

МАСТАЦТВАЗНАЎСТВА, ЭТНАГРАФІЯ, ФАЛЬКЛОР

УДК 75.017.2.03(476)«19/20»

А. В. КОНОНОВА

ПАРАДИГМА ПРИЕМОВ СВЕТОИЗОБРАЖЕНИЯ В ЖИВОПИСИ БЕЛОРУССКИХ ХУДОЖНИКОВ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Центр исследований белорусской культуры, языка и литературы НАН Беларуси, Минск, Беларусь,
e-mail: anara_11_kon@tut.by

Роль света в любом живописном произведении осуществляет себя в совокупности его функций: *изобразительной, формообразующей, эмоционально-выразительной, содержательной*. В произведениях эти функции реализуются одновременно, но в разных пропорциях и соотношениях и эквивалентны определённым приёмам. В истории живописи в отдельные периоды одни из функций занимают преимущественное положение, другие могут нивелироваться, а спустя один-два десятка лет вдруг снова становятся приоритетными. На протяжении периода XX – начала XXI века функции света занимали различное место в парадигме приёмов светоизображения.

Ключевые слова: приём, парадигма, свет, живопись, светоизображение, функция света, светоносность, сверхсодержание, светизм.

A. V. KONONOVA

PARADIGM OF TECHNIQUES FOR IMAGES OF LIGHT IN THE PAINTING OF BELARUSIAN ARTISTS DURING THE XX – BEGINNING OF XXI AGES

National Academy of Sciences of Belarus, Center for Belarusian Culture, Language and Literature Research,
Minsk, Belarus, e-mail: anara_11kon@tut.by

Role of the light in the painting has been actualized through the totality of its functions which are *depicting, modeling, emotionally-expressive and conveying content*. In any painting all these functions are carried out simultaneously, but in different proportions and ratios. They correspond to certain techniques, too. Through the history of pictorial art over time some of the functions hold a privileged position, but other ones may turn insignificant and then, after several decades, they suddenly became a priority again. During the period of XX – beginning XXI centuries functions of light took different places in the paradigm of light-conducting techniques.

Keywords: technique, paradigm, light, pictorial art, light depicting, function of light, luminosity, higher essence, svetism.

Введение. Осмысление света имеет тысячелетнюю историю: начиная от Парменида, Платона, Аристотеля, Плотина и до наших дней [1]. Существуют несколько тенденций в анализе света:

1) естественнонаучная (Ибн Аль-Хайсам, И. Ньютон, В. Гёте, С. Вавилов, М. Миннарт, В. Лойко, Г. Покровский, междисциплинарные исследования С. Кравкова, Ч. Пэдхема) [2–4];

2) гуманитарная – соответствующая областям этнологии, мифологии, теологии, философии, эстетики, художественной литературы, литературоведения, психологии, культурологии, культурной антропологии, герменевтики, креатологии, искусствоведения (Платон, Г. Гегель, В. Бычков, А. Лосев, Ф. Рокпелнис, А. Пассар, Р. Вудворте, Б. Бурдон, Э. Рубин, Р. Грегори, С. Аверинцев) [5; 6]. Область искусствоведения включает подробное исследование света в архитектуре, дизайне, театре, музыке, искусстве фотографии, киноискусстве, телеискусстве, живописи (Н. Гусев, В. Келер, В. Лукхардт, В. Глинкин, А. Уиттик, В. Пейль, Ю. Пименов, Н. Извеков, Е. Мостепаненко, Б. Га-

леев, Л. Дыко, В. Грюнталь, В. Зусманович, П. Флоренский, Н. Третьяков) [7–10], а также феномена неоновых картин, световых инсталляций, исследование идейных направлений в искусстве, таких как «лучистая живопись», «светоживопись», «светизм» и т. д., направлений деятельности художественных объединений «Солнечный квадрат», «Скользящий свет» и т. п.;

3) *иконологическая* – представляет учения «отцов церкви» (Плутарха, Августина, И. Дамаскина, С. Солунского, Д. Ареопагита) и современных исследователей (Н. Овчинникова, Л. Щенниковой, Е. Бычковой) [11; 12];

4) *технологическая* – связанная с вопросом технологии станковой живописи и основами школы изобразительного искусства, в которой обращаются к работам Л. да Винчи, У. Хогарта, Ж. Сёра, Ю. Гренберга, Д. Киплика, А. Зайцева, Л. Лиманской [13–15]. Н. Волкову в книге «Цвет в живописи» удалось выделить важную проблему цветосветовых связей и светоносности в живописи, проанализировать основные приёмы *изобразительной функции света* [16].

В XX веке, начале III тысячелетия, вследствие обобщения накопленного опыта исследования света актуальным становится понимание функции света в живописи как носителя и метафоры духоносности (Х. Зедльмайр, И. Елатомцева) [17; 18]. В сферу духа разговор о живописи переходит в коллективной монографии Института теории и истории изобразительных искусств Российской академии художеств «Художественная аура: истоки, восприятие, мифология» [19]. Труды Х. Зедльмайера «Утрата середины» (1948), «Революция современного искусства» (1955), «Смерть света» (1964) становятся доступны широкой аудитории и оказывают значительное влияние на искусствоведческую мысль.

Очевидно, в изучении света просматривается усложнение подходов в его осмыслении. Полагаем, что представляет интерес продолжение этой линии именно в усложнённом формате, где свет в живописи анализируется в **трёх «ипостасях»**: *свет как физическая величина* – природный источник, свет как условие существования цвета в природе (естественнонаучная тенденция); свет как изображение освещённости предметов и самого физического света: проекция света на любую художественную ткань в искусстве – это *«свет в искусстве»* (гуманитарная тенденция и технология живописи) и свет как *«свет истины»* (иконологическая тенденция и законы «сверхсодержания» в религиозном и светском искусствах). Эффект свечения и светоносность являются их органической суммой. Идея сверхсодержания, сверхумозрительного была разработана в литературоведческом дискурсе [20, с. 405–413].

Функции света в живописи различны, мы выделяем четыре основных – *изобразительную, формообразующую, эмоционально-выразительную, содержательную*. В каждом произведении эти функции реализуются одновременно, но в разных пропорциях и соотношениях. Причём в истории живописи в отдельные периоды одни из функций занимают преимущественное положение, другие могут нивелироваться, а спустя один-два десятка лет вдруг снова становятся приоритетными. Иногда роль одной из функций предельно минимализируется, как, например, в абстрактном искусстве: ведущий смысл здесь принадлежит формообразующей и эмоционально-выразительной функциям, а изобразительная теряет свое значение.

Изобразительная функция света отвечает за работу с натурой посредством реалистического метода, эстетическая позиция которого состоит в наиболее точной фиксации световых характеристик окружающей действительности: эта фиксация имманентна работе с различными источниками света (естественными – солнце, луна; искусственными – лампа, фонарь и т. д.), причём источник света может быть прямонаправлен, отражён или рассеян, также разной силы и степени яркости. Данный метод требует определённых приёмов в работе с такими инструментами академической школы, как тон, гамма, колорит, светотеневая моделировка формы, световоздушная перспектива и т. д. Одновременно у художника стоит задача создания эффекта свечения технически и технологически: например, передача лунного света, солнца сквозь тучи, сияния солнечного дня, контражура в лесу при вечернем солнце, сумеречного свечения через дымку sfumato, сияния городских огней в ночи, освещение электрическим светом интерьера, портрета человека и др. При этом существуют различные законы и приёмы изображения разных состояний свечения. Специфика световых возможностей в живописи задаёт различные характеристики светотеневой пластики в произведениях.

Формообразующая функция отвечает как за выявление форм предметного мира посредством освещения в изображении на плоскости, так и за формальную структуру произведения, композицию. Маркерами **эмоционально-выразительной функции** являются технологии, технические приёмы, индивидуальный творческий метод, которые выбирает художник (например, экспрессивная, декоративная и другие тенденции). **Содержательная функция** – это «сюжетно-поэтическая», образно-познавательная, духовная реальность картины. Одновременность реализации четырёх функций света в живописи делает невозможным простой анализ произведений: сложность состоит в том, что, говоря об одной из функций, необходимо применять сравнительную пропорциональную характеристику.

Живопись рубежа XIX–XX веков имела в себе тенденцию широкомасштабного противостояния традиции, что констатируется в искусствоведческих исследованиях. О масштабе свидетельствует количество новых направлений в искусстве: импрессионизм, синтетизм, символизм, экспрессионизм, фовизм, сюрреализм, авангардизм, абстракционизм и многие другие. «Светоэксперимент» в искусстве начала XX века осуществлялся в рамках борьбы творческих концепций. Это значит, что в эксперименте над светом отрицание традиции было не самоцелью, а скорее – преобразованием, преодолением, наращиванием правильно найденных средств и приёмов, углублением уже существующих открытий.

В белорусской живописи на рубеже столетий выделяется ряд значимых, разных в жанрово-содержательных поисках авторов, в творчестве которых свет становится целью: Ю. Пен, Г. Вейсенгоф, Я. Кругер, Ф. Рушица, В. Бялыницкий-Бируля, Л. Альперович, С. Жуковский, В. Кудревич, М. Шагал, М. Филиппович. Можно сказать, что наличие такой группы авторов является особенностью белорусской живописи начала XX века.

Над **формообразующей функцией света** экспериментируют Л. Альперович, М. Филиппович, М. Шагал. М. Филиппович усиливал жёлтый, оранжевый или красный оттенок света. Это можно назвать «декоративным приёмом» светопередачи, когда основную функцию освещённости изображения выполняет цвет: «На Купалье» (1921), «Хоровод» (1921–1922). Такое светоцветовое тождество более широко утвердится позже – в 1960-е гг. Для создания условно-фантастических образов в своих картинах М. Шагал применял сочетание двух функций света: **формообразующей** и **содержательной**. Наиболее красноречиво критерии совмещённости двух функций отражены в работе «Автопортрет с музой (Видение)» (1917–1918). Ю. Пен («Старый портной» (1903)), Я. Кругер («Автопортрет» (1899)), ориентируясь на мировую школу, восприняли первостепенное значение **изобразительной функции света** – светотеневую моделировку формы, творящую материю реального живого образа.

Важное значение для становления Ф. Рушица, В. Бялыницкого-Бирули, С. Жуковского имела учёба у выдающихся русских художников-реалистов: И. Шишкина, А. Куинджи, В. Поленова, С. Коровина, А. Архипова, И. Левитана. Будущие мастера светопередачи получили от своих педагогов академически выверенный тонально-колористический подход и острое пленэрное восприятие света и воздуха. Работа со светом происходила в русле традиции, сохраняя её через обновление.

«Поэт» тона В. Бялыницкий-Бируля соединил контраст, порождённый солнцем, с нежным прозрачным воздухом Родины и создал тем самым через светлый «невесомый тон» уникальный приём светоизображения – «отсутствие контраста» («Зимний пейзаж» (1911), «Голубая часовня» (до 1920)). В произведениях Ф. Рушица, мастера колорита, контраст света и тени более очерчен в формальном плане, графичен, структурен: свет и ярко контрастен, и сдержан одновременно. Ф. Рушицу для достижения цельности образа недостаточно было только пейзажа – необходимы были совокупность природы, человека, сюжета, наличие философской и социальной мысли. Именно это и определяло формальное местонахождение света и размер световых зон в его композициях («Земля» (1898), «У костёла» (1899)). Свет и цвет в произведениях Ф. Рушица порождают символику, выражающую отход от реалистических светоцветовых и светотеневых отношений, и создают ощущение мистического, фантастического, сказочного («Зимняя сказка» (1904), «Nes mergitur» (1904–1905)). Здесь связь основных функций света в живописи – **изобразительной** и **формообразующей** – можно назвать взаимоотворящей.

Многие отождествляют свет со вспомогательным критерием, подчинённым цвету. Однако свет – самостоятельная категория творения художественного образа. Такое особенное отношение к свету мы находим у С. Жуковского. Он – один из наиболее репрезентативных мастеров светопередачи. С точки зрения светового анализа можно классифицировать произведения С. Жуковского по критерию времени суток (аналогично как пейзажи характеризуют по порам года), причём выделить не только утро, день, вечер, ночь, а также рассвет, отблески зари, облачность, сумерки и свет не солнца, но – месяца, искусственный свет в интерьере: 1) «Угловая гостиная», «Гостиная в Брасово» (1916) – солнечный свет в интерьере; 2) «Ночь под Рождество» (1918), «Ночью. Интерьер» (1920) – искусственный свет в интерьере; 3) «Осень в усадьбе» (1906), «Веранда» (1911) – солнечный свет в экстерьере и т. д. М. Горелов также отмечает у художника основные тематические циклы творчества 1910–1917 гг.: чистые пейзажи, усадебные пейзажи, парковые пейзажи, интерьеры [21].

Художник занимался тщательной разработкой световоздушной среды. М. Борозна подчёркивает эту особую целевую направленность: «Полотна С. Жуковского привлекательны своей живописной свободой, артистически совершенной манерой письма. Пленэрность в его картинах была главным качеством – всё пронизано цветом и проникающим светом. В его произведениях нет ничего чёрного, глухого» [22, с. 17]. Яркие краски С. Жуковского созданы не цветом, а светом. Мы не можем констатировать жёлтый, зелёный, белый, лимонный, оранжевый – мы видим свет и всё. Например, в работе «Угловая гостиная» мы видим «световые тени» от оконных стёкол на боковых стенках проёмов окон, на диване и креслах, на полу. И световые пятнати, и прозрачный оранжевый тон тени на полу, и тёплый серый тон стен в тени – они не имеют ярко выраженного основного цветового значения: их цвета как бы созданы из воздуха, из замеса, подсказанного наитием пленэрного письма.

Исторически социально-идеологическая обстановка 1930–1950-х гг. поставила белорусских художников в ситуацию, когда в большей мере была востребована материальная сущность света, а поиск светового колорита вёлся в принципах реалистического метода. Именно он превалировал в иерархии творческих подходов: преимущество отдавалось жанрам сюжетно-тематической картины и портрета. Благодаря реалистическому методу возрастал опыт, а значит, и мастерство художников в овладении инструментом света в живописи, «объёмно-пространственной трактовкой форм, в которой светотеневые и цветовые характеристики определяли материальную сущность отображённой реальности...» [23, с. 67]. Несмотря на единый метод, в довоенные, военные и послевоенные годы наблюдается различие в количественном и пропорциональном использовании художниками света. Динамику эволюции светотеневой пластики в живописи этих периодов можно проследить в творчестве В. Бялыницкого-Бирули, В. Волкова, Я. Дроздовича, И. Ахремчика, М. Севрука, А. Шибнёва, Х. Лившица, В. Цвирко, В. Жолток, М. Данцига и др.

Смену периодов сопровождает трансформация световой пластики. Так, в искусстве 1930–1940-х гг. замечается минимальное присутствие света в произведениях как технически, композиционно, так и в идейных, целевых, образных планах. А уже на полотнах 1950-х гг., послевоенных лет, ощущается состояние возвращения, пробуждения, «ликования» света.

В 1930-х гг. происходила реализация проекта построения социализма. Во всех видах и жанрах искусства 1930-х гг. отражалась новая – советская – жизнь, набирала мощь тенденция денационализации изобразительного искусства. Английский писатель и критик второй половины XIX века У. Уилс отметил: «Чем более искусство подражает эпохе, тем менее передаёт её дух» [24, с. 741]. И всё же, творческая свобода уходила от слепого исполнения социального заказа. Особенности светотеневой пластики произведений 1930-х гг. стали переосмысление формальных экспериментов 1920-х гг. и соединение их с академическим реализмом (М. Севрук «Жнея» (1930-е), «Жатва» (1937)).

В первую половину 1940-х гг. в живописи укрепляется и развивается жанр тематической картины. В довоенный и военный периоды свет в работах художников выполняет роль «освещения» событий в прямом, буквальном смысле. В большинстве произведений того времени наблюдается тенденция к иллюстративности, констатации факта сюжетно-событийной линии, реже ставятся задачи художественной выразительности картины и света в ней, нет стремления сконцентрировать внимание на особенностях выражения светового пространства технически, например, в многофигурной композиции «Штаб Минского партизанского соединения» Н. Гусева (1946).



Рис. 1. В. Волков «Минск. 3 июля 1944 года», 1944–1945 гг. из фондов Национального художественного музея Республики Беларусь

В послевоенный период черты светотеневой пластики произведений живописи развивались путем укрепления традиционных подходов. В 1950-е гг., образно говоря, «небо на полотнах становится мирным». В живописи рождаются примеры возвращения светоприсутствия в произведениях большинства авторов: В. Волкова «Минск. 3 июля 1944 года» (1944–1955) (рис. 1), И. Давидовича «Мать» (1954), Р. Кудревич «Гармонист идёт» (1957). Праздник, ликование света в мирной жизни воплотились в работах В. Цвирко «Мартовское утро» (1947), А. и С. Ткачёвых «Возле колодца» (1954), М. Данцига «На крыльце» (1956), А. Бархаткова «Первая песенка» (1957).

Возвращение света в жизнь и в живопись послевоенных лет становится символом времени. Таковым символом можно назвать работу А. и С. Ткачёвых «Возле колодца». В жизнь людей возвращается солнце. Разумеется, солнце не переставало светить во время войны. Но вряд ли оно становилось объектом созерцания, как теперь, во время мира и «спасённой жизни». Изобразительная функция света проявлена здесь в технике исполнения материальности водяных струй, света на земле, фигур людей в светлых одеждах, на которых искрятся блики полуденного солнца.

В 1960-е гг., с одной стороны, художественный процесс эволюционировал в русле традиционных подходов светоизображения и реалистического метода, с другой – происходило обращение к новаторским поискам 1920-х гг. Появился так называемый «суровый стиль» – в станковой живописи использовались приёмы монументальной живописи: делался акцент на композиционную конструкцию, широкий мазок, грандиозность панорамных произведений и приближенность композиционного кадра – всё это задавало декоративную доминанту холста. Поэзия формы отражена в большинстве полотен известных мастеров данного периода – И. Басова, М. Савицкого, В. Громыко, Л. Щемелёва, В. Стельмашонка, Г. Ващенко, М. Данцига, А. Кищенко, З. Литвиновой и других. Реалистические традиции и импрессионистические приёмы стилевых поисков в области света в живописи предыдущих десятилетий продолжили Н. Воронов («Лыжница» (1963)), П. Крохолов («Солнечные зайчики» (1963)), Р. Кудревич («Студентка» (1962), «Летом» (1963)). Особым явлением времени 1960–1980-х гг. стало развитие пейзажного жанра (В. Цвирко, И. Дмухайло, П. Масленников, Р. Ландарский, А. Барановский). А. Барановский разработал технику достижения свечения в живописи посредством мелких мазков, преобразованных повсеместно в фактуру и создающих общую светлую тональность серебряного колорита («Облака плывут над землёй родной» (1977)). В. Цвирко в этот период создал лучшие примеры световой пластики белорусского пейзажа (пейзажи «Нёман» (1962), «Припять» (1963) из серии «На земле белорусской», а также работы «В Песках. Лето» (1966), «Родной край» (1967), «Голубой день» (1980)).

Поиск новых стилевых концепций светоизображения в живописи периода 1960–1970-х гг. привёл к возникновению противоречия в поле разграничения функциональности светоцветовых связей. Главной особенностью стилистических поисков художников является техническое совпа-

дение света и цвета под знаком формы, формального композиционного пятна. Как правило, авторы в большей мере использовали для образного решения общий тон белого, золотого, красного цветов (В. Стельмашонок – «Портрет народного артиста СССР Г. Ширмы» (1968), М. Савицкий – «Хлеб» (1962), «Поле» (1974), М. Данциг – «Натюрморт. О Великой Отечественной...» (1968), «Наследие» (1973), Б. Аракчеев – «Хлеб» (1969), Н. Казакевич «Юность» (1971)).

В работе М. Савицкого «Хлеб» (1962) декоративная орнаментальность светлого и насыщенного красного цветов в большей степени подчинена формальным законам. Однородный белый цвет (обозначающий передник женщины, рубаху мужчины, белую грудку кошки, свернувшуюся на стуле, полотенце, кружку, тарелку, находящиеся на фоне красного стола) задаёт ассоциативную структуру игры красных и белых декоративных пятен и напрямую выражает свет, работая на художественное обобщение форм. Если изобразительной функции свойственна сама задача изображения света в непосредственном наблюдении его с натуры, то для формообразующей характерно в качестве одного из подходов использовать цвет в его светлом и тёмном тональных качествах, апеллировать контрастированием, массой занимаемых плоскостных зон, символическим значением цветов. Белый, жёлтый, золотой цвета в зависимости от смысловой линии произведения могут олицетворять как радость, так и тревогу, но, как правило, технически всегда выполняют роль «светлого кирпича» в тональной конструкции формы. Соответственно, несмотря на то, что в картине «Хлеб» автором не ставилась задача работы с реальным светом, она презентует тенденцию декоративного стиля, выраженную во взаимодействии светлых, средних и тёмных тональных качеств цветов, при этом качество светлого в архитектонике произведения, естественно, соответствует белому цвету. В работе М. Данцига «Натюрморт. О Великой Отечественной...» можно наблюдать схожую тенденцию совпадения белого локального цвета со значением света за окном.

В 1970–1980-х гг. мы наблюдаем небывалое по сравнению с 1950–1960-ми гг. разнообразие пластических и стилевых поисков, манер письма, свободу выбора сюжетов, открытие новых колористических возможностей. Остаются ещё принципы монументальности в отношении световых структур, однако формообразующие аспекты света насыщаются субъективистскими эмоционально-выразительными средствами, привнесёнными самими художниками. Разработка авторских технологических приёмов и методов, поиски новых стилевых выразительных средств светоизображения являются важной отличительной особенностью этих десятилетий. Приоритетным становится осознанный выбор собственного направления. Отличительность живописного языка каждого художника легко узнаваема.

Важный вклад в разработку новых стилистических направлений внесла Н. Счастливая. Художником был разработан принцип светящейся точки («Бабочка» (автопортрет) (1972), «Вечерний Минск» (1974)). А. Марочкин начал использовать приём «блуждающего» света, основанный на мягких переходах и тональных растяжках света в тёмное пространство. В его работах свет словно вплетается в плоскость картины нитями подобно нитям гобелена («В. Дунин-Марцинкевич» (1983), «Свадебные ворота» (1985)).

Стилевые поиски художников этого периода были удачно названы М. Борозной как «возвращение к очарованию ремесла» [22, с. 178]. Углубленное внимание авторов к уже известным секретам живописи породило многообразие новых приёмов: принципы монтажности, коллажа, сочетание натуралистического и условного, плоскостного и объёмного изображений, наслаивание информации, нескольких сюжетных линий, а также световых конструкций, символических элементов, замысловатых фактур. Все эти черты в разной степени воплотились в произведениях таких известных мастеров, как Л. Щемелёв, Г. Ващенко, Г. Скрипниченко, Н. Селещук, В. Товстик, В. Зинкевич. Работа со световой схемой в конце 1970-х–1980-е гг. соответственно монтажному принципу и другим приёмам обретает также новую окраску. Упрощённая локализованная трактовка света посредством формообразующей функции остаётся, но насыщается качеством мерцания за счёт мягкой тональной растяжки от светлого к тёмному, менее чёткой и контрастной очерченности границ световых пятен, использования их более мелкого модуля в системе взаимодействия с пространством (Г. Ващенко «Предчувствие» (1980), Г. Скрипниченко «Пейзаж Лунина начала XX ст.» (1986)). Иногда главных световых акцентов может быть сразу несколько – за счёт

напластования разных информативных, временных и событийных рядов (Н. Селешук «Хроника одного вечера» (1979)). Свет в «Хронике...» буквально освещает кадры прожитого времени через цветные светофильтры по законам кинематографа и фотографии.

Рубеж XX–XXI веков в белорусской станковой живописи представляет собой кульминацию уже не поисков, а самого экспериментирования со светом и цветом, возведённого в степень. И потому – от различных и весьма различных путей к открытиям – возникает явление полярной энтропии светоизображения, которое также носит кульминационный характер.

В статье «Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры» А. Андреев подчёркивает важность изучения работы творческого «духа» через интерпретацию субъективного духовного опыта творца, выраженного в произведении в семантических схемах [25, с. 22]. Приёмы светоизображения в живописи работают на «сверхсодержание» художественного произведения. В случае «положительной энтропии» «сверхсодержание» направлено на разрушение традиционных ценностей, «отрицательная энтропия» сохраняет эти ценности путём преобразования соответственно психоисторическому типу эпохи.

Изображение света для многих художников становится подсознательной или осознанной целью (Л. Щемелёв, Е. Батальонок, В. Товстик, Г. Кононова, А. Задорин, С. Римашевский, И. Кособуко, группа художников-светистов: З. Литвинова, Г. Нестеров, Н. Бущик, Г. Иванов, В. Костюченко, В. Васюкевич, Л. Гришук и др.). Работы А. Задорина «На террасе» (1999), В. Костюченко «Белое утро» (2005), И. Кособуко «Всегда верный» (2008), «Некоторые моменты солнечного дня» (2013) (рис. 2), Л. Щемелёва «Уходящее лето» (2010) (рис. 3), В. Товстика «Случайный взгляд» (2010), Г. Иванова «Капля света» (2013) и многие другие можно назвать достижениями белорусской «светоживописи» последних десятилетий.

В некоторых случаях творчество белорусских авторов сосредоточивается на символической среде, агрессивной к охраняемым общечеловеческим ценностям настолько, что само становится дорогой к этой среде. Примеров много, приведём один из них. А. Родин погружается в изображение световых вспышек от совершения ритуалов чёрной магии («Чёрная магия» (1990-е)). Подобное за-



Рис. 2. И. Кособуко «Некоторые моменты солнечного дня», 2013 г.



Рис. 3. Л. Щемелёв «Уходящее лето», 2010 г.

игрывание чревато тем, что светоизображение становится орудием эстетики зла, да и сам художник и его широкая зрительская аудитория подвергаются опасности, нарабатывая к этому вкус.

Годом основания направления светизма в белорусской живописи можно считать 2011 год, когда Г. Иванов собрал в своей мастерской друзей и коллег, чтобы пригласить их к участию в совместных выставочных проектах и объявить «Манифест светизма»: символ светизма – солнце, функция светизма – светить, первостепенный материал творчества – Дух, состояние духа, которое материализуется на полотне [26]. В течение глобальных процессов развития искусства имеет место явление энтропии (положительной и отрицательной). Вектор энтропийного движения зависит напрямую от авторской интенции, экзистенциального выбора художника или от идейной философии творческих групп, направлений, течений в искусстве.

Выводы. Роль света в любом живописном произведении реализуется в совокупности его функций: *изобразительной, формообразующей, эмоционально-выразительной, содержательной*. На протяжении рассматриваемого периода *функции света* занимали различное место в парадигме приёмов светоизображения. Это, как видим, связано с тем, что в XX–XXI веках происходила перманентная смена приоритетов. Если в начале и середине XX века художников больше интересовали светотеневая пластика, проблемы формы в рамках реалистического метода (*изобразительная, формообразующая функции*), то на рубеже XX–XXI веков на первый план выходят эксперименты в области техник и технологий (*эмоционально-выразительная функция*), а также содержательные аспекты света в живописи.

Список использованной литературы

1. Шишков, А. М. Метафизика света. Очерк истории / А. М. Шишков. – СПб: Алетейя, 2012. – 368 с.
2. Ньютон, И. Оптика или трактат об отражениях, преломлениях, изгибаниях и цветах света / И. Ньютон; пер. с 3-го англ. изд. 1721 г. с примеч. С. И. Вавилова. – 2-е изд., просм. Г. С. Ландсбергом. – М.: Гостехиздат, 1954. – 368 с.
3. Кравков, С. В. Глаз и его работа: психофизиология зрения, гигиена освещения / С. В. Кравков. – 4-е изд., перераб. и доп. – Л.; М.: Изд-во Акад. наук СССР, 1950. – 532 с.
4. Пэдхем, Ч. Восприятие света и цвета / Ч. Пэдхем, Д. Сондерс; пер. с англ.: Р. Бирнова, М. А. Островский. – М.: Мир, 1978. – 256 с.
5. Платон. Государство / Платон; [вступ. ст.: К. А. Сергеева, Л. С. Камневой]. – СПб.: Наука, 2005. – 570 с.
6. Вудвортс, Р. Экспериментальная психология: сокр. пер. с англ. / Р. Вудвортс; под ред. Г. К. Гуртового, М. Г. Ярошевского. – М.: Изд-во иностр. лит., 1950. – 799 с.
7. Келер, В. Свет в архитектуре. Свет и цвет, как средства архитектурной выразительности / В. Келер, В. Лукхардт; под ред. А. С. Щипанова. – М.: Госстройиздат, 1961. – 184 с.
8. Извеков, Н. П. Свет на сцене / Н. П. Извеков; Ленингр. театрал. Лаборатория, ГУУЗ Ком-та по делам искусств при СНК СССР допущено в качестве учеб. пособия для худож.-тех. училищ и режиссер. фак. театрал. ин-тов. – Л.; М.: Искусство, 1940. – 428 с.
9. Свет в театре, архитектуре, живописи как носитель эстетической информации: Рек. материалы / М-во культуры СССР, Гос. ин-т по проектированию театр.-зрелищ. предприятий «Гипроттеатр»; сост.: Е. И. Мостепаненко. – М., 1987. – 108 с.
10. Флоренский, П. А. Иконостас: избр. тр. по искусству / П. А. Флоренский; сост., предисл. и библиогр. справка А. Г. Наследникова. – СПб.: ТОО «Мифрил»: Рус. кн., 1993. – 365 с.
11. Дионисий, А. О небесной иерархии: [Тексты / пер. с древнегреч. М. Г. Ермаковой]. – СПб.: Глаголь и др., 1997. – 183 с.
12. Бычкова, Е. М. Символика и образы цвета и света в сакральном искусстве Москвы XIV – первой половины XVI в.: автореф. дис. ... канд. искусствовед.: 17.00.04 / Е. М. Бычкова; Моск. гос. худож.-пром. ун-т. – М., 2007. – 29 с.
13. Леонардо да Винчи. Избранные произведения / Леонардо да Винчи. – Минск: ООО «Харвест», М.: АСТ, 2000. – 703 с.
14. Гренберг, Ю. Технология станковой живописи: история и исследование / Ю. Гренберг. – М.: Изобраз. искусство, 1982. – 318 с.
15. Лиманская, Л. Ю. Оптические миры: эстетика зрения и язык искусства / Л. Ю. Лиманская; Рос. гос. гуманитар. ун-т. – М.: РГГУ, 2008. – 350 с.
16. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков; Акад. художеств СССР, Науч.-исслед. ин-т изобраз. искусств. – 2-е изд., доп. – М.: Искусство, 1984. – 320 с.
17. Зедльмайр, Х. Утрата середины; Революция современного искусства; Смерть света: пер. с нем. / Х. Зедльмайр. – М.: Территория будущего: Прогресс-традиция, 2008. – 638 с.
18. Елатомцева, И. М. Теоретическое основание изобразительного искусства: структурные категории, виды, жанры / И. М. Елатомцева. – Минск: Белорус. наука, 2007. – 378 с.

19. Художественная аура: истоки, восприятие, мифология: [сб. ст.] / Рос. акад. художеств, Ин-т теории и истории изобраз. искусств; отв. ред. О. А. Кривцун. – М.: Индрик, 2011. – 559 с.
20. Дудзінская, Д. Сусвет и свет души: творчая індывідуальнасць Віктара Карамазава, літаратурны працэс / Д. Дудзінская; пад рэд. А. С. Яскевіч. – Мінск: ВТАА «Права і эканоміка», 2008. – 481 с.
21. Горелов, М. Станислав Юлианович Жуковский: жизнь и творчество 1875–1944 / М. Горелов. – М.: Искусство, 1982. – 272 с.
22. Борозна, М. Г. Белорусская живопись 1920–1970-х годов / М. Г. Борозна. – Минск: Белорус. гос. акад. искусств, 2006. – 191 с.
23. Гісторыя беларускага мастацтва: у 6 т. / рэдкал.: С. Марцэлеў (гал. рэд.) [і інш.]. – Мінск: Навука і тэхніка, 1992. – Т. 5: 1941 – да 60-х гг. / П. Карнач (рэд. тома) [і інш.]. – 1992. – 255 с.
24. Энциклопедия мудрости / И. Костраба [и др.]. – М.: РОСССА, 2007. – 814 с.
25. Андреев, А. Н. Структурная антропология и философская герменевтика как теоретические основы исследования явлений искусства в контексте духовной культуры / А. Н. Андреев // Вестн. ЮурГУ. – 2010. – № 8. – С. 22.
26. Суходолов, А. Григорий Иванов и его «Манифест светизма» / А. Суходолов [Электронный ресурс]. – 2011. – Режим доступа: http://ales-insight.blogspot.com/2011/03/blog-post_28.html. – Дата доступа: 28.03.2011.

Поступила в редакцию 17.02.2015