И.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: akiloff@yandex.ru

Н.В. АКИЛОВ
Старший преподаватель кафедры «Академическая живопись» РГХПУ им. С.Г. Строганова
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

I.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: akiloff@yandex.ru

N.V. AKILOV
Senior lecturer of the Academic Painting Department of the Russian State Stroganov University of Design and Applied Arts
e-mail: akilov.nik@yandex.ru

DOI: 10.37485/1997-4663_2024_1_1_132_139

О ЦВЕТОВОЙ ИНВЕРСИИ ВАЛЁРОВ

OF VALUES COLOR INVERSION

В статье особое внимание уделяется склонности валёров к цветовой инверсии в соседстве с насыщенным цветом и утверждается, что законы цветовой инверсии в тенях постоянны и не зависят от отраженного света соседнего предмета или среды, но сама валёрная среда окрашивается в цвет, противоположный источнику света, тем самым созидая колорит художественного произведения. При этом отмечается, что утраченная в XX веке валёрная основа академической живописи постепенно возрождается с развитием постадийного метода в цифровом искусстве.

The paper pays special attention to the values color inversion tendency in the vicinity of saturated color and argues that the laws of shadows color inversion are constant and do not depend on the reflected light of a neighboring object or medium, but the values medium itself is colored in a color opposite to the light source, thereby creating the artwork coloration. At the same time, the paper notes that the academic painting values basis, lost in the twentieth century, is gradually being revived with the development of the multi-layered method in digital art.

Ключевые слова: академическая живопись, цифровое 2D искусство, валёр, постадийный метод, живописное виденье, цвет, тон, колорит, цветовая инверсия.
Keywords: academic painting, digital 2D art, value, multi-layered method, pictorial vision, color, tint, coloration, color inversion.

В словарном инструментарии современного живописца слово «валёр» (от французского valeur — «ценность») фигурирует редко, по причине вариативности его понимания. С одной стороны, валёры трактуются как дополнительные тоновые градации освещенного объема, созидающие академическую живописную «ценность» произведения в противовес локальности декоративно плоского цветового решения. С другой стороны, валёром обозначается непосредственный цвет изображаемого предмета, его «ценная» часть, обедняемая вокруг светотеневыми градациями освещения [10, с. 133–135]. Нельзя не отметить абсолютную противоположность этих суждений.

Уже в XIX столетии этот исконно французский термин был почти полностью забыт как в самой Франции, так и за ее пределами. Его заново ввел в живописный лексикон Э. Фромантен (1820–1876 гг.), поместив в основу собственного живописного метода. Он считал, что художественная выразительность валёра напрямую зависит от степени выявления света. Также он отметил, что в искусстве гравюры черное значительно превосходит по валёрности серое. В цвете же валёры приближают локальный цвет к черному (тени) и к белому (света). Таким образом, Фромантен отнес валёрность к проявлению тона в живописи — выявлению освещения, через осветление и затемнение цветной основы изображения. Валёр, по Фромантену, — это «нейтральный», «исчезнувший», «бесплотный», «бесконечно утонченный» цвет [13, с. 154–158].

Если Фромантен наделял валёр световой «ценностью», то его современник Э. Делакруа (1798–1863 гг.), наоборот, считал самым «ценным» в нем — выявление локального цвета, не искаженного тонами света и тени. Тем самым, он отводил валёрам главную роль в созидании живописного колорита. При этом Делакруа указал, что они придают истинную живость произведению, поскольку всегда обогащены цветовым рефлексом. Также он ясно обозначил, что валёры — это цветные полутона, находящиеся между освещенной и теневой частью предмета [9, с. 25].

В отечественном искусствознании наблюдается схожая неопределенность. Противоречащие друг другу мнения выдающихся французских мастеров заставили советского живописца и теоретика искусства К.Ф. Юона (1875–1958 гг.) отнести «ценность» валёров не к чему-то конкретному в живописной технике, но к художественной целостности всего произведения, тонкости его колорита и общей живописной «качественности» [14, с. 113].

Другой советский живописец и график А.И. Ржезников (1898–1943 гг.) полагал, что валёры за счет светлых и темных оттенков цвета расширяют светотеневые градации тональной живописи. Они позволяют передать светлый предмет в темной среде темными красками да темный и цветной предметы в светлой среде светлыми красками, не выбеливая их [12, с. 71].

Необходимо отметить, что Делакруа и Юон понимали валёры как собственные живописные «ценности», не воспринимая их как практический элемент академической системы построения цвето-тоновых отношений. Так, валёром-«ценностью» можно назвать не только любую живописную частность, но и общее решение изобразительных задач. Тем самым, отличие валёрной живописи от невалёрной упрощается до противопоставлений: цветная и нецветная (Делакруа) и качественная и некачественная (Юон). Абсолютная субъективность этих суждений, помноженная на авторитет Делакруа и Юона, способствовала непониманию того, чему именно служат валёры в живописи и чем они являются не в эстетической, а в сугубо практической плоскости.

На наш взгляд, лучше всяких слов свидетельствует об изобразительных качествах валёров сами произведения художников, чья живопись была определена Фромантеном как валёрная [13, с. 155, 157, 163, 176, 213]. При анализе картин Веронезе, Тициана, Рубенса, Рембрандта, Питера де Хоха, Терборха, Метсю, Рейнсдаля, Флерса, Каба, Дюпре, Руссо,

Коро, Джорджоне, Веласкеса, Франса Хальса, ван Дейка и самого Фромантена, становится ясным, что их объединяет использование ограниченной цветовой палитры теплого колорита [15, с. 298], пронизанного жемчужно-серыми тонами [3, с. 56–57], которые вносят необходимую живость холодного в засилье горячих оттенков. Серый в их произведениях служит универсальным знаменателем, на базе которого наиболее выразительно проявляются теплые тона.

Работа серебристыми валёрами в светах на теплых грунтах или по горячему подмалевку — характерная черта всей академической школы живописи. Именно этот прием первым осваивали отечественные провинциальные мастера в XVIII столетии, переходя от работы в иконописных артелях к исполнению светской живописи [2, с. 62]. Однако со временем, при переходе на письмо alla prima, художники стали работать по белому грунту и тем самым радикально изменили логику живописного метода, перейдя с работы валёром по цвету на письмо цветом по валёру.

Необходимо отметить, что тональная шкала — белый/серый/черный — служит в живописи не только для выявления освещением объема в пространстве, но и для лучшего звучания цвета. Нельзя не заметить, что любые сложносоставные краски выглядят значительно ярче, когда между ними располагается любой из нейтральных тонов (белый, серый или черный). Если работать по нейтральной импримату́ре, то любые цветные мазки смотрятся куда убедительнее, пока они наносятся раздельно, но утрачивают свою насыщенность и звонкость в момент соединения. Если же снова внести в живописную среду нейтральные тона, то цветность частично восстановится.

Но если бы речь шла исключительно о включении черного, серого и белого в цветовую палитру художника, то это не породило бы такой вариативности мнений в определении живописных качеств валёра, при этом, несомненно, любое изображение выглядит цветным, если на нем присутствуют нейтральные оттенки. Даже весьма невыразительная или не гармоничная по цвету живопись при этом обретает определенное благородство.

Нельзя не отметить, что нейтральные краски неспроста называются «мертвыми» [11, с. 362–363], поскольку они не добавляют жизни картине, хотя и делают ее ярче. Градации серого у Фромантена, Рембрандта, Рейнсдаля, Веласкеса и Коро всегда несут в себе цвет. Чаще всего, это «мертвый» тон, окрашенный цветной лессировкой вместе с соседними

цветами и этим встроенный в общий колорит. Но иногда он сознательно звучит как противоположный к соседнему яркому цвету.

Здесь необходимо подчеркнуть, что отличительная черта живописного виденья — воспринимать цветовую инверсию нейтральных тонов в соседстве с насыщенным цветом. Так, если на серый, белый или черный фон поместить красный предмет, то нейтральный приобретет изумрудный оттенок. Но если поставить зеленый предмет, то этот же фон станет чуть более пурпурным или бурым. Именно поэтому Ржезников не упоминал нейтральную основу валёров, но сразу переходил к их цветовым качествам, которые помогают усилить звучание красок даже при работе в темном или светлом колорите. Его определение — итог живописного виденья в условиях работы alla prima без упрощений постадийного метода. Таким образом, Ржезников не противоречит Фромантену, указавшему на необходимую нейтральность валёров, но описал их качества исключительно в условиях повышения живописности произведения.

Базовое значение использования валёров в качестве тональных градаций в монохромной живописи было отмечено не раз [1, с. 182, 185–186; 3, с. 55-61; 4, с. 19–23], при этом основная колористическая роль нейтральных тонов так и осталась необозначенной, хотя склонность валёров к инверсии соседнего цвета — наиболее важный момент для построения колорита в академической живописи, в которой света и тени, по сути, являются валёрами, сохраняя локальный цвет лишь в полутонах и отраженный — в рефлексах.

На наш взгляд, показ инверсии цвета в нейтральных тонах является ключом к созданию необходимого цветового контраста в произведении, построенном в приглушенной или в ограниченной цветовой гамме, а итоговая цветовая деликатность валёров позволяет живописцу избежать нарочитой пестроты при полноценной колористической звонкости. При этом стоит отметить, что законы цветовой инверсии в тенях постоянны и не зависят от отраженного света соседнего предмета или среды. Скорее, наоборот, сама среда неминуемо окрашивается в цвет, противоположный источнику света. Так, при белом свете тень неминуемо инвертирует в черный, при оранжево-желтом — в ультрамарин, при оранжево-красном — в изумрудный, при лилово-голубом — в красно-бурый и т. п.; при этом валёры света и тени противоположны не только по оттенку, но и по насыщенности.

Созидание живописного колорита посредством деликатного окрашивания валёров технически проще при постадийном методе. Но

постепенный отказ художников от письма по «мертвым» тонам цветными лессировками привел к актуализации в живописи новых декоративных задач и к деградации ее валёрной основы. Из-за распространения техники alla prima в XX веке валёрная живопись потеряла свою актуальность, но с развитием цифрового искусства художественная роль валёров снова становится первостепенной, при этом стоит разделять изобразительный продукт, созданный через нейросети, и цифровое творчество художников.

Картинные 2D изображения, сгенерированные нейросетью на основе заданного оператором текста, пока не в силах постичь художественную логику применения валёров, поскольку этого опыта нет не то что у самих операторов, но и у подавляющего большинства современных художников-станковистов. В итоге продукт нейросетей [8, с. 47–52] строится на внешней переработке произведений в технике alla prima или же на живописном наследии старых мастеров, оцифровка которого производилась без выявления валёров и с искажениями цветов в угоду мнимой репрезентативности финального изображения. В результате, полученная через нейросети продукция находится вне какой-либо колористической культуры и не может быть поставлена в один ряд с академическими живописными произведениями, поскольку создана с ориентиром на вкус необразованного зрителя.

Совсем иначе обстоит дело с цифровым 2D творчеством современных художников, многослойный процесс которого во многом схож с постадийным методом прошлого [6, с. 270; 7, с. 390]. На монохромном этапе цифровое изображение обладает всеми признаками валёрности, но сохранение их в итоговом варианте зависит от воли и культуры его автора.

Как правило, тоновые градации валёров своим серебристым богатством уже сообщают произведению искомому художественность, и автор всегда может сравнить и понять, не утратило ли оно начальную выразительность при колоризации. Чем опытнее художник, тем осторожнее он вводит цвет, стараясь не нарушить гармонию мононохромных отношений [5, с. 78], что приводит к постепенному возрождению валёров в цифровом изобразительном искусстве. Однако нельзя не отметить, что пока они неизменно сохраняют «мертвое» звучание, поскольку используются без понимания законов цветовой инверсии, но лишь как постадийный рудимент, инерционно сохраненный из-за индивидуально проявленного цветового бессилия.

Таким образом, возрождение навыков валёрной живописи в реалиях современного изобразительного искусства приобретает особую актуальность. При этом стоит отметить, что постепенное повышение колористической культуры учащихся по-прежнему невозможно без знакомства с техническими живописными достижениями мастеров прошлого, среди которых особе место занимает построение колорита с помощью включения валёров в художественную ткань живописного произведения. Законы же цветовой инверсии позволяют преодолеть существующую изобразительную скованность в употреблении нейтральных оттенков в станковой и цифровой живописи.

Список литературы:

1. *Акилов И.В., Акилов Н.В.* Влияние индивидуальной иерархии восприятия цвета на творческий потенциал учащегося // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 4/1. — С. 180–187.

2. *Акилова А.Д., Гаврилин К.Н.* Проблема художественного образования и провинциальная живопись второй половины XVIII — первой половины XIX в. // Вестник Южно-Уральского государственного университета. Серия: Социально-гуманитарные науки. — 2022. — Том 22. — № 4. — С. 58-68.

3. *Амирова Н.В.* Валёр как средство выразительности в живописи учащихся художественных школ // В мире научных открытий. — 2015. — № 3 (63). — С. 55–61.

4. *Бедина А.Ф., Мосина В.Р.* Валер как средство обучения реалистической живописи учащихся художественных школ // Вестник Московского государственного гуманитарного университета им. М.А. Шолохова. Педагогика и психология образования. — 2012. — № 2 — С. 19–23.

5. *Васильев А.В.* Категории линейного и живописного в цифровом изобразительном искусстве // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2021. — № 2/ 2. — С. 66–83.

6. *Васильев А.В.* Роль формально-стилистических инструментов анализа в классификации произведений цифрового изобразительного искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2023. — № 4/ 3. — С. 262–273.

7. *Васильев А.В., Лукшт И.В., Рыжкин А.Н.* Искусство компьютерной графики (CG) как элемент системы формирования молодых художников // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник МГХПА им. С.Г. Строганова. — 2019. — № 3/ 1. — С. 380–392.

8. *Гладков А.А., Орлов И.И., Ромашко Е.В.* Проблема взаимодействия искусственного интеллекта и художественного творчества. Тупик или союз технологий искусства // Декоративное искусство и предметно-пространственная среда. Вестник РГХПУ им. С.Г. Строганова. — 2023. — № 4/ 3. — С. 39–56.

9. *Делакруа Э.* Дневник. — Москва: Издательство Академии художеств СССР, 1961. Том 2.

10. *Зайцев А.С.* Наука о цвете и живопись. — Москва: Искусство, 1986.

11. *Киплик Д.И.* Техника живописи. — Москва В. Шевчук, 2011.

12. *Ржезников А.И.* Что такое живописность // Искусство. — 1940. — № 4. — С. 69–78.

13. *Фромантен Э.* Старые мастера. — Москва: Советский художник, 1966.

14. *Юон К.Ф.* Об искусстве. Том 1. — Москва: Советский художник, 1959.

15. *Dittmann L.* Farbgestaltung und Farbtheorie in der abendländischen Malerei — Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1987.