

Л. А. Смирнова

**От «„серебристого“ светосилового импрессионизма»
Яна Ционглинского к светокolorистическим
поискам Михаила Матюшина**

Статья посвящена светокolorистической системе Я. Ф. Ционглинского, известной современникам художника под названием «„серебристый“ светосилового импрессионизм». Анализируются основные принципы, заложенные в педагогическую практику и художественные произведения Ционглинского, с особым акцентом на концепцию «„серебристого“ света» и динамическую изменчивость цвета под воздействием освещения. Также в статье рассматривается влияние художественного метода Ционглинского на творчество и исследования М. В. Матюшина в контексте разработок концепции «расширенного смотрения». Подчеркивается преемственность и дальнейшее развитие идей Ционглинского в теоретических и практических работах Матюшина, акцентируется актуальность изучения этих вопросов в современной теории и практике искусства.

Ключевые слова: Ян Ционглинский; М. В. Матюшин; концепция «серебристого света»; светосилового импрессионизм; расширенное смотрение; русский авангард; цветоведение

Смирнова Людмила Анатольевна

Санкт-Петербургская академия художеств имени Ильи Репина.

Аспирант кафедры русского искусства

(научный руководитель доцент, кандидат искусствоведения Е. Ю. Турчинская).

Россия, 199034, Санкт-Петербург, Университетская наб., 17.

E-mail: lysm@mail.ru

ORCID: 0009-0003-4871-1346

Lyudmila Smirnova

**From “*Silvery* Illuminative Impressionism”
of Yan Tsionglinsky to Mikhail Matyushin’s
Light and Coloristic Explorations**

The article is dedicated to the study of the light-coloristic system of Yan Tsionglinsky, known as “*silvery* illuminative impressionism”. The main principles of Tsionglinsky’s pedagogical practice and artistic works are analyzed, with a particular focus on the concept of “*silvery* light” and the dynamic variability of color under the influence of lighting. The article examines the impact of Tsionglinsky’s artistic method on Mikhail Matyushin’s works and research in the context of his development of the concept of “expanded vision.” The continuity and further development of Tsionglinsky’s ideas in Matyushin’s theoretical and practical work are

emphasized, highlighting the relevance of studying these issues for contemporary art theory and practice.

Keywords: Yan Tsionglinsky; Mikhail Matyushin; concept of *silvery light*; illuminative impressionism; expanded vision; Russian avant-garde; color theory

Smirnova Lyudmila

St Petersburg Repin Academy of Fine Arts.

Post-graduate student of the Department of Russian Art (academic adviser

Associate Professor, PhD in Art History E. Yu. Turchinskaya).

Russia, 199034, St Petersburg, Universitetskaya nab., 17.

E-mail: lysm@mail.ru

ORCID: 0009-0003-4871-1346

В начале XX в. в России активно исследовались цвет и свет в живописи, что стало одним из центральных направлений художественной мысли в эпоху авангарда. Идее изменчивости цвета под воздействием света особое место в своей художественной и педагогической практике уделял Ян Францевич Ционглинский (1858–1912 (1913 н. ст.)). Его педагогические идеи, особенно в отношении цвета и света, стали новаторскими для России того времени. В разные годы преподавания живописи в нескольких учебных заведениях Петербурга (Рисовальной школе Императорского общества поощрения художеств, Высшем художественном училище при Императорской академии художеств и частной школе-студии на Литейном проспекте в Петербурге) учениками Ционглинского были И. Я. Билибин, Е. Г. Гуро, Е. Е. Лансере, М. В. Матюшин, П. Д. Покаржевский, А. А. Рубцов, В. Е. Татлин, П. Н. Филонов, И. С. Школьник и многие другие [3]. Ционглинский не стремился описать свой живописный метод, его мысли и взгляды о принципах живописи записал и свел в небольшую книгу под названием «Заветы Ционглинского» уже после его смерти один из учеников Александр Александрович Рубцов [6]. Издание, включающее 200 пунктов дословно записанных высказываний мастера, вышло в 1913 г. в Санкт-Петербурге.

В данной статье автор рассматривает принципиальные подходы к живописи, формирующие метод Ционглинского, оказавший существенное влияние на многих учеников и последующие поколения художников. Михаил Васильевич Матюшин (1861–1934), посещавший школу-студию на Литейном проспекте

в 1903–1905 гг., развил и трансформировал идеи своего учителя в концепцию «расширенного смотрения» и теорию «сцепляющего цвета». Матюшин вспоминал так: «В самом начале XX в. новые веяния в живописи шли в особенности от Яна Ционглинского, неистового спорщика, собиравшего вокруг себя передовую молодежь. Вот у него-то в мастерской и зачатые новые принципы формы и цвета. Сам он учился в Париже и примыкал к импрессионистам» [4, с. 63].

К теме светокolorистической системы Ционглинского и ее влияния на русскую живопись и художественную педагогику начала XX в. ранее обращались исследователи М. А. Гурунович и Е. Ю. Турчинская [2; 3; 7; 8]. Тем не менее актуальность настоящей статьи определяется необходимостью более детального анализа теоретических основ системы Ционглинского и глубинного исследования механизмов влияния его подходов на формирование экспериментальных художественных практик мастеров русского авангарда, прежде всего Михаила Матюшина.

М. В. Матюшин в автобиографии «Творческий путь художника» называл систему своего учителя «„серебристым“ светосиловым импрессионизмом» [4]. В ней восприятие цвета и света связывается с почти неуловимыми эффектами, которые создает на предметах естественный свет, меняющийся в зависимости от освещения и времени суток. Живописный метод Ционглинского, раскрывается через особое внимание к тому, как цвет воспринимается в контексте света: «В живописи первое условие есть сила световая (*valeur*), вторая – характер тона: (теплый – холодный, матовый – прозрачный); наконец, третье – оттенок» [6, п. 44].

В своих живописных произведениях и педагогической работе Ционглинский уделял особое внимание наблюдению света и его взаимодействия с нюансами цвета. Акцент на изменчивости цвета под воздействием света был главной особенностью его подхода. Ционглинский утверждал, что «свет есть первое условие жизни», а «живопись есть вечный перелив и переход» [6, п. 1, 40], и именно свет раскрывает истинные качества цвета. Он объяснял своим ученикам, что цвета не существуют как статичные элементы, они

всегда зависят от силы окружающего их освещения, и только через сравнение изменений света можно понять суть цветовых отношений в живописи. «Первейший закон живописи – чтобы все подчинить одному главному» [6, п. 39].

Термин «серебристый» указывает на стремление передать свет как нечто изменчивое, мерцающее, раскрыть многообразие кажущегося одноцветия: «Единственный секрет мягкости масляных красок есть то, чтобы они переливались» [6, п. 114]. Эта концепция в отличие от идей о жесткой контрастности и насыщенности цветов, которые были присущи отдельным периодам истории искусства, например модерну, предлагает более тонкие, как бы излучающие цвета, которые создают впечатление игры цветовых тонов в миллионе оттенков и переливов.

Система «„серебристого“ светосилового импрессионизма» Цiongлинского сосредоточена на следующих ключевых принципах:

1. Изменчивость цвета под воздействием света: цвет воспринимается не как нечто постоянное, а как динамическое явление, меняющееся в зависимости от интенсивности и движения света. В этом смысле импрессионизм Цiongлинского можно считать расширением идей французских импрессионистов, для которых цвет и свет были неразрывно связаны. Французские импрессионисты стремились передать именно цветовую природу воздуха, заполняющего пространство между предметами, используя отдельные мазки чистой краски различных оттенков, смешение которых производилось не на палитре, а непосредственно в зрительном восприятии наблюдателя, создавая таким образом оптическую иллюзию новых цветов.

В автобиографии Матюшин выделяет использование Цiongлинским идеи «световой силы», который понимал цвет как производное от силы света. «Первое условие живописи есть отношение силы света (*valeur*), а не краска. Можно писать одной краской» [6, п. 43]. «Сила есть отношение: если играть на рояле изо всех сил, всеми мускулами, то получится только ужасный гул, но никакой в этом не будет силы. Но если взять несколько нот шепотом, потом немного усилить звук, затем играть еще более громко, тогда

только получится сила – из сравнения с шепотом. Точно так же и в живописи: один *poir d'ivoire* (черная краска 'слоновая кость жженая'. – Л. С.) не есть сила; он будет силою только в сравнении с более светлыми красками» [6, п. 64].

Цвет для Ционглинского – не просто субъективный атрибут, но активное, живое явление, которое изменяется в зависимости от интенсивности света, угла его падения и даже состояния зрителя. Он акцентирует внимание на плавности и изменчивости оттенков, которые находятся в постоянной трансформации в зависимости от окружающих условий. Эта система требует понимания цвета не как фиксированного свойства, а как подвижного элемента, зависящего от каждого изменения угла падения или силы света. Контрасты и светосиловая интенсивность в системе Ционглинского играют основную роль, создавая динамичные переходы между цветами. «Заметьте, что только контрасты сил дают живопись» [6, п. 45].

2. Свет как средство формирования объема и пространства: свет или тень не только изменяет цвет, но и формирует объем и пространство. «Тень надо рисовать границей, потому что граница тени есть граница плоскости» [6, п. 156]. «Светлое пятно без лежащего за ним темного пятна (фона) невысказано» [6, п. 62]. Ционглинский учил работать с тенями, рефlekсами и световыми переходами, чтобы передавать пространство и трехмерность объекта на плоской поверхности картины, ставя в пример старых мастеров, таких как Рембрандт и Ван Дейк: «Посмотрите, как... Фон угнан назад, так что между головой и фоном есть свободное пространство» [6, п. 129]. Одновременно с тем, проповедуя новое в искусстве, Ционглинский говорил: «Импрессионизм истинный состоит в том, чтобы делать то, что вы видите, – хотя бы вы видели безумие» [6, п. 108].

3. Особый подход Ционглинского к живописи, названный Матюшиным «„серебристым“ импрессионизмом», связан с мягким, диффузным освещением, идеальным для отображения цветовых тонов и нюансов. Данный подход к свету и цвету опирается на импрессионистическую методологию, основной задачей которой было стремление максимально точно передать непосредственное зрительное впечатление от объекта, возникающее под воздействием

изменчивого освещения. Импрессионисты не смешивали краски на палитре, а накладывали чистые цвета отдельными мазками, которые в восприятии зрителя сливались, образуя сложные цветовые оттенки и эффекты световоздушной среды. «Серебристый» свет создает нежные, мерцающие переходы между цветами, устраняя резкие контрасты и добавляя живописную игру света на поверхности. В системе Цiongлинского «серебристая» мягкость света раскрывает контекст для работы с насыщенностью цветов, придавая живописной поверхности особую воздушность и прозрачность, создавая впечатление легкости и мерцающей вибрации. Подобная трактовка света, акцент на его мерцании и символическом значении отражают влияние символизма в колорите живописных работ Цiongлинского, для которого свет был не только физическим явлением, но и средством выражения тонких эмоциональных состояний и духовных переживаний [7].

Заветы Цiongлинского стали предвосхищением многих идей русского авангарда, включая новаторские методы обучения, ориентированные на развитие чувствительности учеников к тонким изменениям света и цвета, а также на формирование у молодых художников способности воспринимать и передавать динамическое взаимодействие цвета с окружающим пространством. Цiongлинский «давал ученикам основы импрессионистического подхода к живописи» [1, с. 81], а его учебный метод предполагал активную работу с натуры, наблюдение и фиксацию изменений цвета под влиянием различных световых условий, а также особое внимание к цветовым контрастам и тонким градациям света и тени. Педагогическая деятельность Цiongлинского в Санкт-Петербурге стала для молодых художников, стремившихся к новому пониманию живописи, толчком к развитию собственных идей. Матюшин перенял и развил ряд ключевых идей своего учителя, касающихся восприятия цвета, света и их взаимосвязи в искусстве, при этом пошел гораздо дальше, изучая более глубокие аспекты восприятия цвета в теоретических исследованиях и в практических экспериментах. Ряд ключевых положений системы Цiongлинского можно увидеть в работах Матюшина.

Идея изменчивости цвета в зависимости от окружения и освещенности стала главным заимствованием Матюшина. Однако там, где Ционглинский в основном был сосредоточен на природных изменениях цвета под воздействием света, Матюшин исследовал не только физические, но и психофизиологические аспекты восприятия цвета. Это означало значительный сдвиг в сторону изучения субъективных психофизиологических, в том числе синестезических аспектов восприятия цвета, ставших ключевыми в художественной практике русского авангарда.

Как уже говорилось, в системе Ционглинского цвет играл роль динамичного элемента: «Живопись – есть вечный перелив и переход» [6, п. 40], «живопись есть переложение натуры на язык пятен» [6, п. 50], «надо, чтобы одно пятно подсказывало другое» [6, п. 63], «надо, чтобы каждый тон, который мы прибавляем, составлял еще сильнее играть тона, уже положенные» [6, п. 65]. Данный ряд принципов Ционглинского со временем трансформировался в оригинальную идею Матюшина о «сцепляющем цвете». Другие принципы Ционглинского: «вся ошибка... что не широко посмотрим» [6, п. 166], «смотреть сознательно» [6, п. 171], «можно на все посмотреть равнодушно – и будет ничто» [6, п. 177] – Матюшин развил в идею о «расширенном смотреии». Он подчеркивал, что восприятие цвета зависит не только от собственно света, но и от пространства вокруг объекта, среды и контекста. Ционглинский учил видеть, как цвет и свет влияют на форму объектов, создавая эффект трехмерности. Матюшин, продолжив исследование, углубил взаимосвязь цвета, света и формы. В своей работе он рассматривал цвет как элемент, который способен не только передавать зрительные впечатления, но и трансформировать восприятие формы. Его идея «расширенного зрения» заключалась в том, чтобы через цвет передавать не просто физические параметры предметов, а их внутренние связи и ощущение пространства. Наглядным примером формы, по контурам которой перемещаются непрерывно изменяющиеся цвета, Матюшин считал кристалл; эту тему ярко иллюстрирует его произведение «Геометризация пространства (Кристалл)» (1918–1919, Государственная Третьяковская галерея).

Один из центральных элементов системы Ционглинского – концепция мягких, изменяющихся цветовых переходов, которая помогала художникам не сбиться с главного в пути – устраняла резкие контрасты, создавая атмосферу мягких, светящихся цветов, что позволяло передавать тонкие градации цвета. «Серебристость» света создавала впечатление мягкости и живости, что находило свое выражение в живописных работах Ционглинского, наполненных легкими, воздушными цветовыми решениями. Ярким примером такого подхода являются пейзажи Ционглинского, созданные под впечатлением многочисленных путешествий, например «Площадь Святого Марка в Венеции» (1894) и «Назарет. Из путешествия по Палестине» (1901), где тонкие оттенки мягко перетекают друг в друга, создавая нежную и воздушную атмосферу, отражающую особое состояние природы.

Матюшин интерпретировал идею «серебристого» света через призму своего интереса к изменчивости пространственного восприятия. Для него свет и цвет были неразделимы, но свет не просто раскрывал цвет, а создавал новое пространство, новое восприятие объекта в живописи. Он уделял внимание как тонким переходам между цветами, так и использованию света для создания «глубоких» цветовых эффектов, которые подчеркивали естественную динамику зрительного опыта (изменчивость восприятия). Примером такого подхода служат его работы «Движение в пространстве» (1918–1920) и «Пейзаж с домами» (1921), где цвета при меняющемся освещении создают ощущение постоянно трансформирующегося пространства, заставляя зрителя воспринимать картину как нечто живое. Матюшин развил идею Ционглинского о мягком переходе между цветами под воздействием света, применив ее к своим экспериментам с цветом и зрением.

Идея Ционглинского о том, что «суть искусства состоит в том, чтобы неуловимые, внутренние, психические вещи выразить в осязательной форме» [6, п. 116], находит продолжение в работах Матюшина, который создал более сложную и структурированную систему взаимодействия цветов.

Если для Ционглинского свет через светосиловые отношения был средством формирования объема на плоской поверхности, то

Матюшин в своих исследованиях использовал свет для создания нового образа пространства, новых пространственных отношений и связей. При этом пространство по Матюшину – динамическое пространство, которое постоянно меняется в зависимости от того, как зритель взаимодействует с живописным произведением. Художник делает акцент на восприятии цвета в движении, в пространстве через световые и цветовые эффекты. Это стало важным открытием не только для теории «расширенного смотрения» М. Матюшина, но и авангардного движения в целом.

Проведенное исследование позволяет сделать вывод о глубокой преемственности художественных идей Яна Ционглинского и Михаила Матюшина, а также утверждать, что концепция «„серебристого“ светосилового импрессионизма» Ционглинского представляет собой не только оригинальную педагогическую и художественную практику, но и цельную художественную систему познания мира.

Именно светокolorистические принципы Ционглинского стали фундаментом, на основе которого Матюшин развил собственные новаторские концепции «расширенного смотрения» и теорию «сцепляющего цвета». Однако если в системе Ционглинского доминирующая роль отводилась свету как формообразующему и смысловому началу, то Матюшин выдвинул на передний план цвет, придав ему главную роль в художественном восприятии и постижении реальности.

Таким образом, авангардные эксперименты Матюшина не отрицали традиции академической живописи, а логично выросли из них, образовав следующую ступень эволюции художественной мысли и визуального языка русской школы искусства начала XX века.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Гадалина Н. О. Влияние Я. Ф. Ционглинского на мировоззрение и творчество А. А. Рубцова // Вестник РГПУ им. А. И. Герцена. 2007. № 15(39). С. 79–82. EDN: KVAQUH
2. Гуренович М. А. Импрессионистические опыты в пейзажных этюдах Я. Ф. Ционглинского // Academia. 2024. № 1. С. 154–165. DOI: 10.37953/2079-0341-2024-1-1-154-165; EDN: JEZXHK

3. *Гуренович М. А.* Педагогическая деятельность Яна Францевича Ционглинского // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 20 : Проблемы развития отечественного искусства. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2010. С. 45–52. EDN: VSZOVZ

4. *Матюшин М. В.* Творческий путь художника. Автобиография. Коломна : Музей органической культуры ; Смик Пресс, 2011. 408 с.

5. *Повелихина А. В.* Михаил Матюшин. Живопись. Теория. Воспоминания современников. СПб. : ГМИИ им. А. С. Пушкина, 2006.

6. *Рубцов А. А.* Заветы Ционглинского. СПб. : Сириус, 1913. 46 с.

7. *Турчинская Е. Ю.* Ян Ционглинский и Академия художеств (истоки русской авангардной живописи) // Научные труды. Вып. 19 : Вопросы теории культуры / Институт имени И. Е. Репина. СПб. : Ин-т им. И. Е. Репина, 2009. С. 28–35. EDN: KUIRBX

8. *Турчинская Е. Ю.* Ян Ционглинский и русская авангардная живопись начала XX века // Sztuka Europy Wschodniej / Искусство Восточной Европы. 2017. № 5. С. 13–20.