

ЖИВОПИС І ЗАГАЛЬНИЙ ТОН

Жердзіцький В.Є., викладач кафедри живопису

Харківська державна академія дизайну і мистецтв

Анотація. У пропонованій статті розглядаються основні складові загального тону живописного рішення картини.

Ключові слова: загальний тон, колір, світлотні відносини.

Аннотация. Жердзицкий В.Е. Живопись и общий тон. В предлагаемой статье рассматриваются основные составляющие общего тона живописного решения картины.

Ключевые слова: общий тон, цвет, светлотные отношения.

The summary. Zherdzyckiy V.E. Painting and the general tone. In offered article the basic are considered making the general tone of the picturesque decision of a picture.

Key words: the general tone, color, light attitudes.

Постановка проблеми. Вірно знайдений в етюді загальний тон дозволяє переконливо передати колористичне рішення пластичної задачі, особливості освітлення, стан природи. Визначення загального тону залежить від характеру освітлення (контрастне чи розсіяне світло), основних колірних плям, що формують зображення на площині етюду, і від їхнього взаємозв'язку. Вірно знайдена гармонія великих мас і окремих деталей, їхній взаємозв'язок і підпорядкованість загальному рішенню роботи дають найбільш повне уявлення про зображуваний об'єкт у цілому, формують

перше враження, яке одержує глядач, побачивши живописний твір. Усі світлотні і колірні відносини в натурному мотиві обумовлено характером освітлення, вони утворюють загальний світлотний тон.

Він органічно пов'язаний із загальним колірним тоном. Не можна знайти локальний колір предмету, не співставивши його з іншими. Світлотні відносини будують усю картину – це наочно можна побачити, порівнюючи різні репродукції однієї і тієї ж роботи. На одній картина буде набагато червонішею, на іншій – коричневішою, тощо, але загальне враження від картини залишиться, якщо світлотні відносини узяті вірно. У кожному живописному зображенні можна побачити розтяжку від світлих тонів до темних – ахроматичний ряд (від білих до чорних тонів), що можна простежити на чорно-білій фотографії.

Мета статті — виявити закономірності загального колористичного рішення живописної роботи.

Результати дослідження. Кількістю темних і світлих плям можна визначити загальну тональність. Коли переважають темні тони, загальна тональність буде темнішою, при більшій кількості світлих тонів – світлішою. Тональність буде так само залежати від розташування до джерела світла та його насиченості (силі).

У картинах імпресіоністів переважають світлі тони – загальний тон більш світлий, у картинах старих майстрів, у зв'язку зі зміною від часу колірного шару, більша кількість темних тонів, як правило, загальний тон більш темний.

Загальний тон визначається не тільки характером світлоти, але і використанням тієї чи іншої живописної техніки, а також обраною палітрою фарб, пропорційними відносинами яскравих і складних, холодних і теплих тонів картини.

У картинах художників епохи Відродження і різних шкіл живопису XVII-XVIII століть можна побачити перевагу теплих колірних тонів, що обумовлено наявністю в палітрі земляних фарб і відсутністю холодних пігментів, які існують у цей час. Лазурит – природний пігмент із природного каменю, привозили в Європу з Афганістану, і він цінувався на вагу золота, не багатшою була і палітра зелених фарб. Різні колірні відтінки змушували старих майстрів використовувати різні кольорові ґрунти чи підкладки кольоровими пігментами в тих чи інших частинах живописної площини для досягнення більш холодного звучання фарб.

У деяких художників ми спостерігаємо використання одних і тих же колірних поєднань, де картини схожі одна на одну за загальним колірним тоном. Деякі мистецтвознавці вважають це достоїнством. Але немає сумніву в тому, що кожен живописний твір вимагає свого колористичного рішення відповідно до змісту і поставленої задачі, з передбачуваним впливом картини на глядача. У багатьох видатних майстрів ми спостерігаємо різні рішення

загального тону і за наявності обмеженої палітри, якою вони користувалися, де визначальними були ідея та сюжет, заради яких художник брався за пензлі і фарби, а не пігменти, якими він писав.

Існують установлені симпатії глядачів до обумовленого колірною середовища, які визначаються традицією й історичною епохою. Картину О.А.Іванова «З'явлення Христа народу» деякі критики називали «різнобарвним» килимом. Пейзажі Джона Констебла, який писав дерева не коричневими, а зеленими фарбами, не усі розуміли і визнавали, тому що звикли до коричневого «академічного» живопису. Багато художників-імпресіоністів і постімпресіоністів не були визнані за життя. Живописні знахідки та їх світосприйняття не завжди відповідало смакам їхніх сучасників, але згодом вплинуло на розвиток образотворчого мистецтва не тільки країн Європи, але і багатьох країн Америки й Азії.

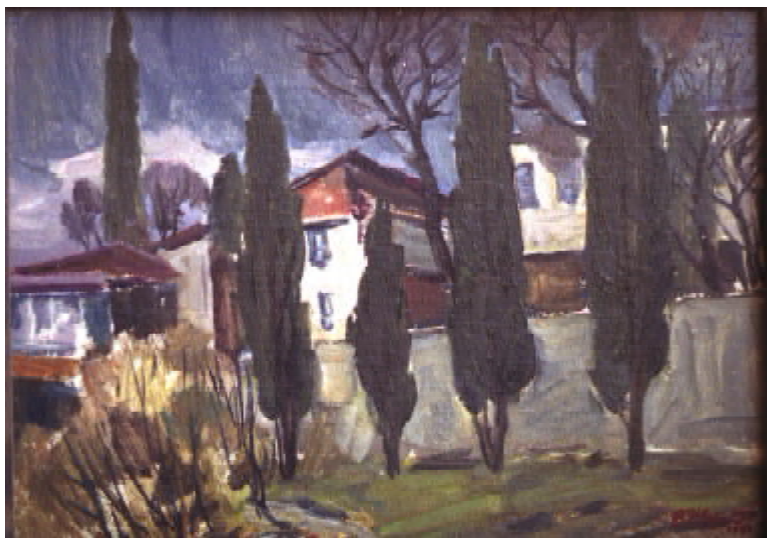
До середини XIX століття ми можемо спостерігати усе більше підпорядкування тону і колориту поставленій образній задачі, що можна побачити у художників-імпресіоністів, постімпресіоністів, а також в інших напрямках і національних школах. Це обумовлено більш широкою палітрою фарб і нових тенденцій, що виникли в образотворчому мистецтві. Вірно знайдений загальний тон особливо важливий у рішенні пейзажу.

В умовах пленеру художник спостерігає більш широкий діапазон світлот і контрастів, ніж ті, котрі можна спостерігати в інтер'єрі, живописному рішенні академічних постановок. Загальний тон пейзажного етюдю, як і окремих елементів, забезпечує переконливість у передачі повітряного середовища і просторових планів, передаючи разом з тим характерний образ обраного художником мотиву.

Загальний тон пейзажу варто будувати домінуючими колірними масами, виділяючи провідний і формуючий колір, визначаючи і виділяючи головне в зображенні. Уміло використовуючи палітру фарб і роблячи їх правильний вибір, учень має можливість живописними засобами передати різноманіття навколишнього світу і станів природи. У сутінках чи рановранці, за похмурої погоди, легше визначити загальний тон. Важче визначити єдність загального тону сонячної погоди, коли більш інтенсивне і насичене забарвлення предметного середовища у ряді випадків викликає розбіл.

При розсіяному освітленні колірні тони предметів поєднуються світловим середовищем і більше тяжіють до узагальнення тонів у єдиному колірному ключі. При прямому контрастному освітленні межі між світлом і тінню ясно виражені, і важче досягти гармонійного поєднання колірних плям.

Найбільш складно визначити загальний тон яскравого сонячного дня. Світлові частини зображення (наприклад, біла стіна, освітлена сонцем, буде наближеною за світлотою до чистих білил), будуть більш світлими і контрастними, ніж світло цього ж мотиву сірого чи похмурого дня, тобто загальний тон буде трохи світлішим, завдяки контрастній освітленості і наявності великої кількості відображеного світла і рефлексів у групі тіні.



Колірні відносини і контрастність опівдні при прямому освітленні і на заході будуть різними. Рішення задачі, передачі того чи іншого стану природи можливі, коли буде розвинуто навички, у кожному конкретному випадку окремо, швидко орієнтуватися у виборі тих чи інших образотворчих засобів, правильному підборі фарб, даючи можливість найбільш точно передати образи природи, що спонукали написати обраний мотив.

Працюючи в умовах пленеру, опановуючи майстерність, учень повинен спостерігати й аналізувати зміни стану й освітленості в пейзажі і, відповідно, загального тону, колірною вигляду в залежності від зміни умови середовища, кольору та його світлосили на полотні в залежності від оточення. Такий аналіз, а також зорова пам'ять і написані етюди дадуть учневі можливість виконання композиційних робіт і без натури на основі життєвих вражень і вірних уявлень про стан природного і предметного середовища.

Сірого похмурого дня контрасти між світлом і тінно зближені, завдяки розсіяному світлу і меншій кількості яскравих рефлексів, тони будуть менш контрастні і менш насичені.

Вечірній пейзаж буде в цілому темнішим за денний, але різні ділянки пейзажу далеко не однаково знижуються у кольоротоні, що треба передавати і в етюдах. Вечірній стан не можна виконувати, використовуючи повну силу «тональної щільності» стану природи, тому що в умовах інтер'єру темні місця не сприймаються глядачем і не будуть створювати враження вечірнього стану природи, тобто вечірній етюд повинен бути трохи світлішим за загальною тональністю, тому що фарби не мають такого широкого діапазону градацій, про що було сказано раніше.

Пропорційне зниження світлоти загального тону у вечірньому етюді не можна буквально пов'язати з тим зниженням колірних градацій, що відбуваються в природі, масштаб яскравості і тональних градацій у природі буде значно більш широким, ніж можливості, які мають фарби. Світлоти етюду не повинні повторюватися в передачі деталей і великих мас, а повинні узгоджуватися в пропорційних градаціях (розтяжці від найсвітлішого до найтемнішого, від найхолоднішого до найтеплішого) у межах установленого художником загального тону.

М. Кримов, який багато працював в умовах пленеру, відзначав, що в деяких випадках можна брати загальний тон по-різному, не виходячи за визначені межі. Деякі незвичайні стани можуть вимагати трохи більш світлого загального тону, ніж у природі (місячна ніч, пізній вечір), і деяке потемніння окремих плям при загальному світлому тоні (зимові етюди зі снігом).

При роботі в умовах майстерні, виконуючи етюди натюрморту і фігури людини, можна спостерігати зміну загального тону у залежності від погодних умов – сонячного, чи похмурого дня. Зміни загального тону менш помітні в умовах інтер'єру, що трохи полегшує виконання завдань. У залежності від положення зображеного об'єкту до джерела світла і його характеру, який може бути як контрастним, так і розсіяним, можна

спостерігати як ясно видимі контрастні тіні, так і легкі, що не мають виражених меж з м'якими переходами від світла до тіні, видозмінюються.

При роботі над натюрмортом, академічною постановкою голови чи фігури людини можуть виникнути складнощі у визначенні загального тону, необхідно визначити композицію і загальне тональне (світлотне) побудування, тобто пропорційну кількість світлих і темних тонів, які визначають тональність постановки. У маленьких етюдах-пошуках вирішується загальний тон з визначенням того кольоротонального відчуття, яке викликала натура і постановка в цілому. Завдяки маленькому розміру є можливість, не роблячи дрібне деталювання, визначити основні провідні елементи пластичного зображення і пов'язати їх у єдиному колірному ключі.

Перше враження, отримане і зафіксоване в маленьких етюдах, допомагає надалі вести роботу в цілому.

Працюючи в майстерні над академічною постановкою чи натюрмортом, через невелику відстань від натури, доводиться часто дивитися на кожну деталь чи предмет окремо, що може викликати втрату єдності колориту і середовища: «...Не отдельные предметы создают картину, а взаимосвязь предметов и всего того пространства, в котором они находятся и в котором Вы их видите. Картина рождается в результате этой взаимосвязи, которую улавливает наш глаз, она подобна музыке, возникающей в результате сочетания звуков. Видеть общё- цельно эту группу предметов, которую Вы хотите изобразить, вот чему Вы должны, прежде всего, стараться научиться!» [13].

Якщо визначення джерела світла порівняно просте, то визначення загального тону значно складніше, тому що вимагає постійного порівняння деталей у їхній підпорядкованості композиційному центру, а також визначення провідної колірної плями в загальному ладі роботи.

Світло і колір, що створює загальний тон, як правило, буває переважним кількісно.

У роботі з натури учень визначає загальну освітленість і загальний колірний тон. Вдивляючись у природу, поступово губиться перше відчуття і сутужніше визначається рішення загального тону. Необхідно застосовувати прийом «миттєвого погляду», першого враження від об'єкту. Відчуття при «миттєвому погляді» завжди покаже, який колірний тон у природі основний, домінуючий. Наприклад: перевага в картині синіх кольорів дає загальний холодний, синій тон.

Потрібно визначити загальний тон природи в обраній освітленості, і точніше відштовхуватися від того колірною відчуття, що викликала натура в перший момент. Будуючи живописне зображення на площині, варто вибрати й обмежити склад фарб палітри, які найбільш виразно передадуть відчуття природи. При грамотній композиційній побудові, правильно узятих колірних відношеннях, зображення буде відповідати об'єкту зображення, рішення етюду буде живописнішим.

Висновок. Наявність загального тону – головний критерій збалансованості колориту, гармонії всієї роботи. Якщо в колориті багато основних, домінуючих, повторюваних тонів, то зображення може здаватися монохромним, а якщо кількість провідних кольорів недостатня (наближається до 50%), виникає небезпека втрати загального колірної тону, тому що той чи інший тон може претендувати на право провідного, що призводить до втрати загального враження від усієї роботи в цілому.

Необхідність побудови загального колориту спонукає художника максимально обмежити палітру. Вибір фарб палітри потрібний для того, щоб суміші їх дали найбільш виразну побудову задуманого художником живописного зображення оточуючого нас світу, передаючи пропорційні відносини між колірними плямами.

Аналіз і порівняння, досвід роботи фарбами з природи, дають можливість знаходити найменші відтінки, що виявляють форму предметів з урахуванням колірної взаємодії поверхонь, обумовлених повітряним середовищем. Постійна практика художника в зображенні різних предметів, а також визначення колірних відносин між елементами і планами пейзажу, обумовлених повітряним середовищем і передачею загальної освітленості, допоможуть переконливо передати характер колористичного рішення картини й основної ідеї автора.

Література:

1. Вибер Ж. Живопись и ее средства. – М.: Академия худ. СССР, 1961.
2. Украинская живопись 18-20 веков. – Л.: Аврора, 1981.
3. Фальк Р.Р. Беседы об искусстве. Письма. Воспоминания о художнике. – М., 1981.

Надійшла до редакції 04.04.2007