

УДК 7. 072

Лубенский В. И.

Київський державний інститут  
декоративно-прикладного мистецтва  
і дизайну імені М. Бойчука

## О ТОНЕ В ЖИВОПИСИ, ИСКУССТВОВЕДАХ И ХУДОЖНИКАХ

*Лубенський В.І. Про тон в живописі, мистецтвознавців і художників. На конкретних прикладах показано, як різні поняття мистецтвознавцями і художниками «тональних відношень» сприяє на аналіз творів живопису. Розуміння мистецтвознавцями «тону» як кольорового відтінка і художниками – як світлоти – не дозволяють розуміти один одного. У статті надаються викладки з наукових праць, з одного боку, мистецтвознавця О. Кочик «Живописна система Борисова-Мусатова», з другого – художника-педагога Д. Кардовського (учня Чистякова та Рєпіна), які наочно розкривають існуючі протиріччя.*

Ключові слова: тон, колір, колорит, Борисов-Мусатов, Кардовський.

*Лубенский В.И. О тоне в живописи, искусствоведах и художниках. На конкретных примерах показано, как различное понимание искусствоведами и художниками содержания «тона» влияет на анализ художественных качеств произведений живописи. «Камнем преткновения» служат «тональные отношения», являющиеся первейшим законом живописи. Толкование искусствоведами «тона» как цветового оттенка и художниками – как светлоты цвета не позволяет достичь взаимопонимания между теоретиками и практиками искусства. В статье приведены выдержки из трудов, с одной стороны, теоретика О. Кочик «Живописная система Борисова-Мусатова» и с другой – художника-педагога Д. Кардовского (ученика Чистякова и Репина), наглядно вскрывающие существующие противоречия.*

Ключевые слова: тон, цвет, колорит, Борисов-Мусатов, Кардовский.

*Lubenskiy V.I. On tone in the painting, the art and the artists. Using concrete examples show how different understandings of art historians and artists of the content of "tone" effect on the analysis of the artistic qualities of painting. "Stumbling block" serve "the tonal relationships", is the first of painting. Interpretation of art critics "tone" as hue and artists – both lightness color does not achieve mutual understanding between theorists and practitioners of art. The article is an excerpt from the writings of, on the one hand, the theorist O.Kochik "Picturesque system Borisov-Musatov," and the other – the artist-teacher D. Kardovsky (student Chistyakov and Repin), clearly revealing the contradictions.*

**Keywords:** sound, color, flavor, Borisov-Musatov, Kardovskiy.

**Постановка проблемы.** Мы уже обращались к определению тона в живописи [2;3;4]. Возвращаясь к выше сказанному, напомним, что тон от греческого *tonos* означает напряжение. Например, напряжение или высота музыкального звука, натяжение струны, тонус мускулов, сила тока и др. В живописи, исходя из указанного значения, тон – это напряжение или степень светосилы цвета. Тон характеризует цвет как более светлый или темный, что и принято в практике живописцев еще со времен Леонардо да Винчи.

Откуда же появился этот другой «цветовой тон» с значением тона как цвета? Все сводится к тому, что этот «тон» пришел в теорию цвета из музыки. Заманчивая идея аналогии музыкальной и цветовой гармоний, которая привлекала еще древних греков и позднее нашла свое место в теории цвета Ньютона, и привела к тому, что подобно семи музыкальным тонам – до, ре, ми, фа, соль, ля, си стали называть «тонами» семь цветов ньютоновского спектра – красный, оранжевый, желтый, зеленый, голубой, синий, фиолетовый. Таким образом этот термин и утвердился сначала в цветоведении, а затем вошел и в теорию живописи [1].

Однако за этой аналогией теоретики не заметили противоречия, заложенного уже в самом определении «цветового тона». Если, по Волкову, «цветовым тоном называют качества цвета, обозначаемые такими словами, как желтое, красное, синее...», [1:66], мы вправе задать вопрос: какие это качества? Желтое, красное, синее – это вполне определенные цвета: желтое пятно, красное пятно и т. п. Выходит, тон – это цвет? Да, это подтверждает и Зайцев: «По цветовому тону и получают названия окружающие нас цвета» [5]. Цветовой тон красный – значит это красный цвет и т. п. В справочной литературе так и закрепились эта версия тона в значении цвета [10;11].

Однако, поскольку в термине «цветовой тон» слова «цветовой» и «тон» имеют одно и тоже цветовое содержание, это приводит к излишнему засорению языка. Как ни пытался Волков обосновать эту связку, отдавая дань официальной науке, у него ничего не вышло, кроме словесной тавтологии (от украинского товкти – толочь) типа: «цвета, обладающие цветовым тоном», «цветовым тоном цвета», «не путать тон с цветовым тоном»(!?) [1:66,70]. Спрашивается, где можно отыскать в живописи «цвета, не обладающие цветовым тоном»? Кроме того, в термине «цветовой тон» прилагательное «цветовой» говорит о принадлежности «тона» к цвету в отличие от музыкального тона. Точно также и «тон» – светосила цвета является «цветовым тоном» или «тоном цвета», что то же самое. Как тут разобраться без лишних пояснений и оговорок? «Не путать тон с цветовым тоном», как советует Волков художникам, практически невозможно, – эта фраза сама по себе не имеет точного смысла. Тем не менее, советские энциклопедисты наряду с «цветовым тоном» как цветовым различием ввели также и значение «тона» как «светлоты цвета», то есть светосилы [12]. Вот и вышло, что в «цветовом тоне» был узаконен тот термин – гибрид, в котором должны ужиться два совершенно разных понятия и который не позволяет теоретикам живописи ясно излагать свои

Надійшла до редакції 08.10.2013

мысли. Ведь тон определяет такие понятия как тоновые и тональные отношения, являющиеся первейшим законом живописи. Вот и получается, что при анализе колорита и живописного метода наши теоретики зачастую идут «кто – в лес, кто – по дрова».

Цель статьи – на конкретных примерах показать, как содержание «тона» влияет на анализ художественных произведений и живописного метода в целом.

#### Основной материал.

Возьмём, к примеру, труд «Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова» – автор О. Кочик. Книга, в общем, содержательна, написана красивым слогом. Но там, где речь идёт о тональных и цветовых отношениях, колорите, мы сталкиваемся с фактом, что автор поверхностен, не точен в терминологии, не схватывает сути живописности и представляет такого художника как Борисов-Мусатов не соответствующим той высоте, которую занимает этот мастер на вершине художественного Олимпа.

Например, автор книги пишет: «В натюрморте 1893 г. «Череп и книги»... цвет призван регистрировать окраску натуры и её фактурные особенности... Затем в ряде работ художник осваивает законы тонального объединения цветов... Следующий шаг на пути освоения цвета – этюды из летнего путешествия 1895 года... построены на тональных отношениях» [7:52,53]. Во-первых, читатель сомневается, в каком натюрморте цвет не призван «регистрировать» (не заметим бухгалтерского оттенка в этом термине) окраску и фактуру предметов. Во-вторых, совершенно не ясно содержание выражений «тонального объединения цветов» и «тональных отношений», которых, мол, Борисов – Мусатов ранее не знал, а потом освоил (!) Автору, Кочик, по-видимому, неизвестно, что любая живописная работа строится на основе тональных отношений – это «азбука живописи». Или автор понимает под этим выражением что-то другое? Разъяснение мы находим в книге дальше: «Ученичество Мусатова совпало с периодом высокого расцвета пленэра в России. Поэтому, пройдя в Академии школу свето-теневой живописи, а затем, освоив законы тональных отношений, художник ещё в первой половине 1890-х годов создаёт произведения, исполненные в принципах пленэра» [7:196].

Оказывается, называя школу Академии светотеневой, Кочик полагает, что эта школа, давшая миру таких великих художников как Брюллов, Крамской, Репин и Polenov, не знала «законов тональных отношений», якобы присущих позднейшей пленэрной живописи. Под «тональными отношениями» она понимает не цвето-светлотные, классические, а чисто цветовые отношения: «...солнечный пленэр со всё усиливающимся влечением от серебристо-серых перламутровых тонов (это, по Кочик, и есть «светотеневая живопись» – Л.В.) – к незамутнённым разбелкам спектральных красок, к светло-насыщенным голубым, бирюзовым, оранжевым, сиреневым» [7:53]. Мы видим, что с понятием «тона» у Кочик не всё благополучно. «Я считаю, – пишет она, – что всевозможные светлотные вариации нужно рассматривать как тональные градации [7:104]. «Часто этим словом (валёр – Л.В.)

обозначают небольшие изменения цвета по тону в пределах более крупных соотношений» (там же). Мы осмысливаем «изменения цвета по тону», естественно, как светлотные, опираясь на вышесказанное. Но ничуть не бывало! «Валёром можно назвать только такие мельчайшие переходы внутри цвета, которые непременно включают в себя хроматические колебания... Валёр предполагает, пусть незначительный, но всё же обязательный хроматический контраст (там же, с.104).

Читателю и так понятно, что валёр – это нюанс цвета («валёр – подчинённый оттенок на общем цвете» – Н. Волков). Зачем же так запутывать эту простую мысль «хроматическими колебаниями», изменениями цвета по тону (какому, неясно – светлотному или хроматическому?), «хроматическим контрастом» (каким – тёпло-холодным или дополнительным?).

О контрасте вообще у Кочик также весьма своеобразное представление: «Платье девушки в центре, – пишет она о картине «Изумрудное ожерелье» (рис.1), – противопоставлено им (другим платьям – Л.В.) как явно другой цвет, зелёный, воспринимаемый по отношению к синему как их хроматический «оппонент» [7:92]. Заметим, что зелёный к синему не может составить цветового контраста, так как эти цвета находятся рядом в цветовом круге и отличаются лишь нюансно: в синем есть зелёный, а в зелёном – синий (зелёный получается смешением синего с жёлтым). Синий и зелёный образуют малый интервал в цветовом круге, а контраст предполагает большие интервалы (зелёный – красный, синий – оранжевый).

Если в «Изумрудном ожерелье» автор книги увидела несуществующий контраст синего и зелёного, то в явно контрастирующих цветовых пятнах «Водоёма» (рис.2) – розовом платье стоящей девушки (у Кочик почему-то «фиолетовом») – и сине-зелёном у сидящей – она не отметила никакого контраста: «В «Водоёме» мы вновь видим чистый освобождённый цвет. Нет блеклой сближающей патины, синева и фиолетовость остро выявлены. В каждом пятне подчеркнута, что оно явно другое, однако, это «своё другое», близкое другое. Благодаря родственности этих цветов, лежащих рядом на хроматическом круге, между ними не возникает «контраста» [7:80]. Отметим, что «Водоём», напротив, в целом построен на контрасте розового и зелёного (чистяковский «закон колорита»). Названное ею «фиолетовым», розовое платье на зелёном фоне (отражение деревьев в воде) составляет главный контрастный аккорд картины, подкрепляемый противопоставлением этому розовому изумрудно-зелёного цвета платья сидящей фигуры («синева» введена лишь в холодные света складок, а тени и рефлексы явно зеленоватые). Контрастное звучание розового и зелёного особенно выявлено на стыке двух платьев, где насыщенность розового усилена тёплым оттенком, а зелёного – холодным. Розовость на зелёном окружении просматривается и в цвете ограждения бассейна (холодного на воздухе и тёплого в отражении), и в стволах деревьев, и в лицах и причёсках девушек. При этом странно выглядит замечание Кочик: «Фиолетовый тон платья... наиболее изолирован,

сосредотачиваясь внутри одного ясно очерченного пятна и нигде больше не повторяясь» (?!) (там же, с.80). Надо сказать, что Кочик очень «своеобразно» понимает колорит произведений Борисова-Мусатова. Утверждая, что колористический строй «Гармонии» (рис.3) основан на согласовании тёплых и холодных оттенков, автор, по сути, ничего не говорит о колорите картины, так как колорит любого произведения основан на тепло-холодных отношениях – в этом главная диалектика живописи. Тем не менее, Кочик выделяет это как какую-то особенность и открытие в творчестве художника: «В «Гармонии» сопоставление тёплых и холодных оттенков становится ведущей идеей колорита картины. Тепло-холодные чередования введены внутрь всех основных цветовых плоскостей» (?!). «Всё говорит о желании внести определённый порядок, найти закономерность колорита картины» [7:64]. К этому добавим, что эту «закономерность» Мусатову не надо было «искать», он владел ею всегда, с учебной скамьи Академии, и она очевидна во всех его картинах, а не только в «Гармонии».

Аналитический разбор колорита у Кочик всюду вызывает сомнение потому, что у неё нет «твёрдой почвы» в понимании значений тоновых, тональных и цветовых отношений и их взаимосвязи, определяющей такие качества живописи, как «общий тон», «тональность» (по Крымову – общее осветление или потемнение природы в различные моменты дня), цветовые контрасты и др. Поэтому не убеждают нас и выводы, подобные «вердикту», вынесенному ею колориту «Гармонии»: «Однако, подлинного единства и созвучия достигнуть пока не удалось. Многие оттенки ещё банальны, тёмная кулиса справа резка, нигде не имеет поддержки и не вписана в общую колористическую ткань» [там же, с.64]. С такой надуманной и категоричной оценкой нельзя согласиться, ибо она, по сути, лишает художника всех его профессиональных достоинств и сводит на нет его исключительный дар колориста.

Кочик имеет представление о движении цвета по «тональной и хроматической шкале» [7:109], но весьма поверхностное и довольно туманное. Отмечая «тональные градации как светлотные», она в то же время видит в тональности «хроматические колебания», постоянно удивляя читателя своей непоследовательностью. Продолжая анализировать «Водоём» (рис.2), автор пишет: «Белый тон неразрывно сплетён с каждым из трёх цветовых планов...» [7:80]. И снова: «Внутренние тональные градации и хроматические оттенки сближены...» (?!). «Но эти внутренние вариации тонов (каких? – Л.В.) полностью подчинены основному взаимодействию больших цветовых масс» (стр.83). «Тон очень сложен не только по составу красок, но и по структуре самого пятна... Цвет беспрерывно варьируется, меняя свою интенсивность, тональность, плотность» (стр.104). О какой «тональности» речь – светлотной или «хроматической»? «Плотность чего – «тона» или красочного слоя? Все перемешалось, и непонятно, где светлотные (тональные), а где цветовые (тоже тональные) «вариации» и «градации».

Научное исследование предполагает точность, доказательность, а не размытость и неопределённость терминологических «смесей». Кроме приведенных «перетеканий» цвета (термин О. Кочик) мы встречаем в разборе мусатовского колорита такие, например, «открытия»: «В стремлении к интенсивной цветности художник отваживается даже на безупречно открытый цвет палитры» – «чистая киноварь, сияющая рядом с чистыми белилами» (?!); «синяя краска прямо из тюбика» [7:53]. «Если в самом «Водоёме» его волновала в первую очередь задача сочетания больших плоскостей почти открытого цвета и цветовых комплексов в согласованное целое (?!), то параллельно он ищет возможность выявить такие свойства цвета, которые сообщили бы каждому индивидуальному пятну самостоятельную ценность...(!). Суть дела состоит в нахождении необычного, особенного варианта цвета, оттенка исключительного достоинства и красоты» [7:85].

Мы не случайно приводим здесь это пространное рассуждение. Для кого это написано? Эти далёкие от профессионализма заключения вызовут у художника лишь скептическую улыбку. Именно из-за такой «теории» и бытует в среде живописцев отношение к подобным трудам: «Мы их не читаем, а только смотрим иллюстрации».

«Значительное по размеру пятно (синее платье в «Водоёме» на рис.2 – Л.В.), – продолжает искусствовед, – почти не содержит моделирующей светотени. Утемнённые и высветленные участки не несут хроматических различий и рефлексов, это вариации одного синего» [7:70]. Зачем же так обеднять мастера, будто он не умеет вписать форму, тон и цвет платья в среду? Там, в картине, всё есть: и световой тон, постепенно утемняющийся книзу и придающий платью объёмность, и холодные света складок, и тёплые зеленоватые тени и рефлекссы. Говорить о том, что форма платья «лишь намекает на объём фигуры, сохранения двухмерный характер большой цветовой плоскости, параллельной плоскости картины» (там же, с.70), равносильно обвинению, будто такой мастер как Мусатов допускает в пространственном трёхмерном изображении «плоские пятна» однородного цвета (?!).

И это не случайная оговорка. Автор исследования пытается навязать читателю суть «живописной системы Мусатова» как цветового «мозаичного строения» цветовых масс, «параллельных плоскости картины» (?!). Такое «построение» пространства Кочик «находит» и в картине «Изумрудное ожерелье» (рис.1): «Это не пространственная среда, а именно фон, висящий за фигурами узорный ковёр, декоративный задник»(!) [7:94]. Автор книги, на удивление, «видит» в картине Мусатова то, чего там нет и быть не может! Глубинная организация планов в картине, которая всегда отмечала больших мастеров живописи, у Мусатова достигается, прежде всего, тоновыми отношениями и контрастами. Так, дальняя, верхняя часть луга, наполненная ярким светом, постепенно темнеет к низу, к переднему плану, находящемуся в тени, где по тону (светлоте) почти сливается с тоном платья средней фигуры. При этом контрастное тоновое отношение с фоном навиги-

сающих сверху дубовых листьев, а также девичьих причёсок, взятых тёмными чёткими силуэтами в отношении мягко прописанного светлого дальнего плана, позволяет зрительно почувствовать пространство вдаль уходящей поляны. Проложенные по складкам платьев и на лицах блики и света (светлее фона) «отрывают» от заднего плана силуэты фигур (рис.1). Всё чётко организовано в планах и при помощи противопоставления тёмных силуэтов на светлом в верхней части картины и светлых на тёмном – внизу, например, дубовые листья около стоящей слева девушки сверху взяты темнее фона, а внизу – светлее травы и сближены с фоном по тону.

Знание «законов тональных отношений», которых, по мнению Кочик, «не учили» в Академии Борисова-Мусатова, и которыми он, как видно из выше рассмотренной нами картины, владел в совершенстве, прослеживается не только в решении глубинной тоновой и цветовой перспективы, но и в мастерской передаче цвето-объемной формы. Это можно наглядно проследить на примере двух фигур в левой части картины (рис.4). Тонко выраженный в колорите солнечный свет, пробивающийся через листву деревьев и падающий золотистой россыпью бликов на находящиеся в тени фигуры девушек, определяет главное отношение тёплых светов и холодных теней. На лице правой девушки видим в целом розовую гамму оттенков дополнительного цвета к зелёному окружению. Эта гамма розового развивается согласно строгим тоновым и цветовым отношениям: тёплые блики, холоднее «полутоны» света, холодные с фиолетовым и зеленоватым оттенком полутени, тени и общие рефлексы от неба, и снова тёплые с зеленовато-золотистым частные рефлексы (см. также рис.5). Прокладывая все эти тепло-холодные нюансы, художник следит за их тоновыми соотношениями, передающими одновременно и объёмную форму, и её положение в пространстве. Так, тени волос девушки в светлом и тень в складках её левого плеча – гораздо темнее, чем фон, а свет на лице, плечах и рукавах – светлее фона. Там же, где голова крайней слева девушки расположена ближе, на первом плане, волосы дальней высветлены холодным общим рефлексом, чтобы почувствовать рядом с более тёмным цветом волос ближней девушки воздушную глубину второго плана. Таким образом, три плана чётко выявлены: тёмный силуэт передней фигуры – вторая фигура (светлее первой) – дальний луг. И по тону и по цвету все три плана различаются между собой.

На основе сказанного можно сделать нелицеприятный для автора книги вывод: о «законах тонального объединения» и «тональных отношениях» она знает лишь «понаслышке». Именно в данном случае можно было бы сказать словами Крымова: «вы слышали тон, но не знаете, где он».

Для сравнения с изысканиями Кочик приведём высказывания известного советского художника-педагога, ученика Чистякова и Репина, Дмитрия Николаевича Кардовского. Отмечая, что «каждый цвет имеет свой тон», он раскрывает значения тона и цвета, не смешивая эти понятия между собой: «В живописи часто преобладает над всеми задачами цвет, но никаким

цветом вы не достигнете света, пока не выдержите всё в тоне» [8]. «Так я всегда старался делать, налегая на то, чтобы ученики на основании изучения законов природы приобретали искусство владеть формой, тоном и цветом» [8:252]. «Так как зрительно мы воспринимаем форму благодаря свету, то при рисовании мы должны, освоив закон расположения света на плоскости формы, изучать светосилу, то есть тон. 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. [8:196].

Отмечая первостепенность тона в живописи, Кардовский записывает в черновиках своих рукописей:

«Большая форма, большой свет, большой цвет, характер пропорций и т.д.

а) Форма – лепка, простота, анатомия, контрастность, определённость

б) Свет – тон

в) Цвет. Большой цвет, красочность, характер цвета, жизнь краски и общий цвет, гармония» [8:128].

Из этих записей видно, что живописный цвет в форме постигается только в связи со светом, то есть с тоном. Терминами «большая форма, большой свет и большой цвет» Кардовский определяет последовательность тоновых отношений по светосиле цвета и цветовых отношений по общему цветовому оттенку (цветовая доминанта – тёплая или холодная, то есть «характер цвета») и по различиям цветовых оттенков – «красочность, жизнь краски», и всё это достигается в общем цвете, «гармонии» (сравним с туманным «тональным объединением цветов» в книге О. Кочик!).

Кардовский убедительно точен в своих определениях: «Какие имеются средства для того, чтобы овладеть пластической формой? Первым средством является тон... Тон это есть светосила, которая может быть и при работе в один цвет (углём, краской) – светосила плоскостей, ограничивающих форму в пространстве... Поэтому, кроме формы, мы должны овладеть тоном... Потом, в дальнейшем, в живописи уже поздно будет думать о тоне, когда его надо найти в цвете... Живопись всегда велась и сейчас ведётся (!!! – ЛВ) на основе формы, значит в связи с тоном [6:270]. «А разница между тоном и цветом следующая: тон есть светосила, а каждый цвет имеет свою светосилу, ...и помните, что живопись есть цвет в тоне» [8:272,278].

Ни в одной из записей Кардовского мы не найдём выражений – гибридов типа «белый тон», «фиолетовый тон», которые часто употребляются у Кочик. Создаётся такое впечатление, что автор книги, претендующей на фундаментальное исследование живописи Борисова-Мусатова, либо вовсе не читала ни Крымова, ни Кардовского, ни Шегалю, либо попросту игнорирует мнение этих заслуженных мастеров живописи и профессиональных методистов, считая их недостойными пристального внимания. Зато искусствоведческий язык исследователя живописи Мусатова там, где ей не хватает профессиональных знаний колорита, насыщенный терминами, в которые надо читателю вникать



Рис.1. В. Борисов-Мусатов. Изумрудное ожерелье. 1903 – 1904.



Рис.2. В. Борисов-Мусатов. Водоём. 1902.



Рис.3. В. Борисов-Мусатов. Гармония. 1900.

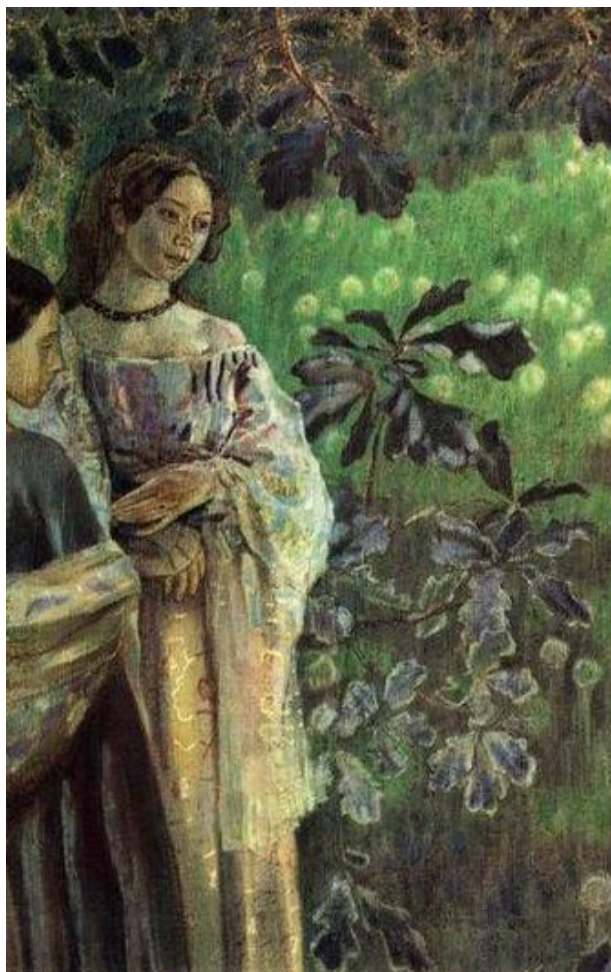


Рис.4. В. Борисов-Мусатов. Изумрудное ожерелье. 1903 – 1904. Фрагмент.

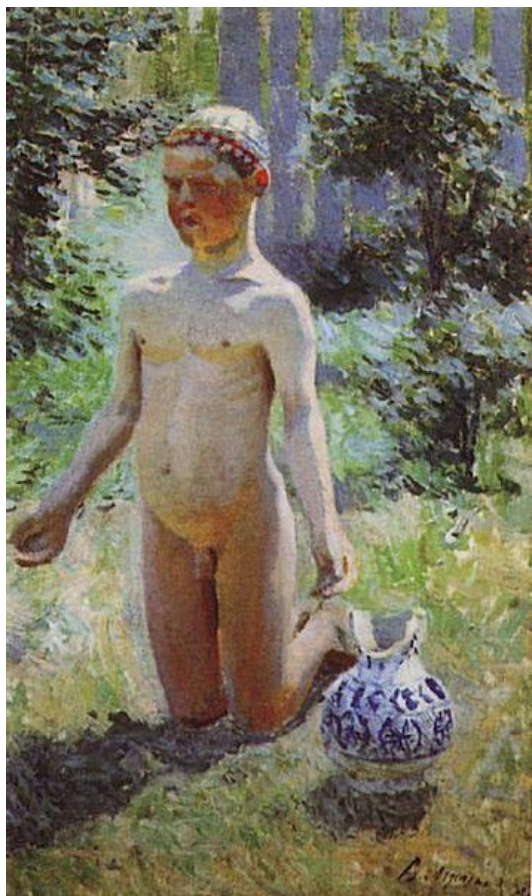


Рис.5. В. Борисов-Мусатов. Мальчик с кувшином. 1896 – 1898.

со словарём, ибо нельзя уловить сразу их истинных значений. Например: «синестезия»[7:44], «синкретизм строения образа» (там же), «внутреннюю кантилену живописной ткани» (с.47), «кантабельность» (с.44), «ладового тяготения» (с.47), «живописный мелос» (там же), «фузы» (с.106), «филиация цвета» (с.111) и т.п.

Встретим ли мы хотя бы одно подобное слово у Кардовского? Кто в совершенстве знает предмет, изъясняется кратко, простым и всем понятным языком. Незнание видится за множеством слов, – гласит древняя мудрость. В книге Кочик просматривается многословие, вернее сказать, туманное многословие, в котором вместо чёткого научного анализа видится наукообразие, стремление блеснуть красноречием и ученостью.

Однако, истину не скроешь ни за какими кулисами словесного «перетекания» из тона в цвет и обратно. Истина заключается в том, что теоретики искусства живут в своём «замкнутом мирке», далёком от практики живописцев, которые, однако, глубже и вернее постигают теорию колорита. Именно поэтому «классическую теорию тона в живописи» (В. Иванов) создал живописец и педагог Крымов ещё в 20-х годах XX века. Кардовский и Крымов, параллельно работая над проблемой, мыслили одинаково, потому что оба были мастерами живописи и разрабатывали теорию колорита для студентов, будучи в то же время выдающимися педагогами.

Для пользы дела и в назидание искусствоведам, «не замечающим» научных трудов практиков-живописцев, обратим внимание читателя еще и на те бесценные методические указания Кардовского, которые мы имеем счастье читать благодаря тому, что у него была глухонемая ученица, с которой он был вынужден изъясняться только в письменном виде. Эти замечания по живописным работам этой ученицы касаются таких вопросов: «как взять цвет в тоне», как достичь «цветового единства», как верно понимать тепло-холодные отношения, применение дополнительного цвета и др.

«Задача каждого, кто изучает живопись, сводится к двум главным целям: 1) найти относительный цвет и 2) найти тон этого цвета, тоже, конечно, относительный... определять цвет по отношению не только к двум-трём другим, но и ко всему в целом» [8:209]. «...Всю палитру надо разбить на состав красок тёплого и холодного порядка, и по большей части при холодном свете приходится подбирать тёплую тень и полутона... каждая краска имеет светосилу, кроме холода и тепла она может быть просто тёмной и светлой» [8,-с.210]; «...в тень может пойти чистый цвет, а в свет – разбеленный»...Необходимо учитывать отличия «холодного и теплого контраста, дополнительного цвета... – разницы между светом и тенью... За исключением сиреневого цвета, которым, как дополнительным, приходится успокоить жёлтую янтарную краску наверху плечевого сочленения, всё остальное, все света надо после того определения, которое у вас сделано, свести к тону, то есть к выдержанности...Так, в следующем этюде всё ваше внимание направляйте на живописный тон, то есть на подыскание светосилы тех цветов, ко-

торыми вы пользуетесь. Например, оранжевый почти без примеси белил слишком тёмный (в тоне) сравнительно с этими молочными цветами... Если мы поместим рядом светлую охру и оранжевый кадмий, то кадмий будет рядом с охрой кричать. А эти две краски одного цвета. Что же будет, если это контрастные цвета, например, красная и зелёная и т.п.? ...Всё, что вам предстоит дальше, это искать тон вашего цвета...» [8:210].

О. Кочик наивно рассуждает о «самостоятельной ценности» пятен цвета у Мусатова, «нахождении необычного оттенка исключительного достоинства и красоты» (см. выше). А вот как относится к этому Кардовский: «...каждый цвет имеет на холсте только относительное значение, сам по себе цвет в одиночестве может казаться нам и красивым и подходящим, но будучи помещён рядом с каким-нибудь другим, а тем более с другими цветами, он окажется негодным. Но в каком смысле он должен быть годен или хорош? – 1) как цвет, т.е. красный, жёлтый, зелёный, синий и т.д., 2) как тон. В вашем этюде есть много правильных назначений в первом отношении, но нет тона, поэтому этюд красочен; посмотрите там у модели в это место, почувствуйте вашим глазом этот кусок фона и туловища, и предплечья, и тень от руки, и свет на дельте, – что там есть? Там темнота, глубина яркого цвета...» [8:212].

По поводу «открытого цвета прямо из тюбика», который «нашла» Кочик у Мусатова, Кардовский мог бы ответить так: «Цвет самой краски не решает цвета живописного. Как первоначальная прокладка, характеристика живописного цвета – краска во всю свою чистоту может быть взята, а затем надо искать её тон; а для этого надо учесть, как она сама по себе как цвет – сильна или слаба...» [8:213].

Согласно Кардовскому, тон цвета зависит и от общего света и светосилы самого цвета (светлой и тёмной краски): «Я вам уже, кажется, говорил о тоне в цвете, о яркости и светосиле краски. Свет вообще передаётся только тоном, а в живописи тон зависит от яркости самой краски; поэтому при такой мучнистой разбеленности светов, как на лопатках, такая красочная сила не годится, она не в тоне, её надо сделать менее кричащей, не яркой по цвету...» [8:211].

Согласно Кочик, Борисов-Мусатов в Академии «не знал» «законов тонального объединения цветов», а освоил их позднее, после простой «регистрации цветов». «Тональное объединение» так и остается непонятым ни самой Кочик, ни читателями. В связи с этим поучительны указания в этом вопросе у Кардовского: «Мы условились, что всякий цвет, его сила, характер и тон важны в связи с отношением друг к другу. В этой постановке яркость и сила, выраженность характера цвета идут, усиливаясь, от верха вниз, то есть внизу они более сильны, нежели наверху, где больше выражен свет; поэтому сравните кисть руки, а тем более локоть: они могут быть не так ярки по цвету, как колени. А свет, то есть разбеленность цветов, больше в этих местах, так что яркость цвета может быть убавлена» [8:211].

Кардовский ясно показывает, как светлота цвета от верха книзу фигуры постепенно ослабевает (от светлого по тону цвета к тёмному), поэтому цвет по насыщенности (красочности) усиливается книзу. Тем самым и достигается цвето-тональное объединение формы, которое ещё понимается художниками как «цельность» изображения натуры.

Чтобы выявить на натуре яркий свет, нужно выдерживать светлую тональность в целом: «...суть постановки в живописно-тональном отношении сводилась к чему-то ровно светло-жёлто-серому, несмотря на то, что тело Позднякова было ярче по цвету, нежели у этого натурщика. Теперь, когда имеется такой белокожий человек с сияющим светом в области живота и низа груди, теперь тем более надо держать тон; краплак, ультрамарин, жжёная сиена сами по себе настолько тёмные краски, что присутствие их, например, в теневой части головы, в тени на ноге, около тряпки, уместно, но в сплошном и светлом рефлексе они могут играть роль лишь характера окраски (в сторону синего, красного и т.д.), но не тона. Всё надо освещать и выравнивать к силе света, а светлые поверхности тем более должны быть равны в тоне света – светлее. И тень, и свет слабее, более притушены, чтобы сиял свет. [8:211].

Эти чрезвычайно редкие у мастеров живописи записки мы не случайно привели здесь почти полностью, чтобы, во-первых, была очевидна методика исполнения живописной работы, применяемая самим художником, а во-вторых, чтобы было на кого равняться в раскрытии содержания живописных произведений мастеров в части колорита, тона и цвета. Необходимо различать тоновые и тональные отношения (от слов «тон» и «тональность»), чтобы не утрачивалась ясность изложения в «тональном объединении цветов». В настоящем смысле, это выражение должно истолковываться как общая гармонизация цвета в зависимости от более светлой или темной тональности (вечерней, сумеречной, ночной, рассветной, закатной, утренней, полуденной и др.). А «тоновые отношения» будут строиться на светлотных градациях цвета с учётом общей тональности [3:95].

**Выводы.** 1. Чтобы научно и объективно оценить достоинства живописи, постичь сущность метода или «живописной системы» какого-либо художника, автору исследования необходимо самому познать всю глубину и сложность того «волшебства», благодаря которому «краски из тюбика» превращаются в живые образы картины. Как это достигается, убедительно изложено в теоретических трудах Чистякова, Грабаря, Крымова, Кардовского, Кончаловского, Иогансона, Шегала и других мастеров живописи.

2. Чтобы быть на высоте своего звания учёного-искусствоведа, теоретика искусства необходимо учиться живописи (второй ВУЗ, частная школа и т.п.). А пока министерства образования и культуры не дойдут до осознания необходимости включения в программу факультетов теории и истории искусства полного курса рисунка и живописи (за счёт, например, часов по истории, которую будут изучать факультативно), наши ВУЗы не перестанут выпускать специалистов, рискующих «превращать» таких мастеров как Борисов-Мусатов в «неграмотных» колористов.

**Примечание:** все слова в тексте, означенные тёмным шрифтом, выделены автором статьи.

#### Литература:

1. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М.: Искусство, 1985. – С. 290.
2. Лубенский, В. И. Теория колорита и живопись / В.И. Лубенский // Вісник ХДАДМ: сб. наук. пр. – Харьков, 2011. – № 6. – С. 170 – 178.
3. Лубенский, В. И. Живопись: в поисках полутона / В.И. Лубенский // Вісник ХДАДМ: сб. наук. пр. – Харьков, 2012. – № 3. – С. 67 – 72.
4. Лубенский, В. И. Тон или цвет? / В. И. Лубенский // Вісник ХДАДМ: сб. наук. пр. – Харьков, 2012. – №4. – С. 88 – 96.
5. Зайцев, А. Наука о цвете и живопись / А. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. – С. 42.
6. Булучевский, Ю. Краткий музыкальный словарь для учащихся / Ю. Булучевский, В. Фомин. – Ленинград: Музыка, 1986. – С. 119.
7. Кочик, О. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова / О. Кочик. – М.: Искусство, 1980.
8. Кардовская, Е. Д.Н. Кардовский об искусстве / Е. Кардовская. – М: Издат. Академии художеств СССР, 1960. – С. 264.
9. Н. П. Крымов – художник и педагог. – М: Изобразительное искусство, 1989.
10. Словник образотворчого мистецтва. – Харків: Каравела, 1996.
11. Французско – русский словарь терминов искусства. – М.: Слово, 2003.
12. Большая советская энциклопедия. – 3 издание. – М.: Издат. Большой советской энциклопедии, 1977. – т. 26. – С. 69.