визнана як стандарт Z138.2 American National Standards Institute, в японському промисловому стандарті JIS Z 8721, у британських стандартах.

В. М. Шугаєв в 1969 р., взявши за основу системи побудови кольорового простору А. Г. Манселла і В. Бецольда, проаналізував 120 можливих різновидів гармонійних поєднань, систематизував і виділив наступні основні чотири види кольорових гармонійних сполучень: родинні кольори, родинно-контрастні кольори, контрастні кольори та нейтральні (споріднені за контрастом і кольором) [9].

Якщо ж аналізувати можливі варіанти отримання кольорової гармонії, беручи до уваги тільки три основні характеристики кольору – кольоровий тон, насиченість і світлоту – то отримаємо наступні гармонічні поєднання [10]:

- близькість за кольоровим тоном, але відмінність по світлоті і насиченості
- близькість за світлотою, але відмінність за колірним тоном і насиченістю
- близькість за насиченістю, але відмінність за колірним тоном і світлотою
- близькість за колірним тоном і світлотою, але відмінність за насиченістю
- близькість за світлотою і насиченістю, але відмінність за колірним тоном
- поєднання, в якому обидва кольори розрізняються за всіма трьома параметрами (це найскладніший випадок).

Усю надзвичайну велику розмаїтість гармонічних поєднань все-таки можна також розділити на дві групи: контрастні і нюансні. В основі контрастних гармоній лежать кольори, які перебувають на значних інтервалах один від одного на колірному колі. До нюансних гармоній відносяться поєднання близьких колірних тонів, і вони часто виглядають як відтінки одного кольору.

Технологія екранного живопису у процесі отримання кольорового зображення пройшла стрімкий еволюційний шлях через різноманітні винаходи, розробку кольоросвітлочутливих матеріалів, розробку світлочутливих матриць зі світлофільтрами Байера і через створення апаратної лінійки як аналогового, так і цифрового обладнання від зйомочної камери до проекції. Та при зародженні кінематографа кольори, які були притаманні об'єктам зйомки, зовсім не хотіли

в екранному зображенні складатися в гармонічну систему, яка могла б стати ще одним виразним засобом, як у традиційному живописі. Нові технологічні можливості отримання кольорового зображення ще вимагали їхнього освоєння і практичної апробації. Особливо це стосувалось гармонізації кольорів у кадрі.

Режисер Андрій Тарковський, який відзняв шість фільмів у кольорі, так і не зміг перебороти свого настороженого ставлення до кольору взагалі і особливо до відкритих локальних кольорів на екрані. Він вважав, що осмислений і ретельний відбір предметних кольорів у кадрі – повинен бути основою колористичного рішення фільму. Тарковському в останніх фільмах була близька стримана гармонія класицизму, гармонія стриманих кольорів. У фільмі «Сталкер» він разом з оператором Олександром Княжинським зміг послідовно реалізувати доволі оригінальне колористичне рішення – зображення друкувалося з чорно-білого негативу на кольорову позитивну плівку з використанням кольорових світлофільтрів. Виявилось, що в результаті цього експерименту зображення на екрані не сприймалось як монохромно кольорове, рівномірно зафарбованим в один колір (коричневий чи зеленуватий). Різні ділянки зображення мали не тільки різний ступінь світлоти і насиченості, але й отримали (по закону кольорових контрастів) доповнюючий, так званий компліментарний кольоровий тон, який виникав в результаті надзвичайної властивості нашого ока відчувати колір, якого в дійсності на екрані не існує. Він існував в уяві глядача тільки в момент перегляду екранного зображення. Ця надзвичайно тонка і своєрідна кольорова гармонія влаштувала авторів фільму і відповідала за їхнім задумом відтворенню стану природи в «зоні». Вони не були першовідкривачами такої колористики. Ще в 60-і роки минулого століття (за 12-ть років до зйомок «Сталкера») режисер Клод Лелюш та оператор Ж. Коломб у своєму фільмі «Чоловік і жінка» легко і природно використали такий принцип гармонії, побудований на локальних кольорах.

Але описану вище гармонізацію можна вважати винятком із загальних правил, оскільки в екранних технологіях на той час склався інший принцип поєднання кольорів. Цей принцип був сформований під дією доктрини, згідно з якою для правильної кольоропередачі предметних кольорів зйомку рекомендувалось проводити тільки за розсіяного світла з невеликим контрастом світлотіні. Така установка збігалася з естетичними принципами раннього Відродження, коли художники розробляли гармонію відкритих локальних предметних кольорів і, потрібно сказати, досягли в цьому значних успіхів. Творці музичної мелодрами «Шербурзькі парасольки» (1964 р., реж. Жак Демі, оператор Жан Раб'є, композитор Клод Лелюш) та музичні комедії «Моя прекрасна леді» (1964 р., реж. Джордж К'юкор, оператор Гаррі Страдлінг, композитор Андре Превін) також застосували цей принцип гармонії відкритих локальних кольорів в поєднанні з ахроматичними кольорами, з білим та чорним. Гармонія кольорів (приємно для ока) в цих фільмах надзвичайно вдало поєднана з гармонією музики (приємно для слуху).

Сьогодні у режисера й оператора є практично нічим не обмежена можливість розробити і втілити в екранне зображення будь-яку кольорову гармонію і створити будь-який колорит. Це особливо нескладно помітити у фільмі «Отель «Гранд Будапешт»», який 2015 р. отримав чотири Оскари американської кіноа-



кадемії (найкращий художник-постановник Адам Штокгаузен, Анна Піннок; найкращий дизайн костюмів Мілена Канонеро; найкращий грим Френсіс Хеннон, Марк Кулір; найкраща музика Александр Деспла) і був представлений до нагороди ще у 5-ти номінаціях. Сюди ввійшли номінації за найкращу режисуру Веса Андерсона та за найкращу операторську роботу Роберта Йомена. Однією з особливостей «Отеля» (як і інших фільмів Веса Андерсона) вважається його оригінальна кольорова палітра костюмів, декорацій і якась «казкова» кольорова гармонія отриманого екранного зображення. Хоч дія фільму відбувається у період між двома світовими війнами, його живописний ряд не імітує стару кіноплівку і не стилізований під довоєнну кольорову фотохроніку. Андерсон і Йомен сміливо створюють оригінальний, неповторний колорит, шляхом гармонізації кольорів у зображенні практично всіх кадрів, застосовували досить продуману кольорокорекцію. У тих чи інших епізодах домінують то рожеві, то зелені відтінки (до речі, колористи Голлівуду, як правило, створюють напругу у своїх екшенах, дрейфуючи між жовтими і синіми кольорами). Разом з тим в зображенні інтер'єру самого «Отеля» досить багато кадрів надзвичайно насичених теплими кольорами – від предметних червоних до жовтих. Дерево, шкіра і навіть сніг з його рожевим відтінком вийшли настільки чарівно-іграшковими, що свідомість відмовляється сприймати те, що відбувається на екрані, як реальність. Таке колірне божевілля Андерсона, яке надзвичайно талановито реалізоване в екранному живописі Йомена, незважаючи ні на що, сприймається як чарівна кольорова гармонія.

Як бачимо, кольорова гармонія й отриманий в результаті відповідний колорит це ті складові екранного живопису, які фотомайстер, оператор, режисер, художник по костюмах, художник по гриму, художник-постановник, колорист пост-продакшену можуть змінювати без будь-яких технічних і технологічних обмежень в залежності від творчого задуму різними способами.

Наукова новизна дослідження полягає в розгорнутому аналізі розроблених в різні роки, різними вченими теоретичних засад, на яких побудовані різноманітні кольорогармонічні системи, що дало змогу показати весь спектр та особливості отримання можливих варіантів поєднання кольорів у творах екранного живопису.

Висновки. Для отримання кольорової гармонії в творах екранного живопису обов'язково потрібно враховувати зміст розвитку подій, композицію, форми і фактури об'єктів кадрового простору. Кольорова гармонія перебуває в складних відносинах з перипетіями сюжету фільму. Вона постійно змінюється, розвивається протягом фільму, й отримання гармонійності потребує неабиякого таланту оператора для створення необхідного поєднання кольорів у кадрі. На відміну від живопису і фотографії кожний зображальний засіб у кінематографі (в тому числі і кольорова гармонія і колорит) повинен розглядатися в динаміці, оскільки від кадру до кадру, від епізоду до епізоду сюжет може змінюватися, підпадаючи під логіку драматургії.

*Література*

1. Иттен Й. Искусство цвета / Й. Иттен. – М. : Издатель Дмитрий Аронов. – 2016. – 96 с.
2. Джилл М. Гармония цвета. Интенсивные цвета / М. Джилл. – М.: АСТ, Астрель. – 2005. – 144 с.
3. Гилл М. Гармония цвета. Естественные цвета / М. Гилл. – М.: АСТ, Астрель. – 2006. – 107.
4. Джилл М. Гармония цвета. Пастельные тона / М. Джилл. – М.: АСТ, Астрель. – 2015. – 144 с.
5. Агостон Ж. Теория цвета и ее применение в искусстве и дизайне / Ж. Агостон. – М.: Мир. – 1982. – 184 с.
6. Горпенко В. Г. Архітектоніка фільму: режисерські засоби і способи формування структури екранного видовища. В 5 т. / В. Г. Горпенко. – Т.4: Архітектоніка кольору, Ч. II: Видова специфіка кольору. – К. : КДІТМ, 2000. – 138 с.
7. Леонардо да Винчи. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи живописца и скульптора Флорентийского / Леонардо да Винчи. – М. : Искусство. – 1950. – 300 с.
8. Гёте И.-В. К учению о цвете (хроматика) / И.-В. Гёте ; Пер. с нем. // Психология цвета : Сборник. – М. : Рефл-бук; К. : Ваклер. – 1996. – 352 с.
9. Шугаев В.М. Орнамент на ткани / В.М. Шугаев. – М. : Наука. – 1969. – 236 с.
10. Железняков В.Н. Цвет и контраст. Технология и творческий выбор / В.Н. Железняков. – М.: ВГИК. – 2001. – 286 с.

*References*

1. Itten, J. (2016). Art of the colour. Moscow: Izdatel Dmitriy Aronov [in Russian].
2. Jill, M. (2005). Harmony of colour. Intense colours. Moscow: ACT, Astrel [in Russian].
3. Jill, M. (2006). Harmony of colour. Natural colours. Moscow: ACT, Astrel [in Russian].
4. Jill, M. (2015). Harmony of colour. Pastel shades. Moscow: ACT, Astrel [in Russian].
5. Agoston, G. (1982). Colour theory and its application in art and design. Moscow: Mir [in Russian].
6. Gorpenko, V. (2000). Architectonics of the film: director means and methods off orming patterns on-screen spectacle. Kyiv: KDITM [in Ukrainian].
7. Leonardo da Vinci. (1950). A book about the painting masters Leonardo da Vinci, painter and sculptor of Florence. Moscow: Iskusstvo [in Russian].
8. Goethe, J. V. (1996). To the science about colour (chromatics). Moscow: Refl-buk; Kyiv: Vakler [in Russian].
9. Shugaev, V. (1969). Ornament on fabric. Moscow: Nauka [in Russian].
10. Zheleznyakov, V. (2001). The colour and contrast. Technology and creative choice. Moscow: VGIK [in Russian].