

Полтавець-Гуйда О. В.

завідувач кафедри живопису, доцент,
заслужений художник України, Київський
державний інститут декоративно-
прикладного мистецтва і дизайну ім. М
Бойчука

ЗАГАЛЬНИЙ ТОН В ЖИВОПИСІ

Анотація. У статті розглядається метод творчого мислення і написання творів живопису через загальний тон, який був засадничим в академічній школі живопису і залишається таким в творчих роботах художників новітньої доби.

Ключові слова: гармонія кольорів, загальний тон, протилежний тон, домінанта, контрдомінанта.

Аннотация. Полтавец-Гуйда О.В. **Общий тон в живописи.** В статье рассматривается метод творческого мышления и написания произведений живописи через общий тон, который был основополагающим в академической школе живописи и остаётся таким в творческих работах художников новейшего времени.

Ключевые слова: гармония цветов, общий тон, противоположный тон, доминанта, контрдоминанта.

Annotation. Poltavets-Guida O.V. **General tone in painting.** The article contents the method of creative thinking and making the skill painting through the "common tone", that was the profound method in the academic school of painting and it remains as the same in the creative works of modern artists.

Keywords: harmony of colors, common tone, opposed tone, dominant, opposed dominant.

Постановка проблеми. Зусилля художників-живописців в кінцевому результаті зводяться до пошуку гармонії на полотні. Спираючись на дослідження в галузі кольорознавства, виведені такі типи гармоній:

- монохромна (одноколірна);
- полярна (будується на поєднанні двох протилежних кольорів);
- триколірна;
- поліхромна (базується на декількох парах протилежних кольорів).

Теоретичні дослідження цієї теми проводяться уже більше століття, однак прекрасний живопис існував і до виокремлення кольорознавства як науки.

Практика виконання мистецьких творів створила методи, які підтвердили свою ефективність протягом століть. Одним із таких методів гармонійної побудови твору є метод живопису через загальний тон, який в наш час недостатньо пояснюється студентам мистецьких ВНЗ, що гальмує їх становлення як творчих особистостей.

Ціль статті – узагальнення практичного способу роботи через загальний тон в мистецтві, виведення методологічних етапів, спираючись на рекомендації видатних вчителів, академіків С. Григор'єва і Т. Яблонської, власний практичний живописний і педагогічний досвід.

Стан проблеми. На сьогоднішній день брак знань з означеної теми молодими художниками часто приводить до зниження художньої якості творів, до вульгарного копіювання натури і відсутності художнього смаку, до втрати навиків формування і розвитку творчого задуму у художника. Висвітлення методу і спроба його теоретичного узагальнення буде корисною для зміцнення академічної школи живопису сьогодення.

Результати досліджень. Загальний тон – важливе поняття в живописі, його глибоке розуміння і застосування на практиці набагато полегшує художнику досягнення успіху у виконанні роботи. Що ж це за поняття?

Нас оточує розмаїтий навколишній світ, який міняється барвами і тонами. Художник, який передає свої враження на полотні, має в своєму розпорядженні певну кількість фарб, технічні виражальні засоби. Причому є очевидним, що справжні колористи свідомо застосовують обмежену палітру, яка при своїй номінальній скупості виявляється могутньою, здатною передати всі тонкі нюанси колористичного відчуття майстра. На протязі століть художники виробили особливі прийоми, які дозволяють досягати бажаного на практиці, бути впевненими у правильності ходу виконання своєї роботи. «Натхнення – це коли знаєш, як» – відомий вислів Льва Толстого, який підходить для всіх видів творчої діяльності людини.

Живописці по своїй природі діляться на «тоновиків» і «колористів».

Художники-тоновики будують свої роботи на чітких тональних відношеннях і досконалому рисунку. Взавши скромні відношення в кольорі, обмежуючись стриманою кольоровою гамою, вони створюють довершені твори мистецтва.

Як приклад, можна навести роботи Шишкіна, Верещагіна, Грекова.

Художники-колористи велику увагу приділяють саме своєму колористичному враженню від мотиву, вирішують свої роботи насиченими, перш за все кольоровими співвідношеннями, які передають емоції митця і, відповідно, хвилюють глядача. Художники-колористи є менш раціональними, вони не завжди приділяють увагу точності рисунку, дозволяють собі більше свободи в трактуванні форми, що, тим не менш, не позначається на кінцевій мистецькій якості робіт. Адже емоційно схвилюваний глядач, переконаний їх живописним темпераментом, з вдячністю приймає художній світ і мистецьку мову художника. Такими є роботи майстрів доби Романтизму, зокрема Делакруа, постімпресіоністів Ван Гога і Гогена, видатного українського художника середини 20 ст. Глушенка, багатьох інших митців.

Є також художники універсального класичного типу, які поєднують строгі тонові відношення з багатим колористичним вирішенням, приділяючи водночас увагу точному рисунку і довершеному трактуванню форми. Такими є роботи видатних художників італійського Відродження, Веласкеза, Вермеєра, Рубенса, Рєпіна, багатьох інших митців класичного спрямування.

Суперечки між художниками-тоновиками і колористами точилися завжди, точаться вони і понині – якими засобами можна досягти більшої виразності?

Ці засоби неначе змагаються між собою на виставкових стінах, про що промовляють експоновані роботи. І, звичайно, з являються художники, що намагаються сполучити в собі ці дві тенденції.

Художники-тоновики намагаються одразу встановити тональну єдність середовища, колористи – визначити загальний колорит, вирішивши таким чином кольорову гамму і ступінь тонового середовища роботи, виявити найбільший контраст. Із-за важливості цих двох задач в теорії з явилася плутанина із визначенням **загального тону** в живописі, – одні його вважають суто ахроматично тоновим, інші мають на увазі кольоровий тон в живописі.

На практиці ці два поняття об'єднуються в поняття загального тону в колориті і створенні тонових відношень одночасно, адже будь-який колір має одночасно свій тон по світлоті. Принаймні, так трактував це поняття видатний український живописець академік С. Григор'єв і передав його нам, своїм учням-аспірантам.

Розповсюджена елементарна школярестичного живопису сьогодні вимагає, щоб художник скористався для написання своєї роботи основними законами живопису. Це:

- цільність освітлення мотиву;
- тонові відношення;
- тепло-холодні відношення.

Далі писати і закінчувати полотно методом одночасного порівняння, через «великі відношення», вишукуючи головним чином **різницю** між тонами і кольорами мотиву. Цей метод виправдовує себе для

написання короткочасних робіт етюдного характеру технікою *a la prima*.

Задумані ж, виношені художником вдалі твори мистецтва впродовж віків, в усі часи створювались і створюються через **загальний тон**, сьогодні навіть інколи без особливого усвідомлення цього самим художником, інтуїтивно. Хоча до початку 20-го століття це був розповсюджений і абсолютно зрозумілий хід думки і вивірений метод. «В картині повинен вражати не один який-небудь шматок, але ціле; окремих шматок є недостатнім, щоб можна було пробачити недосконалість цілого» [1]. Наведене висловлювання Е. Будена ілюструє хід думки художників класичного спрямування про побудову живописної основи твору, який залишається справедливим і в наші дні. Дійсно, перш ніж шукати різницю, варто відчувати ціле. Хотілось би на підтвердження цього навести ще висловлювання Е. Делакруа: «Якщо ми кинемо погляд на оточуючу нас обстановку, будь це пейзаж чи інтер'єр, ми помітимо, що між речами, що постають перед нашим баченням, існує своєрідний зв'язок, створений огортаючою їх атмосферою і різноманітними відбитками світла, які, так би мовити, вводять кожний предмет в загальну гармонію» [2]

Після того ж, як в мистецтві в добу швидкостей кінця 20 ст. переміг метод *a la prima*, з майже повним зникненням філософських полотен-картин, композиційних портретів, задуманих пейзажів, натюрмортів-картин, тобто з відходом від класичних досягнень живопису, художники все рідше осмислено пишуть через загальний тон, без виявлення якого важко створити вагомий мистецький твір. На виставках запанував «етюдизм», коли через поспіх виконання і недостатньої продуманості роботи художник просто не встигає творчо інтерпретувати мотив, без відбору передає кольорові відношення оточуючого світу.

Натомість, створення роботи через загальний тон має свою послідовність. Самий розповсюджений метод такої роботи полягає в наступному. Це, перш за все, відчуття гармонії даного мотиву, відчуття загальної кольорової гами. Визначний французький живописець Сезанн писав: «Головне на початку роботи знайти об'єднувальний колір мотиву, вийти на загальний тон». Треба піднятися над безпосередніми прямими кольоровими відношеннями, які ми спостерігаємо в житті, і творчо інтерпретувати їх. Можна ще сказати, що **живопис через загальний тон – це здатність художника до узагальнення теплої групи кольорів даного мотиву і протилежної їм холодної групи в гармонійному поєднанні**.

Потім на основі відчутного загального тону художник пише гризайль даного мотиву, ретельно взявши тонові відношення, проліпивши форму об'єктів, ясно виявивши тонову декоративну основу твору. Таким чином створюється «ложе для живопису», як казали художники в старовину (Іл. № 1).

Наступний етап – взяти кольорові плями-акценти, які завжди є насиченішими в кольорі, ніж загальний тон і які активно «працюють» на його тлі. Назвемо їх домінантами. Кольорова домінанта завжди пов'язана

із загальним тоном, колористично вони є родичами. Загальний тон вигідно відтіняє домінанту, він є її відлунням. Так, якщо домінанта червона, то загальний тон червонуватий, або коричнуватий, рудуватий і т.п. Якщо домінанта жовта – то загальний тон охристий, світло-коричневий і т.п. Треба зазначити, що домінанти є по-справжньому насиченими лише в родинному середовищі. Так, оранжева фарба «горить» в теплому охристо-жовтому оточенні, жовта також є насиченою в теплому оточенні. Якщо цю ж жовту пляму оточити холодним, наприклад синім тлом, то, якщо здалеку дивитись, жовтий колір зблідне, стане холоднуватим, втратить свою насиченість. Теж саме відбудеться з оранжевим кольором на фіолетовому тлі і т.п. Як приклад практичного застосування цих знань, можна навести живопис осінніх мотивів, де яскраво-жовте листя дерев (домінанта) стикається з небом. В живописі через загальний тон визначні художники беруть теплувате небо і легко на його тлі «запалюють» листя. В житті ж, на натурі небо холодне. Художники-колористи не беруть відношення впрямую, а створюють свою переконливу художню реальність (Іл. № 2).

Таким чином, після написання гризайлі і кольорової домінанти або кількох домінант, у нас уже з'явився натяк на живописні відношення. Але, як відомо, живопис з являється там, де є відношення теплих і холодних тонів. Отже, треба взяти такий холодний колір, який був би протилежним по тепло-холодності до загального тону, примусив би його працювати повноцінним живописним кольором, вступив з ним в живописні відношення. Назвемо його протилежним тоном (Іл. № 3).

І наостанок, протилежний тон також може мати свій кольоровий акцент, насичену пляму, в протилежність домінанті. Назвемо її контрдомінантою. У майстрів вона часто буває протилежною по кольору до домінанти, тобто разом вони є парою доповнюючих кольорів. Наприклад, домінанта червона, контрдомінанта – зелена. На роботі може бути і декілька полярних пар (Іл. № 4).

Таким чином, ми завершили побудову живописної основи твору, можна приступати до завершувального моделювання форми, обробки деталей, підвищення вальорності твору, узагальнення і т.п.

Варто нагадати, що основними кольорами живопису, як відомо, є жовтий, червоний і синій. Так от саме ці домінантні кольори майстри частіше всього вводили в свою роботу. Отже, зрозуміло, що художники не намагалися взяти кольорові відношення оточуючого світу в буквальному розумінні цього слова, вони пропускали свої враження через творчу уяву, шукали хід виконання обраного мотиву і тільки потім свідомо вибудовували живописні відношення свого твору, працюючи в рамках обраного колористичного і тонового рішення.

Таким чином, основні етапи написання роботи через загальний тон, це:

- написання об'єднуючої живописної гризайлі в загальному тоні, створення «ложа для живопису»;
- написання кольорової домінанти;

- введення в роботу протилежного тону;
- написання контрдомінанти.

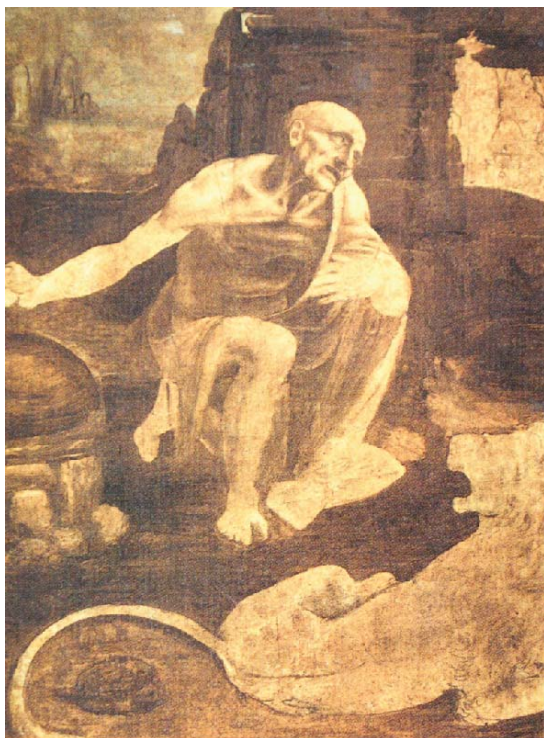
Зрозуміло, що так чітко писати про живопис – справа вельми невдячна, в житті ці етапи виконувались почасти не так раціонально, інколи інтуїтивно, тим не менш, в основному хід творчої думки був саме такий. В цьому нас переконують сотні живописних творів минулих епох, станкових і монументальних. Кольорова гризайль загального тону світиться і проступає крізь верхні шари фарби в станкових творах, суттєво збагачуючи локальні живописні відношення роботи, працюючи на загальну кольорову гармонію полотна. Вона є дуже очевидною і в старовинних фресках із напівзруйнованими верхніми шарами фарби. Для прикладу наведемо кілька ілюстрацій (Іл. № 5).

Інколи якийсь із наведених етапів може бути пропущений або видозмінений – все одно, загальна логіка побудови залишається. Як приклад можна навести роботу А. Іванова «Драперії, що лежать на круглому столі», 1840р. Тут тепла колористична гамма, коричневий загальний тон (без знайдення протилежного тону), п'ять протилежних за кольором домінантних драперій – рожева, тепла зелена, жовта, оранжева, синя і фіолетувата. Роль протилежного тону-кольору до загального тону відіграє синьо-фіолетова драперія, присутність якої визначає необхідні для живопису тепло-холодні відношення цієї роботи.

Другим методом написання роботи через загальний тон, спорідненим з першим, є написання роботи на кольоровому ґрунті, або по імприматурі – тонкому шарі фарби, що тонує полотно в потрібний для даної роботи колір. Потім на основі такої підкладки пишеться та ж гризайль. Відомо, що по кольоровим червонястим ґрунтам любив писати Веласкес, по сріблясто-холодним – Тіціан, Караваджо тонував свої ґрунти в майже чорний тон, а Ель Греко здебільшого писав свої роботи по чорно-білій гризайлі, яка все-таки мала холодний кольоровий відтінок. По загальному кольоровому тонуванню впродовж багатьох століть писалися ікони.

Буває і так, що кольорова імприматура майже повністю записується зверху і лише частково лишається по всьому полотні або в свідомо залишених художником контурах, або світиться через верхні мазки фарби – і в таких випадках загальний тон спрацьовує на гармонізацію роботи, додає твору живописного багатства і мистецької ваги (Іл. № 6). Отже, при всьому розмаїтті прийомів, роботи давніх майстрів мають споріднений хід думки – свідомого написання твору через загальний тон.

Дещо змінився метод виконання роботи у художників новітньої доби. В середині 19 ст. внаслідок відкриттів хімічної науки і появи великої кількості нових небачених кольорово-насичених фарб (кадміїв, кобальтів і т.д.) і розширенням палітри художника, з'явилася можливість висловлюватися більш яскраво, на «підвищених тонах». З'являються нові орієнтири – «відкриті» для європейців в кінці 19 ст. японський і китайський живопис, іранська мініатюра, завдяки досягненням в реставрації, являє своє справжнє



Іл.1. Леонардо да Вінчі. Св. Ієронім. п., олія.



Іл.2. Т.Яблонська. Етюд. п., олія.



Іл.3. Ф.Гварді. Порт і класичні
руїни в Італії. п., олія



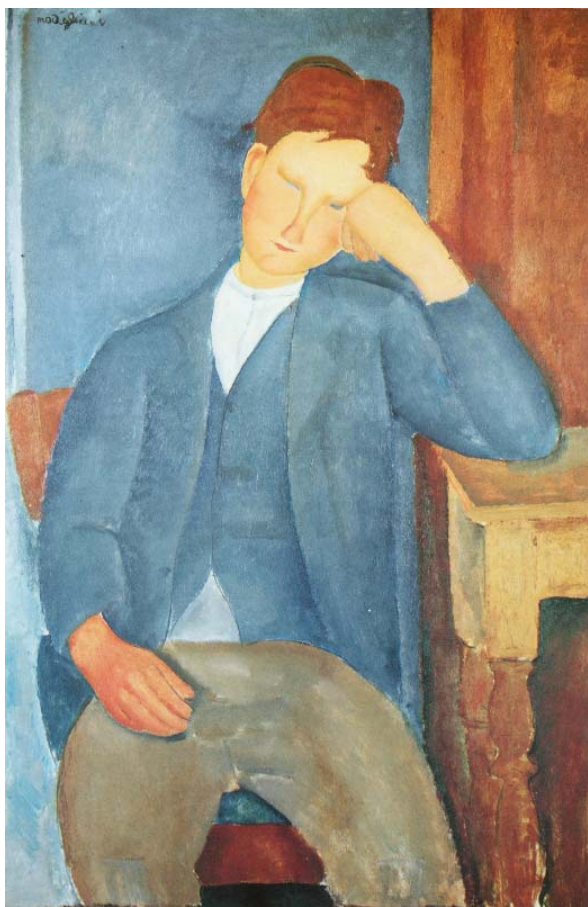
Іл.4. Н.Пуссен. Свята родина
на сходах. п., олія.



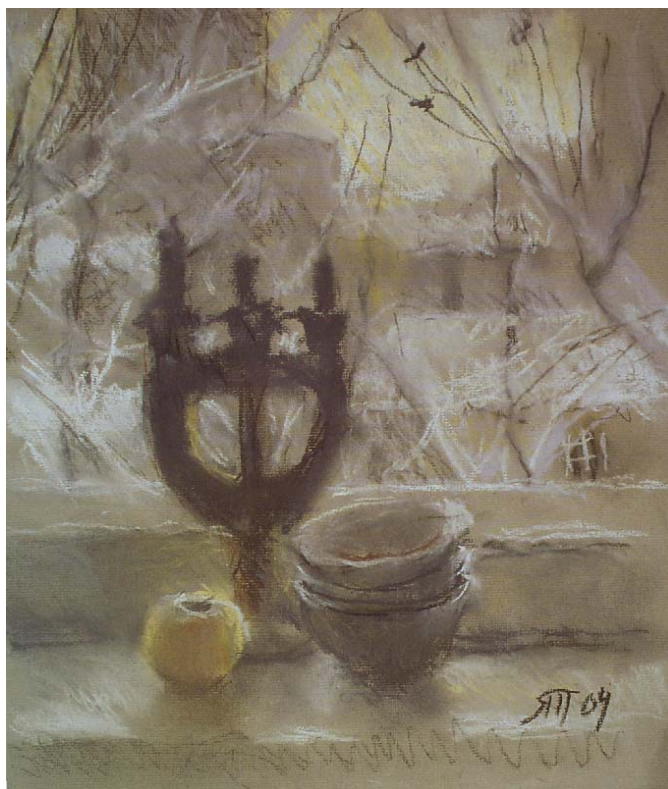
Іл.5. Джотто. Фреска.



Іл.6. Е.Вюйар. Натюрморт. п., олія.



Іл.7. А.Модільяні. Юний учень. п., олія.



Іл.8. Т.Яблонська. Свічник. п., олія.

обличчя давньоруський живопис, спалахує цікавість до народної творчості, декоративно-прикладного мистецтва, орнаментів, наївного малярства, виникає інтерес до мистецтва первісних народів Африки, індіанців і т.

Новаторський живопис виплескуються на полотна з небаченим розмаїттям, складається враження, що митці зняли з себе всякі обмеження, пишуть імпульсивно і спонтанно, нехтуючи законами живопису, ігноруючи досягнення майстрів минулих епох, але чи так це відбувалося у видатних художників новітньої доби насправді? Певно, що ні. Уважно розглядаючи твори митців кінця 19 початку 20 століття, стає зрозумілим, що художники прекрасно знали закони живопису і методи давніх майстрів, інакше і бути не могло – адже більшість із них мали класичну академічну освіту або вчилися у провідних художників того часу. Однак вони дещо урізноманітнили і збагатили методи їх застосування, що на той час було справжніми революційними відкриттями і потребувало неабиякої особистої відваги. Новаторські зміни торкнулися багатьох творчих аспектів.

Яскраві домінуючі фарби, як ми вже знаємо, вимагають більш насиченого кольорового загального тону. Саме такий крок і був зроблений імпресіоністами, постімпресіоністами і їх послідовниками. Прекрасно розуміючи живопис через загальний тон, вони зробили його не умовно нейтральним, земляним, як у майстрів минулого, а більш кольоровим, наприклад, синюватим, зеленим, червонуватим і т. д. Але домінуючі, як правило, залишаються ще насиченішими. Широко відомі сині підмалювки П. Сезанна, рожеві, жовті, зелені і інші кольорові імприматури К. Моне, А. Матісса, багатьох інших художників-новаторів.

Захоплюючись водночас з кольоровим загальним тоном теорією кольорознавства і практикою протилежних тонів, вони значно підсилили декоративне, кольорове звучання роботи. Вони відчували також, що з відкриттям нових можливостей декоративно-кольорових відношень в живописі традиційний світло-тіньовий підхід трьохвимірного живопису стає непотрібним і, навіть, зайвим. Адже світлотінь значно збагачувала стриману колористично роботу, а при розмаїтті насичених фарб, від неї можна відмовитися. Таким чином, зникає світло-тіньова трактовка форми, а значить і об'єм. Живопис стає площинним, двовимірним, зникає матеріальність, ілюзорність зображуваного.

Що стосується загального тону в живописі, то для письма таким методом почали користуватися швидким способом, зважаючи на те, що в живописі перемагає метод *a la prima*. Суть його полягає в тому, що художник одразу визначається з площинами загального тону і протилежного тону на полотні і бере ці відношення, дещо розігруючи їх в плані вальорності, сміливо узагальнюючи і переводячи в площину те, що вважає за потрібне. Далі визначається з домінуючими і контрдомінуючими, завершує роботу. Яскравим прикладом такого методу є твори А. Модільяні, А. Матісса, К. Коровіна, багатьох інших художників (Лл. № 7).

Визначна українська художниця 20ст. Т. Яблонська в своїх картинах, портретах, натюрмортах і плерерних етюдах демонструє своє глибоке розуміння пріоритетності загального тону в живописі. А її останні прекрасні пастельні роботи серії «Краєвиди з вікна» – можна вважати своєрідним заповітом художникам майбутніх поколінь. В них, при уважному спогляданні, легко прочитуються секрети художнього бачення, про яке мовилось вище. Вони наче закликають художника при всій емоційності не кидатися бездумно на полотно, а спершу осмислити мотив, його сутність і продумати оптимальний хід виконання (Лл. № 8).

Хочеться підтвердити це бувальщиною, яка до сих пір передається в середовищі художників Києва. Якось Тетяна Нилівна, очолюючи секцію живопису, обходила з метою творчого нагляду майстерні молодих художників і зайшла до живописця, який багато працював, вульгарно копіюючи натуру. Вся майстерня була заставлена одноманітними роботами, в яких не було художнього смаку. «Ось, працюю день і ніч!» – з гордістю привітав знамениту художницю хазяїн майстерні. «А коли ж ви думаєте?» – запитала у нього майстерня.

Висновки. Відчуття загального тону позначає роботу мистецькою мудрістю і деякою, навіть, загадковістю, це говорить про те, що художник-творець міцно тримає віжки в своїх руках, а не йде на поводу за мінливістю оточуючого світу.

Відчувши загальний тон, майстер впевнено дотримується свого задуму, вирішує його гармонійно і професійно. Такі роботи особливо вражають глядача красою, а художник уславлюється як колорист. При такому підході є можливість працювати на витончених, зближених тонах, розігрувати найсуттєвіші нюанси вальорного живопису і задумувати будь-яку кольорову гамму роботи. Застосування цього методу має велике практичне значення.

Література:

1. Левин С. Д. Беседы с юным художником. – М: Советский художник, 1988, – 150.
2. Мастера искусства об искусстве. – М: Искусство, 1967, т. 2.
3. Каміла Печенюк. Кольорознавство. – Л: Грані-Т, 2009.
4. Делакруа Э. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. – М: АХ СССР, 1960.
5. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. – М: Искусство, 1986.
6. Беда Г. Тоновые и цветовые отношения в живописи. – М: Советский художник, 1964.
7. Н. Волков. Цвет в живописи. – М: Искусство, 1965.