

УДК 75.017.4.036(476)«19/20»

## Изобразительная функция света: парадигма приемов светоизображения в живописи белорусских художников XX – начала XXI века

Кононова А. В.

Учреждение образования «Белорусская государственная академия искусств», Минск



Живопись рубежа XIX–XX вв. имела в себе тенденцию противостояния традиции. О масштабе говорит количество новых направлений в искусстве: импрессионизм, синтетизм, символизм, экспрессионизм, фовизм, сюрреализм и др. Светоэксперимент в искусстве начала XX века осуществлялся как в рамках борьбы творческих концепций, так и на фоне ее. Это значит, что в эксперименте над светом отрицание традиции было не самоцелью, а, скорее, – преобразованием, преодолением, наращиванием правильно найденных средств и приемов, углублением уже существующих открытий. Среди художников, не увлеченных модой разрушения, не было разделения на ярых традиционалистов и экспериментаторов – каждый мастер изобретал новый ракурс видения света и его передачи. Каждый интуитивно вырабатывал свой светомир: т. е. то, на что смотрит художник, в какой степени яркости и силы воспринимает свет, на каком качестве света сосредотачивается, каким свойством его руководствуется при создании образа и с помощью каких технических приемов создает свет на холсте, а самое главное – что изображает инструментом света.

**Ключевые слова:** светоэксперимент, изобразительное искусство, национальные культуры.

(Искусство и культура. – 2016. – №3 (23). – С. 23–27)

## Graphic Function of Light: Paradigm of Tools of Light Depiction in Painting by Belarusian Artists of the 20<sup>th</sup> – Early 21<sup>st</sup> Centuries

Kononova A.V.

Educational Establishment “Belarusian State Academy of Arts”, Minsk

Borderline of the 19th – 20th centuries painting had a tendency of opposition to the tradition. Its scale is represented by the number of the directions: Impressionism, Synthetism, Symbolism, Expressionism, Fovism, Surrealism etc. Light experiment in the art of the 20th century was made both within the struggle of creative concepts and at its background. This means that in the experiment with light rejection of traditions was not the objective but transformation, overcoming, increase of correctly found means and techniques, deepening of existing discoveries. Artists, who were not keen on the fashion of destruction, were not divided into ardent traditionalists and experimentalists, each master invented new vision of light and its depiction. Each intuitively worked out his light world, i.e. what the artist looks at, the degree of brightness and force he perceives the world, the quality of light he concentrates on, which quality of it he understands in creating an image and with the help of which technical tools he produces light on the canvas and, which is the most important, what he depicts with the tool of light.

**Key words:** light experiment, fine art, national cultures.

(Art and Culture. – 2016. – № 3(23). – P. 23–27)

В белорусской живописи на рубеже столетий выделяется ряд значимых авторов, у которых свет становится сознательной и неосознанной целью и получает новые возможности. Разные в жанрово-содержательных поисках, эти мастера, бесспорно, ознаменовали собой появление новой плеяды, группировать в которую можно именно по признаку работы художника со светом:

Ю. Пэн, Я. Кругер, Ф. Рущиц, В. Бялыницкий-Бируля, С. Жуковский, В. Кудревич, М. Шагал, М. Филиппович и др. Можно сказать, что наличие такой группы авторов является особенностью белорусской живописи начала XX века.

Цель статьи – выявление изобразительной функции света, основанной на работе с натурой в творчестве тех художников, которые экспериментировали в формате

Адрес для корреспонденции: e-mail: anara\_11\_kon@tut.by – А. В. Кононова

преимущества, когда новое создавалось на платформе традиции.

**Учеба у реалистов.** Важное значение для становления этих творцов имела учеба у выдающихся русских художников-реалистов: Ф. Руциц учился у И. Шишкина, А. Куинджи; В. Бялыницкий-Бируля – у В. Поленова, И. Прянишникова; С. Жуковский – у С. Коровина, В. Поленова, А. Архипова, И. Левитана и т. д. Мастера светопередачи получили от своих педагогов академически выверенный тонально-колористический подход и острое пленэрное восприятие света и воздуха.

Подобно В. Поленову и И. Прянишникову В. Бялыницкий-Бируля (1872–1957) стал художником тона: колорит его холстов почти всегда без изменений серебристо-серый и подчинен одному главенствующему общему тону; цветовой, тональный и световой контрасты сближены, такого рода контраст соотносим с мягким контрастом в произведениях В. Серова. Исследователь биографии и творчества В. Бялыницкого-Бирули, В. Карамазов связывает отысканную этим художником индивидуальную, неповторимую «нотку», пронизывающую все его картины, с детством, отцовским домом, родной землей. Но и более конкретно – с моментом, когда, поселившись в доме отца на берегу озера Нещерда, пережил первую любовь. Именно тогда, по мысли писателя, В. Бялыницкий-Бируля «найдет серебристую, жемчужно-перламутровую гамму цветов, которая делает его лучшие полотна неповторимыми во всей национальной живописи, принесет автору славу художника чрезвычайно тонкого настроения, мастера воздуха и нетронутой тишины» [1, с. 139].

Разделим условно приемы светоизображения В. Бялыницкого-Бирули на три подхода: «контраст», «нюанс контраста», «отсутствие контраста» или максимально превалирующий общий тон, объединяющий все минимальные контрасты в произведении. Контраст в пейзажах В. Бялыницкого-Бирули – сдержанный. Он, к примеру, качественно отличается по силе сдержанности от мягкого контраста В. Серова. Еще более выразительно его отличие со светотеневых схем К. Коровина. Возможно отсюда – от сдержанного контраста – возникает эффект удивительности присутствия светового из-

лучения в живописи В. Бялыницкого-Бирули. Подход контрастирования не мог не использоваться художником, так как он писал с натуры, а в жизни природы уже заложен контраст.

Первый тип контраста у В. Бялыницкого-Бирули напрямую соотносится с изобразительной функцией света: он отмечается в солнечных пейзажах мастера, когда для достижения убедительного натурального впечатления необходимо усиление контраста между светом и тенью, также при изображении сумерек, где проявлен цветовой контраст («Сумерки. Огонь» (1911), «Тихая светлая ночь» (1912)). В работе «Первый снег» (1920) находим контраст тона с цветом: нежного серого тона снега, неба, реки с золотом ноябрьской березки. При этом, если контраст и присутствует у художника – всегда сдержанный.

Нюанс контраста у В. Бялыницкого-Бирули можно охарактеризовать как минимальное название тональных контрастов между светом и тенью, цветом и цветом, когда поверхностные, пространственные и свободные цвет и свет почти соединены: «Весна идет» (1910), «Зимний день» (1911). Способ нюансированного контраста является переходным к самому определяющему все творчество В. Бирули приему «отсутствия контраста», предельной минимализации его и подчинения общему тону. В работах «Час тишины. Озеро Удомля» (1911), «Зимний пейзаж» (1912), «Голубая часовня» (1912, 1920-е) получил свое выражение общий тон светлого вечернего колорита. Таким образом, В. Бялыницкий-Бируля, «поэт» тона, соединил контраст, порожденный солнцем, снежным прозрачным воздухом Родины – и создал тем самым через светлый «невесомый тон» уникальный прием светоизображения – «отсутствие контраста». Светлый тон имел функцию общего тона для светопередачи у художника. Неповторимость качества бирулевской живописи в том, что она передает реальность природного света из глубины серебристо-перламутрового пространства, сквозь световую дымку.

Общий светлый тон произведения объединяет и подчиняет себе все контрасты. Мы можем назвать его *светообъединением*. Под светообъединением мы понимаем общий тон всей плоскости холста, но также и любое частное пятно света в композиции, которое

при этом может контрастировать с остальным пространством. Данный подход основан на тесном взаимодействии тона с колоритом. Например, такое взаимодействие в работе К. Коровина «Розы на террасе» (1910) выражено в малой доле теплого оттенка, наполняющего белую зону освещенной плоскости: этот оттенок контрастирует с синими, светло-ультрамариновыми тенями от букета и нависающих ветвей деревьев. Свет также подчиняет себе все предметы: самая белая тарелка почти сливается со скатертью, которая желтее по оттенку; прозрачный стакан растворяется, теряя конкретные очертания, нежно пунцовые розы адаптируют свет к своим цветам. В «Розах...» ослепительный свет солнца передан также за счет просторного размера освещенной зоны. Таким образом, когда все, попадающие под луч предметы, пронизаны светом, а в композиции подчинены световой зоне, речь идет о подходе светообъединения. Бирулевский прием «отсутствие контраста» является одним из приемов подхода светообъединения.

Творчество Ф. Руцица (1870–1936) выражает решения, которые можно сравнить с подходами его педагога А. Куинджи, непревзойденного мастера солнечного и лунного света: контраст света и тени в его пейзажах графичен и структурен. Достаточно одних названий работ, чтобы увидеть нацеленность А. Куинджи на изображение света как технически, так и содержательно: «Солнечные пятна на ивее» (1876–1890), «Березовая роща» (1879, 1901), «Эффект заката» (1885–1890), «Вершина Эльбруса, освещенная солнцем», «Пятна лунного света в лесу. Зима», «Солнечный свет в парке» (1898–1908), «Радуга» (1900–1905) и т. д. Но если у А. Куинджи свет выражен посредством нахождения меры контраста и более очерчен в формальном плане, то на полотнах Ф. Руцица свет и ярко контрастен, и – сдержан одновременно.

Изобразительная функция света в творчестве Ф. Руцица обретает неповторимое выражение. В. Бялыницкий-Бируля был художником тона, Ф. Руцица определяют как мастера колорита – это качество высоко оценил И. Репин. Общий тон у В. Бялыницкого-Бирули склонялся к светлому диапазону, а Ф. Руциц тяготел к более темному, насыщенному основному тону (обычно, от-

носителю колорита – серому, синему или коричневому). Во время учебы в Академии художеств молодой Ф. Руциц часто переживал: «Плохо только для моих этюдов то, что когда выставлены рядом этюды с травой и солнцем, тогда мои выглядят лишенными света» [2, с. 42]. В дальнейшем станет очевидной уникальность изображаемого Ф. Руцицем света. Характерные черты реалистической школы воплотились в шедеврах «Весна» (1897), «Земля» (1898), «У костела» (1899), «Старые яблони» (1900), «Весна» (1907). Художник в решении задач светоизображения опирался на работу с контрастами. Определим второй главный подход светоизображения в живописи – *контрастирование*. Контрастирование может быть тональным (основанном на светотеневом контрасте) и цветовым (основано на теплохолодном контрасте). Таким образом, реализация света в живописи происходит по принципу двух основных подходов: контрастирования и светообъединения.

**Источники света.** Важную роль в реализации света в произведении живописи играют источники света. Все функции света напрямую сопряжены с характером освещения, но изобразительная – наиболее, поскольку главенствует в осуществлении мимесиса. Безусловно, при анализе света в живописи необходимо учитывать и источники света, и условия освещения, и виды света. В первую очередь нужно анализировать те источники света и условия освещения, естественные самой природе и жизни человека, и, соответственно, те состояния и положения их, к которым наиболее часто прибегают живописцы. Например: естественные источники – солнце, луна; искусственные – свеча, фонарь, электрическая лампа. Также, важно пространство, которое изображается: интерьер, экстерьер, чистый пейзаж; и – критерий времени суток: утро, день, вечер, ночь (основные), рассвет, закат, сумерки, отблески зари, свет сквозь облака (дополнительные). В живописи, в двухмерном пространстве холста, источниками света становятся архитектурные проемы (двери, окна, арки, щели), сами по себе источниками света не являющиеся.

Многие понимают свет как вспомогательное средство, подчиненное цвету. Однако, свет – самостоятельная категория творения художественного образа. Такое отношение

к свету мы находим у С. Жуковского (1875–1944). Он – один из наиболее репрезентативных мастеров светопередачи. Анализируя произведения художника, можно вывести основные правила и технические приемы изображения света любого времени суток как в экстерьерном пейзаже (лирическом, усадебном), так и в интерьерных композициях. М. Горелов отмечает основные тематические циклы творчества С. Жуковского 1910–1917 гг.: чистые пейзажи, усадебные пейзажи, парковые пейзажи, интерьеры [3]. Сточки зрения светового анализа можно классифицировать произведения С. Жуковского по критерию света времени суток (аналогично как пейзажи характеризуют по порам года), причем выделить не только утро, день, вечер, ночь, а также рассвет, отблески зари, облачность, сумерки и свет не солнца, но – месяца, искусственный свет в интерьере, например: «Угловая гостиная (Усадьба «Рождествено»», «Гостиная в Брасове» (обе – 1916) – солнечный свет в интерьере; «Ночь под Рождество (Интерьер с елкой)» (1918), «Ночью. Интерьер» (1920) – искусственный свет в интерьере; «Осень в усадьбе» (1906), «Веранда» (1911) – солнечный свет в экстерьере; «Месячная ночь» (1899), «Лунная ночь зимой» (1915) – лунный свет в экстерьере, «Нахмурилось (Осень)» (1896), «Печальное озеро» (1913) – свет сквозь облака; «Усадьба. Отблески вечерней зари» (1912), «Летний вечер на озере» (1915) – свет времени суток в чистом и усадебном пейзажах.

Художник занимался тщательной разработкой световоздушной среды. М. Борозна подчеркивает эту особую целевую направленность: «Полотна С. Жуковского привлекательны своей живописной свободой, артистически совершенной манерой письма. Пленэрность в его картинах была главным качеством – все пронизано цветом и проникающим светом» [4, с. 17].

Влияние на художника оказали выдающиеся педагоги русской школы в Московском училище живописи, ваяния и зодчества: С. Коровин, В. Поленов, А. Архипов, И. Левитан. В. Бялыницкий-Бируля вспоминал: «В. Поленов восхищал учеников силой красок природы ... С. Жуковский тонко воспринял от В. Поленова яркие сочетания красок» [цит. по 5, с. 15–16]. Можно заметить, что светоносность цвета у Ф. Рушица

и у С. Жуковского имеют различие в том, что цвет у первого часто обладал свечением безотносительно колористических отношений, т. е. «светился сам», был самоценным цветом, который удерживает в себе свет. Яркие краски С. Жуковского созданы не цветом, а светом. Цвет, как известно, обладает конкретикой звучания, а когда творящую функцию исполняет свет – цвет становится предельно условным. Мы не можем констатировать желтый, зеленый, белый, лимонный, оранжевый – мы видим свет и все. Как, например, в работе «Угловая гостиная». Мы видим «световые тени» от оконных стекол на боковых стенках проемов окон, на диване и креслах, на полу. И световые пятна-тени, и прозрачный оранжевый тон тени на полу, и теплый серый тон стен в тени – не имеют ярко выраженного основного цветового значения: их цвета как бы созданы из воздуха, из замеса, подсказанного наитием пленэрного письма. Также освещенная зелень за распахнутым окном, которое держит композиционный и смысловой центр, не выражена определенным цветом – там свет.

Конечно, опытный художник сможет назвать составляющие краски данных замесов, но каждый мастер знает, как сложно достигнуть эффекта солнца в реалистическом изображении. В. Серов использовал прием освещенности тени. В построении освещения С. Жуковским также применяется этот прием, только освещенность тени решается в среде более уплотненного общего тона. Такой тон помогал С. Жуковскому выявлять структурные световые схемы, свойственные распределению яркого солнечного света в интерьере. Подобный прием использовал в светопередаче К. Коровин, только по принципу сильного тонового и колористического контрастирования с усилением теплого или белого цветового значения света и холодного синего цвета тени. С. Жуковский реже решал тени через синий: они имеют сложный и, преимущественно, теплый оттенок («Усадьба зимой» (1904), «Усадьба осенью» (1906)). Тем удивительней, уникальней и загадочней становится свечение его полуденных интерьеров, усадебных зданий, закатов, отблесков вечерней зари.

Ориентируясь на мировую школу живописи, Ю. Пэн, Я. Кругер восприняли первостепенное значение изобразительной функции

света – светотеневую моделировку формы, творящую материю реального живого образа. В работах Ю. Пэна (1854–1937) свет выполняет изобразительную функцию – преимущественно со стороны тональных характеристик и детализации образов: «Портрет молодого человека» (1900 (?)). Эта функция наиболее подходила для создания художником портретов, которые называют «бытовыми описаниями» («Старый портрет» (1903), «Часовщик» (1914)).

Мастер камерного портрета Я. Кругер (1869–1940) совместил изобразительную функцию и такую формальную подачу света, где нет световых схем, четко очерчивающих форму. Например, в портрете дочери Софии «Девочка в красном» (начало 1910-х) свет выхватывает цельным пятном лицо девочки и рассеивается от главного объекта в пространство, наполняя его теплым свечением. Использование Я. Кругером моделирующего света, условий рассеянного и направленного освещения, при которых светотеневой контраст, проявляющий форму объекта, выражен не ярко – помогло создать автору тонко проработанные портретные образы, убедительные по реалистическому значению («Портрет брата» (1896), «Автопортрет» (1899)).

Декоративный прием светопередачи использовал М. Филиппович (1896–1947). Художник усиливал желтый, оранжевый или красный оттенок света, поэтому основную функцию освещенности изображения в его произведениях выполняет цвет: «На Купалье» (1921), «Хоровод» (1921–1922). Изобразительная функция света в живописи М. Филипповича выражена в не столь сильном цветоцветовом совпадении, колорит полон адаптирован к менее ярко выраженному цветовому и светотеневому контрастам («Ночь на Ивана Купалу» (1925), «Женщина в намитке» (1928)). А. Альперович, М. Филиппович, В. Кудревич, М. Шагал в большей степени экспериментировали с формообразующей функцией света.

**Заключение.** Светоэксперимент в белорусской живописи начала XX века осуществлялся в области взаимоотношений четырех функций: ломка устоявшихся пропорций между ними и привычных цветоцветовых связей, а также обращение к свету не столько

как к формовывяляющему и пространственно обозначающему фактору, но и фактору, взаимоотноющему с цветом (С. Жуковский). Эксперимент над светом проходил как в рамках борьбы с традицией, так и на фоне ее. Так как изобразительная функция света основана на работе с натурой, в разговоре о ней мы обратились к творчеству тех художников, которые экспериментировали в формате предметности – новое создавалось на платформе традиции. Изобразительная функция света репрезентативна в работах Ю. Пэна, Я. Кругера, Ф. Рушца, В. Бялыницкого-Бирули, С. Жуковского. Мы определили, что реализация света в картине осуществляется посредством *двух основных подходов светового изображения*: контрастирование (Ф. Рушца, М. Филиппович) и светообъединение (В. Бялыницкий-Бируля, С. Жуковский).

При анализе света в живописи необходимо учитывать источники света, условия освещения, виды света. Живописцы наиболее часто применяют основные из *источников света* (естественные – солнце, луна; искусственные – свеча, лампа), также важно *пространство*, которое изображается: интерьер, экстерьер, чистый пейзаж; и – *критерий времени суток*: утро, день, вечер, ночь (основные), рассвет, закат, сумерки, свет сквозь облака (дополнительные). Выразительным примером работы со светом является творчество С. Жуковского. В его произведениях хорошо прослеживается вариантность освещения по критерию времени суток. В живописи источниками света становятся проемы (двери, окна, арки, щели), сами по себе источниками света не являющиеся.

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Кармазаў, В. Крыж на зямлі і поўня ў небе / В. Кармазаў // Аброчны крыж: апавесці, апавяданні / В. Кармазаў. – Мінск, 1994. – С. 128–311.
2. Рушчыц, Ф. Дзённік. Да Вільні, 1894–1904 / Ф. Рушчыц; пер. з пол. Ф. Янушкевіча. – Мінск: Медысонт, 2002. – 185 с., [32] л. іл.
3. Горелов, М. И. Станислав Юлианович Жуковский: жизнь и творчество, 1875–1944 / М. И. Горелов. – М.: Искусство, 1982. – 271 с.
4. Борозна, М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х годов / М. Г. Борозна. – Минск: Беларус. гос. акад. искусств, 2006. – 191 с.
5. Станіслаў Жукоўскі [Выяўленчы матэрыял] = Станіслаў Жуковский = Stanislav Zhukovsky : альбом / аўт. тэксту і склад. У. І. Пракапцоў. – Мінск: Беларусь, 2012. – 70 с.

Поступила в редакцию 10.02.2016 г.