

Бейсенбаев С.К.,  
д-р пед. наук, доцент  
Южно-Казахстанский  
государственный  
университет  
им. М. Ауезова, Казахстан

Участник конференции,  
Национального первенства  
по научной аналитике,  
Открытого Европейско-Азиатского  
первенства  
по научной аналитике

## СИСТЕМАТИКА ТИПОВ ПРОСТРАНСТВЕННОГО ПОСТРОЕНИЯ В КАРТИНАХ СОВРЕМЕННЫХ ХУДОЖНИКОВ КАЗАХСТАНА

*Все системы пространственного построения изображений, связанные с определенными эпохами и культурными традициями, в полной мере используются, дополняясь, развиваясь и обогащаясь новыми категориями, в современном нам социуме. В истории живописи Казахстана способы интерпретации пространства отвечают соответствующему мировоззрению, реализуют тот или иной национальный идейно-эстетический комплекс.*

*All systems of expause contruction of portrayal connected with definite epoch and cultural traditions. They develop; enrich, supply and widely used by new categories in our modern society. In the history of Kazakhstan painting the expause interpretation methods and correspond the world-conseption, realized that national idea and achthetical complex.*

Изучение пространственной структуры произведений живописи привлекает возможностью найти в ее языке, охватывающем широкий спектр изобразительно-выразительных средств, некие типологические формы, а также понять их как разные вариации одних и тех же начал. Являясь языком относительных значений – языком сопоставлений и контрастов, язык живописи разрабатывается на базе определенных визуальных соответствий и прежде всего – с воспринимаемой действительностью. Степень и характер контакта художника с нею ярко проявляется в разной мере углубления и уплощения картины. Глубинность выражает одну из форм существования материи – пространство, то есть объективное свойство действительности. Плоскостность – связана с законами изображения на плоскости. Воспроизводя трехмерный предмет изображения, картина использует двухмерный «субстрат» изображения. Английский ученый Р.Л. Грегори определяет это следующим образом: «Все картины парадоксальны в том смысле, что все они являются двойственной зрительной реальностью: плоские предметы мы видим плоскими. Но в то же время это совершенно иные. Трехмерные предметы, расположенные в ином пространстве. Это двойственная реальность – парадокс, свойственный существу картины».[1] Иначе говоря, картина двупланова.

Определенное отношение категорий глубинности и плоскостности и выражается в том или ином пространственном построении картины, универсальной характеристики любого произведения живописи. Правда, проблема простран-

ственного построения далеко не всегда выступает на первый план в ряду прочих проблем искусствоведения. Чаще всего остро ощутимой она становится в периоды интенсивной эволюции искусства, смены стилей, направлений, – так мы начинаем ощущать напор воздуха, когда ускоряем свое движение. Известно, например, какое место занимала данная проблема в творчестве художников (А. Сыдыханов, С. Айтбаев, Ш. Сариев, Т. Тогузбаев, О. Нуржумаев, Б. Табиев.) в 60-е годы, вызывая их обостренный и, возможно даже, односторонне преувеличенный интерес. В те годы нельзя было рассматривать художников как единую группу с одной творческой платформой. Они все были разные, и каждый шел своей дорогой. Но сегодня, очевидно, что их объединяло главное – стремление создать собственную, казахскую школу живописи, выработать свойственные только ей язык, стиль, метод, ввести ее в систему общечеловеческих культурных ценностей. Все они получили классическое академическое образование, поэтому их ранние работы полностью соответствуют канонам реалистического искусства. В 60-е годы в творчестве этих художников наблюдается постепенный уход от академических постулатов, очищение от деталей, обобщение формы и цвета, обнажающих основную образную идею. К середине 60-х формы в картинах максимально монументализируются, но при этом сохраняется трехмерность пространства, остается почти реалистическим пейзаж заднего плана. Явно появляется тяготение к плоскостности, максимальному заполнению пространства всего холста, использованию локальных чистых

цветов без нюансировки и цветотени. Налицо качественные признаки нового стиля. Обусловленного генетически, а не просто откуда-то заимствованного. (А. Жусупов «Материнство», «Женщины моей Родины», С. Айтбаев «Счастье», «Гость приехал»). Не случайно и в современное время эта проблема вновь оказалась весьма актуальной. «Пространственные стереотипы едва ли не равнозначны статичности мысли. Ее всепроникающая исследовательская активность связана прежде всего с решением пространства. В него уже входят на равноправных началах цвет, форма и линия. В их столкновении выкристаллизовывается поэзия картины. В их взаимоотношениях выявляется философия художника».[2]

Шагнувшая за последние два десятилетия далеко вперед, живопись Казахстана отразила новые явления современности, обогатила свой тематический репертуар. Параллельно обогатились средства художественной выразительности, язык живописи. Происходит эволюция самого типа картины, ее образной структуры, вызванная потребностью раскрыть усложнившийся духовный мир нашего современника. Сегодня решительно расширился спектр стилистического разнообразия казахстанской живописи, благодаря чему стали воистину проблемными типологические различия пространственного построения в картинах разных десятилетий и художественных направлений. Перерабатывающее и синтезирующее достижения мировой классики, наше искусство опирается на национальные и культурные традиции. Уже эти черты казахстанского искусства требуют искать универсальный подход к истолкованию

его явлений, делая такую задачу очень актуальной. Подобный универсализм методологии исследования и достигим на путях структурно-типологического рассмотрения материала живописи, которое дает возможность осознать объективные особенности художественной формы и поставить вопрос о содержательном значении этих особенностей. Модель «единого национального стиля» в 80-е годы была уже обработана и начала выходить из круга обращения. В живописи 90-х годов попытки художников выйти на новые уровни пластических решений художественного пространства четко индивидуальны. Например, Т.Тогузбаев пишет новую вариацию своей картины «Кухня». Он повторяет образно композиционную структуру «Кухни» и называет картину «Уют». Здесь это уже детская комната, но как она настораживающе призрачна! Уходящая в глубь картины перспектива, розово-голубой зыбкий воздух, растворяющий и дематериализующий среду, предметная насыщенность и спонтанность. Во всем уже явно проступают новые принципы пространственных и цветовых модуляций, ритмичных контрастов, а также сформулирован новый мифологизм живописной картины. Заключается это в раскрытии композиционных возможностей картины, которая, как сетка, улавливает не только зримые формы, но и такие, как пустота, многомерность, обозримость, рациональные и иррациональные связи, образы звука и т.д.

В процессе изучения теоретической проблемы пространства в живописной картине, мы подробно ознакомились с классическими трудами теоретиков изобразительного искусства (Л.Ф.Жегин «Язык живописного произведения» 1970 г., Б.В.Раушенбах «Пространственные построения древнерусской живописи» 1975 г., Н.Н.Волков «Композиция в живописи» 1977 г.). В упомянутых исследованиях немало ценных мыслей и наблюдений, дающих пищу для дальнейших изысканий. Разница в методологии данных работ говорит о том, что теория пространственного построения, которая, с одной стороны, учитывала бы реальную историю искусства, а с другой – объясняла бы их на основе единого принципа, у нас еще только складывается. Мы не предлагаем какое-либо позитивное решение проблемы, представляется целе-

сообразным более пристально рассмотреть казахстанскую живопись в свете уже существующих концепций.

Как известно, искусство отражает объективную реальность образно, на основе образов восприятия и представления, между которыми есть существенные различия. Условием адекватности восприятия является высокая точность, схватывание предметного мира в его пространственной целостности, непрерывности, а, значит – и глубине. Эти особенности восприятия обеспечивают нашу ориентацию в окружающей реальной среде. Для образов представления, весьма фрагментарных – в силу известного абстрагирования их от конкретности, такие качества необязательны: представления могут и не быть целостными, пространственно связанными, глубинными. Связывая нас с опытом прошлого и подготавливая к будущему, они призваны выполнять иную роль. Сущность этой роли заключается в выделении некоторых значимых и имеющих ценность для человека характеристик предметного мира, а также в создании мира воображаемого.[3]

Очевидно, что изображение на плоскости располагает определенным диапазоном возможностей, координируясь в большей степени либо с образами восприятия, либо с образами представления. «Поскольку, с одной стороны, любое изображение немислимо без изображаемого – объекта трехмерного мира, и поскольку, с другой стороны, организация пространства в картине невозможна без учета законов плоскости, - глубинность и плоскостность характеризуют любое произведение живописи [4]. Различно соотношение между ними. Их удельный вес, характер их взаимосвязи – показатель общей ориентации системы языка живописи, ее приспособленности передавать то, а не другое содержание. Формы передачи воспринимаемого пространства на плоскости, а не отдельные стороны и свойства изображения, позволяют понять язык живописи как способ общения с миром. Имеются в виду, прежде всего формы линейной передачи пространства, потому что – согласно данным современной психологии восприятия – основную информацию об изображенном объекте несет контур.

Эти формы во многом обуславливают тот или иной тип композиции, поскольку предполагают имперсональную или лич-

ностную точку зрения. Они влияют на характер пластической моделировки и цветового строя, так как отношения пространственности и плоскостности теснейше связаны с отношениями объемной формы и цвета. В природе воспринимаемый цвет осложнен, частично замутнен воздействием светотени и воздушной среды, то есть теми факторами, которые как раз и передают объемную форму, существующую в атмосфере пространства. «Выявление формы ведет к умалению чистого цвета: акцентирование цвета ведет к нивелировке формы, к уплощению» [5]. Можно сказать, что отношение цвета и объемной формы – частный момент, конкретизация плоскоотношенности. В свою очередь, та или иная трактовка формы и цвета влияет на характер решения проблемы света. При акцентировке объема активнее выявляется освещенность предмета, при акцентировке цвета – его светоносность. Но, усиливая цвет, мы одновременно раскрываем его вещественную основу – краску. Поэтому от характера пространственного построения зависит и отношение материала изображения к материалу изображаемого. Принципы взаимосвязи между компонентами художественной формы, тип их субординации создают базу для различных систем языка живописи, то есть выстраивается целая иерархия изобразительно-выразительных средств.

В основе главных форм пространственного построения изображений лежат исторически сложившиеся системы языка живописи, которые суммарно можно определить как системы: ортогональных проекций; параллельной перспективы; обратной перспективы; прямой перспективы.

Многие художники авангардного направления (Б.Табиев, Е.Тулепбай, З.Тусипова, А.Сыдыхан, Г.Маданов, А.Нода и др.) имеют дело в основном с изображением выделенных из среды предметов, причем точка зрения на предмет имперсональна. Художники рисуют предмет, не так, как его видят, а так, как его знают, избирая наиболее характерный и узнаваемый аспект предмета. Каковы взаимоотношения подобных образов с плоскостью? Они изначально сведены к двум измерениям и как бы накладываются на плоскость. Там, где нет одного наиболее значащего аспекта, берутся два-три. Это

образы-эталоны, образы понятия. Их связывают между собой преимущественно по смыслу. Глубинные отношения также предаются по смыслу, условно, без масштабных сокращений: ближе – изображается снизу, дальше – сверху. Зрительно воспринимаемая пространственная взаимосвязь предметов выражается лишь посредством приема заслонения. Этот прием всегда имеет частный характер и не нарушает доминирующей плоскостности картины. Такой прием построения называется планиметрическим. Например, заданное пространство картин Г. Маданова всегда подразумевает границу, относительно которой определяется общая композиционная ритмика. Симметричная и асимметричная структура произведения создается в ее взаимодействии с рамой картины, образующей классический четырехугольник. В данном варианте важным является именно расширительное понимание этих внешне формальных связей. Ведь именно то, что не видимо, «за кадром» и должно пониматься как основное и значимое, а зримое является «уступкой» нашему сознанию, привычке к восприятию конкретного в объективной и знакомой форме. Эти выходы за плоскость холста, данные в виде внезапных «срезов» элементов картины, будто символизируют ускользающую от нашего понимания бесконечность и «поле восприятия», лимитируется в емких зашифрованных знаках. Проникновение художника в иррациональное воспринимается как акт освобождения человеческого сознания от наслоений традиционных установок и информативного пере насыщения.

Классическое развитие у современных художников, особенно пейзажистов, получила система параллельной перспективы. Мир – в этой системе – увиден как бы из бесконечности, что полностью соответствует национальному мировоззрению. Реальная аналогия – взгляд с горы. Позиция наблюдателя отдалена, хотя сам изображаемый мотив может быть приближен. Точка зрения на предметы не фиксированная, она перемещается по картине. Образ двойствен для восприятия: система параллельной перспективы отражает непрерывность воспринимаемого пространства, а значит и его глубину, однако линии, передающие протяженность уходящего вдаль пространства, в силу своей параллельности

как бы все время возвращаются в плоскость картины, подчеркивая ее значение. Изображенные предметы существуют «там», вдали; изображающие их линии и мазки явственно лежат «здесь», на поверхности холста, создавая свой «мир».

Другие художники в своих работах элементы параллельной перспективы преобразуют в формы обратной перспективы. Применяемая современными художниками система обратной перспективы (К. Кансеит, А. Есдаулет, А. Аканаев и др.) характеризует тип отношений глубинности и плоскостности. Соблюдая «примат непрерывности» в изображении предметов, авторы не соблюдают его по отношению к реальному пространству, допускают в его передаче разрывы, что и определяет общий знаменатель данной системы. Мир этих картин не может быть «продолжением» мира наблюдаемого. Несомизмеримости с эмпирическим миром и отвечает обратная перспектива. Она использует некоторые перспективные моменты для нарушения целостного перспективного образа. Признаки глубины противоречивы и взаимно нейтрализуются. Образ зачастую стремится выйти на плоскость, расплываясь и как бы овеществляясь в ней. Благодаря такому пространственному построению ощутимой становится материальность плана изображения. Ирреальное пространство в таких картинах можно осмыслить как реальное качество ее поверхности, например как неглубокий рельеф. Уплотнению образов служит и расхождение параллелей, характерный признак обратной перспективы. В то же время в современных картинах складывается новое представление о плоскости картины как едином целом. Всей своей композицией, чаще всего центрально-симметричной, такие картины, как бы «ловят» зрителя, фокусируют его внимание, диктуют некую предпочтительную позицию разглядывания. Например, картина А. Аканаева «Оберег». Пространство картины обратно пропорционально перспективным экспериментам художников старшего поколения, у которых иллюзия проникновения сквозь плоскость подразумевала не просто уничтожение некой физической преграды, а переводила ее в другое объективное качество. В картине А. Аканаева плоскость наоборот, подчеркивается как данность. Как предел возможности нашего сознания войти в метафизическое пространство.

Сам посыл о вероятности проникновения в него подразумевает нахождение человека вне этого безграничного и универсального бытия. Картинная плоскость художников старшего поколения, по-прежнему, остается прозрачной. Она уподобляется стеклу или сетке, на которую проецируется визуально воспринимаемая реальность. Точка зрения у таких художников личностная, фиксированная. Изображаемые предметы уходят в глубину картины. Расстояние до них строго измерено. Предметы здесь рельефные, круглящиеся и существуют в реальной пространственной среде. Соблюдены законы воздушной перспективы, действия света, имеющего свой источник. Изображение – это почти полный аналог изображаемого предмета. Это тенденция – в абсолюте. Однако, наши мастера всегда сохраняют определенную степень условности, увязывая композицию с плоскостью, используя несколько точек схода.

Таковы основные исторически сложившиеся системы пространственного построения картины, используемые и развиваемые современными художниками. Эти системы основаны на трех геометрических возможностях. Линии прямоугольных фигур либо параллельны, либо сходятся, либо расходятся. Говоря о линейных характеристиках систем пространственного построения, мы имеем в виду главенствующий признак. Так, «отдельные элементы чужеродной системы, например обратной перспективы – в системе аксонометрии, или аксонометрии – в системе прямой перспективы не могут кардинально изменить общий характер пространственного построения. Вот почему данные формы определяют основные типы отношений категорий глубинности и плоскостности».[6]

Если схематизировать суть дела, то можно истолковать различные пространственные системы, как различные варианты соотношений начал – восприятия и представления, зрения и умозрения. Система параллельной перспективы – относительное равновесие этих начал. Система ортогональных проекций и система обратной перспективы – исторически сложившиеся формы – главенства представления, умозрения. Система прямой перспективы – главенство восприятия, зрения. Разумеется, в конкретном художественном произведении эти начала

так или иначе взаимосвязаны, и можно говорить об их относительном различии. Но, так или иначе, их важно иметь в виду, «ибо доминанта того или другого начала определяет ценностную ориентацию искусства. Соотношение в нем сущего и должного» [7]. В современной живописи способ интерпретации пространства отвечает соответствующему мировоззрению, реализует тот или иной идейно-эстетический комплекс.

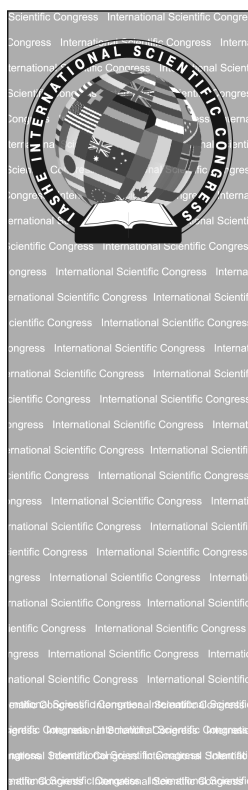
Отмеченные системы пространственного построения в современной живописи, безусловно, неповторимы в своих проявлениях и тесно связаны с определенными эпохами и культурными традициями. Однако, те общие взаимосвязи и закономерности, которые в них прослеживаются, абсолютно по-другому обнаруживают себя в новых исторических условиях. Произведения современных художников наполнены новым идейно-тематическим содержанием в формах, зависящих от структурных возможностей изображения трехмерного мира на плоскости, от того или иного типа пространственного построения. Структурные принципы этих типов с соответствующими поправками, в новом историко-культурном контексте применяются современными художниками Казахстана в полном объеме, опираясь на тради-

ционное национальное искусство. Поскольку определенное содержание требует для своего выражения определенной формы, пространственное построение картины неразрывно связано со смысловой структурой образа, являясь ее конкретным воплощением. Оно функционально и обусловлено характером образного обобщения. Различные формы пространственного построения – основа языка живописи – составляют база композиции, решающей задачи конкретного произведения и используются как средство композиционной выразительности. Понятно, что анализ картины не может обойтись без учета возможных пространственно-структурных закономерностей произведений живописи. Мы не предлагаем никаких априорных схем для его методологии. Просто мы как бы пробуждаем нашу культурную память, тем самым включая историю в теорию, в аналитическое рассмотрение картины. Проведение структурно-типологического анализа необходимо как условие, предпосылка анализа функционального, призванного выяснить, как работают те или иные структурные компоненты в конкретном образно-смысловом контексте. В таком анализе, определив основное направление развития художественного образа в его соотношении с предметной

реальностью, мы получаем возможность судить о его сверхпредметном, ассоциативно-метафорическом, символическом содержании. От соотношения картины с образами непосредственно воспринимаемого мира мы переходим к соотношению ее образной сути с сущностными категориями действительности. Лишь на данном уровне нам в полной мере открывается идейно-художественный смысл живописного произведения. Только тогда оно осознается как факт духовной культуры.

#### Литература:

1. Грегори Р.Л. Разумный глаз. М., 1972, с. 57
2. Ракитин В.И. «Творчество» 1976, №8, с. 9.
3. Сеченов И.М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1974. с. 489.
4. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М., 1981. с.55.
5. Зайцев А. Цвет и изображение. – «Искусство», 1970. № 3. с.45.
6. Мочалов Л.В. Пространственное построение изображения. – «Творчество», 1983. № 9.
7. Днепров В. Проблемы реализма. Л., 1980.



## INTERNATIONAL SCIENTIFIC CONGRESS

### ***Multisectoral scientific-analytical forum for professional scientists and practitioners***

#### ***Main goals of the IASHE scientific Congresses:***

- **Promotion of development of international scientific communications and cooperation of scientists of different countries;**
- **Promotion of scientific progress through the discussion comprehension and collateral overcoming of urgent problems of modern science by scientists of different countries;**
- **Active distribution of the advanced ideas in various fields of science.**



For additional information  
please contact us:  
www: <http://gisap.eu>  
e-mail: [congress@gisap.eu](mailto:congress@gisap.eu)