

ПРОСТРАНСТВО В ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ СОВРЕМЕННОГО КАЗАХСТАНА

Болысбаев Д.С., Жанибекова Э.Ж., Бишанов М.Б.

*Южно-Казахстанский государственный университет им. М. Ауэзова, Шымкент,
e-mail: elvi_jan@mail.ru*

В статье рассматриваются 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.

Ключевые слова: живопись, искусство, глубинность, цветотень, пространство, изобразительное искусство, плоскостность, картина, художник, холст, казахский, трехмерность

SPACE IN FINE ARTS MODERN KAZAKHSTAN

Bolysbayev D.S., Zhanibekova E.Z., Bishanov M.B.

South Kazakhstan State University named after M. Auezova, Shimkent, e-mail: elvi_jan@mail.ru

The article is devoted to consideration of the system of spatial plotting of images, connected with particular epochs and cultural traditions, that are in high measure applied, being complemented, developed and enriched with new categories, in modern socium.

Keywords: painting, art, depth image, colour shadowing, space, visual arts, planeness, painting, artist, canvas, Kazakh, three-dimensionality

Исходные рубежи развития казахской школы живописи – это не просто тот первый шаг, который можно потом «исправить», «дополнить» и оставить далеко позади. Периоды заложения основ в истории мирового искусства суть вообще особые периоды, которые в каком-то смысле остаются непревзойденными. Те из них, которые действительно достойны этого имени, заключают в себе не просто подходы к новому типу искусства, новой художественной концепции, а своего рода «генетический код», программу дальнейшего развития. В его ходе могут быть и отступления, и завихрения, и причудливые скачки, но стереть такую программу нельзя, и она раньше или позже осуществляется.

Все эти традиции построения пространства и времени имеют прямое отношение к истории казахстанского изобразительного искусства. На разных этапах развития казахской живописи отношение к этому запасу возможностей было разным: менялись предпочтения и причины выбора среди них. Систематическая история развития пространственного мышления в нашей живописи никогда еще не становилась предметом специального изучения, и мы тоже не можем выполнить такую задачу. Она очень велика. Мы старались сосредоточиться на тех узловых моментах, которые имеют для нас сегодня первостепенное значение. Прежде всего речь идет о стадии заложения основ. Мы не будем останавливаться на пе-

риоде возникновения и становления казахстанского профессионального искусства, освоившего за 30 лет все тайны и особенности классической живописи. Индивидуальность казахской школы живописи ярко проявилась лишь в 60–70 годы 20 века.

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. Воспроизведя 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. С. 57]. 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 пространственного построения далеко не всегда выступает на первый план в ряду прочих проблем искусствознания. Чаще всего остро ощущимой 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. Сарiev, Т. Тогузбаев, О. Нуржумаев, Б. Табиев.) в 60-е годы, вызывая их обостренный и, возможно даже, односторонне преувеличенный интерес.

Специфические сложности пространственной проблемы в станковой живописи Казахстана связаны с одной эпохой – той, в которой сложилась профессиональная казахская живопись. Речь идет о Новейшем времени – конца 20 века. Найти в его искусстве некий единый принцип пространственного мышления (если не всегда соблюдающий, то хотя бы лежащий в основе главного потока развития) явно невозможно. Применяются самые разные, в принципе – какие угодно из известных – перспективы и типы пространственного мышления. К тому же возникают и совсем диковинные, то есть невиданные способы передавать пространство или комбинировать необычным образом уже известные способы. Отдельные течения, этапы развития, яркие мастера южноказахстанской живописи конца 20 века пока что являются нашему пониманию, как бурное наводнение самых разнообразных опытов и экспериментов с пространством. В них можно видеть и гениальность и эксцентричность, и шарлатанство, но если даже брать то, что кажется теперь бесспорно ценным и выдержавшим испытания, то все равно единой целостной концепции или системы пространства не видно.

Пестрота концепций не удивительна. Рассматривая картины современного периода, мы сталкиваемся с визуальными парадоксами, которые очень трудно словесно интерпретировать. Плоскость и простран-

ство, форма и хаос, цвет и бесцветность, предмет и беспредметность – смотрящему едва удалось утвердиться на нескольких позициях, как следующий момент созерцания уже опровергает их одну за другой, вызывая известный внутренний дискомфорт. Так происходит до тех пор, пока мы не догадываемся, что одной из главных составляющих живописи сегодняшнего дня является время. В отличие от объективной картины за нашим окном, в «окне» живописного холста мы видим психическое пространство – пространство, вовравшее в себя время субъективного переживания художника.

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. С. 9].

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. С. 489].

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 немыслимо 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. С. 55]. 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.

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.

Развитие живописной идеи многих художников внешне выглядит как освобождение от социально-культурных координат, от актуальных исторических или этнографических следов – как уход от признаков стиля. Но, это все же только внешность – не цель, а следствие внутренней работы. А что цель?

Прикосновение кисти к холсту фиксирует мгновенное ощущение от объекта – момент чувственного контакта художника с созерцаемым пространством. Накопление этих моментов чувственной информации требует коррекции со стороны сознания, требует анализа пространственной конструкции, который ложится на холст следу-

ющим слоем цвета. Новый поток ощущений, осложненный предыдущим опытом, объективным изменением цветовоздушной среды, иным субъективным состоянием автора. Затем новая стадия аналитической коррекции. И так часами, днями, неделями. Пространство картины то распадается, то снова синтезируется, неизменно усложняясь и уплотняясь, превращаясь в материально-психическую структуру, где каждая точка откликается каждой другой. То, что для нас «картина», для художника было записью его переживаний объекта, хронологией взаимоотношений с пространством. Эти взаимоотношения заставляют художника всю жизнь гнаться за видимым совершенством, проверяя новой картиной каждый шаг этой бесконечной внутренней погони. Поиск абсолютной формы бесконечен [5. С. 45].

Таковы основные исторически сложившиеся системы пространственного построения картины, используемые и развивающиеся 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. С. 9].

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 идеино-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,

опинаясь на традиционное 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 базу 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 образ-

но-смысловом контексте. В таком анализе, определив основное направление развития художественного образа в его соотнесении с предметной реальностью, мы получаем возможность судить о его сверхпредметном ассоциативно-метафорическом, символическом содержании. От соотнесения написанной картины с образом воспринимаемого мира мы переходим к соотнесению ее образной сути с существенными категориями действительности. Лишь на данном уровне нам в полной мере открывается идеино-художественный смысл живописного произведения. Только тогда оно осознается как факт духовной культуры [7. С. 25].

Список литературы

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