

2. Ежов В.И. Эскизная графика архитектора: Архитектурная композиция. Эскизное проектирование. Природная и городская среда (Альбом-монография). – Киев: Информ.-издат. центр «Символ-Т», 2003. – 336с.: ил.
3. Калмыкова З. И. Продуктивное мышление как основа обучаемости. – М.: Педагогика, 1981. – 200 с.

УДК 75.02

РОЛЬ ТОНА ПРИ СОЗДАНИИ КАРТИНЫ

Шилов Л.Г., старший преподаватель кафедры изобразительного искусства
Одесская государственная академия строительства и архитектуры
Тел.: (098)214 67 22

Аннотация. На примере разбора картин известных художников разных эпох рассматривается различие тона и его насыщенности.

Ключевые слова: тон, сила тона, звучание тона, колорит, живопись.

Резюме: у статті розглядається питання значення тону у живописі. Наводяться приклади відомих творів майстрів світового мистецтва.

Постановка проблемы. Академические работы студентов должны показывать грамотное усвоение конкретных учебных задач, умение передавать форму и фактуру предметов при помощи тона и цвета, проявлять свою индивидуальность.

Цель работы: показать на примере картин, как художники выражали идею и настроение при помощи тона и цвета.

Задачи работы: дать понятие о тоне в произведениях, о необходимости правильно и умело использовать разные тональности для звучания картины.

Художественный термин тональность происходит от др. греч. τόνος (tonos) – напряжение, ударение, удар (в том числе, и удар грома), натяжение, тон (высота), что в применении к изобразительному искусству означает: «цветовое впечатление» [3]. Всякий цвет с точки зрения художника имеет свой тон. И прежде всего любой тон какого-либо цвета может быть легко определён на глаз: как светлый или тёмный, а также как тёплый или холодный. К примеру, жёлтый цвет, вне зависимости от его насыщенности, при всех случаях находится в светлой области тонального спектра. Однако при сопоставлении разных жёлтых цветов он может иметь как тёплый так и холодный оттенок, в зависимости от интенсивности и спектральной насыщенности формирующих его цветов. Напротив, зелёный цвет может располагаться в любой области тонального спектра (как тёплой, так и холодной) в зависимости от его густоты, плотности и чистоты.

В лексиконе художников слово «тон» употребляется чаще всего в смысле света, а не цвета, означая большую или меньшую силу освещения картины. Тон является основным изобразительным средством художника. Стремясь передать форму и фактуру предметов, влияние на них освещения и воздушной среды, художник должен соблюдать законы тона, тональных отношений.

«Я кладу верный тон на верное место», шутливо говорил о секретах своего мастерства великий русский художник И. Е. Репин. Художник должен помнить всегда, что свет строит форму. Это происходит по той причине, что плоскости, образующие форму, находятся под разным углом к источнику света и, следовательно, по-разному

освещаются. Плоскости, находящиеся к свету под прямым углом, будут самыми светлыми. Плоскости, которые повернуты от света, будут темнее (полутон). Плоскости, расположенные против источника света будут закрыты тенью. На них может действовать отраженный свет (рефлекс). Причем падающая тень, как правило, темнее теневой части предмета, на которую падает рефлекс. Сравнивая свет и тени, можно сделать вывод: полутень и блик относятся к группе света, а тень и рефлекс являются их противоположностью, составляют группу тени. Это является основным законом художественной грамоты [1, 110–111].

Необходимо следить за правильностью отношений света и тени, нельзя допускать их путаницы (чтобы рефлексы не стали светлее полутонов). Нарушение силы тона на свету и в тенях ломает форму, создаёт пестроту. Когда на картине одна светлая точка, одна тёмная и все остальные тона имеют каждый свою промежуточную светлоту, своё место, картина становится богатой по форме. В этом можно убедиться, изучая произведения Рембрандта (рис. 1), Веласкеса, Репина, Сурикова и других художников.

«Маэстро – тот, кто умеет передавать свет на черном, тень на сером», – говорил известный русский живописец К. Коровин. Существует закон: «всякий свет светлее всякой тени», он действителен для одностороннего резкого освещения. При мягком, рассеянном свете нескольких источников света этот закон не всегда подтверждается. Черный бархат и шероховатые поверхности также составляют исключения.

Чтобы соблюдать цвето-тональные отношения, их нужно уметь видеть. Живописец должен уметь видеть и смотреть художественно, развивать «цельное» видение. Уметь видеть цельно – значит, видеть все изображаемые предметы одновременно.

В процессе работы очень важно позаботиться об освещении холста. Если холст излишне ярко освещен, то живопись впоследствии может оказаться черной и вялой. Если холст освещен слабо, то этюд получается разбеленный и резкий. Холст лучше всего располагать на расстоянии от окна. Не менее важно в процессе работы отходить от холста и смотреть на него с расстояния.

Наблюдаемые в природе цвета выглядят очень сложными [1; 18–19]. В результате влияний окружающей среды и освещения они изменяются по своим свойствам, приобретая многочисленные оттенки. В живописи можно передавать цвета со всеми градациями, но можно их обобщать. В последнем случае надлежит находить характер цветов, который выражал бы их изменения. Если же цвет взят примерно, приблизительно, без учета влияний на него световой и цветовой среды, и воспроизведён он лишь подходящей краской либо красочной смесью, если с первого взгляда можно назвать безошибочно эту красочную смесь, то нельзя говорить о полноценном живописном воспроизведении. Получается то, что обычно живописцы называют раскраской.

Картина не есть точный макет природы, который вообще не осуществим. В живописной картине нет ни реального пространства, ни реального освещения. Важно еще то, что возможности зрения ограничены «разрешающей способностью глаза». А живопись, как отмечал уже античный писатель Филострат, «создаёт много больше».

Вспомним «Сикстинскую Мадонну» Рафаэля (рис. 2). Это произведение преисполнено величественного покоя. В нём всё пронизано ясностью, выполнено в светлых гармоничных цветах. Цвета локальны, сочетания их четки и выразительны.

Другое мы видим у Тициана (рис. 3), Веронезе, Тинторетто. В их произведениях нет рафаэлевской ясности, просветленности, успокоенности. Композиции сложны, загружены, цвета – насыщены. Человеческое страдание и физическая сила выражены Тицианом в его «Святом Себастьяне». О мощи и силе повествуют и другие картины Тициана. Для этого художник использует напряженный сверкающий колорит, цветовые и световые контрасты.

Тональность в изобразительном искусстве со времён его профессионализации не

только создавала общее впечатление от картины, но и служила самым разнообразным технологическим целям: от формирования общего настроения (колорита) или узнаваемого индивидуального стиля автора – до организации такого сложнейшего явления, как живописная перспектива. В частности, тональная перспектива – одно из основополагающих понятий живописной техники, наиболее общие принципы которой первым обосновал ещё Леонардо да Винчи.

Основу колорита составляют световые и цветовые отношения. Их часто называют также тональными, ибо тон, как мы уже знаем, включает в себе отношения цвета и света [2, 103]. Можно смело, таким образом, утверждать, что в живописи все строится на отношениях, которые определяют такие качества живописного произведения, как общий цветовой тон, гармония цветовых пятен. Свето-цветовые отношения определяют и целостность восприятия натуры.

Тональные отношения, о которых постоянно говорят живописцы, – это отношения яркостей. Они, действительно, играют важную роль в живописи, но ими не обуславливается световая среда, предопределяемая не только отношениями яркостей, но и отношениями всех характеристик, всех качеств света.

Одинаковые или почти одинаковые яркостные отношения можно наблюдать при различном уровне освещенности и при различном состоянии световой среды. Яркостные отношения не исчерпывают их тональную соподчиненность. Наше понимание тональности шире того, о чем говорят практики. То, что мыслится под тональным или тоновыми отношениями в живописи, лишь одна сторона, лишь частный случай более общего вопроса.

В живописи, как правило, меняются только краски, но если мы встречаем картину XVI–XVII веков с равномерно распределенным светом, это значит, что и первоначально структура света в ней была той же.



Рис. 1. Рембрандт. Возвращение блудного сына, 1668–1669 гг.



Рис. 2. Рафаэль Санти. Сикстинская Мадонна, 1513 – 1514 гг.



Рис. 3. Тициан. Св. Себастьян, 1575 г.

Анализ некоторых произведений живописи можно сказать, что роль и значение тона в живописи – это такая цветовая система, без которой не бывает ни живописи, ни архитектуры, ни произведений прикладного искусства. Он изменчив и разнообразен, различен в различных живописных школах, стилях, у разных художников, а порой и у одного и того же художника при изменении задач и целей, перед ним возникающих.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев С. С. О колорите [Текст]/ С. С. Алексеев. – М.: Изобразительное искусство, 1974. – 171 с.
2. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись [Текст]/ А. С. Зайцев. – М.: Искусство, 1986. - 121 с.
3. Энциклопедии и словари. Современный словарь [Электронный ресурс]: тон в живописи. – Режим доступа: http://enc-dic.com/enc_modern/Ton-11093.html. - 19.02.2017

УДК 75

МОНУМЕНТАЛЬНАЯ ЖИВОПИСЬ И ЕЕ ЗАДАЧИ В СОВРЕМЕННОЙ АРХИТЕКТУРЕ

Потужный Н. Д., ст. преподаватель кафедры изобразительного искусства
Одесская государственная академия строительства и архитектуры
Тел.: +38(066)4587897

Аннотация. В данной статье поднимаются вопросы о синтезе монументальной живописи и архитектуры, об истории развития монументального искусства. Раскрывается состояние современной монументальной живописи и важность профессиональной подготовки художников-монументалистов.

Ключевые слова: монументальная живопись, синтез искусств, плоскость стены, экстерьер, интерьер, мозаика, витраж, дипломные работы кафедры ИЗО ОГАСА

Резюме. У даній статті піднімаються питання про синтез монументального живопису і архітектури, про історію розвитку монументального мистецтва. Розкривається стан сучасного монументального живопису і важливість професійної підготовки художників-монументалістів.

Постановка проблемы. Слабое развитие современной монументальной живописи. Недостаточно высокий уровень ее исполнения. Невостребованность монументального искусства в наши дни. Необходимость в подготовке художников-монументалистов.

Цель работы: обратить внимание на современное состояние монументальной живописи.

Задачи работы: показать причину необходимости монументальной живописи для современной архитектуры, а также пути возрождения монументальной живописи.

На протяжении всей истории человечества монументальная живопись играла огромную роль в формировании личности. Появившись еще в древнейшие времена в виде рисунков, она сразу отделила создателя изображений от окружающего мира дикой природы. Подобные памятники не сконцентрированы где-нибудь в одном месте, а широко распространены по нашей планете. Их находили в Испании (знаменитые пещеры Альтамиры, которые один из исследователей шутя назвал «Первобытной Сикстинской капеллой»), во Франции (пещеры фон де Гом, Монтеспан), в Сибири, на Дону (Костенки), в Италии, Англии, в Алжире, - вплоть до недавно открытых и произведших сенсацию, гигантских многоцветных росписей горного плато Тассили в Сахаре [1]. Значение монументальной живописи существенно возросло с появлением таких цивилизаций как