

Лубенский В. И.

кандидат искусствоведения, профессор
кафедры живописи,
Киевский государственный институт
декоративно-прикладного искусства и
дизайна имени М. Бойчука

«Вы слышали тон, но не знаете, где он...»

Н. Крымов

ТОН ИЛИ ЦВЕТ?

Аннотация. Смешение понятий тона и цвета порождает в теории живописи «вакуум» во взаимопонимании между искусствоведами и художниками. Автор намечает пути к созданию единой научной терминологии.

Ключевые слова: тон, цвет, колорит, теория тона Н. Крымова.

Анотація. Лубенський В. І. Тон чи колір? Змішування понять тону і кольору породжує в теорії живопису «вакуум» у взаєморозумінні між мистецтвознавцями та художниками. Автор прокладає шлях до єдиної наукової термінології.

Ключові слова: тон, колір, колорит, теорія тону М. Крымова.

Anotation. Lubenskiy W. I. Tone or color? Confusion of tone and color produces paintings in the theory of "vacuum" in mutual understanding between the artists and fine art. The author outlines the ways to create a uniform scientific terminology.

Keywords: tone, color, shades, theory of colors N. Krymov.

Постановка проблемы. Вопрос «тон или цвет?» в теории и практике живописи можно назвать **вопросом века**. Более ста лет он ставится перед искусствоведами и художниками и не находит окончательного разрешения.

Несмотря на то, что ещё Леонардо да Винчи почти 500 лет назад разделил в живописи понятия «света» (светлого и тёмного, то есть тона) и «цвета» (окраски, оттенка) [1], в нашем искусствознании и сегодня тон называется «цветом», а цвет – «тоном». Причём, большинство живописцев не признают этого, тем не менее, теоретики искусства, как правило, остаются при своём мнении [3].

Известный исследователь живописи Н. Волков в своих трудах допускает явное противоречие с самой собой, когда пишет о **тоне** и **цвете**, следуя леонардовской традиции, и в то же время пытается обосновать теорию «**цветового тона**». «Цветовым **тоном**, – пишет он, – называют качества цвета, обозначаемые такими словами как жёлтое, красное, синее...» [2, -с.66]. Смешение понятий **тона** и **цвета** в одном термине «**цветовой тон**» ни к чему Волкова не приводит, кроме как к загромождению текста лишними словами с затуманенным содержанием. Например: «**цвета**, обладающие **цветовым тоном**» [2, -с.67] или «**цветовым тоном цвета**, промежуточного между смешиваемыми **цветами**» [2, -с.70]. В этих выражениях Волков употребляет кряду в первом выражении – три, а во втором – четыре слова с одинаковым значением цвета, в то время как можно сказать: «цветовые оттенки» и «цветовой смесью».

Стоит ли тратить столько усилий, явно бесполезных, чтобы как-то «узаконить» этот сомнительный «термин-гибрид»? Только потому, что его предложил физик Ньютон, увлечённый идеей аналогии цвета и музыкального тона? Но Ньютон, далёкий от проблем живописи, мог и ошибиться, – почему мы должны с ним соглашаться? Мы благодарны физикам и химикам за открытие спектральных цветов и их свойств, но идти на поводу у непрофессионализма нет никакой логики.

Тем не менее, мы продолжаем делать «реверансы»: пишем о «терракотово-красных» и «охристо-оливковых» тонах, о «сиреневом и розовом» колорите и т.п. Делаем «кульбиты», подобные тому, что предлагает А. Зайцев, снимая с термина «тон» его истинное значение (напряжение, светосила) и нагружая его цветовым («цветовой тон») только потому, что «так принято» у цветоведов [4, -с.42].

Стоило переводчикам Делакруа назвать полутень «полутон», как во всех учебниках «полутон» совершенно необоснованно заменяет полутень и возникает ложная «теория полутона» [5]. Не пора ли со всей ответственностью сказать, что так даьше продолжаться не может и сделать решительный шаг к отысканию истины?

Разобраться в истоках этой проблемы и наметить пути к её разрешению и является **целью данной статьи**.

Основной материал. Однажды художник Николай Петрович Крымов писал пейзаж на закате. Небо светилось ослепительно-ярким цветом и чтобы пере-

Надійшла до редакції 15.06.2012

дать на полотне это свечение, он написал небо очень светлым, а силуэт деревьев на его фоне очень тёмным, чтобы подчеркнуть ещё и в контрасте это сияние. Но сколько он ни бился над этюдом, отделявая детали, нужного впечатления так и не достиг. «В один из этих сеансов, – вспоминает Крымов, – закуривая папиросу, я навёл горящую спичку на небо, и оно по отношению к огню спички погасло, померкло. Ещё задолго до этого я думал о том, что хорошо бы иметь в живописи, как и в музыке, камертон, то есть такой предмет, который не терял бы своей светосилы ни днём, ни ночью, ни зимой, ни летом, был бы постоянным, не меняющимся от окружающих условий. Я перебирал в уме различные предметы, но изобрести этот камертон мне казалось невозможным. А вот здесь, вечером, навдя спичку на небо, я понял, что её пламя и может быть тем именно камертоном в живописи, который я долго отыскивал, так как ни солнечный свет, ни другой источник света не могут изменить тон её огня». [6].

Благодаря такому открытию, Крымову стала ясна причина неудачи с закатным этюдом – он пересветлил его, неверно угадав общий тон – светлоту всех красок в картине. После этого у него сложилась ясная, чёткая **теория тона** в живописи.

«Тоном в живописи, – писал Крымов, – я называю **степень светосилы цвета**, а общим тоном – общее потемнение и посветление природы в соответствующие моменты дня. Верное видение **тона** более важно для художника, чем видение **цвета**, потому что ошибка в тоне даёт неверный цвет» [6, -с.13, 17]. Чтобы ясна была разница между **тоном** и **цветом**, Крымов объяснял, что если малиновый цвет (в акварели) разбавлять водой, то получатся «оттенки одного цвета, одной краски», но один оттенок будет «тёмный, другой светлый, третий ещё светлее – это и будут **тона одного и того же цвета**» [6, -с.27].

Суть крымовской теории совпадает с идеями великого Леонардо и это важно для понимания её истинности: «В живописи есть два основных понятия: **цвет** и **тон**. Не надо их путать. В понятие **цвета** входит понятие тёплого и холодного. В понятие **тона** – понятие светлого и тёмного», – подчёркивал Крымов [6, -с.81].

Но почему, несмотря на несомненную убедительность приведенных выше положений теории Крымова (подкреплённых высоким авторитетом Леонардо да Винчи), советские теоретики искусства как бы прошли мимо этого феномена?

Возьмём, к примеру, упомянутого и очень продуктивного исследователя цвета в живописи А. Зайцева, который в своей книге подробно разбирает понятия «тон», «цвет», «цветовой тон», «полутон» и др. Но что поражает в этом исследовании – это явное стремление, как бы и признавая правомерность чёткого разделения **тона** и **цвета**, всё-таки склонить читателя к гибриднему «цветовому тону». Вот как он делает «ход конём» от «тона» как светлоты к «цветовому тону», о котором мы упоминали выше. Вначале он якобы рекомендует «**тон** называть своим именем – **светлотой**, ибо термин «тон», как мы увидим ниже, целесообразнее использовать в другом значении» [4, -с.40]. Затем он делает попытку «вплавить» **тон** как **светлоту** в «**це-**

товой тон»: «Когда речь идёт о тоне по отношению к цвету, то имеется в виду градация светотени в том её виде, в каком выражается она в чёрно-белой графике. Это и порождает у некоторых художников и педагогов **неверное** представление, будто в зрительном восприятии природы возможно отделять **тон как светлоту цвета** от **цветового тона** или степень освещённости объёмной формы от её окраски. В целостном восприятии светлота цвета, зависящая от цвета поверхности и условий освещения, всегда воспринимается неотделимо от цветового тона [4, -с.135]. То есть, «**тон как светлоту**», по Зайцеву, мы не видим, а воспринимаем всё в целом как «цветовой тон», иначе, **цвет**. А дальше мы читаем: «Каждый художник-педагог знает, что неверное определение учащимся **тона (светлоты цвета)** делает неверным и **цветовой тон**» [там же, -с.135].

Это последнее предложение – словно цитата из крымовской теории, но этим самым Зайцев напрочь перечёркивает своё же предыдущее утверждение о **невозможности отделить тон от цвета (цветового тона)**. Автор «заблудился в двух соснах» потому, что он хочет вместить два разных понятия в одно, а они не стыкуются. Спрашивается, зачем в последней цитате писать «цветовой тон», когда можно сказать короче – «цвет», не повторяя дважды слово «тон» в разных значениях? Ведь у Крымова именно и сказано: «ошибка в тоне даёт неверный цвет». Но Зайцев не в силах почему-то оторваться от «цветового тона» и потому запутывается и дальше.

«По **цветовому тону**, – продолжает он, – в основном и получают названия окружающие нас **цвета**...» «Однако, – соглашается он, – возможны и случаи, когда опущение прилагательной части термина делает содержание текста **неясным**» [4, -с.43]. Он ссылается на записки Делакруа типа «писание одними и теми же тонами»... Но таких туманных выражений немало и у самого Зайцева: «Неверно взятый **тон** выпадает из целого, вызывает дисгармонию» [4, -с.137] и др.

В чём же дело? Почему Зайцев как бы и понимает сомнительность «цветового тона», но упорно пытается его защитить?

Обратимся к первоисточникам. Откроем для начала «Большую советскую энциклопедию», т.26, 1977 г. [7]. На странице 69 читаем: «**Тон цветовой**» – одна из основных характеристик цвета, определяющая его **оттенок** (красный, синий, сиреневый...»). Вот откуда, оказывается, корни растут! Как тут возразить, что этот термин «делает содержание текста неясным»? Коль в энциклопедии написано, что **тон** – это **цвет**, значит так и должно быть!

В «Словаре современного русского языка» термин «**тон**» определяется также как «оттенок краски, **цвета**»... [8]. И почти во всех справочных изданиях советского периода повторяется эта версия **тона** как **цвета**. Так что нам понятно теперь, почему и Волков, и Зайцев «забыли» про теорию **Крымова**: нельзя было идти вразрез с официальной точкой зрения на «науку» о цвете.

А если копнуть глубже, в досоветский период? Откроем словарь Брокгауза – Эфрона, 1901 г.: «Тон – физическая характеристика цвета, определяющаяся **степенью его чистоты** (т.е. примеси к нему белого **света**, большей

или меньшей силы или полным отсутствием всякой примеси) и степени его **светлоты**» [9]. Как видим, это совсем другой «ракурс»: «тон» – как степень «чистоты и светлоты». Это уже не «цвет», не оттенок цвета, а **насыщенность** цвета **светом** – это и есть крымковский «тон»!

Интересно бы сравнить, как в Европе, у французов, например, давших миру великого Делакруа и импрессионистов, подходят к понятиям тона и цвета. В «Лексиконе Французской Академии» 1800-х годов, периода написания знаменитых дневников Делакруа (1822 – 1863 г.г.), оказавших после их переводов на русский язык большое влияние на состояние искусствоведческой науки, термин «тон» (ton de couleur) означает «напряжение, тон, степень силы, живости краски, – согласие цветов, красок в картине. Ton de couleur – тон краски или колера, главная краска, цвет в картине» [12]. «Напряжение, степень силы» – это и есть **тон** по Крымову. Что касается «согласия цветов, красок в картине», то это – «тональность» картины, выдержанность в общем тоне – светлом или тёмном. А «главная краска, цвет в картине» – это «камертон» цвета по светосиле. И то и другое было позднее советскими энциклопедистами принято ошибочно за «колорит» и общий «цветовой тон», хотя в «Лексиконе» термин «тон» не обозначает конкретно **цветовые оттенки**, а функцию цвета выполняет точное по смыслу слово **teinte** – «тинт, колер, цвет картины» [12. т.2, -с.1029]. «Тинт» – это **окраска**, от слова teint (фр.- там же, – с.1029) и немецкого Tinte (чернила), что идентично нашему термину «**краситель**».

Теория тона Крымова вызвала протест у Президента Академии художеств СССР Б. Иогансона. После опубликования Крымовым основных положений своей теории, Иогансон обрушился на неё с резкой критикой: «Крымов считает, что живопись есть передача тоном (плюс цвет) видимого материала. **Тоном** он называет степень светосилы цвета, **цвет** имеет **светосилу**. Значит и он тоже **тон**? Что же Крымов называет цветом? Вот тут-то и начинается неясное...» [13]. «Согласно теории Крымова, – пишет он дальше, – видение тона более важно для художника, чем видение цвета». Опровергая это положение, Иогансон приводит в качестве довода два цвета светофора – красный и зелёный, которые надо передать в картине. Он убеждён, что их светосила – это и есть оттенок цвета, который и надо верно, сразу определить на палитре без всякого лишнего тона: «Верное видение **цветового напряжения**, сопоставление **степени напряжения** красного и зелёного, художник, способный видеть цвет, и выразит **цветом в зависимости от светосилы**» [13, -с.87].

Иогансон и сам не заметил, что фразами «цветовое напряжение», «степень напряжения красного», «в зависимости от **светосилы**» он сам себя же и опровергает и утверждает крымковское положение, что цвет верен только в зависимости от «**напряжения**», «**светосилы цвета**», что и составляет понятие «тона» по Крымову. Далее Иогансон в ещё более ясной форме подтверждает это: «метод писания с натуры основан на сравнении тончайших соотношений близких между собой **тонов** как по **силе света**, так и по **оттенкам** цвета» [13, -с.108]. Здесь он уже признаёт наличие «**тонов**

по силе света», разделяя их с «тонами по оттенкам цвета». А чуть ниже он отмечает, что «писание с натуры заключается в выявлении различий на холсте, заключенных в натуре, **разниц светосилы и напряжённостей** оттенков цвета» [там же, -с.108].

Вот наш академик постепенно и раскрылся: «светосила цвета» – это и есть «тон» Крымова, а «напряжённость оттенков» – это также «тон» – «напряжение, степень силы краски» (см. выше франц. ton de couleur). Внутренне Иогансон чувствует всю правоту Крымова, но груз традиционного, официального мышления не позволяет ему сразу прямо это признать.

Но надо отдать должное Иогансону в разделении тона на «светосилу» и «напряжённость оттенков». Это то, в чём он вначале не мог разобраться, но, как видим, «интуитивно» пришёл к верному заключению.

Попытаемся это наглядно пояснить. Цвет как видимая окраска предмета постигается через свет. Свет первичен по отношению к цвету: отсутствие освещения делает цвет невидимым, хотя существует и в полной темноте природная окраска предметов. Свет делится на «прямой и отражательный» (по В. Далю). **Прямой свет** от источника освещения даёт нам **общий** световой **тон**, а отражательный (назовём его для краткости «отсвет»), отражённый от поверхности предмета и дающий нам ощущение её цветности, образует состояние, которое можно назвать «свечением» цвета. Это и будет вторая составляющая тона – «напряжённость» цвета. И прямая и отражательная части светового потока (свет и отсвет) плюс общий и частные рефлексы и дадут нам в сумме то, что и будет ощущаться нашим зрением как «**тон цвета**». Сила прямого света, преобразуясь в отражательный отсвет, уменьшается или увеличивается в зависимости от окраски предмета (один цвет начинает светиться, другой утрачивает яркость). Это зависит от оттенка прямого светового потока, тёплого или холодного, его смешения с предметным цветом, а также от влияния рефлексов.

Все эти факторы, которые мы, к сожалению, не можем систематизировать подобно тонам и полутонам в музыке, где они имеют точные значения, оцениваются художником на основе **чувства тона** и вытекающего из него **чувства цвета**. Цвет без тона, как раньше думал Иогансон, «верно в полном звучании взять» нельзя. Ссылаясь на авторитет своего учителя К. Коровина, «блестящего колориста», Иогансон утверждает, что Коровин якобы «терпеть не мог слова «тон» и говорил, что верно взятые цветовые созвучия выражают жизнь. «Нужно только взять краску верно, какую надо, и положить куда надо и всё» [13, -с.с.89,114]. Всё это так, только лукавил Борис Владимирович: Коровин как раз и говорил, что «верно взять» цвет можно, только оценив его **тон – светлоту**: «При составлении цвета (окраски) смотреть, что светлое, что тёмное. Когда цвет не похож и в случае желанья сделать его похожим, надо смотреть, насколько он тёмнее или светлее по отношению к другим цветам в картине» [14].

То же самое всегда повторял и Крымов: «Смотреть нужно, что темнее – так и писать. Можно легко увидеть, что темнее – это многие видят. Главное увидеть, что, чего и насколько темнее...» [6, -с.34].

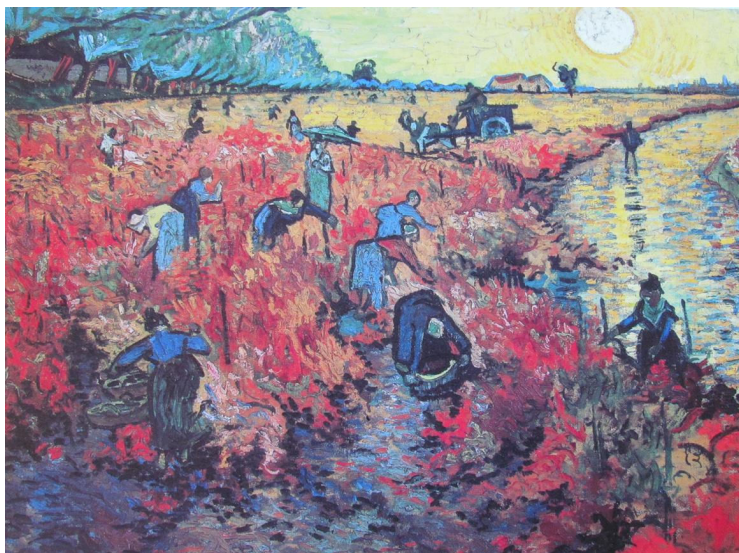


Рис. 1. Ван Гог. Красные виноградники в Арле. 1888 г.



Рис. 2. Ван Гог. Пейзаж. Пересветлённая дорога воспринимается как река.



Рис. 3,4,5. В. Лубенский. Дворик в Замостье, выполненный в тональностях: полуденной, вечерней и лунной.



Позднее Иогансон полностью становится на позиции крымской теории, ссылаясь опять же на Коровина: «Есть целая система, определённый метод работы живописца. Впервые я понял, что есть такой метод после того, как побыл в мастерской художника К. Коровина. Метод заключался в том, чтобы в живописи предметов искать разницу в их **тональном** отношении и **цветовой** окраске» [10]. «Нас учили прибегать к сравнению и писать всё время сравнивая, насколько один **тон** отличается от другого **по светосиле**, посто-

янно заботясь о том, чтобы из природы «вытащить» эти различия» [19].

Теория Крымова после критики Иогансона вызвала в художественной среде дискуссию: что важнее – цвет или тон? Стали делить живописцев на «тоновиков» и «колористов» [11], как будто художник, признающий ведущую роль тона, не может быть хорошим колористом (пример Коровина). Может статься, что и художник, пишущий цветом «в упор» («тон потом сам появится в результате верно взятых цветовых отноше-



Рис. 6,7. В. Лубенский. Восход и закат на Хороле. 2006 г.



ний», – как вначале утверждал Иогансон), может оказаться плохим колористом. Ведь **колорит** как строго организованный **цветовой строй** (колорит – не «броский цвет», как думают некоторые), не зависит от того, пишет ли художник только «цветом» или «тоно-цветом». Колорит – конечный результат работы.

Всё дело в том, что «с налёта» взятые цветовые отношения без верных тоновых отношений не выйдут «верными». В живописи цвет «не в тоне» – всего лишь случайное пятно краски – это хорошо известно всем живописцам. **Цвет рождается из света**, а светосила – это «тон».

Н. Волков отмечает, что тоновые отношения в живописи по теории Крымова – не единственный закон живописи. Сравнивая этюды Крымова и Ван Гога, он говорит, что бывают и «другие системы» отношений, как например, в картине «Красные виноградники в Арле» (рис.1) [2, -с.58]. Ради цветовой экспрессии возможно и отойти от природных тоновых гармоний, сжимая или расширяя тоновый диапазон. Но Волков говорит о средствах выразительности (контрасте, гиперболе) в решении художественного образа, где вполне логично отступление от «буквы» в пределах объективного отражения действительности. Мы же речь ведём о законах постижения колорита в **академической живописи** (а именно для обучения строил свою теорию Крымов прежде всего). Субъективные средства образного мышления, если они выходят за рамки законов природы и формы, вместо выразительности образа могут привести к фальши и непрофессионализму. Ван Гог был талантливым колористом, обладающим чувством цветовых гармоний, но увлекаясь экспрессией цвета,

Рис. 8. В. Лубенский. Сумерки. Купальщица. 2006 г.

Рис. 9. В. Лубенский. Лунная
ночь. Ожидание. 2003 г.



Рис. 10. В. Лубенский. Полдень.
Сено скошено. 2003 г



Рис. 11. В. Лубенский. Полдень
в саду. Пора сенокосная. 2006 г.





Рис. 12,13. В. Лубенский.
Утро и закат в Киево-
печерской лавре. 1995,
2006 г.



Рис. 14. В. Лубенский.
Вечер на Ворскле. 2006 г.

он иногда забывал о **тоне** как «ложе» для **цвета**. Он пересветил дорогу в отношении неба, нарушив объективный закон тоновых отношений, и дорога превратилась в «речку», по волнам которой «идёт» человек (см. также рис.2). Волков, отметив одно качество, «не приметил» другого, так как оно как раз подкрепляет теорию Крымова.

Выдающийся советский художник-педагог Д. Кардовский, ученик П.Чистякова и И. Репина, говоря об «объективных законах познания природы» подчёркивал: «**Тон** вводит учащихся в технику живописи... Привыкнув видеть и выдерживать отношения **светосилы**, учащиеся легче разбираются в характере и **силе цвета**» [16]. Построение формы в живописи Кардовский основывал «на наблюдении **взаимодействия света и окрашенности** трёхмерной природы» [16, -с.157]. «Изучение **тона** важно для живописца не только потому, что **тон неотъемлемо связан с формой**, но и потому, что при занятии живописью приходится постоянно иметь дело с **тоном, со светосилой** не только самого **света**, но и **цвета**». [19, -с.196]. Это «взаимодействие света и окрашенности» предметов и есть тот синтез «**света и отсвета**» – силы прямого плюс отражённого от формы света, которые в сумме и составляют **тон цвета**, или его светоцветовое «напряжение».

Признание важнейшего значения света (тона) для цветового построения формы в живописи мы встречаем у многих мастеров живописи. «Отвергать зависимость **колорита** от наличествующих в картине **цветов** было бы безрассудно; но существенно, что единая цветовая система (то есть колорит) организуется при посредстве **света**, что и является **первостепенным**» [17].

Николай Петрович Крымов впервые в истории искусства «создал **завершающую, классическую теорию тона** в живописи» (В. Иванов) [20]. Его теория, впитавшая в себя истоки леонардовской и чистяковской традиций, как и всё гениальное, очень проста, доходчива и, главное, логична настолько, что опровергнуть её не удалось даже маститому академику живописи Иогансону.

В терминологии советской живописи, где всё перемешалось: тон – с цветом, цвет и тон – с колоритом, тон – с полутоном, а полутон – с полутенью, – теория Крымова предстаёт перед нами удивительно ясной и последовательной. Крымовское определение **тона** как **степени светосилы цвета** отвечает и его же понятию «общего тона» – «потемнению или посветлению в различное время суток». Если **тон** рассматривать как сумму сил прямого света и отражённого от поверхности предмета (свет плюс отсвет), то «тон» будет включать в своё содержание и силу главного (прямого) светового потока («общий тон»), и отражённого от окрашенной формы предмета света, несущего информацию о наличии цветности в предмете. Эта информация показывает нашему зрению, во-первых, **степень светосилы** цветовой поверхности предмета (**тон как светлоту цвета**), во-вторых, какой **оттенок цвета** содержится в окраске предмета – красный, жёлтый и т.п. Здесь заложен ответ на вопрос Иогансона: «Что же Крымов называет цветом?» («цвет имеет светосилу, значит и он тоже

– тон?»). Ясно, что Президент Академии художеств СССР пытался защитить официальную точку зрения на «цветовой тон», но, к сожалению своему, безуспешно. Он казуистически уводит читателя в сторону от истины: поскольку «цвет имеет светосилу, значит и он тоже – тон!» Однако, логически это надо понимать так: цвет имеет светосилу = цвет имеет тон; цвет и тон существуют раздельно. Цвет – это оттенок (красный, жёлтый и др.), а тон – качество этих оттенков, которые ощущаются нами как их напряжение, свечение, яркость, светлота, а эти качества не могут быть ни «красными», ни «жёлтыми». **Цвет** не может называться **тоном**, – в этом неопровержимая логика Крымова.

Позднее Г. Шегаль более простыми словами сказал: «Тон – количество света, заключённого в данном цвете» [15]. Один и тот же красный цвет при большем «количестве света» будет **светлым** по тону, а в темноте он станет красно-коричневым, **тёмного тона**. При этом общий красный оттенок предметного цвета не изменится. Изменяется только его тон.

Светлые по тону цвета – жёлтые, оранжевые и др. – вызывают ощущение свечения благодаря своей **светоносности**. Самый несветоносный – цвет чёрного бархата, поглощающего почти все световые лучи. Мы почти физически ощущаем, как «лётся» лучистая энергия от светящихся, светлых по тону предметов (в светах), а тёмные пятна теней как бы впитывают в себя «лучи» нашего взгляда. Если цвет ослепляет, как цвет солнечного диска в полдень, то он будет **слепящего тона**.

В этом плане мы можем говорить и о **тоне цвета**, и о «**диатонике**» цвета – изменению тона по светлоте или «высоте». Диатоника в объёмной форме будет содержать такие тоновые градации (ступени): 1) тень падающая, 2) тень собственная, 3) полутень, 4) рефлекс, 5) полусвет, 6) свет, 7) блик. Логика нам подсказывает, что если есть **свет**, должен быть и **полусвет**. (П. Чистяков), если есть **тень**, должна быть и **полутень**. **Полусвет** – это **полутон света** – переход от света к полутени, а полутень (**полутон тени**) – от полусвета или рефлекса к тени [5]. Таким образом, имея три отношения в освещённой части предмета (блик, свет, полусвет), три – в теневой (рефлекс, полутень, тень собственная) плюс падающая тень, мы получим **семь** основных тоновых различий в объёмной форме. По аналогии с музыкой, этот ряд тонов может быть назван «октавой» (семиступенный диатонический ряд) в пластической форме. «Октавы» могут видоизменяться, повышаться или понижаться. Тогда мы будем иметь различные «тональности» – более «высокие» (светлые) и более «низкие» (тёмные). Их также как и в музыке – 7: 1) мрачная, 2) тёмная, 3) полутёмная, 4) средняя, 5) светлая, 6) яркая, 7) слепящая. Эти тональности связаны с «общим тоном» в различное время суток: 1) полуночная, 2) сумеречная, 3) закатная, 4) вечерняя, 5) рассветная, 6) утренняя, 7) полуденная (рис.3-12). «**Тональные**» отношения, таким образом, отличаются от «**тоновых**» тем, что в первом случае речь идёт об отношениях в тоне между разными тональностями, а во втором – о тоне в одной какой-либо тональности, например, в полдень. Разные тонально-

сти могут иметь место, например, в помещении – возле окна и в глубине комнаты и т.п.

В зависимости от задачи, семиступенный **диатонический** ряд в объёмной форме («октава») может быть превращён в **«хроматический»** ряд – 7 основных тонов плюс 5 полутонов в свету и тени (по Чистякову – «каждый полутон есть плоскость уходящая»). Это значит, что в переходах от блика к полусвету и от тени к рефлексу могут появиться ещё дополнительные **полутоны** – переходные, промежуточные. Или тоновые отношения могут строиться на меньшем числе тоновых различий, исключая, скажем, блики и рефлексы.

Следует отметить, что тоновые отношения (в одной и той же тональности) не зависят от характера выполнения этюда – полихромного (полноцветного) или монохромного (гризайль): сила тона в светотеневых градациях в одноцветном изображении будет равна силе тона в полноцветном варианте. Только в последнем труднее оценить силу тона, которая в первом легко распознаётся. Поэтому живописцу важно умение в цветовом пятне определить силу тонового напряжения. Крымов в начальной стадии обучения приучал к этому студентов: «Когда вы выучитесь абсолютно видеть тона (что темнее и что светлее), то вы вдруг сами скажете: теперь я приступаю к цвету. ... Так вот, когда вы основательно изучите тон, я скажу вам: «Теперь настало время думать о цвете». А вы уже не сможете думать о цвете отдельно: вы всегда будете брать цвет в соответствии с тоном. И тогда ваше обучение будет закончено» [6, -с.30].

Выводы:

1. Взаимопонимание между художниками, искусствоведами, педагогами и цветововедами в теории живописи может быть достигнуто, если они будут общаться на общепринятом языке с единой научно-обоснованной терминологией. В теории колорита и методике живописи за основу должна быть принята **классическая теория тона** Н. Крымова, чётко определяющая понятия: «тон» (светлое и тёмное), «цвет» (тёплое и холодное), «общий тон», «колорит», «гамма» и т.д.
2. «Тон» как светосиловое **напряжение** цвета («степень светосилы цвета» по Крымову) может характеризоваться как «тонус», «высота звучания» цвета, светлота, свечение окрашенной поверхности предметов в результате отражения от них световых лучей определённой силы. Тон в живописи характеризуется семиступенной «октавой» в пластической форме (основной **диатонический ряд** от тона блика до тона падающей тени) и семью **«тональностями»** (общий тон) от полуночной до полуденной, что и лежит в основе отличия «тоновых» и «тональных» отношений в построении колорита.
3. Живопись, по сути, – это передача света в цвете. «Живопись есть цвет, взятый в тоне» (Д. Кардовский). Поэтому цвет не может называться «тоном», а тон – иметь содержание цвета. Тон не может быть ни тёплым ни холодным, ни серебристым ни золотистым, так же, как и цвет не идентичен «светосиле», напряжению цвета (красное напряжение?!). **Цвет** имеет **оттенки, цветовые нюансы, валёры, гам-**

мы, а тон означает насыщенность цвета **светом**. Тон и цвет – совершенно разные понятийные категории. Только при чётком разделении их значений возможно выстроить строгую, научно-обоснованную теорию колорита в живописи.

Литература:

1. Леонардо да Винчи. Суждения. –М: Эксмо. 2005. - с.68.
2. Волков Н. Н. Цвет в живописи. –М: Искусство. 1985. - с.67.
3. В Кравець, Л. Горбатенко. Світлотональність у живопису. – Харків: Вісник ХДАДМ. 2008. №5. -с.61.
4. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. –М: Искусство. 1986.
5. Лубенский В. И. Живопись: в поисках «полутона». – Харків: Вісник ХДАДМ. 2012. №3.
6. Н. П. Крымов – художник и педагог. –М: Изобразительное искусство. 1989.
7. Большая советская энциклопедия. –М: Советская энциклопедия. 1977. т.26.
8. Словарь современного русского литературного языка. Издат. Академии наук СССР. –М-Л: 1960. т.15, -с.606.
9. Энциклопедический словарь Брокгауз – Эфрон. –С-Петербург: 1901. т.33. -с.512.
10. Иогансон Б. Композиция и колорит. – М: Творчество. 1960. №4. -с.20.
11. Полтавець-Гуйда О. Загальний тон в живописі. – Харків: Вісник ХДАДМ. 2011. №1, -с.118.
12. Полный французско-российский словарь, составленный по новейшему изданию Лексикона Французской Академии И. Татищевым. –М: 1816. т.2. -с.1057
13. Иогансон Б. Молодым художникам о живописи. – М: Издат. Академии художеств СССР. 1939, -с.с.86,87.
14. Константин Коровин вспоминает. –М: Изобразительное искусство. 1990. -с.82.
15. Шегаль Г. Колорит в живописи. –М: Искусство. 1957. -с.18.
16. Подобедова О., Кардовский Д. –М: Советский художник. 1957. -с.155.
17. Алексеев С. О колорите. –М: Изобразительное искусство. 1974. -с.19.
18. Иогансон Б. Мастерство живописца. –М: Изобразительное искусство. 1974 - с.19.
19. Кардовский Д. Н. об искусстве. –М: Издат. АХ СССР. 1960 - с.196
20. Иванов В.. Разговор о тоне в живописи. –М: Юный художник. 1986, №6, -с.34.

Примечание: *Все отмеченные тёмным шрифтом слова выделены автором статьи.*