



ФОТО: ВЛАДИМИР ТЕРЕБЕНИН

Рембрандт Харменс ван Рейн. Возвращение блудного сына. Ок. 1668 г. Холст, масло. 262x205 см. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

Д. В. ФОМИЧЕВА

Фомичева Дарья Владимировна Fomicheva Daria Vladimirovna

Член-корреспондент РАХ
Проректор по научной работе
Академии акварели и изящных
искусств Сергея Андрияки

117133, Москва,
ул. Академика Варги, д. 15

Адрес электронной почты:
fomichevadar@yandex.ru

Corresponding Member,
Russian Academy of Arts
Provost for Research,
Sergey Andriaka Academy
of Watercolor and Fine Arts

15 Ul. Akademika Vargi,
Moscow 117133

E-mail:
fomichevadar@yandex.ru

СВЕТ КАК ОСНОВА КОМПОЗИЦИИ

РАЗМЫШЛЕНИЯ ПО ПОВОДУ КНИГИ Н. Э. ГРИНА
«ПРИЕМЫ РИСОВАНИЯ ПЕЙЗАЖА С НАТУРЫ. ЧАСТЬ 2. СВЕТ И ТЕНЬ»

Когда Н. Э. Грин раскрывает последовательность создания пейзажа, в памяти невольно всплывает первый день творения, как он описан в библейской Книге Бытия:

- ¹ В начале сотворил Бог небо и землю.
- ² Земля же была безвидна и пуста, и тьма над бездною, и Дух Божий носился над водою.
- ³ И сказал Бог: да будет свет. И стал свет.
- ⁴ И увидел Бог свет, что он хорош, и отделил Бог свет от тьмы.
- ⁵ И назвал Бог свет днем, а тьму ночью.
- ⁶ И был вечер, и было утро: день один.

Так создает композицию и Грин: сначала небо («высокий свет»), потом землю («глубокую тень»), соединяя их в пейзаж (илл. 1). Именно светотень – основа композиции в классической европейской живописи.

Интересно, что предложенная Грином графическая схема построения пейзажа весьма сходна и с космогонической китайской инь и ян: черная тьма (земля), белый свет (небо), женское и мужское начала. Грин вписывает свет и тьму в овал («мировое яйцо»), китайцы – в круг (илл. 2).

ТОНОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ И ЗАКОН СИМПАТИИ

Грин утверждает: «Все элементы композиции должны быть связаны взаимной симпатией, тонким соотношением составляющих ее частей». Это требование «взаимной симпатии» напрямую связано с философскими представлениями о законе симпатии, объединяющей элементы вселенной в гармоническое единство¹. Существует



Илл. 1



Илл. 2

¹ Например, согласно учению античного философа Посидония, «все пронизывается всем». Посидоний «учит о мировой симпатии... то есть о полной связанности малейшей части космоса со всем космосом» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 700).



ФОТО: ART MUSEUM, PRINCETON UNIVERSITY

Илл. 3

мнение, что открытый Ньютоном² закон всемирного тяготения – это частный случай универсального закона симпатии: звезды и планеты притягиваются друг к другу силой гравитации (симпатии), мать и дитя взаимно притягиваются силой любви (симпатии) и т. д.

Для понимания принципов построения классической живописной композиции важно, что закон симпатии – это одновременно и проявление всеединства. Боэций (ок. 480 – ок. 525), римский поэт, философ, святой, автор знаменитой книги «Утешение философией», пишет: «Ведь разум в тела темноте слепой // Не в состоянии без очей постичь // **Вещей единство, связь всего познать...**» (выделено мною. – Д. Ф.)³. «Вещей един-

ство» было обязательным в образцовой живописной композиции, и это требование имело мировоззренческую основу.

Психологи установили: «Наше сознание так “работает”, чтобы всегда обеспечивать и логичное, и целостное восприятие. Отсюда известные свойства восприятия: обобщенность, осмысленность, константность, стремление к “хорошей форме” и пр. Сознание просто не умеет воспринимать нелогично и нецелостно. Оно направлено на избавление от противоречий...»⁴. Композиция, выстроенная согласно рекомендациям Н. Э. Грина логично, гармонично, целостно, соответствует естественному мировосприятию человека.

Живопись как светопись

Согласно античной традиции, возникновение изобразительного искусства связано напрямую именно со светом. Плиний пересказывает предание о том, как был создан первый в истории рисунок: навеки прощаясь с возлюбленным, желая запечатлеть его облик, девушка обвела тень профиля юноши на стене (илл. 3)⁵. Любой миф по своей сути – «сверхметафора», и мифологический рассказ Плиния возможно трактовать так: изобразительное искусство родилось именно как светопись.

Мы, как правило, не задумываемся, почему в эпоху Средневековья искусство книжной миниатюры называлось иллюминированием. На латыни *lumen* – «свет», «светоч»⁶. Средневековый витраж – это мистерия света.

Живопись – светопись

и в эпоху Возрождения. Леонардо да Винчи⁷ утверждает: белое – свет, черное – мрак, и **«в живописи они являются главными»** (выделено мною. – Д. Ф.)⁸.

Слово «светопи́сец» я впервые услышала от А. Н. Овчинникова, который в беседе о западноевропейской живописи назвал так Рембрандта и Вермеера. Безу-

словно, Овчинников прав: главный герой работ этих художников – именно свет. Живопись Вермеера и Рембрандта – поэзия света, непревзойденное *качество света*.

Н. Э. Грин пишет о правиле изображать детально только света. Он объясняет, что глаз отличается от фотоаппарата тем, что может последовательно фокусироваться на



ФОТО: GOOGLE ART PROJECT

² Или, возможно, разглашенный Ньютоном, так как в науке XVII–XVIII вв. и более ранних периодов существовала традиция неразглашения наиболее ценных знаний.

³ Боэций Аниций Манлий Торкват Северин. «Утешение философией» и другие трактаты. М., 2010. С. 279.

⁴ Аллахвердов В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб., 2001. С. 194.

⁵ Плиний Старший. Об искусстве / пер. с введ. и примеч. проф. Б. В. Варнеке. Одесса, [1918?]. С. 48.

⁶ А в поэзии – еще и «очи». Древний мир и Средневековье верят, что наши глаза светоносны: «Пользуясь зрением, мы на расстоянии воспринимаем все... посредством истекающих из глаза лучей» (Боэций Аниций Манлий Торкват Северин. «Утешение философией» и другие трактаты. М., 2010. С. 282).

⁷ Существенно, что на Леонардо как ключевого теоретика живописи постоянно ссылаются авторы опубликованных в XIX в. руководств для художников.

⁸ «Черное и белое хотя и не причисляются к цветам, – так как одно есть мрак, а другое свет, то есть одно есть лишение, а другое порождение... в живописи они являются главными...» (Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.; Л., 1935. С. 143). «Белое примем мы за свет, без которого нельзя видеть ни одного цвета... черное – за мрак, который находится над элементом огня, так как там нет ни материи, ни плотности...» (там же. С. 142). «Мрак есть отсутствие света, а свет есть отсутствие мрака. Тень есть смесь мрака со светом...» (Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. М., 1934. С. 261).

Ян Вермеер.
Молочница.
Ок. 1660 г.
Холст, масло.
45,5x41 см.
Государственный музей,
Амстердам



ФОТО: ВЛАДИМИР ТЕРЕБЕНИН

Рембрандт Харменс ван Рейн.
Святое семейство и ангелы. 1645 г.
Холст, масло. 117х91 см.
Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург

разных зонах. Мы видим детально лишь то, на чем фокусируем глаз, поэтому рекомендация Грина писать детали исключительно на светах – это фактически рекомендация сосредоточивать взгляд только на них. Именно света являются теми зонами, которым должно уделяться главное внимание художника, а вслед за ним – и зрителя. Но в таком случае света – это подлинные «главные герои» живописных композиций.

Замечательно, что живопись как «светопись» идеально соответствует физиологии зрения – зрительная система человека служит «для приема и переработки световой энергии», свет – основа нашей способности видеть⁹.

Символично, что даже в глубоких тенях старинной живописи нет абсолютного мрака. Когда Сальвадор Дали пишет, что черные тона классиков имеют алмазную остроту¹⁰, он близок к истине: художники XV–XVII вв. добавляли в темные краски своих живописных работ растертые в порошок прозрачные минералы, цветное и бесцветное стекло, золото. С переходом к использованию заводских художественных материалов традиция введения светонесущих частиц в тени («тьму», «мрак») постепенно угасает, как и отношение к живописи как светописью.

Впервые открывающему набор красок юному художнику крайне трудно переключить свое сознание, представив, что в баночках и тюбиках – не желтые, красные и синие, а света и тени. В европейской классической школе изобразительного искусства существовали методы обучения, которые помогали «переломить» неверное восприятие красок, научить, что цвет – это дитя света.

КОМПОЗИЦИЯ СВЕТОТЕНИ И «ЭФФЕКТ»

О том, что основой живописной композиции является именно расположение светов и теней, пишут и другие авторы руководств для художников XIX столетия. «Что составляет душу картины, так это одна господствующая тень, один господствующий свет на небе или в другом месте и одинаковая яркость колорита¹¹ в любой части картины. Эти три сильные ноты, верно

размещенные, одушевляют, оживотворяют все» (А. Кассань)¹².

Именно расположение светов и теней определяет «эффект» композиции. «Эффект» – одно из ключевых понятий школы живописи XIX в., которого нет в терминологии современной художественной школы. «Эффект в картине – это то, что привлекает взоры зрителя, сосредоточивает его внимание на себе, поражает или волнует различными чувствами» (К. Робер)¹³. «Всегда выгоднее, чтобы главный свет картины падал на самую интересную часть пейзажа, а все более мелкие света были подчинены главному» (И. Фелькер)¹⁴. Итак, эффект – это самое интересное в композиции, и оно обязательно должно быть освещено. Главный свет должен совпадать со смысловым центром: в портрете это лицо, в исторической или жанровой живописи – главный герой и т. д. Вспомним работы Рембрандта: он светом буквально показывает зрителю, куда смотреть в первую очередь, а куда потом, последовательно выстраивая иерархию героев своих композиций.

«Собственно в эффекте выражается искусство, талант, более несравненно, чем в самой тщательной отделке деталей. С первых же шагов дилетант должен иметь это в виду» (К. Робер)¹⁵. Действительно, художники-дилетанты стремятся как можно тщательнее выполнять все мелочи, не осознавая, что детализировка никогда не заменит хорошей тоновой композиции.

Веласкес, Тициан, Рембрандт, Вермеер – великие колористы, но колорит в их картинах «нанизан» на фундаментальную основу: безупречно слаженную композицию светотени, и именно она дает их шедеврам поразительный «эффект».

СВЕТ КАК СИМВОЛ И АРХЕТИП

Безусловно, свет в европейской христианской культуре – понятие не столько физическое, сколько религиозное и философское, свет не только создан в первый день творения, но сам Бог – это свет («Я – свет миру»). В пейзаже источник «высокого света» – небо, место обитания богов, «небо-жителей»¹⁶.

⁹ Прокопенко В. Т., Трофимов В. А., Шарок Л. П. Психология зрительного восприятия: учебное пособие. СПб., 2006. С. 5: «Для приема и переработки световой энергии служит зрительная система человека. Модальной специфичностью для нее является светлота и цветность, которые являются параметрами раздражений рецепторов при воздействии на них излучения».

¹⁰ Dali S. 50 Secrets of Magic Craftsmanship. New York, 1992. P. 22: «...deep and rotting blacks assume a diamond sharpness».

¹¹ Эта «одинаковая яркость колорита» имеет и другое название: *общий тон*. Важно, что *общий тон* – производная от света, так как напрямую зависит от его силы и цвета.

¹² Кассань А. Руководство к рисованию акварелью / пер. с фр. О. Кочетовой. 2-е изд. СПб., 1893. С. 141.

¹³ Робер К. Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью. СПб., 1901. С. 53.

¹⁴ Фелькер И. В. Живопись масляными красками: практическое руководство по пейзажу, портрету и жанру. СПб., 1889. С. 100.

¹⁵ Робер К. Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью. СПб., 1901. С. 53.

¹⁶ В античной философии – та же символика света: «Божество есть мыслящее, огненное дыхание...»; «...мы дышим этим огненным Умом и... в этом огненно-разумном дыхании как раз и заключается вся сущность человека и вся деятельность его души» (Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 693, 698).

Свет – архетип, прочно связанный в нашем сознании с понятиями об истине, добре, благе: «ученье – свет, а неученье – тьма», «светлая голова», «светлая мысль», «озарение», «просвещение», «светлый взгляд». С глубочайшей древности люди ценили золото и драгоценные камни за их причастность золотому солнцу и свету. В русских сказках ищут и находят то светящуюся золотую жар-птицу, то самую красивую в мире девушку, которая «Днем свет божий затмевает, // Ночью землю освещает; // Месяц под косой блестит, // А во лбу звезда горит»¹⁷.

Безусловно, свет и солнце – два мощнейших символа в русской культуре: от сакрального искусства Древней Руси, где нимб в иконе – это нетварный божественный свет (и одновременно круглое золотое «солнце»), до популярной культуры Советского Союза, где народ с удовольствием пел пионерскую: «Солнечный круг, // Небо вокруг – // Это рисунок мальчишки...» и бардовскую песни: «Милая моя, // Солнышко ласное, // Где, в каких краях // Встретиться со мною...». Символика света и солнца пронизывает все культуры.

«Весь этот “раскат ассоциаций”, никогда не исчерпываемый ворох неосознаваемых обертонов (пользуясь термином Джеймса), все это резонирует с порождаемыми осознаваемыми конструкциями и вызывает эмоциональные реакции. Художник сам до конца никогда не знает, как он создает свое творение. Он только проверяет себя собственным эмоциональным переживанием»¹⁸.

Важно, что свет – ключевой архетип не только в изобразительном искусстве и литературе, но и в музыке. Мы говорим о звуках «высокий» и «низкий», связывая звуковые и визуальные образы: легкий и светлый высокий звук ближе к небу, тяжелый и темный низкий звук – к земле. В богослужебном пении Древней Руси эта связь была осознана намного глубже – низкие и высокие звуки¹⁹ записывались знаками «крюк мрачный», «крюк светлый», «крюк тресветлый»: «...родственная группа знамен, называемых крюками, образует последовательность,

в которой “крюк простой”, “крюк мрачный”, “крюк светлый” и “крюк тресветлый” обозначают последовательность повышающихся звуковых уровней»²⁰.

Итак, художники-классики работали с архетипами, заложенными в сознании человека с глубокого детства. Замечательно, что герои трех самых популярных русских народных сказок для маленьких детей, сказок, которые фактически «кодируют» сознание человека на всю последующую жизнь, – это три «светлых пятна», три желтых круглых объекта: колобок, репка и золотое яичко курочки-Рябы²¹, или три «солнышка». Замечательно, что цвет света в классической европейской живописи, как правило, близок именно к золотистому, охристому (вспомним «золотого» Рембрандта). «Голубой период» был бы невозможен в живописной традиции XVI–XIX вв.: свет голубого цвета не относится к архетипическим образам, противоречит психологии восприятия (с младенчества мы знаем, что свет – это золотое Солнце). Конечно, возможно возразить, что, рассматривая золотого Рембрандта, мы не думаем о цвете света в его произведениях, но психологи на это ответят: «Человек, вообще говоря, решает не только осознанные, но и неосознанные задачи»²².

АНТРОПОМОРФНО ЛИ «ЯЙЦО» ТОНОВОЙ КОМПОЗИЦИИ?

«Постоянной моделью здесь было не что иное, как именно человеческое тело. Оно, взятое как в совершенной форме выраженная жизнь, и было моделью всякой красоты»²³.

Грин раскрывает тему светотени на «яйце» как наиболее совершенной модели тоновой композиции для всех жанров живописи. Чарльз Мартел, автор широко растиражированного в XIX в. учебного пособия по искусству орнамента²⁴, пишет о распространенности формы «яйца» (овоида) в шедеврах архитектуры и декоративно-прикладного искусства, особенно керамики²⁵, объясняя это тем, что форма яйца – самая совершенная, идеально красивая форма человеческого лица²⁶. Он приводит рисунки,

¹⁷ Пушкин А. С. Сказка о царе Салтане (см.: Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. М., 1960. Том третий. С. 330).

¹⁸ Аллахвердов В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб., 2001. С. 75.

¹⁹ «В терминах певческих азбук последовательность элементов... звукоряда может выглядеть следующим образом: “очень низко”, “низко”, “в строку”, “немного повыше строки”, “снова повыше”, “очень высоко”» (Мартынов В. И. Автоархеология. 1978–1998. М., 2012. С. 99). «Есть знамена, обозначающие ходы вверх (“горе”), есть знамена, обозначающие ходы вниз (“долу”)» (Мартынов В. И. История богослужебного пения: учебное пособие. М., 1994. С. 121).

²⁰ Мартынов В. И. Автоархеология. 1978–1998. М., 2012. С. 99.

²¹ Интересно, что снаружи яйцо не шарообразное, как солнце, но, однако, «солнце» спрятано внутри него – это желтый шар желтка. К тому же контур яйца снаружи – одновременно и овал, и круг (в зависимости от ракурса). Так, яйцо заключает в себе две важнейшие формы-архетипа: шар и овал.

²² Аллахвердов В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб., 2001. С. 179.

²³ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 762.

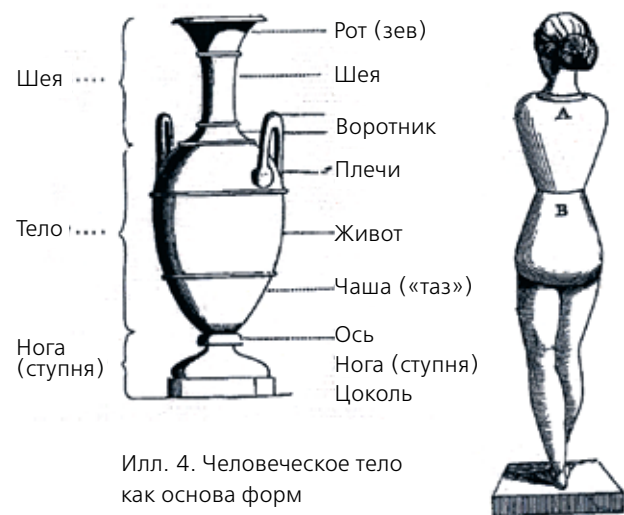
²⁴ Martel Ch. The Principles of Form in Ornamental Art. London, 1876. 78 p.

²⁵ «The ovoid is one of the forms most employed in the Ceramic art of the Greeks» (ibid. P. 54). «As an ornament in architecture, the ovoid, under the name of egg, is frequently and usefully employed in entablatures and eurythmic compositions...» (ibid. P. 56).

²⁶ «Finally, we see that the ovoid has been chosen by the Creator for the form of a young and beautiful face. This consideration, which is a law of general beauty, explains the success of the ovoid vase and the beauty of the egg, for man esteems above everything the contours which reproduce his own image» (ibid. P. 56).



Ян Вермеер.
Аллегория живописи.
Фрагмент.
Ок. 1666–1668 г.
Холст, масло.
120х100 см.
Музей истории
искусств, Вена



Илл. 4. Человеческое тело как основа форм в искусствах керамики и архитектуры (по Ч. Мартелу). А, В – типовые формы керамических изделий. А – основа дорических капителей (напр., Парфенон), В – основа древнеегипетских капителей (Карнак, Элефантин)

которыми графически подтверждает мысль об использовании в керамике антропоморфных объемов и силуэтов (илл. 4).

Остается открытым вопрос о том, связывали ли художники-педагоги XIX в. светотеневую композицию-яйцо в живописи с антропоморфными формами. Это возможно, так как безусловно соответствует психологии восприятия: человек в окружающем невольно видит себя. Даже в архитектуре, самом «абстрактном» из изобразительных искусств, очевиден феномен воспроизведения форм и структур человеческого тела. Купол храма – не только неба свод, но и «купол» головы. Купол – глава (голова) храма. Платон пишет: «Подражая круглой форме вселенной, оба божественных круговращения они (боги) привязали к шаровидному телу, тому, что называем мы теперь головой, части наиболее божественной, которая господствует у нас над всем прочим»²⁷. Вспомним идеальный «купол» головы Джоконды, ровно очерченный на фоне неба, источника света (илл. 5).

У колонны три части – капитель (*capita* – голова на латыни), тело и база («ступни»). Два ордера древнегреческих архитектурных шедевров напрямую связаны с полом: дорический – мужской, ионический – женский (илл. 6). А. Ф. Лосев пишет: «...интуиция свободно держащего себя человеческого тела – это есть то, без чего невозможно понимание ни античной архитектуры, ни античной эстетики»²⁸. Все приведенные примеры подтверждают прочность традиции воспроизведения антропоморфных форм в изобразительном искусстве.

Напрасны утверждения тех, кто считает, что старинные живописцы пытались лишь честно имитировать натуру, создавая иллюзорные изображения, а начиная с XX в. художники

впервые в истории освободились для «чистого творчества». Достаточно вникнуть в тексты художников-педагогов XIX в., чтобы понять: классики сочиняли свои произведения. Именно сочинение (у Грина *composition*) – подлинная основа классической европейской живописи²⁹. Художники-педагоги того времени, в частности, говорили: «Многие смотрят, но немногие видят... природа всегда красива, но из этого не следует, что ее имитация в картине будет чарующа или интересна»³⁰.

Безусловно, сочиненные произведения классиков живописи – это не имитация природы, но высокое искусство, главная задача которого – вглядываться в невидимое, вслушиваться в неслышимое.

При изучении книги Н. Э. Грина о тоновой композиции пейзажа, как и других опубликованных в XIX в. руководств для художников, становится очевидным, что живописцы успешно применяли законы психологии и физиологии восприятия, прежде всего зрительного, благодаря чему умели создавать композиции, которые воздействовали на зрителя именно так, как задумал художник. Безусловно, описанные Н. Э. Грином принципы компоновки светов и теней построены на ряде шаблонных приемов, но эти «шаблоны» были «неизбежны» в силу того, что наиболее удачно учитывали психологию и физиологию восприятия. Вероятно, они останутся самыми удачными до тех пор, пока не изменится человек.



Илл. 5. Леонардо да Винчи. Мона Лиза (Джоконда). 1503–1519 гг. Доска (тополь), масло. 77х53 см. Лувр, Париж

Илл. 5



Илл. 6

Илл. 6. Сверху вниз: Дорический ордер. Парфенон (Афины). 447–438 гг. до н. э. Ионический ордер. Эрехтейон (Афины). 421–406 гг. до н. э.

Вверху: второй храм Геры в Пестуме (храм Посейдона в Пестуме). Сер. V в. до н. э. Италия. Платон в диалоге «Федр, или О любви» рассказывает, как «принимая через орган зрения истечение прекрасного», душа возвращает перья, «потому что некогда вся она была пернато», «и какое страдание бывает от зубов, когда они только начинают расти... то же самое терпит и душа человека, начинающего возвращать перья...». Античный теоретик архитектуры Андреа Палладио сообщает интереснейший факт об окруженных колоннадами по периметру храмах: «Этот вид называется “периптерос”, то есть “окрыленный кругом”». Парфенон в Афинах, храм Посейдона в Пестуме – «крылатые» храмы. И еще цитата из Платона: «Поэт есть вещь легкая, летучая и священная» («Ион, или Об Илиаде»). Храм *периптерос* – возможно, образ идеального человека, каким он должен быть – с крыльями.

Витрувий пишет об антропоморфных формах ордеров – дорического (мужского) и ионического (женского): «Под основание ее [колонны] они в качестве башмака подвели базу, на капители поместили волюты, свисающие справа и слева наподобие завитых локонов, и, словно прической, украсили передние части их киматиями и плодовыми гирляндами, а по всему стволу провели каннелюры, спускающиеся подобно складкам на платье замужних женщин. Таким образом, при изобретении двух различных видов колонн они подражали в одном из них неукрашенной и голой мужской красоте, а в другом – утонченности женщин, их украшениям и соразмерности».

²⁷ Платон. Тимей. См.: Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М., 2013. С. 986.

²⁸ Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М., 1979. С. 614.

²⁹ С. Н. Андрияка точно подметил рабскую зависимость многих современных художников от натуры. Художники-классики, наоборот, были подлинными «композиторами», сочинителями. См.: Андрияка С. Н. Слово главного редактора // *Secreta Artis*. 2018. № 1 (01). С. 3.

³⁰ Noble R. P. A Guide to Watercolour Painting. 18th edition. London, [s. a.]. P. 14.

Д. В. Фомичева. Свет как основа композиции.

Размышления по поводу книги Н. Э. Грина

«Приемы рисования с натуры. Часть II. Свет и тень»

Аннотация. Статья представляет собой размышления по поводу учебного пособия по тоновой композиции пейзажа, автором которого является выдающийся английский художник-педагог XIX столетия Н. Э. Грин. Анализ его предписаний по компоновке пейзажа и графических схем построения пейзажных мотивов, а также текстов других художников-педагогов XIX в. позволяет утверждать, что свет является «главным героем» живописных композиций в классической европейской художественной школе. Традиция отношения к живописи как «светописи» имеет глубокие корни, характерна для античной и христианской культур.

В мировой культуре (в том числе в изобразительном искусстве, литературе и музыке) свет – одно из важнейших религиозных и философских понятий, один из ключевых архетипов, поэтому изображение света вызывает множество осознанных и неосознанных ассоциаций у каждого, кто создает и воспринимает произведения изобразительного искусства.

Автор статьи обсуждает разъясненное и проиллюстрированное Н. Э. Грином правило распределения света и тени в живописной композиции на основе совершенной формы овоида («яйца»). Анализируются материалы опубликованного в XIX в. руководства для художников, посвященного принципам сочинения произведений декоративно-прикладного искусства, автор которого Ч. Мартел утверждает, что данная форма антропоморфна.

В статье сделан вывод о том, что при сочинении живописных композиций художники использовали ряд шаблонных приемов, но эти «шаблоны» удачно соответствовали психологии и физиологии восприятия, прежде всего зрительного, что позволяло создавать произведения, которые воздействовали на зрителя именно так, как задумал художник.

Ключевые слова: композиция в живописи;

тоновая композиция;

композиция светотени;

Н. Э. Грин; свет как символ;

свет как архетип;

психология искусства;

психология восприятия;

психология зрительного восприятия.

1. Аллахвердов В. М. Психология искусства. Эссе о тайне эмоционального воздействия художественных произведений. СПб.: Изд-во ДНК, 2001. 200 с.
2. Андрияка С. Н. Слово главного редактора // *Secreta Artis*. 2018. № 1 (01). С. 3.
3. Боэций Аниций Манлий Торкват Северин. «Утешение философией» и другие трактаты: пер. с лат. / отв. ред., сост. и автор закл. ст. Г. Г. Майоров. Изд. 2-е. М.: Изд-во ЛКИ, 2010. 416 с.
4. Кассань А. Руководство к рисованию акварелью / пер. с фр. О. Кочетовой. 2-е изд. СПб.: Тип. и хромолит. П. П. Сойкина, 1893. 224 с.
5. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского [Текст] / Впервые полностью переведенная на рус. яз. А. А. Губером, В. К. Шилейко. М.: ОГИЗ-ИЗОГИЗ, 1934. 384 с.
6. Леонардо да Винчи. Избранные произведения. М.; Л.: ACADEMIA, 1935. 492 с.
7. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранний эллинизм. М.: Искусство, 1979. 815 с.
8. Мартынов В. И. Автоархеология. 1978–1998. М.: Издательский дом «Классика-XXI», 2012. 240 с.
9. Мартынов В. И. История богослужебного пения: учебное пособие. М.: РИО Федеральных архивов; Русские огни, 1994. 240 с.
10. Платон. Полное собрание сочинений в одном томе. М.: АЛЬФА-КНИГА, 2013. 1311 с.
11. Плиний Старший. Об искусстве / пер. с введ. и примеч. проф. Б. В. Варнеке. Одесса: [б. и.], [1918?]. 91 с.
12. Прокопенко В. Т., Трофимов В. А., Шарок Л. П. Психология зрительного восприятия: учебное пособие. СПб.: СПбГУИТМО, 2006. 73 с.
13. Пушкин А. С. Собрание сочинений в десяти томах. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Том третий. 544 с.
14. Робер К. Руководство к живописи масляными красками, акварелью и пастелью / под ред. худож. Г. К. Венига; пер. с фр. 2-е изд. СПб.: Изд-во В. И. Губинского, 1901. 272 с.
15. Фёлькер И. В. Живопись масляными красками: практическое руководство по пейзажу, портрету и жанру. СПб.: Изд. В. С., 1889. 180 с.
16. Dali S. 50 Secrets of Magic Craftsmanship. New York: Dover Publications, Inc., 1992. 192 p.
17. Martel Ch. The Principles of Form in Ornamental Art. London: Winsor and Newton, 1876. 78 p.
18. Noble R. P. A Guide to Water Colour Painting. 18th ed. London: George Rowney & Company. 58 p.



Рембрандт Харменс ван Рейн.
Аман узнает свою судьбу.
Ок. 1665 г.
Холст, масло. 127х116 см.
Государственный Эрмитаж,
Санкт-Петербург

**D. V. Fomicheva. Light as the Composition Basis.
Reflections on N. E. Green's writing
“Hints on Sketching from Nature. Part II. Light and Shade”**

Abstract. The article is a reflection on the text and visual guide dedicated to landscape tone composition, which were written by N. E. Green, an outstanding English artist and educator of the 19th century.

The analysis of his prescriptions on the landscape layout and graphic schemes for constructing landscape motifs, as well as the examination of texts of other 19th century painters and art theorists allow one to assert that light is the “main character” of artworks belonging to the classical European school of painting.

The tradition of construing painting as “light-modelling”, or rather “shadow-painting” (chiaroscuro) goes far back in history and is particularly characteristic of the Antique and Christian cultural frameworks. Likewise, in world culture (including art, literature and music), light is usually regarded as one of the most significant religious and philosophical concepts, in other words, one of the key archetypes. Therefore, it comes as no surprise that the depiction of light tends to evoke numerous conscious and unconscious associations for everyone creating and engaging with works of art.

The author of the article discusses the rule of light and shadow distribution, elucidated and illustrated by N. E. Green, invoking the example of a picturesque composition based on a perfectly shaped ovoid (“egg”). To that end, he resorts to a 19th century manual for artists devoted to the principles of producing decorative and applied art pieces that are usually marked by their anthropomorphic nature; remarkably, this feature was explicitly emphasized by Ch. Martel, the creator of the aforementioned guide.

Lastly, the article brings to the fore the fact that artists would often employ a number of template techniques when composing their paintings, yet these “templates” successfully corresponded to the psychology and physiology of perception, primarily visual, which would then pave the way for the creation of works that affected the viewer the way the artist had purposed.

Keywords: *painting composition;
tone composition; chiaroscuro;
N. E. Green; light as a symbol;
light as an archetype;
psychology of art; psychology of perception;
psychology of visual perception.*

1. Allakhverdov V. M. *Psikhologiya iskusstva. Esse o tajne emotsional'nogo vozdejstviya khudozhestvennykh proizvedenij*. SPb.: Izd-vo DNK, 2001. 200 s.
2. Andriaka S. N. Editorial // *Secreta Artis*. 2018. № 1 (01). S. 3.
3. Boetsij Anitsij Manlij Torkvat Severin. “*Uteshenie filosofiej*” i drugie traktaty: per. s lat. / otv. red., sost. i avtor zakl. st. G. G. Majorov. Izd. 2-e. M.: Izd-vo LKI, 2010. 416 s.
4. Kassan' A. *Rukovodstvo k risovaniyu akvarel'yu* / per. s fr. O. Kochetovoj. 2-e izd. SPb.: Tip. i khromolit. P. P. Sojkina, 1893. 224 s.
5. *Kniga o zhivopisi mastera Leonardo da Vinchi, zhivopista i skul'ptora florentinskogo* [Tekst] / Vpervye polnost'yu perevedennaya na rus. yaz. A. A. Guberom, V. K. Shilejko. M.: OGIZ-IZOGIZ, 1934. 384 s.
6. Leonardo da Vinchi. *Izbrannye proizvedeniya*. M.; L.: ACADEMIA, 1935. 492 s.
7. Losev A. F. *Istoriya antichnoj ehstetiki. Rannij ellinizm*. M.: Iskustvo, 1979. 815 s.
8. Martynov V. I. *Avtoarkheologiya*. 1978–1998. M.: Izdatel'skij dom “Klassika-XXI”, 2012. 240 s.
9. Martynov V. I. *Istoriya bogoslužebnogo peniya: uchebnoe posobie*. M.: RIO Federal'nykh arkhivov; Russkie ogni, 1994. 240 s.
10. Platon. *Polnoe sobranie sochinenij v odnom tome*. M.: AL'FA-KNIGA, 2013. 1311 s.
11. Plinij Starshij. *Ob iskusstve* / per. s vved. i primech. prof. B. V. Varneke. Odessa: [b. i.], [1918?]. 91 s.
12. Prokopenko V. T., Trofimov V. A., Sharok L. P. *Psikhologiya zritel'nogo vospriyatiya: uchebnoe posobie*. SPb.: SPbGUITMO, 2006. 73 s.
13. Pushkin A. S. *Sobranie sochinenij v desyati tomakh*. M.: Gosudarstvennoe izdatel'stvo khudozhestvennoj literatury, 1960. Tom tretij. 544 s.
14. Rober K. *Rukovodstvo k zhivopisi maslyanymi kraskami, akvarel'yu i pastel'yu* / pod red. khudozh. G. K. Veniga; per. s fr. 2-e izd. SPb.: Izd-vo V. I. Gubinskogo, 1901. 272 s.
15. Fyol'ker I. V. *Zhivopis' maslyanymi kraskami: prakticheskoe rukovodstvo po pejzazu, portretu i zhanru*. SPb.: Izd. V. S., 1889. 180 s.
16. Dali S. *50 Secrets of Magic Craftsmanship*. New York: Dover Publications, Inc., 1992. 192 p.
17. Martel Ch. *The Principles of Form in Ornamental Art*. London: Winsor and Newton, 1876. 78 p.
18. Noble R. P. *A Guide to Water Colour Painting*. 18th ed. London: George Rowney & Company. 58 p.



ФОТО: GOOGLE ART PROJECT

Ян Вермеер.
Девушка, читающая письмо
у открытого окна. 1657 г.
Холст, масло.
83х64,5 см.
Дрезденская картинная
галерея, Дрезден