

ЖИВОПИСЬ
КАК ДВИЖЕНИЕ.
СВЕТ КАК ЯЗЫК.
ИМПУЛЬС КАК ЖИЗНЬ.

СВЕТ, КОТОРЫЙ ГОВОРИТ

МОЙ ПУТЬ
К СОЗДАНИЮ
АВТОРСКОГО МЕТОДА
В ЖИВОПИСИ

DYNAMIC LIGHT
STRATIGRAPHY

ЕЛЕНА ПОПОВА

ХУДОЖНИК
АВТОР МЕТОДА
DYNAMIC LIGHT STRATIGRAPHY

СВЕТ
РОЖДАЕТ ФОРМУ.
ИСКУССТВО,
КОТОРОЕ
ДЫШИТ.

Елена Попова

Свет, который говорит

«Автор»

2026

Попова Е. С.

Свет, который говорит / Е. С. Попова — «Автор», 2026

Можно ли научиться не просто писать картины, а говорить через свет? Эта книга — не учебник академической живописи и не биография художника. Это история поиска собственного художественного языка и создания авторского метода Dynamic Light Stratigraphy. Елена Попова рассказывает, как, не имея художественного образования в детстве, пришла в искусство, почему академическая школа стала лишь отправной точкой и каким образом родилась идея света как самостоятельного языка живописи. Книга объединяет личный опыт, историю искусства, размышления о природе творчества и практические принципы авторской методики. Она будет интересна художникам, студентам художественных вузов, преподавателям и всем, кто хочет глубже понять современную живопись и процесс рождения собственного стиля.

© Попова Е. С., 2026

© Автор, 2026

Содержание

Глава	5
Конец ознакомительного фрагмента.	15

Елена Попова

Свет, который говорит

Глава

ВВЕДЕНИЕ

Сегодня, когда говорят об искусстве, то чаще всего сравнивают классическую школу и современные течения. Причем рассуждения носят достаточно глобальный и масштабный характер. Профессионалы — культурологи, музейные работники, критики, — все чаще сравнивают современное искусство с классическим не в пользу первого, критикуя за чрезмерную экспрессивность. Но если учесть, что мир не стоит на месте и современные технологии в значительной мере влияют на повседневную жизнь человека, то закономерно рождается вопрос, почему же не может трансформироваться и живопись?!

При этом, по признанию многих современных художников, получивших достойное классическое образование, произведения коллег сегодня часто похожи одно на другое, а найти свой стиль и способ самовыражения не так просто. Школы учат, безусловно, очень важной базе, без которой невозможно писать картины, но не всегда педагогам удается раскрыть индивидуальность, а то и стараются «приравнять» ее к принятой середине. Но ведь искусство — это в первую очередь про индивидуальное видение мира.

Так что же такое изобразительное искусство? Для кого-то это натуралистичное изображение природы и живые пейзажи. Для других, реалистичные портреты или шаржи. Третьи называют искусством умение писать цветом. Каждое направление, будь то реализм или импрессионизм, имеет свои яркие черты и характерные нюансы. Для художника же искусство — возможность выразить свой замысел, каким бы он ни был.

Умение писать картины часто приравнивается к дару, у тех, кто не умеет. В то же самое время, навык написания произведений тренируется, как и любой другой, главное, понимать основы. Правда, есть одно «но». Если строго и неотступно следовать академическим знаниям, то можно передать точность линий, но потерять импульс, замысел, идею. То, что движет творческим человеком.

В книге «DYNAMIC LIGHT STRATIGRAPHY. Свет, который говорит» автор Елена Попова рассказывает о своем пути в творчестве, пришла в которое она совершенно из другой профессии. А также делится своим опытом обучения академическому рисунку, и как найти свой неповторимый стиль написания картин. Ее метод Dynamic Light Stratigraphy стал тем неповторимым штрихом, который выделил ее среди множества художников. А ее картины показывали на огромном рекламном билборде на Тайм-сквер в Нью-Йорке.

Тому, как рождался художник и совершенно уникальный метод рисования, и посвящена книга.

ОБ АВТОРЕ

Я родилась в 1982 году в Москве. С детства любила посещать выставки и музеи. Меня завораживали полотна, цвет. При этом сама я никогда не умела рисовать. Как и все дети, что-то изображала, но не более. Получив образование в совершенно другой сфере, шестнадцать лет строила карьеру, потом вышла замуж и родила ребенка. Тогда-то мне в голову и пришла мысль, почему бы не попробовать рисовать.

Мой путь становления как художника сложился не сразу. Изначально я рисовала для себя. И лишь потом я почувствовала, что это мое. Уловила импульс, который стал началом создания собственной системы.

Живописи я обучалась и самостоятельно, и на курсах, и даже в Московской государственной художественно-промышленной академии им. С. Г. Строганова. Началось всё с того, что моя подруга пошла на курсы рисования и отзывалась о них с восторгом. Я решила тоже попробовать, и сама взяла в руки карандаш, чтобы учиться академическому рисунку, но очень быстро устала, это казалось тяжёлым и скучным для меня. Вдохновение пришло позже, когда я впервые попробовала писать красками, именно тогда я почувствовала, что нашла своё. Обучаясь в Строгановке, я получила академическую школу рисунка и живописи — композиция, светотень, форма. Это дало мне технический фундамент и дисциплину, которые до сих пор лежат в основе моих работ. Обучение, тренировки и эксперименты дали мне не только умение рисовать правильно, но и понимание, что произведение может быть верным с точки зрения мастерства, но абсолютно безжизненным. Масло же дало мне время и пространство: возможность остановиться, исправить, наслоить свет. В нём есть мягкость и глубина, которые совпадают с моим ощущением живописи. Именно через масло я научилась выражать свет как эмоциональный слой картины. А умение уловить импульс, суть, движение, неуловимую эмоцию дало мне возможность открыть свой собственный стиль и возможность пережить то, что я чувствую.

Сейчас я живу и работаю на Кипре, пишу картины и развиваю авторский метод, получивший название Dynamic Light Stratigraphy. Активно выставляюсь, принимаю участие в выставках как член жюри и активно продвигаю искусство.

К созданию собственного метода меня привело чувство, что картина должна дышать. Не просто быть красивой или правильной, а быть живой. В ней должно быть напряжение, глубина, импульс. Иногда это вспышка, иногда — тишина, иногда — рана, иногда — свет. Мне важно, чтобы в каждой работе был свет как направление, даже в тенях.

Искусство — это не форма. Это напряжение между тем, что чувствуешь, и тем, что успеваешь выразить. Всё остальное — техника.

Награды и премии

- 2025 — Toolip International Art Contest (Вена, Австрия) — Финалист, Топ-100
- 2025 — Санкт-Петербургская неделя искусств — 3 место (онлайн)
- 2025 — «Краса России» — 3 место
- 2025 — Российская неделя искусств — 1 место (классическая живопись — символическая картина) и 2 место (классическая живопись — флора и фауна)
- 2024 — Санкт-Петербургская неделя искусств — 1 место
- 2024 — Санкт-Петербургская неделя искусств — 3 место
- 2024 — «Душа России» (Пекин, Китай) — 3 место
- 2024 — «Мы — Россия» — 2 место
- 2024 — Art Week in Asia — 2 место
- 2024 — «Архитектура России» — Победитель
- 2023, 2025 — Российская неделя искусств — Победитель
- 2023, 2024 — «Искусство силуэта» — Победитель

Выставки и проекты

- 2025 — Visual Art Journal, проект Times Square (Нью-Йорк, США)
- 2025 — Artistonish Magazine, выпуск №59 (публикация)
- 2025 — Monochromica Journal, выпуск №004 (публикация)
- 2025 — Asia Art Festival (Коломбо, Шри-Ланка)

2024 — Санкт-Петербургская неделя искусств (Россия)
2024 — «Душа России» (Пекин, Китай)
2024 — «Мы — Россия» (Россия)
2024 — Art Week in Asia
2023 — Российская неделя искусств (Россия)
2023 — «Искусство силуэта» (Россия)
2019 — Российская неделя искусств (Россия)

Жюри и экспертные советы

2025 — Международный центр творческого развития «Арт Птица» — член жюри
2025, 2024 — Кубок России по искусству — экспертный совет
2023 — «Юный талант России» — член жюри

Членства

Профессиональный союз художников (Россия)
Евразийский художественный союз
IWS Russia (Международное акварельное общество, Россия)

ГЛАВА 1. МОЙ ПУТЬ ХУДОЖНИКА

Изначально моя жизнь никак не была связана с искусством, я работала по другой специальности и строила карьеру. Правда, отработав 15 лет, я поняла, что с меня хватит, я хочу поменять свою жизнь. В попытках найти себя в новой сфере я обратилась к тому, что меня интересовало больше всего — театр, литература, балет, я с детства любила ходить в музеи. К тому же, мне было уже 33 года, и мне хотелось не просто смотреть на живопись, но и понимать, что я вижу. Более того, меня очень интриговал символизм в картинах, который хотелось расшифровать, разгадать. Мне нравилось не просто смотреть и что-то чувствовать, а находить, видеть глубже, понимать выраженное в работах.

Правда, с чего начать я особо не знала, поэтому просто делом стала наблюдать за специалистами в сфере искусства в соцсетях, слушать лекции, где они рассказывали о картинах, искусстве в целом и художниках. Меня это захватило, мне захотелось глубоко разбираться в теме искусства, когда приходишь в музей и не просто можешь что-то сказать про картину и художника, а твой рот буквально не закрывается, ты все время что-то интересное рассказываешь вместо экскурсовода.

Возникло желание не просто пройти курсы, а получить полноценное высшее образование, чтобы глубоко разбираться в теме. Так я поступила на заочный факультет дистанционного обучения в Санкт-Петербургский государственный институт культуры. К тому времени был сентябрь, соответственно набор студентов практически везде закончился, и единственный вуз, где набор еще открыт — был университет в Санкт-Петербурге, так как обучение начиналось в октябре.

Еще одна причина, по которой выбор пал на данный вуз, состояла в том, что в принципе программа везде была одинаковая, я искала дистанционное обучение. Тем более, что это было второе высшее и в большей мере я обучалась для себя. В тот момент я уже не стремилась, как при получении первого образования, выбрать престижный вуз, показать, что я могу, доказать. Мне важно было получить качественные знания, поэтому в первую очередь мне важна была не доступность вуза, а программа преподавания, педагоги и возможность обучения.

Это сейчас очень развито дистанционное образование и появилось много возможностей, а тогда, до пандемии, мир все еще жил по старинке, если учишься, должен ходить в вуз. На

тот момент поступить было сложно, программ дистанционного обучения было мало, а у меня была семья и ребенок, чтобы пришлось поискать.

Во время обучения больше всего меня увлекало искусство импрессионистов, они-то сподвигли меня развиваться дальше. Однажды, находясь в декретном отпуске, я решила попробовать рисовать самой.

В детстве я, конечно, рисовала, но как все обычные дети, при этом, никогда не увлекалась этим занятием сильно, не обучалась в художественной школе. Но идея отвлечься от будней и провести хорошо время, мне понравилась. Я с удовольствием собралась на мастер-класс по живописи. Помню на том занятии я так устала, что совершенно не поняла, в чем заключается удовольствие от процесса. Получилось, что я устала дома, муж отпустил меня на 3-4 часа занятия, чтобы я отдохнула и перезагрузилась, а я вернулась еще более уставшая, чем когда вышла из дома. На этом бы все и закончилось, но продолжая изучать картины у меня все же, неожиданно возникло желание попробовать создать что-то свое.

Тогда я просто купила холст, краски и начала писать, не зная всех правил. Масло откликнулось — телесно, тактильно, эмоционально. Не карандаш, не акварель — именно масло сразу. Просто потянулась к нему, не особо понимая, как с ним работать. Было ощущение, что это живой материал, в котором можно дышать. Я почувствовала, что через него могу передать то, что невозможно сказать словами. Свет, тишину, напряжение, внутренний импульс.

Сначала я начала пробовать рисовать по лекциям и видеоурокам в соцсетях. Была подписана на художников, смотрела, как делают они, и старалась повторить, но постепенно поняла, что научиться без базовых знаний и понимания основ, теории — невозможно. Честно говоря, даже скопировать что-то на рисунке без этого не получается.

И все же, когда я стала рисовать и мне стало нравиться то, что у меня получается, несмотря на то, что тогда еще не была знакома с базовыми постулатами, такими как цвет, свет, форма, тени, перспективы, но все равно у меня что-то выходило. Тогда я и поняла, что могу еще лучше. Я никогда не верила, что смогу рисовать, потому как считала, что художник — это про невероятный талант и дар свыше, что художником можно только родиться и по-другому никак, но все же, решила попробовать.

В начале я пошла на курсы академического рисунка, где все было достаточно стандартно: натюрморты, гипсы, построения. Естественно, мне там было скучно, потому как всё казалось формальным, сухим, как будто без дыхания. Я поняла, что через карандаш не чувствую живого отклика. Поиски привели меня к тому, что я стала брать уроки у художника, но и одних частных занятий стало мало. Тогда я задумалась о получении еще одного образования.

Нашла вуз и поступила на полноценные двухгодичные курсы при Строгановской академии. Выбор пал на это учебное заведение по нескольким причинам. Во-первых, не все институты готовы принимать взрослых людей, мне на момент поступления мне было уже за тридцать. Чаще всего берут все же школьников. Во-вторых, в Строгановку я поступила из-за того, что это престижный университет, где научат рисовать. А самое главное, можно было поступить с менее строгими требованиями к портфолио. Опять же, мне хотелось почувствовать атмосферу, когда ты приходишь в институт, снова побыть обычным студентом, слушать лекции, рисовать, пробовать себя.

Строгановка дала мне, во-первых, неповторимую атмосферу художественного института, где все пропитано творчеством. Безусловно там хорошие педагоги, которые учат, но, честно говоря, там я встретила лишь одного педагога, с которым сложился союз, скажем так. Он преподавал именно то, ради чего я пришла в Строгановку. И все же, постепенно я поняла, что хочу уйти. Отчасти потому, что не хотела тратить время на чужие ошибки, когда в группе разбирают чью-то картину все вместе. Мне же хотелось, чтобы все три часа, за которые я плачу, принадлежали только мне, чтобы у меня была возможность задать любые вопросы, даже самые глупые. С возрастом учиться становится тяжелее, потому как есть опыт, ты больше анализируешь,

хотя, возможно, этого и не нужно. Более того, учиться индивидуально мне удобнее, а Строгановка этого не предполагала. Как сейчас принято говорить, у нас не сложилось, несмотря на все прелести обучения в академии.

После Строгановки, которую я, кстати сказать, так и не окончила, в течение двух лет я продолжала совершенствовать свое мастерство, но искала преподавателей, которые бы уделили только мне время, вели меня, а я делала то, что я хочу, то, куда меня ведет мой творческий путь, а не то, как правильно или принято.

Сначала рисовала всё подряд: пейзажи, морские виды, цветы, натюрморты. Просто, чтобы научиться. Я просто пробовала писать, чувствовать, смотреть, что отзывается. Сначала была растерянность: что я вообще делаю, о чём это? Но с каждой новой работой начала выстраиваться внутренняя линия. Со временем поняла, что дело не в том, что нарисовано. Важно — зачем. Передаёт ли это то, что я чувствую? Отражает ли состояние? Бывает, что в работе вроде бы всё правильно — но нет дыхания, нет импульса.

А потом случилась серия «Фламенко». Не просто танец — а ощущение света, паузы, движения, эмоции, которые проявляются через мимолётные детали. Отблеск на туфле, тень от руки, взмах юбки. Тогда я поняла, что именно за этим я и иду в живописи. Не сюжет сам по себе, а то, как через него прорывается чувство. Свет, который говорит. С тех пор всё выстраивается вокруг этого: есть состояние, есть импульс — тогда есть картина. Нет — значит, нужно подождать.

При этом, как у любого творческого человека, у меня случались кризисы и моменты сомнения в себе. У меня не получалось, я в себя не верила, считала себя не художником. Да, наверное, я до сих пор не считаю себя художником. Но однажды я услышала одну фразу и несу ее по сей день в себе: «Рисовать — это такой же навык, мышца, которую можно прокачать». Это придало мне сил, веру в себя, я стала просто «тренировать» мышцу рисования, несмотря на сомнения. Сегодня я также говорю своему сыну, который любит присоединяться ко мне, и если у него не получается, то он бросает и заявляет, что рисовать — не его. Честно говоря, я тоже считаю, что получаться должно с первого раза, хотя, вроде, взрослый человек и все понимаю, что так бывает далеко не всегда.

Более того, как человек увлеченный, я не останавливаюсь на достигнутом. Мне нравится двигаться дальше, пробовать что-то новое, экспериментировать. В начале пути мне очень нравилось писать маслом, с акварелью у меня не особо складывалось, не случилось любви. Масло — это тот материал, который позволяет отойти от картины, подумать, почувствовать происходящее. И лишь несколько лет спустя я «открыла» для себя акварель — быстрая методика, в которой невозможно что-то исправить, так как она быстро сохнет и плывет. Но масляная живопись так и осталась самым предпочитаемым методом.

При этом, неважно чем я пишу, меня всегда вдохновлял цвет. Мне никогда не хотелось писать портреты или что-то обыденное. Мне хотелось писать пейзажи, но с каким-то интересным цветом, акцентом, светом. Плюс мое увлечение историей искусств привило мне любовь к импрессионистам, так как они со своим цветом, отношением к цвету и мазкам, нашли отклик. И, надо сказать, до сих пор во мне живут.

В итоге, получив несколько образований в сфере культурологии, я остановилась на ремесле художника, отчасти и потому, что мне нравится яркость моих картин, которые я пишу. Я очень люблю свет. Мои родители, когда увидели мои картины, сказали, что у меня есть узнаваемый стиль и почерк. Я никогда не думала, что мои работы можно узнать из сотни других. Мама же, когда смотрит на мои картины, говорит, что по этим картинам видно, что это я. Так как я человек эмоциональный, импульсивный, это отражается в картинах.

На самом деле, когда я пишу картины, то мир для меня перестает существовать, происходит какое-то опустошение, не знаю даже как описать это состояние. Но получается, что все, что

накопилось у меня внутри я выплескиваю на холст и после рисования чувствую себя хорошо. Прямо *ХОРОШО!* Это, наверное, самое лучшее чувство, которое в принципе возможно. Мне оно нравится. Более того, мне нравится, что я могу. Но, как и любой художник, я все еще в поиске, все еще ищу, что еще я могу сделать. С одной стороны, это здорово, ты – в движении, развиваешься. А, с другой, есть постоянные сомнения, которые выматывают и беспокоят.

Но ведь все великие художники создавали свои полотна на грани — эмоций, голода, какой-то зависимости. Именно это беспокойство движет творчеством. Когда внутри все спокойно, то сложно написать то, что кого-то зацепит, как мне кажется, нужен внутренний надлом, пусть он даже исходит из состояния позитивного.

ГЛАВА 2. ТЕОРИЯ СВЕТА

На протяжении столетий живопись старалась ответить на главный вопрос: как изобразить мир на плоскости так, чтобы он казался живым. И практически всегда первым ответом был свет. Как источник, как будто художник — тот, кто ставит лампу. То есть, исторически свет в живописи воспринимался как средство — он лепил форму, создавал эффект, показывал время суток или драму. Он подчинялся изображаемому миру. Данное мышление глубоко укоренилось, и оно не случайно, ведь выстраивалось веками.

Свет в живописи всегда был не просто средством оформления. Это структурный элемент восприятия, который действует на зрителя до того, как он осознал, что именно он увидел. И именно поэтому свет — ключевой элемент моей методики. Потому что прежде, чем картина станет понятной — она должна быть почувствована, а это начинается не с линий, а со света.

СПРАВКА:

В античные времена тень была намёком, но не источником. Уже в античных фресках и вазописи можно увидеть первые попытки использовать светотень интуитивно. Здесь свет нелогичен, он не имеет источника, он — намёк на объём, так называемый прото-свет.

В античном искусстве тень ещё не является источником света. Она выполняет функцию намёка на объём, не подчиняясь логике освещения. Эти тени не связаны с направлением света и не формируют единого светового центра. Их задача — обозначить телесность формы, а не смоделировать пространство.

В греческой вазописи V–IV веков до н. э. (чёрно- и краснофигурная техника) затемнения используются локально: под подбородком, в складках одежды, на внутренней стороне конечностей.

В римской настенной живописи I века до н. э. – I века н. э. (фрески Помпей и Геркуланума) свет остаётся условным. Он распределён по поверхности изображения, подчёркивает архитектурные элементы и фигуры, но не имеет физически определимого источника. Свет здесь служит средством визуальной читаемости формы, а не отражением реального освещения.

Таким образом, античное искусство оперирует тем, что можно определить как прото-свет: интуитивное затемнение, предшествующее осознанной системе светотени. Это не изображение света как явления, а ранний язык объёма, ещё не отделённый от плоскости.

В средневековье свет воспринимает и передается как божественное сияние

В византийской и готической живописи свет вообще не моделирует форму. Он не физический, а священный. Передается как золотой фон, нимбы, сияние икон.

«Икона не изображает освещение — она излучает свет», — говорится в византийских трактатах о богословии икон.

В средневековом искусстве свет воспринимается и передаётся не как физическое явление, а как божественное присутствие. Это особенно ясно проявляется в иконах Христа Пантократора (монастырь Святой Екатерины на Синае, VI век), где золото фона и нимб не освещают лик, а утверждают его вне времени и пространства.

В византийской иконописи свет не моделирует форму и не подчиняется законам освещения. Золотой фон, нимбы и сияние не обозначают источник света и не создают объёма. Они символизируют нетварный божественный свет, не принадлежащий материальному миру.

В византийских богословских трактатах об иконе подчёркивается, что икона не изображает освещение, а излучает свет. Этот свет не описывает пространство и не фиксирует момент времени; он отменяет тьму как категорию земного бытия. Подобный принцип сохраняется в иконах Богородицы Одигитрии и в мозаиках константинопольской традиции.

В готическом искусстве идея божественного света переносится из изображения в архитектурное пространство. Цветной свет витражей не моделирует форму, а преобразует внутренний объём храма.

Характерным примером являются витражи Шартрского собора (XII–XIII века), где свет, проходящий сквозь цветное стекло, не освещает архитектуру в живописном смысле, а формирует духовный опыт пространства.

Таким образом, средневековая традиция использует свет как метафизическую категорию. Он не объясняет форму и не подчиняется логике зрения, а выражает духовное измерение образа.

В эпоху Ренессанса свет подчинялся анатомии, свет становится инструментом отображения объёма и пространства. Именно Возрождение делает свет инструментом науки, художники рассматривали свет как рациональную категорию, который подчёркивал форму, выстраивал перспективу, плоть, сообщал материальность. «Живопись — это поэзия, которую видят, но не слышат... Свет — главный дар природы, без которого ни цвет, ни форма не существуют», — говорил Леонардо да Винчи. «Светом мы воссоздаём природу. Без света не может быть правды в изображении», — вторил ему Леон Баттиста Альберти в трактате «О живописи», написанном в 1435 году.

Леонардо да Винчи, «Мадонна в скалах» (1483–1486): мягкий свет проникает в пещеру, моделирует лица, создаёт эффект глубины. Это свет-атмосфера, сфумато. Он не акцентирует эмоции — он подчёркивает анатомическую правду.

Пьеро Делла Франческа, «Бичевание Христа» (ок. 1455): свет холодный, логичный. Делит передний и задний план. Освещение помогает выстроить строгое перспективное деление — математическая ясность без эмоционального сдвига.

Барокко и академизм «воспринимали» свет как драматургию сцены, как драму

Художники барокко использовали свет для создания резкого контраста — между светом и тьмой, спасением и грехом. Это свет-действие, свет-событие. Рембрандт, Караваджо, Вермеер — гении света. Но их свет всё ещё имеет источник: свеча, окно, луна. Он концентрирует внимание, выделяет главное. «Истинный свет — в тьме. Истинный свет — там, где ты чувствуешь, а не где правильно», — говорит Рембрандт.

Караваджо, «Призвание святого Матфея» (1599–1600): один диагональный луч света «вызывает» героя. Свет — это голос, выбор, вмешательство судьбы.

Темнота становится фоном божественного жеста. Это театральная структура.

Рембрандт, «Возвращение блудного сына» (ок. 1669): свет мягкий, направленный, тёплый. Он собирается в руках отца и лице сына. Это свет-принятие, свет-прощение. Он несёт смысл сцены, но всё ещё не строит структуру ритма.

Для импрессионизма свет становится мимолётностью, так как XIX век разрушает академию. Свет больше не подчёркивает объём, перестает быть стабильным — он играет на поверхности. Он отражается от воды, кожи, неба. Но даже здесь он остаётся оптическим, то есть не структурирует чувство, не выражает внутреннее состояние. Свет физичен, он просто бежит, свет становится дыханием. Он становится вибрацией воздуха, изменением времени, мгновением.

Клод Моне серия «Руанский собор» (1892–1894): один и тот же фасад изображён в разное время суток. Свет больше не подчёркивает форму — он её растворяет. Появляется вибрация, мерцание, но ритм этих картин — внешний. Он зависит от солнца, а не от внутреннего состояния.

Ренуар «Завтрак гребцов» (1881): свет дробится на тёплые пятна, проникает в складки одежды, отражается от скатерти. Но композиция всё ещё строится вокруг действия и фигур, а не света.

В XX веке свет становится эффектом или вспышкой, эмоциональным срывом. Модернисты ищут новые формы, и благодаря этому свет превращается в эффект, вспышку, цветовую поверхность. У Робера Делоне — он вибрация, у Марка Ротко — он поле. Но он всё ещё не выстроен по ритму, как язык. «Я не пишу свет. Я пишу то, что он оставляет после себя — дрожь, остаток, озноб», — делится своими впечатлениями Уильям Тёрнер. «Я не интересуюсь цветом. Я интересуюсь эмоцией, которая остаётся, когда ты взгляделся в цвет достаточно долго», — поддерживает коллегу и Марк Ротко.

Марк Ротко «Оранжевый, красный, черный» (1961): цвет становится вспышкой, центром композиции, некая вибрация, которая имеет смысл сама по себе, а не относительно композиции.

Роберт Делон, «Ритм. Радость жизни» (1930) или «Бесконечный ритм» (1934): свет становится вибрацией, порождающий ритмику изображения, чувственную составляющую.

В экспрессионизме свет перестаёт быть нейтральным, напротив, воспринимается как разрыв. Он искажает, нарушает, напрягает. Он рвёт, искажает, напрягает. Эдвард Мунк в «Крике» (1893) пишет небо так, что оно само кричит. Закат не освещает, а разрывает пространство, дрожит, как натянутая струна. Это не пейзаж — это вибрация тревоги, подчинённая состоянию героя. Эгон Шиле в «Автопортрете с фонарём» (1912) даёт свету роль вспышки. Он не оставляет покоя: лицо напряжено, фон пульсирует. Свет здесь — истощение, беспокойство, но всё ещё эффект, а не язык композиции.

Эдвард Мунк, «Крик» (1893): именно свет закатного неба — это крик. Он не освещает, разрывает пространство. Свет — это тревожная вибрация, искажение горизонта. Но он подчинён состоянию героя, а не самостоятельной структуре.

Эгон Шиле, «Автопортрет с фонарём» (1912): свет — как вспышка. Он не даёт покоя: лицо напряжено, фон пульсирует. Это свет-истощение, свет-беспокойство. Но даже здесь он эффект, а не язык композиции.

А дальше — XXI век. Свет фактически начинает жить своей собственной жизнью. Он больше не обязан объяснять, что мы видим. Он может быть пятном, шумом, ритмом, полосой, как импульс, который сам диктует картину. В цифровую эпоху свет легко теряет границы

между источником и отражением. Он может родиться на экране и вернуться на холст уже не как имитация реальности, а как самостоятельная форма, способная вести диалог с пространством, временем и зрителем.

В искусстве XXI века свет утрачивает обязательную функцию объяснения видимого. Он больше не служит моделированию формы и не обязан указывать на источник. Свет становится самостоятельным элементом, способным формировать структуру изображения.

В современной живописи это проявляется в работах Герхарда Рихтера, где свет существует как пятно, отражение или сдвиг слоя, не связанный с предметом и не объясняющий пространство. Он возникает как результат движения, жеста и стратификации поверхности, а не как имитация реального освещения.

В многослойных композициях Джули Мерету свет функционирует как ритм и визуальный шум. Он не описывает объект, а передаёт энергию и направление движения, становясь активным фактором организации изображения. Параллельно в пространственных практиках свет полностью отделяется от объекта. В работах Джеймса Таррелла свет существует как среда и форма одновременно, а в инсталляциях Олафура Элиассона он становится импульсом, зависящим от движения зрителя и архитектуры пространства.

Цифровая среда усиливает этот сдвиг: свет может возникать на экране, не имея физического источника, и возвращаться в живописную или материальную форму уже как автономный визуальный элемент, а не как отражение реальности.

Таким образом, в XXI веке свет окончательно освобождается от репрезентативной функции. Он существует как самостоятельная форма — пятно, ритм, импульс или слой, способная диктовать внутреннюю структуру произведения.

Я сама обучалась по классической системе, где свет с самого начала воспринимается не как чувство или ритм, а как инструмент для построения формы. Педагоги на занятиях нам говорили: «Представь источник света. Найди тень. Проверь рефлекс». То есть свет — это то, что помогает вылепить объём. Но всё строго, всё по схеме.

В академической системе есть несколько последовательностей:

Сначала гипс — один источник света, где есть чёткая тень. Главная задача — показать объём. Здесь никто не говорит про настроение или паузу, существует только одно правило: свет с одной стороны, тень с другой.

Далее натура, когда свет опять появляется сверху-сбоку. Всё строится вокруг того, как «правильно» падает свет. Если сделать свет «не по схеме», педагоги строго скажут: «Ты сломал объём».

Живопись с натуры демонстрирует тот же принцип: строгое расположение источника света, падающей тени, а где рефлекс. Даже цвет подчиняется свету, который, в свою очередь, подчиняется логике. Всё должно «сходиться».

Композиция — здесь уже в многослойной работе свет служит для построения планов. Он нужен, чтобы выделить фигуру или пространство, но не как выразительное средство, а как вспомогательное.

Безусловно, такое обучение и традиция дают дисциплину, понимание формы, глазомер. Но почти никто не говорит, что свет может выражать внутреннее состояние. На практике это значит, что студент:

учится делать «правильный» свет,

боится нарушить его,

думает, что эмоции — это цвет, а не световая структура.

Во время обучения студентам говорят: «Свет падает сверху — ставь так», «нарушена логика света — исправь», «У тебя рефлекс не в том месте», «Свет не может так идти — он против перспективы».

Ученик начинает воспринимать, что свет — это физика, схема, что помогает «объяснить» форму, объект, но не почувствовать его.

По классическим канонам учили и меня, но в какой-то момент я перестала видеть свет как источник освещения. Он перестал быть «вспышкой» или «источником», как учили в академии. Я увидела его как напряжение, как внутреннее движение, как эмоциональную ткань, пронизывающую картину.

Это произошло, когда я писала серию, посвящённую танцу фламенко. Я вдруг поняла, что больше не могу найти «источник света», но могу почувствовать, где должно быть напряжение, вспышка, пульс. Тогда я впервые начала строить работу от света как ощущения, а не от света как лампы. Не как инженер, а как человек, который хочет передать состояние.

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.