

УДК 75.03

ТИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В МОНГОЛЬСКОЙ ЖИВОПИСИ

Т. В. Иккерт

Аннотация. Монгол зураг – самобытный стиль изобразительного искусства Монголии, возникший на рубеже XIX-XX вв. В данной статье рассматриваются типы пространственных построений в картине и формирование их в монгольской живописи.

Ключевые слова: искусство Монголии, живопись, пространство, параллельная перспектива, обратная перспектива.

Статья выполнена при поддержке гранта РГНФ – Министерство образования и науки Монголии (МОНМ) «Изобразительное искусство Сибири и Монголии XX – начала XXI веков: кросскультурное взаимодействие и влияние художественных традиций», №15-24-03002.

Трансграничная область Большого Алтая связывает между собой несколько стран: Россию, Китай, Казахстан и Монголию. В последние годы вновь возникла потребность к изучению искусства сопредельных регионов, поэтому актуальной проблемой для современного алтайского искусствоведения является изучение искусства как в целом Большого Алтая, так и каждой страны в отдельности. Современные исследователи охватывают все более широкие границы и начинают складываться новые направления и подходы к изучению искусства соседствующих стран и в частности искусства Монголии [13, 7, 9].

В данной статье мы остановимся подробно на живописи Монголии, которая в последние годы начинает привлекать к себе внимание, но за это время в большей мере сложилось лишь ее историко-эмпирическое описание. На данном момент мы можем сказать, что только начинают складываться первые методологические подходы к анализу и интерпретации живописных произведений [13, 7]. По нашему мнению, одной из ключевых категорий для ведения анализа картины является пространство и его формирование в композиции. На сегодняшний день нет публикаций по данной проблеме применительно к монгольской живописи. Это заставляет использовать опыт изучения художественного пространства в отечественном и европейском искусстве и с опорой на этот опыт предложить методы к изучению и семантике художественного пространства в монгольской живописи. Этот путь имеет перспективы потому, что в монгольской живописи применяются сходные с европейским искусством композиционные приемы.

Наиболее значимые труды об изучении художественного пространства у Э. Панофского [10], П. А. Флоренского [14], Л. В. Мочалова [8], Б. В. Раушенбаха [12], М. М. Бахтина [2], Б. Р. Виппера [4], К. С. Петрова-Водкина [11]. Они заложили прочный фундамент, на котором базируются труды современных исследователей.

Типология пространственных построений в живописи уже была исторически сложена и зафиксирована в работах различных современных исследователей. Все они отмечают четыре главные формы построения пространства в живописи: система ортогональных проекций, параллельная перспектива, обратная перспектива, прямая перспектива [6, 3]. Постараемся обнаружить эти типы пространственных построений в живописи Монголии XX века.

Начало и середина XX века в Монголии – период, когда в страну хлынул поток новой информации. Художники получили возможность учиться за границей и «впитывать» в себя примеры мировой художественной культуры. «Перерабатывая и синтезируя достижения мировой классики» монгольское искусство продолжает опираться на «национальные и культурные традиции» [3]. Наличие сверхмощных традиций в искусстве и живописи требуют от нас поиска новых универсальных методологических подходов для интерпретации художественных произведений. Поняв принцип пространственных построений в картине, мы можем полнее раскрыть ее художественный образ, идейное содержание, семантику и многое другое. В традиционной живописи Монголии начала XX века прослеживаются два доминирующих типа построения пространства, особенно в пейзаже –

принципы параллельной и обратной перспективы. С одной стороны, это может быть обусловлено влиянием существовавшей ранее религиозной живописи, пришедшей в Монголию из Тибета вместе с ламаистской религией. Используя принцип параллельной перспективы, художник показывает пространство картины как некую бесконечность, «непрерывность воспринимаемого пространства» [3], что подчеркивало особую значимость картины (рисунок 1). Глубина пространства в этом случае строится особым образом: то, что дальше – выше, то, что ближе – ниже. Здесь отсутствует фиксируемая точка зрения художника, как будто его взгляд направлен с горы [6, 3]. Но, с другой стороны, в картине просматривается прочная связь со сложившимися мировоззренческими установками и, следовательно, особым пониманием окружающей действительности.

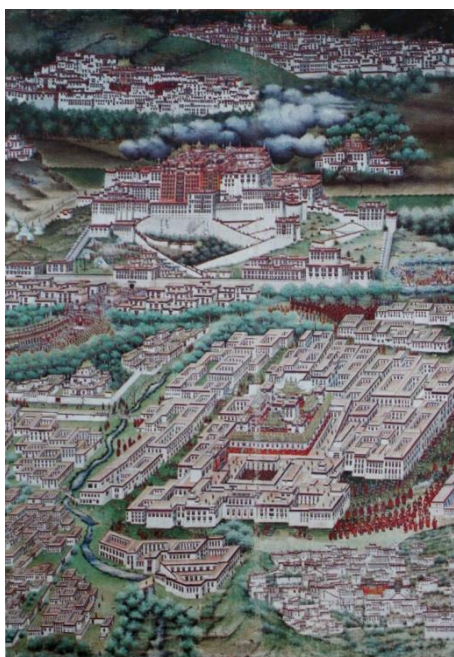


Рисунок 1 – Б. Шарав. Лхаса, 1911

В картине известного монгольского художника Б. Шаравы «Лхаса» мы наблюдаем яркий пример того, как параллельная перспектива сочетается с обратной. Таким образом художник передает впечатление от реального пространства. Известный монгольский художник, график и этнограф А. Баасанхуу [1] объясняет такое построение пространства и перспективы картин таким образом: «это обусловлено особенностью мышления, широкомыслености. То, что монгольский человек всегда поднимается вверх связано со

скотоводством, он привык смотреть за скотом, чей, где скот, выполняет роль сторожа территории». Так, по словам художника, и перспективу монгольских рисунков «можно представить в виде полета птицы, поэтому в одном пространстве картины можно изображать много предметов, в монгольском рисунке отсутствует главная роль» [1]. Но при таком ракурсе логично, что изображаемые предметы должны быть маленькими. Монгольские художники делают так называемую «фасадную проекцию».



Рисунок 2 – Г. Дунбурээ. Казахский праздник, 1991

Она появилась еще в бронзовом веке в виде петроглифов – это метод показывает, «как видит человек объект в реальном пространстве» [1]. Такой метод изображения был распространен не только на территории Монголии, но и в Японии, Китае. Однако центром восточной культуры была территория центральной Азии – Монголия. На ее территории располагается пещера «Гурван сэнхэр», недалеко от Манхан-сомона, в которой находятся самые древние рисунки-петроглифы. Таким образом, по мнению художника Баасанхуу, можно считать, что Монголия является центром зарождения и распространения подобных рисунков на сопредельные территории.

Одновременно в композиции картин распространена перспектива обратная. В традиционном монгольском искусстве отсутствует линейная перспектива, нет точки схода. Художник рисует «самое близкое пространство к себе, как бы от себя» [1]. Он является непосредственно самой точкой схода, поэтому чем ближе, то меньше, дальше – длиннее. Таким образом, художник в картине выступает незримым рассказчиком, наблюдателем, «сторожем». Важной особенностью является то, что авторы синтезируют обрат-

ТИПЫ ПРОСТРАНСТВЕННЫХ ПОСТРОЕНИЙ В МОНГОЛЬСКОЙ ЖИВОПИСИ

ную перспективу с параллельной, что дает нам возможность увидеть пространство со стороны художника. Понимания принципов построения художественного пространства в монгольской живописи позволяет нам разработать и практически применить универсальный подход в интерпретации художественного произведения. Этот подход был подробно описан нами в предыдущих статьях [7], поэтому скажем о нем вкратце. Очевидно, что художники трансформируют в произведении впечатления от реального пространства. Их работы передают открытое пространство с большим количеством отдельных фигур и сюжетов.

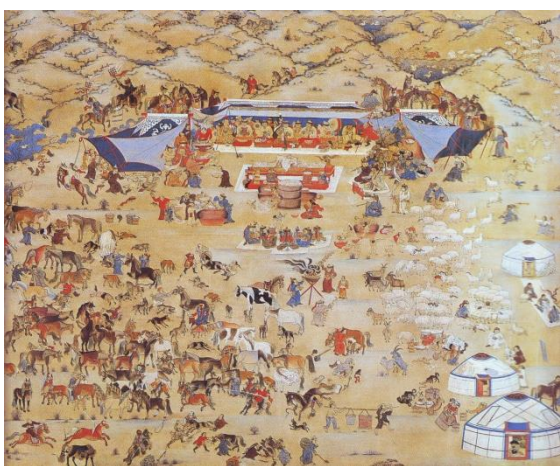


Рисунок 3 –Б. Шарав. Праздник кумыса

Мы предположили, что в центре картины находится образ «незримой юрты» с открытыми стенами. В юрте все предметы соподчинены друг другу, также и в картине все композиционные элементы иерархически связаны между собой. Здесь мы можем видеть и деление на четыре части по сторонам света, и хой морь – место хозяина юрты или почетного человека, особое расположение лам, женщин и много другое. Такие очень важные обнаружения открывают нам возможность вести анализ произведения, используя пространственный образ юрты. То, что в целом наш подход верен, подтверждает мнение монгольского исследователя Ч. Дарамбазара, который в своей работе «Символика арга билиг» говорит о том,

что композиция картины строится по принципу юрты [5].

Таким образом, мы можем сделать предварительные выводы о том, что главенствующими в живописи Монголии до сих пор остаются параллельная и обратная перспектива. Интерпретация художественного пространства связана с мировоззренческими установками, традициями и впечатлением художника от реального пространства, которое определяет композицию художественного произведения. Анализ пространства может являться главным ключом к использованию универсальных методологических подходов для раскрытия семантического образа картины.

Список литературы

1. Архив автора, 25. 02. 2014.
2. Бахтин, М. М. Очерки времени и хронотопа в романе. Очерки по исторической риторике. Вопросы литературы и эстетики / М. М. Бахтин. – М., 1975.
3. Беисенбаев, С. Систематика типов пространственного построения в картинах современных художников Казахстана [Электронный ресурс]. – Режим доступа к статье : <http://gisap.eu/node/5858#comment-5974> – Загл. с экрана.
4. Виппер, Б. Р. История европейского искусствознания / Б. Р. Виппер. – М : Издательство Академия наук СССР, 1963. – 440 с.
5. Дарамбазар, Ч. Арга билиг бэлгэдэл / Ч. Дарамбазар. – Улаанбаатар, 1992. – 62 с.
6. Коптель, Н. В. Художественное пространство второй половины XX века: философско-культурологический анализ: автореф. дис. ... канд. фил. наук. – Саратов, 2007.
7. Медянцева, Т. В. Картина Марзан Шарав «Праздник кумыса» (опыт искусствоведческого анализа) / Т. В. Медянцева // Вестник алтайской науки. – 2012. – №2. – С. 89-92.
8. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины / Л. В. Мочалов. – М. : Советский художник, 1983.
9. Нужа, Т. Н. Значение мандалы в храмовой монгольской архитектуре: опыт иконологического анализа / Т. Н. Нужа, М. Ю. Шишин // Вестник Алтайской науки. – 2012. – №2. – С. 99-103.

Сведения об авторе

Иккерт Татьяна Витальевна, науч. сотрудник кафедры ЮНЕСКО АлтГТУ; promot2@yandex.ru