

УДК 7.017.2: 75

Олег ПЕРЕЦЬ,

*старший викладач кафедри
декоративно-ужиткового мистецтва
архітектурного факультету
Полтавського національного технічного
університету імені Юрія Кондратюка,
м. Полтава, Україна*

Т. В. МЕТЕЛЬ,

*студентка групи 601-АО Полтавського
національного технічного університету
імені Юрія Кондратюка,
м. Полтава, Україна*

ТРАНСФОРМАЦІЯ ПОНЯТТЯ СВІТЛА В ОБРАЗОТВОРЧОМУ МИСТЕЦТВІ ВІД СЕРЕДНЬОВІЧЧЯ ДО ПОСТМОДЕРНУ

Перець О. О., Метель Т. В. Трансформація поняття світла в образотворчому мистецтві від середньовіччя до постмодерну. На основі аналізу мистецьких творів різних епох визначені основні відмінності у формуванні поняття світла і його ролі в образотворчому мистецтві.

Ключові слова: світлосприйняття, живопис, інсоляція.

Перець А. А., Метель Т. В. Трансформація поняття света в изобразительном искусстве от средневековья до постмодерна. На основе анализа художественных произведений разных эпох определены основные отличия в формировании понятия света и его роли в изобразительном искусстве.

Ключевые слова: световосприятие, живопись, инсоляция.

Perets A.A, Metel T.V. Transformation of the concept of light in art from the Middle Ages to the postmodern.

Background. In recent years, there has been an increasing interest in art movements.

Objectives. The objectives of this study are to study the perception of light and principles of its artist's image at different times.

Methods. So far this method has been applied to.

Results. The results of the research support the idea that based on the analysis of works of art of different epochs, basic differences in the formation of the concepts of light and its role in the visual arts.

Conclusions. The present results are significant in basic differences in the formation of the concepts of light and its role in the visual arts.

Keywords: perception of light, painting, insulation.

Постановка проблеми. Сприйняття світла митцями змінювалося з плином часу. Цей факт стимулює до вивчення особливостей сприйняття світла і принципів його зображення митцями у різні часи.

Зв'язок роботи з важливими практичними та науковими завданнями. Ця праця доповнює науково-методичні розробки кафедри образотворчого мистецтва Полтавського національного технічного університету імені Юрія Кондратюка. Дослідження виконане у межах загального тематичного спрямування задля подальшої розробки методів викладання студентам кафедри образотворчого мистецтва курсу лекцій з живопису, включивши до програми тему зазначеного дослідження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У якості інформаційних та теоретично-методичних джерел треба виокремити кілька праць, які стали підґрунтям до написання статті. Тема дослідження частково розкривається в роботах Леонардо да Вінчі, Ньютона, Арнхейма, Аксьонова, Левидової, Зайцева, Данилової. Розглянуті публікації надають цінний науковий та історичний матеріал. Проте, наведені в них приклади щодо поняття світла не систематизовані, не акцентовано на принциповій відмінності у сприйнятті світла митцями різних епох.

Метою роботи є визначення основних критеріїв оцінки світла як виражального засобу в образотворчому мистецтві.

Виклад основного матеріалу дослідження. Можна виділити декілька аспектів, що відображають різні функції світла в картині в залежності від сприйняття його митцями різних епох.

Ми бачимо натуру і в м'якому, розсіяному світлі, і в світлі різко спрямованого променя, в яскравому, слабкому, тьмяному, в умовах природного і штучного освітлення. У кожному випадку від цього залежить наше бачення тонально-кольорових співвідношень натури [2]. У повсякденному житті світло є індикатором простору, але, як правило, не сприймається як візуальний феномен. Тому не дивно, що на ранніх стадіях розвитку зорово-сприймальних видів мистецтва світло не зображувалося.

Одним із перших етапів світлосприйняття була категорія «світло – символ». Середньовічна трансцендентальність світла викликала до життя його умовне зображення. Джерела світла здавна викликали інтерес як самі по собі, так і як предмет зображення: сонце (в давньоєгипетських рельєфах), місяць, полум'я вогню для художників. За свідченням античних авторів, Анфіл і Аеллес були першими з давньогрецьких художників, які почали зображувати у живописі певні джерела світла. Правда, ці зображення були ще вкрай умовні.

До VI століття середньовічна концепція світла в основних рисах вже склалася: «світло передує красі, воно є причиною прекрасного»; «світло створює красу». Світло є творцем кольору. За висловом Гуго Сен-Вікторського, світло, освітлюючи, «надає забарвлення усім кольорам предметів» [4]. Одним із видів середньовічного живопису, де світло виступає як блиск, як те, що перетворюється з матерії у кольорову енергію можна вважати мозаїку. У мо-

заїці колір оживає лише під впливом світла. Оскільки джерело освітлення знаходиться поза зображуваним, воно виступає як світло нізвідки, це світло, що не дає тіней, воно трансцендентальне. Істотно, що в середньовічних мозаїках немає мороку. Темно-сині фони ранніх римських і візантійських мозаїк позначають і зображують не темряву, а світло, небо [3].

У XIII столітті, в період зрілого середньовіччя у вченні про світло можна помітити два нових моменти: складається уявлення про формотворчу роль світла і одночасно все більшого значення набуває категорія мороку, як антитези світла. Нижчий щабель божественної еманції починається там, де світло понад усе проникає в темряву. Це затемнене світло називається тінню. Так, у мозаїках XIII століття, в яких особливо чітко проявляється формотворча роль золота: воно виступає як образотворчий і одночасно символічний еквівалент світла.

Формотворча роль світла в чистому вигляді виявляє себе у середньовічному вітражі. У ньому залежність між світлом і кольором, світлом і формою ще більш очевидна і безпосередня, ніж у мозаїці. Без природного денного світла вітражі середньовічного собору взагалі не існували: вони згасали, зникали кожен вечір і знову виникали вранці, ніби наново створені світлом.

Образне буття світла і кольору виступає в особливому аспекті в давньоруському живописі. Золото зберігало своє значення уречевленого світла. Золотий асист – це вираз, образотворчий еквівалент світлової і одночасно духовної (в сенсі духовного світла) енергії з формотворчою функцією. Ту ж функцію виконують і пробіла – мережа світлових штрихів, які, подібно світловим лініям, визначають форму, не надаючи їй тілесності. Але в російському іконописі величезну роль грає червоний колір. Червоний – це теж світло. Але якщо золото, голубець (Андрія Рубльова) і білий слугували втіленням трансцендентального, духовного, або, як казали на Русі, «мисленого» світла, то червоний – це скоріше образ вогню, образ сонця, світло у його набагато глибшому значенні і, можливо, в язичницькому аспекті.

У російському середньовічному живописі колір гранично емансипований від своєї образотворчої функції, мабуть, навіть більшою мірою, ніж у живописі візантійського та західного середньовіччя. В іконі всі предмети забарвлені не в ті кольори. У цьому сенсі функція кольору тут не стільки образотворча, скільки світло- і формотворча. Яскраві і чисті кольори прояснюють ікону, долучають її до світла. Чорне, темне – це образ мороку, «темряви зовнішньої». Можливо не випадково ця темрява зображувалася в російських іконах неправильної форми як антисвітло, антиколір і тому антиформа. Адаже світло – це добро, це те, що дає форму, а темрява – це зло, те, що знищує форму.

Середньовічна концепція світла виключала момент освітлення у його прямому, фізичному сенсі – світло не висвітлює вже існуючі земні предмети, а кожен раз заново творить їх, бо світло – це боже-

ственна енергія. Хоча Августин розділив світло на нестворене і створене, проте категорія тварного світла мала у нього не фізичний, а релігійний сенс. Це вже не освітлення, а духовне осяяння.

У XIII столітті у вченні Бонавентури про світло з'являються риси нового трактування: він розрізняє світло божественне, духовне, і тілесне, світло як освітлення. Тілесне світло Бонавентура поділяє на світло субстанціональне (*lux*) і світло похідне (*lumen*). Похідне світло – це аналогія світла субстанціонального і в той же час це «світло світла», тобто щось на зразок освітлення [3].

У статті Ірини Язикової зазначено, що найбільш явно інобуття ікони являє Світло. Особливе значення світла можна спостерігати в мистецтві XIV-XV ст., в епоху Палеологівського Ренесансу часи розквіту ісихазму (містичного руху православного чернецтва). Богословською ідеєю божественного світла була натхненна ціла епоха (аж до XVI ст.). В іконописі ці ідеї представлені роботами Феофана Грека і Андрія Рубльова, що випромінюють благодатне світло.

Розглядаючи світло як «чисто живописну ілюзію» Відродження, необхідно акцентувати увагу на його формотворчій ролі освітлення.

Художники раннього Відродження в Італії конструювали свої сюжетні композиції ніби у залитому світлом середовищі. Їм була невідома та істина, що світ взагалі занурений в морок і лише різні джерела світла роблять його видимим [4]. Рафаель Санті взагалі стверджував, що тінь – це випадковість на формі.

Уперше абсолютно інакша концепція простежується в картині «Таємна вечеря». Вельфлін назвав Леонардо да Вінчі творцем методу розподілу світлотіні. У цій картині світло діє як активна сила в певному напрямі у темній кімнаті [1]. Спрямований промінь світла набуває активного значення у композиції художнього твору. Його завдання – акцентція на головному, виривання з глибин темряви (другорядного) важливих емоційних моментів роботи. Напрявлене світло робить фігури настільки об'ємними, рельєфними, що складається враження їх реальної фізичної присутності. Відтепер поняття світла-освітлення передбачає тінь, як його похідну. В образотворчій системі Ренесансу освітленість зображуваної сцени або пейзажу, як правило, припускає єдине джерело світла. Історії мистецтва відомі твори монументального живопису, в яких художники навіть прагнули органічно з'єднати реальне джерело освітлення твору з системою світлотіні в самій композиції стінопису. Так, у капелі Бранкачі у Флоренції, є одне вікно в стіні, розташоване навпроти входу. Світлотінь в композиціях на бічних стінах Мазаччо вирішив таким чином, ніби зображені фігури освітлені світлом, що падає з цього вікна.

Положення джерела освітлення і точка зору художника в картині між собою завжди пов'язані. Основні риси ставлення до світла склалися вже до кінця XV століття, протягом якого можна спостерігати процес інтенсивного переосмислення усєї йо-

го концепції. Найбільш послідовно здійснюється воно в італійському живописі. Таким чином, в живописі Відродження світло втрачає свою матеріальність на рівні образотворчих засобів і використовує її на рівні образної мови.

Протягом всього XV століття можна спостерігати абсолютно очевидний процес депоетизації світла, позбавлення його трансцендентних якостей і підкорення його волі художника. Саме тому художники Відродження так не любили золото. Уже в трактаті Ченніні містяться рецепти заміни золота іншою фарбою. Золото зникає з живопису, проте з'являється тінь.

Вплив фото на живопис призвів до заміни візуальної правдоподібності світла візуальною логікою. За словами Френсіса Бекона, «одна річ, яка насправді ніколи не вимірювалася, це те, як фотографія повністю змінила образотворче мистецтво». Поняття «фотографія» означає «малювання за допомогою світла».

Своєю популярністю імпресіонізм завдячує саме фотографії другої половини XIX ст. Принцип фіксації одного моменту вивів художників за межі майстерні, що надало їм можливість познайомитися із холодним природним освітленням. Зображуючи світло як вічно змінне оптичне явище, пізнання його імпресіоністами ґрунтується головним чином на витонченій спостережливості, візуальному досвіді, що базується на законах природного оптичного сприйняття. Можливо ідея «фото-серій» вплинула на художників таких як Моне і підштовхнула до створення серії робіт з одним і тим же мотивом при різному освітленні наприклад «Водяні лілії», «Руанський собор в сонці» [7].

Імпресіоністи усвідомлювали пряму залежність кольору від світла, базуючи свої експерименти на відкритті Ньютона фізичної природи світла в 1669 році, який назвав процес розкладання призмю світла в спектр терміном «дисперсія». Так, світло від реалістичних принципів передачі матеріальності перетворюється на особливе бачення і світовідчуття – «потік свідомості». Найвагомий внесок фотографії для художників – свобода експеримента. Припускають, що роботи Пікассо «блакитного періоду» творчості, створені під враженням синього друку, який був популярним в той час [6]. Картина «Авіньонські дівчата» демонструє як світло на натурі зазнало свідомої деформації. Сегментарне ділення форм нагадує мозаїчний прийом, де нема ні одного шматка «порожнечі» чи «глибини». Таким чином відкидається ілюзорний ефект живопису, створюваний за допомогою світлотіні. Тепер завдання світла, як і колись, не вказувати на джерело освітлення, а проявитись там, де вигідно автору. Світло, про яке стало так багато відомо – це логіка, предмет мистецького волевиявлення художника. Відбулося так зване повернення до іконописних принципів світлопередачі.

Багатотіковий досвід вивчення природи світла, варіювання його на полотнах титанів малярства привів нас разом з Пабло Пікассо до першоджерела, до того, з чого, на думку вчених-мистецтвознав-

ців, почався шлях живописного пошуку світла. Мова йде про печеру Альтаміра, печеру з розписами епохи пізнього палеоліту. Фраза Пабло Пікассо: «Після Альтаміри – все занепаді!» [8], замкнула коло пошуків, що стосувалися сприйняття світла і його значення для образотворчого мистецтва.

Висновки. Дослідження основних критеріїв оцінки світла різних часів привело до розуміння системи виражальних засобів живопису, що продиктовувались зміною сприйняття природи і ролі поняття світла в образотворчому мистецтві.

Перспективи подальших досліджень вбачаються у введенні предмету «світлологія» для студентів спеціальності образотворче мистецтво, який включав би розгляд фізичної природи світла, впливу освітлення на формування художніх якостей живописної роботи, а також історію сприйняття світла митцями різних епох і, відповідно, прийомі світлопередачі на їх полотнах. У результаті вивчення курсу лекцій, студенти зможуть наблизитися до розуміння світла як особливої мови художньої виразності, а також застосувати теоретичні відомості на практичних заняттях.

ЛІТЕРАТУРА

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие (сокр. пер. с англ. В.Н. Самохина, общ. ред. и вст. ст. В.П. Шестакова). – М.: Прогресс, 1974.
2. Аксенов Ю., Левидова М. Цвет и линия. – М., 1986. – С. 297.
3. Данилова И. Е. Искусство о свете и тени в живописи кватроченто. – М., 1973. – С. 35 – 49, 50 – 62, 81 – 93.
4. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись // Искусство. – М., 1986 – С. 2.
5. Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. [Електронний ресурс]. Режим доступу – <http://www.livelib.ru>
6. Сапаров М. Импрессионизм и фотография: доклад на научной конференции, посвященной 100-летию со дня открытия первой выставки импрессионистов. – СПб, 1974.
7. [Електронний ресурс]. Режим доступу. <http://zhivopis-maslom.com>.
- 8 [Електронний ресурс]. Режим доступу. <http://karlyasveta.ru> С. 11.