

Лубенский В. И.

кандидат искусствоведения,
профессор кафедры живописи

Киевский государственный институт
декоративно-прикладного искусства
и дизайна имени М. Бойчука

**ЖИВОПИСЬ:
В ПОИСКАХ «ПОЛУТОНА»**

Аннотация. Слово «полутон», неверно переведённое с французского на русский язык, послужило причиной появления в советском искусствознании ошибочной «теории полутона Делакруа».

Ключевые слова: тон, полутон, цвет, теория тона Н. Крымова, «теория полутона Делакруа».

Анотація. Лубенський В. І. Живопис: в пошуках «півтона». Слово «півтон», невірно перекладене з французької на російську мову, сприяло з'явленню помилкової «теорії півтона Делакруа» в радянському мистецтвознавстві.

Ключові слова: тон, півтон, колір, теорія тону М. Крымова, «теорія півтону Делакруа».

Annotation. Lubenskiy W.I. Painting: In search of "halftone". The word "halftone" is not correct translated from French into Russian, was the cause of the Soviet art criticism erroneous "theory Delakrua halftones."

Keywords: tone, halftone, color, tone N. Krymov theory, "theory Delakrua halftones."

Постановка проблемы. Без преувеличения можно сказать, что теория колорита в советской живописи берёт своё начало от «теории полутона» Делакруа, получившей известность после опубликования в 1932 году «Палитры Делакруа» (автор Рене Пио в переводе А. Тихомирова). Эта книга, не лишённая субъективности автора перевода в понимании терминологии Делакруа, повлияла почти на все последующие публикации, оказавшиеся в плену противоречий. В частности, неверно понятое содержание «полутона» сбилось с толку многих теоретиков и практиков искусства.

Цель статьи – выявить содержание «полутона», принятое у различных авторов, определить его научное значение, место и роль в теории колорита.

Состояние вопроса. Украинская художница Г. Севрук, критикуя Г. Синицу, пишет: «В кожній роботі він викладає всю палітру спектральних кольорів... Гаму, колорит півтонів він зневажливо відкидає» [1]. Возникает вопрос, что кроется за этими выражениями? Разве картина, построенная на локальных пятнах цвета, не имеет гаммы и колорита (витраж, орнамент, икона)? Колорит – это цветовой строй произведения в целом, а не только «полутонов». Автор либо принимает колорит за цвет (от слова «колір»), либо сомневается, что «полутон» - всего лишь подчинённый оттенок в общем цветовом строе – колорите. Это всё равно, что сказать: «содержание портрета заключается в пуговице сюртука» (!).

Не может не вызывать недоумения терминологическая «неразбериха», которая царит в языке художников, педагогов, искусствоведов и цветоведов. Можно с большой натяжкой «простить» некоторых практиков-живописцев, путающих колорит с цветом, гамму с колоритом и т.п. Но ведь такие казусы мы наблюдаем и в среде известных теоретиков искусства. К примеру, доктор искусствоведения Л. Зингер в статье «Образ современника в живописи» пишет о портрете, исполненном «...в терракотово-красном колорите», подменяя понятие колорита обыкновенной цветовой гаммой [2]. Мы сплошь и рядом встречаем у этого автора подобные выражения и в другом его труде [3]: «...в обобщённом синевато-сером колорите» (стр.100), «...в тихом приглушённом розовато-сиреневом колорите» (с.167). Или там же: «Строгое, почти локальное сочетание умбристых и охристых тонов...» (с.190). Здесь автором термин «тон» понимается как «цвет», смешиваются два разных понятия.

Другой известный автор В. Манин в книге о А. Куинджи пишет так: «В живописи Куинджи свободно варьировал освещённость, **полутона, валёры, яркость**» [4]. Что автор подразумевает под словами «полутона, валёры, яркость»? «Полутона» и «валёры» - разве это не одно и то же? А «яркость» - чего? Светового потока или цветового пятна? И можно ли «свободно варьировать «полутона»? Поддаются ли они свободной интерпретации, когда сам термин нам показывает их зависимость, подчинённость в отношении главного **тона**? При таком наборе слов, ничего конкретного не говорящих, мы имеем просто перечень случайных терминов, порождающих словесно-смысловую «туман».

Надійшла до редакції 30.04.2012

В 1957 году вышла книга известного советского живописца Г. Шегалы «Колорит в живописи», в которой автор, сам прекрасный колорист, изложил в ясной форме основные положения теории колорита. Суть этой теории в том, что **цвет** в живописи содержит в себе два главных качества: 1) **тон** – «количество света, заключённое в данном цвете» (другими словами, силу света или светлоту цвета) и 2) «специфическую **окраску** предмета», то есть собственно цвет или цветовой оттенок. Поэтому автор книги утверждает, что в выражениях «небо красного тона» или «картина написана в лиловом тоне» слово «тон» взято ошибочно и на месте были бы: «небо красного цвета», «картина написана в лиловой гамме». Также ошибочно писать: «портрет решён в тёплом тоне», так как «тон не бывает ни тёплым, ни холодным» [5].

Тон не бывает ни «умбристым», ни «охристым», как у приведенного выше автора Л. Зингера. Тем не менее, целая плеяда теоретиков искусства 70-80-х годов как бы вовсе и не читала книги Г. Шегалы, потому как всюду повторяется термин «тон» в значении цвета. Например, Г. Плетнева: «Живопись построена здесь на сочетании чистых голубых, розовых и светло-жёлтых тонов» [6]; Н. Проскурникова: «Колорит полотна, выдержанный в красных и золотисто-охристых тонах...» [7]; И. Мямлин: «...энергичную борьбу тёплых и холодных тонов» [8] и т.д.

Ещё раньше Г. Шегалы теорию тона разработал советский художник-педагог Н. Крымов, который ещё в 1920-х годах сделал важное открытие, найдя своего рода «камертон» для определения силы тона в живописи [9]. Крымовская теория тона легла в основу теории колорита Г. Шегалы. Основные её положения совпадают и с методикой К. Коровина, выдающегося колориста, Д. Кардовского (ученика П. Чистякова и И. Репина) и многих других мастеров живописи.

Своим ученикам, которые раньше повторяли «тёплый тон, холодный тон», Крымов говорил: «В реалистической 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. [9; -с.81].

Что касается «**полутона**», то этот термин, пришедший в живопись из музыки, не всегда вписывается в структуру отношений тона и цвета в силу «неуловимости» содержания, вкладываемого в это понятие. Этот термин распространён в трудах многих авторов вплоть до современных. Например, Б. Иогансон пишет: «Первый закон живописи – точное соотношение силы света в освещённой части предмета, в **полутени** и **тени**», а в другом месте: «...весь секрет живописи в **тених** и **полутонах**, свет только дополняет общий колорит холста» [10]. Слово «полутон», которое автор употребил вместо «полутень», явно кажется случайным, так как совершенно ясно, что речь идёт в обоих случаях об одних и тех же отношениях «в тенях, полутенях и светах».

Н. Волков откровенно называет полутон полутенью: «Художники условно различают в связи с этим «свет», «полутон» (или полутень) и «тень» [11, -с.53].

В 1980-х годах Д. Домогацкий опубликовал ряд статей о живописи. Он пишет так: «**Рефлекс**. Это свет, который не идёт непосредственно от источника света, а отражается рядом лежащим предметом (местный рефлекс) или окружающей средой (**полутон**). В картине Левитана «Март» тени на белом снегу густо-синие. Это и есть **полутон**: освещённое ярким весенним солнцем голубое небо рефлексирует на эти тени» [12]. Спрашивается, почему у Домогацкого местный рефлекс – не «полутон», а только общий рефлекс – полутон? Ведь автор ясно подчёркивает, делая ссылку на реплику Делакруа «в природе – всё рефлекс»: «Правда, надо добавить, что у французов слово рефлекс чаще означает «полутон». «В условиях мастерской, - отмечает далее автор, - при рассеянном освещении **локальный цвет** остаётся в **светах**, высветляется в бликах и затемняется в **полутонах**» [12.1983.№5, -с.39]. О каких «полутонах-рефлексах» здесь идёт речь? И о каких – в приведённой тут же выдержке из Делакруа об «окрашенном **рефлексами полутоне**»? Ничего не ясно ни просвещённому читателю, ни юным художникам, которым эти публикации адресуются.

Доцент А. Трошичев рассматривает «полутон» как «сложный цветовой тон»: «**полутона**» выполнены художником не одним **тоном** цветовой смеси, а более сложно: голубоватые тона перекрываются розоватыми, тёплыми, жёлтыми, сиреневыми, образуя в смешении и сплавах сложный вибрирующий цветовой тон» [13]. Автор не различает разницы между «полутонном» и «тоном», **полутона** выполняются **тонами**, превращаясь в другой тон. Всё перемешалось – и тон, и полутон, и цвет, и свет, о чём говорит ещё и выражение «цветовой **по силе света** контраст» (там же, -с.104).

Н. Ли, автор учебника по рисунку, «открыл» наличие «полутени» даже в свету: «Наиболее ярким пятном на световой поверхности шара является блик, вокруг которого присутствует лёгкая полутень» [14]. Может ли полутень (от слова «тень») присутствовать в свету? Возможно, автор перепутал свет с тенью?

Таким образом, каждый автор в термин «**полутон**» вкладывает содержание по своему усмотрению: это и «цветовой нюанс», и «полутень», и «рефлекс», и «сложный тон» и т.п. При этом ни у кого не приводится никаких объективных критериев в обосновании самого термина, который остаётся **неопределённым** ни с содержательной, ни с структурной (по месту в цветовом строе) точек зрения.

Основной материал. Одной из самых содержательных теоретических работ о цвете является книга А. Зайцева [15], которую можно назвать энциклопедией высказываний и знаний о цвете, когда-либо опубликованных. А что же сам автор, отыскал ли он во всех этих материалах рациональное «зерно»? Вот как он раскрывает, к примеру, содержание вопроса «**Что такое полутон?**» (с.137): «Прежде всего возникает мысль, что это **нечто** среднее между светом и тенью, то есть то же самое, что в теории светотени мы называем **полутенью**... **Полутон** в своём содержании имеет точки соприкосновения с понятием «**полутени**», но, в общем, это **другое понятие**, относящееся к живописи цветом...» (15,-с.138).

Спрашивается, на каком основании «возникает мысль», что **полутон** то же самое, что и **полутень**? Ответа автор не даёт и отсылает нас от свето-тени к цвету: «...**полутон** – это **вроде бы цветовая подготовка**, цвет – «полуфабрикат», который подвергается моделировке путём высветления в части, обращённой к свету, и затемнения в противоположной части, сохраняя себя нетронутым в той или иной степени между двумя этими частями. Таким образом, **полутон** действительно **аналогичен полутени**, которая также есть середина между освещённой частью и затенённой [15, -с.138].

У читателя возникает мысль, что у Зайцева нет твёрдой объективной основы для определения **полутона**: то это «**нечто среднее**», **вроде бы и полутень**, то это что-то «**другое**», относящееся к цвету (?!). Так и остаётся неясным, почему именно цвет – «полуфабрикат», который высветляется в свету и затемняется в тени, должен называться «полутон»? Где тот тон, от которого образовался этот полутон? На эти вопросы мы не находим ответа.

Н. Волков так раскрывает суть полутона, ссылаясь на Делакруа: «Метод Делакруа был вкратце таким. Сначала **локальный полутон**, окрашенный общим рефлексом. В таком полутоне выражены и характерный цвет предмета и цвет среды. Важно со всей точностью найти этот полутон. Моделировка производится уже в этом полутоне. Затем наносятся света, тени и частные рефлексы. **Подкладка** в виде **локального полутона** объединяет света, тени и рефлексы, которые становятся валёрами (подчинёнными оттенками) на общем цвете» [11, -с.46].

Нельзя не отметить здесь противоречий. «Локальный полутон», по Волкову, это общий, характерный цвет предмета, а «света, тени и рефлексы» - оттенки подчинённые. Однако, «общий, характерный цвет предмета» всегда определялся в живописи как **основной «тон»**. Тогда подчинённые оттенки рассматриваются как «**полутоны**». Именно так понимал этот принцип строгий методист П. Чистяков: «следует просто одним **основным тоном** списываемого предмета с белой краской (если это понадобится) решительно переплавлять форму и потом уже на этих местах выискывать цвета-**полутоны**» [16]. «Тон» – основной оттенок, обобщающий и подчиняющий себе все цвета произведения...» [17]. У Волкова всё наоборот: общий цвет – это полутон! Тогда как именовать подчинённые цвета – «полуполутонами» (?!)

А. Зайцев «открыл» у Делакруа целую «**теорию полутона**» [15, -с.137]. Так он назвал теорию предметного цвета, которую Делакруа развивает в своих дневниках. Эта идея Делакруа, по сути, была не нова, - ещё Леонардо Да Винчи в своё время сделал открытие, которое гласит: «Никакое тело никогда всецело не обнаружит свой природный цвет» [11, -с.39]. Другими словами, Зайцев формулирует этот принцип так: «...именно в **полутоне** наиболее полное выражение находит предметный или **локальный цвет** предмета»...«**полутон** рассматривается как основной носитель цветности или собственного цвета предметов» [15, -с.138]. И опять возникает тот же вопрос: по-

чему основной носитель цветности или собственного цвета предметов называется «**полутон**», «цветом-полуфабрикатом», а не **главным** цветом?

Посмотрим, однако, как излагает эту теорию сам Делакруа. В книге «Палитра Делакруа» (переводчик с французского – А. Тихомиров) читаем: «...окрашенный рефлексом **полутон** есть тот принцип, который должен доминировать... Это он даёт верный **тон, тон**, образующий валёр, самый важный в предмете и дающий ему существование» [18]. Вероятно, можно, хотя и с трудом, догадаться из этого перевода, что хотел сказать Делакруа. Но выражение «**полутон** даёт верный **тон**» снова опрокидывает все наши принципы логики. Но теперь ясно, что именно отсюда берёт своё начало «теория полутона» и у Зайцева, и у Волкова. «**Цвет** в настоящем смысле этого слова, - пишет Делакруа в «Дневнике», - находится в окрашенном рефлексом **полутоне**». Так цитирует Волков ключевую фразу в своей книге «Цвет в живописи» [11, -с.44]. Куда завёл Волкова этот «полутон», мы уже видели, а Зайцев на его основе дал ещё и такое «научное» определение «тона»: «действительным содержанием термина «**тон**» будет качество цветового пятна, взятого относительно других рядом положенных пятен, а также относительно **основного тона** изображаемого объёма...» [15, -с.136]. Какое качество? Где находится **основной тон**? Неизвестно. В полутоне?! Тон относительно полутона – что это такое? Зайцев не рискнул назвать «**основной тон**» «**полутон**» и ограничился «туманом».

Мало того, по Зайцеву, «**полутон** как носитель локального цвета принадлежит не только частям средней освещённости; у хороших колористов он **сохраняется** как на **свету**, так и в **тени**» [15, -с.138]. Как это понимать? Ведь свет и тень – это уже изменённый «полутон»? И снова мы оказываемся в тупике.

В чём же дело, почему этот «странный полутон» не вписывается в логическую структуру текста ни у одного из авторов? Можно ли винить в этом Делакруа – тонкого живописца и вдумчивого аналитика? Нет, Делакруа здесь, оказывается, ни при чём. Всё дело в том, что в переводе с французского оригинала на русский, в выражении «окрашенный рефлексом полутон» слово «**полутон**» было **переведено неправильно**. В оригинале дневника Делакруа текст «...«**demi-teinte** refletee est le principe qui doit dominer» [19] верно, по содержанию переводится как «окрашенная рефлексом **полутень** есть тот принцип, который должен доминировать». Вот где, оказывается, кроется причина очевидной путаницы в этой, так называемой «теории полутона», появлению которой мы обязаны вовсе не Делакруа, не Зайцеву и не Волкову, а переводчику А. Тихомирову, с «лёгкого пера» которого **полутень (demi-teinte)** превратилась в «**полутон**».

О том, что эта подмена оказалась не случайной, говорит и другой текст из того же источника: «По установившемуся у старых мастеров обыкновению предмет делили на тень, **полутон**, свет и рефлекс» [18, с.30]. В этом переводе, не говоря о том, что не «предмет делили», а форму предмета на светотеневые зоны – тень, **полутень**, свет и рефлекс – Тихомиров под-

менил «полутень» тем же «полутоном». В оригинале написано: «...en ombre, **demi-teinte**, lumiere et reflet» (тень, **полутень**, свет и рефлекс) [19, -с.62].

Чтобы не возникло сомнений в том, что термин *demi-teinte* – не «полутон», как его расценил Тихомиров, откроем редкое издание - **Dictionnaire francais-russe comlet** (Полный французско-русский словарь), изданный в Санкт-Петербурге в 1898 году [21]. На странице 319 написано: **demi-teinte** – **полутень**, а несколько ниже: **demi-ton** – **полутон** (муз.).

Но, возможно, спросит читатель, термин *demi-teinte* идентичен *demi-ton*? Поищем ответ в других источниках. Возьмём, к примеру, «Лексикон Французской Академии», изданный в 1816 году в Москве [20]. Делакруа начинал свои дневники с 1822 года, следовательно, он изъяснялся на языке этого Лексикона. Читаем: **demi-teinte** – «полутинт, тон среднего цвета между светом и тенью»; **teinte** – тинт, колер, цвет картины. **Demi-teinte** – полуколер, полутинт [т.1, -с.586. т.2, -с.1029]. Из этой лексики видно, что термины *teinte* и *demi-teinte* имеют корень **teint**, что по содержанию означает «окраска, окрашивание» (там же, т.2, -с.1029). Так что «полуколер и полутинт» не могут быть «полутоном», происходящим от совсем другого корня «тон» (*ton*): **demi-ton**. Что касается *demi-teinte* как «тона среднего цвета между светом и тенью», то и это вовсе не «полутон», а «тон полутени», - самый важный в предмете, о котором и говорил Делакруа.

Термин **ton** (тон) в Лексиконе рассматривается как «напряжение, тон, степень силы, живости краски» [20. т.2, -с.1057]. **Demi-ton** (полутон) как производный термин от **ton** в указанном значении не указан. И в дневниках Делакруа (оригиналах) слово *demi-ton* поэтому не употребляется. Тихомиров перемешал *demi-teinte* (оттенок, колер, цвет) с *demi-ton* (полутон), придав им одинаковый смысл, сделав их синонимами! То, что это не так, подтверждает и сам Делакруа: «- Ce ton, avec vermillon laque, donne un **ton de demi-teinte** charmant pour chair fraiche.» [27. т.3, -с.146]. В этом предложении *ton de demi-teinte* переведено у нас как «полутон»: «Этот **тон** в соединении с киноварной камедью даёт прекрасный **полутон** для молодых тел» [25. т.2, -с.194]. Слово **ton** как бы переводчиками не замечено, потому что, если бы *demi-teinte* было «полутоном», перевод выглядел бы как «тон полутона»(?!), что никак не сочетается. Перевод этого словосочетания **ton de demi-teinte** как «полутон» - явная натяжка, уход от истинного смысла, который заложен у Делакруа: **ton de demi-teinte** – это «**тон полутени**» - «тон среднего цвета между светом и тенью», как и написано в Лексиконе 1816 г.

В связи с таким нашим открытием выше приведенные цитаты из дневника Делакруа следует читать так: «окрашенная рефлексом **полутень** есть тот принцип, который должен доминировать...». «Цвет в настоящем смысле слова находится в окрашенной рефлексом **полутени**». Тогда всё сразу становится на свои места: **цвет полутени** – основной **локальный** цвет предмета, а тени и света – цвета подчинённые. Их можно, как у Чистякова, называть условно «**цвета-полутоны**», или, как у Волкова, «**валёры**», - от этого

ясность изложения и логика не нарушаются. «Много места занимают **полутени**, по цвету и светлоте дающие наиболее полное представление о локальной окраске предметов», - пишет один из современных авторов А. Рындин [22].

Ошибка Тихомирова привела к тому, что терминология колорита в искусствоведении последующего советского периода была в значительной степени фальсифицирована. Ложно понятая идентичность двух совершенно разных терминов – **полутона (demi-ton)** и **полутени (demi-teinte)** как цепная реакция разошлась по всем последующим публикациям, переводам, справочникам, словарям. «Синонимы» «полутон – полутень» переключались и в переводные издания Дидро (1936 – 1937 г.г.), и в «Дневник Делакруа» (1961 г.), и в «Мастера искусства об искусстве» (1967 г.) и др. Тон (*ton*) и оттенок цвета (*teinte*) стали понимать как одно и то же качество цветности. Если в «Французско-русском словаре» 1898 г. слово **demi-teinte** значилось как «**полутень, полутон**»; в этом же последнем термин **teinte** обозначает «колорит, тон, оттенок, цвет», а **ton** – как синоним **teinte** – «тон, цвет, оттенок» [23, -с.243, 823, 837].

Как видим, в одну «кучу» с тоном и цветом сбросили ещё и «колорит», совершенно неверно истолкованный. И из этого «котелка», в который в качестве «приправы» добавили ещё и триаду Гельмгольца из «цветового тона, чистоты и светлоты», питались и до сих пор питаются теоретики отечественного искусства. Например, «Французско-русский словарь терминов искусства» 2003 г. предлагает **demi-teinte** уже только как «**полутон**» (о «**полутени**» даже **позабыли!**), **teinte** – как «колорит, **тон**, цвет, оттенок», а **ton** – тоже как «цвет, оттенок» (уже **даже не «тон»!**) [24, -с.70, 186, 188]. Прямо фантастически выглядит совмещение в одном термине *teinte* – «оттенка, колорита, **цвета и тона**! Само собой разумеется, что при таком «лексиконе» можно «свободно варьировать полутона», видеть вместо гаммы «терракотово-красный колорит» и «оттенки розового тона» вместо тонов одного и того же розового цвета.

При этом теории тона Крымова как бы никогда и не существовало, несмотря на то, что она была окончательно сформирована ещё в 1926 году, то есть за 6 лет до опубликования «исторической» «Палитры Делакруа».

Переводчики Делакруа 1960-х годов, приняв на веру «откровения» Тихомирова, вслед за ним также заводят читателя в тупик. Например, Делакруа якобы пишет о Рубенсе: «Он обычно начинает с того, что покрывает всё **локальным полутонном**, положенным очень тонким слоем (отсюда брал свою «теорию локального полутона» Н. Волков – Л. В.). Поверх этого, как мне кажется, он накладывает светлые и тёмные места... Чаше вспоминать этюд женщины в постели, начатый мной приблизительно месяц назад: моделировка в **локальном тоне** уже закончена, без прокладок теней и освещённых мест» [25. т.1, -с.259]. Так перевела текст Т. Пахомова в 1961 г. Нетрудно заметить, что и «локальный полутон» и «локальный тон» у

Пахомовой обозначают один и тот же локальный цвет подмалёвка. Выходит, Делакруа называет предметный цвет в подмалёвке одновременно и «**локальным полутоном**» и «**локальным тоном**»? Вправе ли мы приписывать ему подобную опрометчивость? Нет, вместо слов «локальным полутоном» у Делакруа написано *demi-teinte locale*, то есть «локальной полутенью», и никаких нестыковок у него нет: «локальная полутень» и «локальный тон» (полутени) логично выражают одно и то же. А у Пахомовой мы вынуждены разгадывать, чем же моделируется форма – «локальным тоном» или «локальным полутоном»? Спрашивается, причём здесь «полутон», да ещё и локальный? Может ли в принципе «полутон» быть локальным? Однако, в переводных текстах Пахомовой встречается такое обилие «полутонов», что иногда невозможно определить, о чём идёт речь. Например: «Прекрасный **полутон** для фона» [25. т.2, с.108]. «**Полутон** в какой-нибудь светлой части» [25. т.2, -с.319]. «Веронезе накладывает непосредственно рядом с **полутоном** светлых мест **полутон** тени» [25. т. 2, -с.319]. Вряд ли здесь можно говорить о «локальном полуtone» и о «полутоне-полутени». Но именно отсюда взял Зайцев своё заключение о «сохранности полутона и в свету и в тени».

У Чистякова есть выражение «полутонная тень», что означает «полутон тени», и это логично [16, -с.234]. Логично также сказать: «тон тени», «тон полутени», как у Делакруа. Если «полутон тени» означает тень, ослабленную в полтона, то возможно и логично также и выражение «полутон полутени», по смыслу выражающее переход от полутени к рефлексу. Но можно ли заменить «полутень» «полутоном» в этом выражении? «Полутон полутона» - такое созвучие не имеет ни малейшего смысла! Это ещё раз доказывает несовместимость понятий «полутона» и «полутени» как равнозначных, что прочитывается и в выражениях Делакруа *ton demi-teinte* [19, -с.57].

Таким образом, «полутон» не аналогичен «полутени» ни с содержательной, ни с морфологической точек зрения.

П. Чистяков рассматривает «полутон» как переходную ступень тона в форме: «Исполнение всех этих плоскостей и требует бесчисленного множества **полутонов**. Каждый **полутон** есть плоскость уходящая» [16, -с.349]. У него же мы встречаем и такие выражения: «**полутоны** света» (там же, -с.327); «начиная с **полутонов**» (с.384); «видеть **полутоны**, а не видеть форму...» (с.371); «каждый **полутон** подчиняется общему виду тела...» (с.390) и т.п. Иногда, правда, у Павла Петровича проскальзывают и слова со смешанным или нечётко обозначенным смыслом, например: «тон серовато-зелёный, но в сумеречном тёмном тоне» (с.409) или: «Эта картина в сероватом тоне...» (с.418); «...свой свет, полутон и рефлекс в тени» (с.416). Что ж, и боги иногда ошибаются! Во всяком случае бесспорно то, что Чистяков (так же как и Крымов) утверждал леонардовскую традицию деления тона и цвета, и это подтверждается его замечанием: «**подчиняйте тона и цвета в обстановке всё той же идее**» [16, -с.393].

Ясно также и то, что чистяковский «полутон» не является синонимом «полутени». Павел Петрович просматривал дневники Делакруа в оригинале, изданном в 1895 г. в Париже, а до русских «переводов» тогда было ещё далеко.

Определение полутона. Будем исходить из положения, что **полутон** может быть определён только по отношению к тону (полтона). Содержание полутона будет зависеть от значения термина «тон». Если тон (франц. *ton*) выражает «**напряжение**, степень светосилы цвета», полутон будет означать напряжение «в полсилы», «в полтона». Принятое у искусствоведов значение **тона** как **цвета** даёт и определение «цветового полутона»: «розовый полутон». Однако, согласно теории Крымова, понятие **тона** как **цвета противоречит** содержанию тона как «светосилы цвета». Поэтому научный термин «**полутон**» следует рассматривать только в значении **светосилового напряжения цвета**.

Полутон по Чистякову – это переход от одного смежного тона цвета к другому. **Полутон света** означает изменение тона от светлого к тёмному (**полусвет**), а **полутон тени** – от тёмного к светлому (**полутень**). Полутон как «высота звучания» цвета (средняя, промежуточная), не зависит от характера окраски предмета, монохромной или цветонасыщенной, так как **полутон** (как и тон) выражают насыщенность видимой окраски **светом**, её светосилу, которую мы ощущаем как **свечение, светлоту, светоизлучение, яркость**.

Выводы. 1. На основе изложенного можно заключить, что никакой «**теории полутона**» у Делакруа **не было**, а есть только термин «**полутон**», неверно истолкованный в переводах и **ошибочно** применённый в теории предметного цвета, которую Делакруа развивал в своих дневниках.

Подмена «**полутени**» «**полутоном**» переводчиком А. Тихомировым в издании «Палитры Делакруа» в 1932 г. ввела в заблуждение не только других переводчиков, но и многих советских учёных, художников и педагогов: почти во всех учебниках слово «полутон» нашло своё «законное» место вместо «полутени» как её синоним.

2. Точным научным содержанием «**полутона**» будет не «цвет», а «**состояние**» цвета, его светосиловое «**напряжение**», иначе – повышение или понижение «**в полтона**» какого-либо цвета: «полутон красного», «полутон света» (Чистяков) и т.п.

3. Разговорные выражения типа «**цвета-полутоны**» (Чистяков) следует расценивать как **метафору**, по аналогии с «хроматизмом» музыкальных полутонов («окраска» звука): розовый «полутон» («пиано» или «форте») - **ослабленный или повышенный**. При этом «**полутон**» следует брать в кавычки. В настоящем же смысле полутон как «напряжение» цвета («полутонное», «в полтона»), «розовым» или «сиреневым» быть не может.

В музыке каждый **основной тон** даёт свой **полутон** (до-диез, си-бемоль и т.д.). Но в любом **цвете** возможно получить, по словам Чистякова, «бесчисленное множество полутонов». В этом заложены, благодаря

полутонам цвета, огромные возможности «музыкальности» живописи.

4. Необходимо признать, что из-за терминологической неопределённости, ошибочности «теории полутона» и признания искусствоведами «тона» в значении «цвета», отечественная теория колорита находится в таком состоянии, как в басне Крылова, где «лебедь рвётся в облака, рак пятится назад, а щука тянет в воду». Единственный выход, чтобы сдвинуть этот «воз» - выработать единую терминологию, взяв за основу **теорию тона Крымова**, которая была незаслуженно забыта после опубликования противоречивых переводов дневников Делакруа.

5. «Открытие Крымова было связано с опытом мирового искусства, включая опыт импрессионизма, когда цветовоздушная пространственная среда стала предметом пристального внимания художников. Крымов как бы создал завершающую, **классическую теорию тона** в живописи. Сегодня говорить о тоне в живописи без обращения к произведениям Крымова и его высказываниям просто невозможно... **Лучшего учебника тона в живописи пока нет**» [26].

Высказанные более 25 лет назад, эти слова замечательного живописца, Народного художника РСФСР Виктора Иванова и сегодня не утратили своей актуальности.

Примечания:

1. Напечатанную в статье «Теория колорита и живопись» в сб. Вісник ХДАДМ, 2011. №6, – с.172 фамилию «Тихонов» следует читать: «Тихомиров».
2. Все отмеченные в тексте тёмным шрифтом слова выделены автором статьи.

Литература:

1. Дробот А. О. Фольклорне мистецтво... //Вісник ХДАДМ. Харків: 2011. № 4, -с.105.
2. Л. Зингер. Образ современника в живописи. - М: Искусство. 1986. № 8, -с.6.
3. Л. Зингер. Советская портретная живопись 1947 – 1930-х гг. – М: Изобразительное искусство. 1978.
4. В. Манин, А. И. Куинджи. –М: Белый город. 2004, – с.19.
5. Г. Шегаль. Колорит в живописи. –М: Искусство. 1957, – с.18.
6. С. Джукштас. Борьба и труд. –М: Советский художник. 1975, – с.1.
7. С. Вейверите. Мои современники. –М: Советский художник. 1976, – с.2.
8. Юрий Межиров. Люди искусства. –М: Советский художник. 1983, – с.30.
9. Н. П. Крымов – художник и педагог. –М: Изобразительное искусство. 1989.
10. Иогансон Б. В. О живописи. –М: Искусство. 1960, – с.27.
11. Н. Н. Волков. Цвет в живописи. –М: Искусство. 1985.
12. Д. Домогацкий. С чего начинается живопись? – М: Юный художник. 1982. № 3, – с.38.
13. Школа изобразительного искусства. Вып. V. –М: Искусство. 1966, – с.92.
14. Николай Ли. Основы учебного академического рисунка. –М: ЭКСМО. 2004, – с.65.
15. А. Зайцев. Наука о цвете и живопись. –М: Искусство. 1986.
16. П. П. Чистяков. Письма, записные книжки, воспоминания. – М: Искусство. 1953, -с.417.
17. Большая советская энциклопедия. 3 издание. 1977. т.26, – с.69.
18. Рене Пио. Палитра Делакруа. –М-Л: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1932, – с.8.
19. Les palettes de Delacroix/par Rene Piot. Paris: Librairie de France. 1931, – с.7.
20. Полный французско-российский словарь, составленный по новейшему изданию Лексикона Французской Академии И. Татищевым. Москва. 1816 г.
21. Полный французско-русский словарь, составленный Н. П. Макаровым. Издание 9. С-Петербург, 1898 г.
22. А. Рындин. Живопись пейзажа. –М: Юный художник. 1987. № 7, – с.41.
23. Французско-русский словарь. –М: Издат. «Русский язык». 1979 г.
24. Французско-русский словарь терминов искусства. – М: Слово. 2003 г.
25. Дневник Делакруа. –М: Изд. Академии художеств СССР. 1961. т.1, – с.101.
26. В. Иванов. Разговор о тоне в живописи. –М: Юный художник. 1986. № 6, – с.34.
27. Journal de Eugene Delacroix. т.т. 1-3. Paris. E. Plon, Nourrit et ice. 1895.