

УДК 130.2: 75.04 (Философия культуры. Системы культуры. Культурологические учения /  
Объекты художественного изображения. Жанры живописи)

## РЕАЛИСТИЧЕСКОЕ И УСЛОВНОЕ ПРОСТРАНСТВО ЖИВОПИСИ В КОНТЕКСТЕ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ОБРАЗА

© 2022 Е.Г. Столярова<sup>1,2</sup>, А.Е. Березин<sup>2</sup>, О.А. Жерноклёва<sup>2</sup>

Столярова Елена Георгиевна, профессор, кандидат искусствоведения, профессор  
кафедры декоративно-прикладного творчества  
доцент кафедры архитектурно-строительной графики и изобразительного искусства  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7861-0162>

E-mail: [st998707@mail.ru](mailto:st998707@mail.ru)

Березин Андрей Евгеньевич, старший преподаватель  
кафедры архитектурно-строительной графики и изобразительного искусства  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1615-1263>

E-mail: [end\\_b@mail.ru](mailto:end_b@mail.ru)

Жерноклёва Ольга Александровна, доцент  
кафедры архитектурно-строительной графики и изобразительного искусства  
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7999942-0723>

E-mail: [zhernokleva.olga@yandex.ru](mailto:zhernokleva.olga@yandex.ru)

<sup>1</sup>Самарский государственный институт культуры

<sup>2</sup>Самарский государственный технический университет  
Самара, Россия

Статья поступила в редакцию 13.05.2022

Целью статьи является анализ, выявление общего и частного в организации композиционного пространства живописи для наиболее точного отображения художественного образа в изобразительном искусстве. Дан анализ основных видов пространства в композиции; предложено принципиальное деление на реалистическое и условное пространство в решении художественного образа изобразительного искусства; определено понятие художественного образа и выявлены основные средства передачи его выразительности в композиции. В статье рассматриваются основные понятия, приемы и принципы организации пространства на картинной плоскости в изобразительном искусстве. Определено, что композиционные особенности организации трехмерного пространства обусловлены использованием линейной, обратной, перцептивной, сферической и световоздушной перспективами построения, как её отдельных элементов, так и всей структуры композиции художественного произведения. Проанализирована роль пространства в создании художественного образа в рамках реалистической и условной живописи. Авторы статьи пришли к выводу, что принципы и приемы работы над композицией реалистической и условной имеют общее и частное. К общим приёмам создания композиционного пространства относятся основные законы композиции, такие как организация центра, равновесия, ритма, движения, статики, нюанса и тождества, а также стето-воздушная перспектива. Различается использование законов различных видов перспективы (для реалистического решения художественного образа и пространства композиции используется линейная, перцептивная перспективы; для условного решения композиции применяют обратную, сферическую перспективы и аксонометрические способы построения формы в пространстве). Различаются и способы работы с цветом и формой.

*Ключевые слова:* изобразительное искусство, художественный образ, эстетика, перспективное построение, плоскость, пространство, композиция

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-84-93-99

*Введение.* Изобразительное искусство представляет собой ряд искусств (живопись, скульптура, графика), позволяющих особыми средствами выразительности передавать явления жизни или их художественные образы на кар-

тинной плоскости. Под картиной понимается двухмерное пространство, в котором возможно передать иллюзию трехмерного изображения на плоскости. В данной статье мы говорим об изменениях пространства, поскольку они помогают

понять, что такое «плоскость» и «объем» в задаче художественного образа произведения.

*Методы исследования.* В процессе работы были использованы теоретические методы научного исследования: анализ произведений мировой истории искусства; метод синтеза позволил выявить основные композиционные основы построения пространства на плоскости.

*История вопроса.* В книге «Изображение и слово» Н. Дмитриева пишет: «Плоскость холста не тождественна реальному пространству, краски палитры не тождественны цветам в природе, впечатление освещенности, создаваемое живописью, не тождественно солнечному свету. Живописец, созерцая натуру и уже в этом созерцании переводя ее на язык живописи, выбирает те или иные пути ее зрительно живописного обобщения» [5, с. 175-178].

В истории изобразительного искусства известны различные трактовки пространства. Это могли быть плоскостные композиционные решения или глубинно-пространственные. Причем транслируются они как фигуративные, так и нефигуративные композиционные решения. Особенность их организации заключается в том, что художник передает иллюзию трехмерного пространства, к которому привык глаз человека с учетом свето-воздушной перспективы и объемно-пространственного видения окружающей среды.

*Результаты исследования.* В отношении изображения трехмерного пространства на человеческое восприятие влияет не только плоскость, на которой оно зафиксировано, но и личный, и даже «генный» опыт (опыт прошлых поколений) существования в подобном пространстве. Это так называемые психокогнитивные паттерны уже известных человеку явлений или субъектов действительности. В результате при рассмотрении трехмерного пространства в сознании реципиента мгновенно происходит «включение» в изображаемую трехмерную среду с полной гаммой чувств, с помощью которых строится весь образно-эмоциональный ряд художественной картины.

Если пространство изображено реалистично и узнаваемо, то в большей мере срабатывает память, вызывая всю гамму ассоциаций, связанных с пребыванием в подобном пространстве. Если же изображение нереально (условно), то в большей степени задействуется воображение, вслед

за ним происходит и расшифровка семантических кодов. Поэтому «реалистичные» пространства чаще используются для передачи образов внешнего мира, а «нереалистичные» – для образов внутреннего мира человека.

Можно сказать, что человек не отождествляет себя как часть чего-то физически целого с двухмерным пространством, а представляет все в трехмерной картинке. В двухмерном пространстве на эмоционально-созерцательном уровне невозможно представить себя как самостоятельную самодостаточную часть чего-либо, поэтому отождествление себя с трехмерным пространством обычно бывает более полным и привычным. Таким образом, при создании картин необходимо помнить о задаче, которую ставит перед собой художник в плане содержания и поиска соответствующей формы изображения и общей концепции художественного произведения. Поскольку темой исследования является трехмерное изображение, то рассмотрим формальные приемы создания глубинно-пространственной модели визуальной среды в изобразительном искусстве на примере станковой композиции в живописи.

Краткий словарь по эстетике, конкретизируя категорию «выразительности», уточняет, что чувственное восприятие передает полноту жизни изображаемого явления средствами того или иного искусства.

Основные законы композиции, работающие на выразительность художественного образа в живописи, направлены на передачу концепции художественного произведения. Особый способ передачи идеи автора средствами различных искусств и является художественным образом произведения. В нем отображается возможность человеческого сознания находить узнаваемые явления в соответствии со своими психокогнитивными паттернами, устойчивыми понятиями о том или ином явлении, способными вызывать ассоциации от увиденного изображения и помогающие зрителю расшифровать, декодировать образ на картине.

Эстетические, семантические, онтологические, гносеологические, семиотические аспекты дают характеристику художественному образу в искусстве.

Эстетические особенности художественного образа выражаются в композиции, форме, фактуре, цвете и пластике линий художественного

произведения. Семантика, в свою очередь, объясняет значение образа. В онтологическом и гносеологическом аспектах понимания картины, происходит игра «существующего» с «выдумкой» автора, отобранной в живописи.

Семиотический аспект понимания художественного образа обеспечивает коммуникацию между художником и зрителем, представляет собой систему смыслов определенного культурного кода.

Художественный образ в целом является отражением мира в сознании творца, он обладает свойствами обобщения, выявления главного в характеристике того или иного явления. Художник волен выбирать способ передачи образа в реалистической или условной (абстрактной) транскрипции.

Реалистическое и условное пространство являются основными вариантами решения художественного образа. Анализировать виды пространств, применительно к композиции, можно по следующим сгруппированным параметрам:

1. *Художественно-образное решение*: реалистичность (или условность) изображения; концептуальность и философское прочтение; семантичность образного строя; прочтение времени, эмоциональное решение, динамика образа.

2. *Композиционные параметры (основные принципы построения пространства)*: использование той или иной перспективы; местоположение композиционного центра; соподчиненность элементов композиции; принцип движения взгляда зрителя; информационная насыщенность; степень глубины (количество и взаимосвязь планов); угол зрения; атмосферная наполненность; освещение и т.д.

В реалистическом и условном решении пространства есть общие и особенные принципы организации композиции и передачи художественного образа.

Создание реалистического изображения предметов и пространства, «так как видит зритель», строится на законах перспективы. В этом случае используется прямая линейная, перцептивная и свето-воздушная перспективы.

В прямой линейной перспективе предполагается линия горизонта и точки схода, которые выстраивают пропорционально удаление предметов от переднего плана. Перцептивная перспектива основана на человеческом восприятии, влиянии на органы чувств явлений окружающего мира в процессе отражения происходящего. В системе перцептивной перспективы, в отличие

от общепринятой линейной, увеличены предметы, находящиеся на дальнем плане и уменьшены те, что находятся близко. Глубина среднего плана возрастает на картинной плоскости по сравнению с видимой зрителем удаленностью пространства. Такая система изображения наиболее приближена к той картинке, которую наш зрительный аппарат (глаз и мозг) воспринимают в действительности. Эту систему перспективных сокращений применял П.Сезанн в своих пейзажных работах.

Воздушная перспектива дает возможность передачи светотеневых и колористических характеристик изображаемых объектов. Она передает изменения в цвете и тоне предметов по мере удаления их в реальном пространстве. Тональная перспектива, в свою очередь, характеризуется высветлением и потерей четкости, контраста изображения по мере удаления от глаз наблюдателя. Цвет при удалении теряет свою яркость, и глубина изображения становится более светлой, чем передний план.

Освещенность, тональная насыщенность, трехмерность и плановость изображения позволяют художнику выстраивать реалистические пространственные композиции. Для передачи глубинности картинке используется освещенность дальнего плана, тональная насыщенность выстраивает планы изображения: чем насыщенней и контрастней композиция, тем ближе воспринимаются объекты к зрителю. Создавая свето-воздушную среду изображаемого пространства, художник учитывает закономерности изменения внешнего облика предметов в зависимости от восприятия зрителя, от времени суток, погоды, солнца и т. д. Видимость предмета зависит от расстояния до зрителя и его изображения на сетчатке глаза, чем ближе предмет, тем четче картинка, но до определенного приближения к органу зрения.

Все эти законы и принципы построения композиции позволяют выстроить реальное изображение на двухмерной плоскости.

В условном композиционном решении используются другие виды перспектив: обратная, сферическая перспективы, приемы аксонометрического построения объектов композиции и также свето-воздушная перспектива, что, в свою очередь, является объединяющим принципом реалистической и условной трактовки изображения картинной плоскости.

Обратная перспектива чаще всего используется в иконописи, где изображения представля-

ются увеличенными по мере удаления от переднего плана и создается ощущение, что точка схода линий находится не на горизонте, а внутри зрителя, наблюдающего изображение. Картина с обратной перспективой может иметь несколько горизонтов и несколько точек схода.

Обратная перспектива позволяет обратиться к чувственному, сакральному в зрительном восприятии и трактовке изображения. Т. Штелер в исследовании «Обратная перспектива» писал, что П. Флоренский в связи с возникновением новых мировоззренческих установок в искусстве говорит о двух типах отношения к жизни: «внешнем и внутреннем», каждый из которых по-своему отразился в мире наглядных образов пространственных искусств [14, с. 320-329].

Сферическая перспектива выстраивается на основе нескольких точек зрения, в ней присутствуют наклон вертикальных осей и разворот плоскостей к переднему плану. Главная точка не привязана ни к уровню горизонта, ни к главной вертикали. Линия, не проходящая через центр, будет являться полуэллипсом. Аксонометрия представляет собой вид перспективы, получающийся с помощью проекций предмета на плоскость. Аксонометрию иначе называют параллельной перспективой.

Особенности восприятия картинной плоскости человеческим глазом определяет движение глаза по картинной плоскости из левого верхнего угла, вправо до упора, затем взгляд перемещается широким лучом вниз, охватывая диагональ, пересекающую картинную плоскость из правого верхнего угла – в левый нижний. Далее из левого нижнего угла возвращается в левый угол верхний, и движение повторяется с большим охватом площади и разбором мелких деталей и подробностей. Зрительно верхняя левая часть и середина картины изучается более подробно.

Учитывая все эти психолого-физиологические особенности восприятия, художник сам моделирует движение взгляда зрителя по картинной плоскости. Здесь начинают работать основные законы организации композиции, где центр и соподчиненные ему элементы помогают зрителю сориентироваться в пространстве картины - ведут зрителя, разворачивают рассказ или диалог посредством организации живописной плоскости.

Любое произведение изобразительного искусства первоначально воспринимается как абстрактное, в наиболее обобщенном виде, как простой набор цветовых пятен и структурных направляющих. Цвет как одно из выразительных средств передает настроение и эмоциональную составляющую образа. Цветовые контрасты способствуют организации смысловых центров. По И. Иттену, определены семь типов цветовых контрастов, позволяющих автору оперировать цветовой гармонией произведения для передачи и трансляции образа.

И.О. Игнатов в своей диссертации «Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве Марка Ротко» пишет: «Человек - существо пространственно-временное, то есть существует соответственно во времени и пространстве. Мир, в котором живет человек, состоит из множеств микропространств с разными качественными характеристиками. Как человек влияет на пространство, создавая среду вокруг себя, так и пространство воздействует на человека. Сильнейшее действие на него оказывает пространство отобранное, смысловое, созданное пространственно-пластическими искусствами. Кроме того, среду создают предметы, которые в ней находятся. И в этом смысле картина - один из самых парадоксальных предметов. Являясь плоскостью, она, кажется, не имеет пространства, но, вглядываясь в ее плоскую поверхность, понимаешь, что в ней находится другой мир, созданный художником при помощи иллюзорной глубины. Эта глубина, как кажется, не может воздействовать на человека, потому что пространство, которое организовано в картине, находится как бы вне реальной среды. Однако картина способна повлиять на него, если установит связь с человеком, смотрящим на нее. Картина должна привлечь зрителя в свой мир путем установления взаимоотношений между ней и зрителем. Два главных «помощника» в этом процессе - цвет и композиционное построение - необходимо должны способствовать установлению контакта между зрителем и картинной средой» [6, с. 5-6].

*Выводы.* Таким образом, авторы статьи, определяя принципиальное деление живописи на реалистическую и абстрактную, выявили общее и частное в передаче композиционного пространства живописи в контексте интерпретации художественного образа. К общему отнесены такие средства организации композиции, как

центр, равновесие, ритм, движение, нюанс, тождество и соподчинение. Также одинаково на образ работают цвет и форма композиционного пятна. Объединяющей остается и световоздушная перспектива. Отличие решения реалистического пространства составляет возможность работать с законами различных видов перспектив, соблюдение пропорций и перцептивной плановости в решении пространства в изобразительном искусстве. В абстрактной живописи над образом работают форма, цвет, пятно и фактура. Пространство трактуется условно за счет свободного оперирования привычными стереотипами восприятия реального, с возможностью стилизации и трансформации формы.

Композиционные особенности построения пространства в изобразительном искусстве представляют особый интерес для художников-профессионалов и эстетически-образованной

публики. В рамках данной статьи далеко не исчерпаны все особенности построения и методики организации трехмерного пространства на плоскости, с учетом всех законов и иллюзий зрительного восприятия. Но даже это первое приближение говорит о сложности и архиважности постановки данной проблемы для искусствознания и последующих достижений современной науки.

Результаты работы можно использовать в учебном и творческом процессах создания произведений изобразительного искусства, в учебно-методической работе, искусствоведческих исследованиях. Предложенная систематизация пространственного решения образа позволяют рассматривать возможности реалистической и условной живописи с целью наиболее полного отражения идеи автора художественного произведения.

1. Герман, М. Модернизм. Искусство первой половины XX века / М. Герман. – Москва, 2003. – 476 с.
2. Гильдебранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильдебрант. – Москва, 2000. 1. – 105 с.
2. Даниэль, С. М. Европейский классицизм / С. Даниэль. – Санкт-петербург, 2003. – 300 с.
3. Даниэль, С. М. Искусство видеть: о творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о восприятии зрителя / С.М. Даниэль. – Ленинград: Искусство, 1990. – 221 с.
4. Дмитриева, Н. Изображение и слово / Н. Дмитриева. – Москва, 1962. – 314 с.
5. Игнатов, И. О. Проблемы пространства и цвета в позднем творчестве Марка Ротко: дис. ... канд. искусствоведения / И.О. Игнатов. – Москва, 2013. – 30 с.
6. Иттен, И. Искусство цвета / И. Иттен; [пер. с нем. Л. Монаховой]. – Изд. 4-е. – Москва: Д. Аронов, 2007. – 94 с.?
7. Каган, М. С. Морфология искусств / М.С. Каган. – Москва: Искусство, 1972. – 440 с.
8. Кандинский, В. Точка и линия на плоскости / В. Кандинский. – Санкт-Петербург, 2005. – 236 с.
10. Мозжухина, Т. В. Нео-экспрессионизм как феномен культуры германии: «Новые дикие» Германии: автореф. дис. ... канд. филос. наук / Т.В. Мозжухина. – Москва, 2001. – 24 с.
11. Раушенбах, Б.В. Пространственные построения в живописи: очерк основных методов / Б.В. Раушенбах. – Москва: Наука, 1980. – 288 с.
12. Раушенбах, Б. В. Системы перспектив в изобразительном искусстве: общая теория перспектив / Б.В. Раушенбах. – Москва: Наука, 1986. – 254 с.
13. Столярова, Е. Г. Новейшее изобразительное искусство. Основные тенденции и направления / Е.Г. Столярова // Традиции и инновации в строительстве и архитектуре. Архитектура и градостроительство: сб. ст. / под ред. М.В. Шувалова, А.А. Пищулева, Е.А. Ахмедовой. – Самара, 2019. – С. 832-836.
14. Штелер, Т. Обратная перспектива: Павел Флоренский и Морис Мерло-Понти о пространстве и линейной перспективе в искусстве Ренессанса / Т. Штелер // Историко-философский ежегодник 2006 / Ин-т философии РАН. – Москва: Наука, 2006. – С. 320-329.

## REALISTIC AND CONDITIONAL SPACE PAINTING IN THE CONTEXT OF AN ARTISTIC IMAGE

© 2022 E.G. Stolyarova<sup>1,2</sup>, A.E. Berezin<sup>2</sup>, O.A. Zhernokleva<sup>2</sup>

*Elena G. Stolyarova, Professor, candidate of art history, Professor  
of the Department of Decorative and Applied Arts*

*associate Professor of the Department of Architectural and construction graphics and fine arts*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7861-0162>*

*E-mail: [st998707@mail.ru](mailto:st998707@mail.ru)*

*Andrey E. Berezin, Senior Lecturer  
of the Department of Architectural and Construction Graphics and Fine Arts*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-1615-1263>*

*E-mail: [end\\_b@mail.ru](mailto:end_b@mail.ru)*

*Olga A. Zhernokleva, Associate Professor of the  
Department of Architectural and Construction Graphics and Fine Arts*

*ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7999942-0723>*

*E-mail: [zhernokleva.olga@yandex.ru](mailto:zhernokleva.olga@yandex.ru)*

<sup>1</sup>Samara State Institute of Culture

<sup>2</sup>Samara State Technical University

Samara, Russia

The purpose of the article is to analyze, identify the general and particular in the organization of the compositional space of painting for the most accurate display of the artistic image in the visual arts. The analysis of the main types of space in the composition is given; a fundamental division into realistic and conditional space is proposed in solving the artistic image of fine art; the concept of an artistic image is defined and the main means of conveying its expressiveness in composition are identified. The article discusses the basic concepts, techniques and principles of organizing space on the picture plane in the visual arts. It is determined that the compositional features of the organization of three-dimensional space are due to the use of linear, inverse, perceptual, spherical and light-air perspectives of building both its individual elements and the entire structure of the composition of a work of art. The role of space in the creation of an artistic image within the framework of realistic and conditional painting is analyzed. The authors of the article came to the conclusion that the principles and methods of working on realistic and conditional composition have both common and particular. The general techniques for creating a compositional space include the basic laws of composition, such as the organization of the center, balance, rhythm, movement, statics, nuance and identity, as well as the stetho-air perspective. The use of the laws of various types of perspective differs (for a realistic solution of an artistic image and space of a composition, linear, perceptual perspectives are used; for a conditional solution of a composition, reverse, spherical perspectives and axonometric methods of constructing a form in space are used). The ways of working with color and shape also differ.

*Keywords:* visual art, artistic image, aesthetics, perspective construction, plane, space, composition

DOI: 10.37313/2413-9645-2022-24-84-93-99

1. Herman, M. *Modernizm. Iskusstvo pervoj poloviny XX veka (Modernism. Art of the first half of the twentieth century. M. German.)* Moscow, 2003. – 476 p. (In Russian).
2. Hildebrand A. *Problema formy v izobrazitel'nom iskusstve (The problem of form in the visual arts. A. Hildebrand).* - Moscow, 2000. – 105 p. (In Russian).
3. Daniel, S. M. *Evropejskij klassicizm (European classicism / S. Daniel).* - St. Petersburg, 2003. – 300 p. (In Russian).
4. Daniel, S. M. *Iskusstvo videt': o tvorcheskih sposobnostjakh vosprijatija, o jazyke linij i krasok i o vosprijatii zritelja (The art of seeing: about the creative abilities of perception, about the language of lines and colors and about the perception of the viewer. S.M. Daniel).* - Leningrad: Art Publ., 1990. – 221 p. (In Russian).
5. Dmitrieva, N. *Izobrazhenie i slovo (Image and word).* - Moscow, 1962. – 314 p. (In Russian).
6. Ignatov, I. O. *Problemy prostranstva i cveta v pozdnem tvorcestve Marka Rothko (Problems of space and color in the late work of Mark Rothko: dis. ... Cand. art history / I.O. Ignatov).* - Moscow 2013. – 30 c. (In Russian).
7. Itten, I. *Iskusstvo cveta (Art of color) / I. Itten; [lane. with him. L. Monakhova].* - Ed. 4th. - Moscow: D. Aronov, 2007. – 94 p. (In Russian).
8. Kagan, M. S. *Morfologija iskusstv (Morphology of arts . M.S. Kagan).* - Moscow: Art Publ., 1972. – 440 p. (In Russian).
9. Kandinsky, V. *Tochka i linija na ploskosti (Point and line on the plane .V. Kandinsky).* - St. Petersburg, 2005. – 236 p. (In Russian).
10. Mozzhukhina, T. V. *Neo-jekspressionizm kak fenomen kul'tury germanii: «Novye dikie» Germanii (Neo-Expressionism as a Phenomenon of German Culture: "New Wilds" of Germany: author. dis. ... Cand. philosophy. sciences . T.V. Mozzhukhina).* - Moscow, 2001. – 24 p. (In Russian).
11. Rauschenbach, B. V. *Prostranstvennyye postroenija v zhivopisi: ocherk osnovnyh metodov (Spatial constructions in painting: an outline of the main methods. B.V. Rauschenbach).* - Moscow: Science Publ., 1980. – 288 p. (In Russian).

12. Rauschenbach, B. V. *Sistemy perspektiv v izobrazitel'nom iskusstve: obshhaja teoriya perspektiv* (Systems of perspectives in the visual arts: general theory of perspectives B.V. Rauschenbach).] - Moscow: Nauka Publ., 1986. – 254 p. (InRussian).
13. Stolyarova, E. G. *Novejshee izobrazitel'noe iskusstvo. Osnovnye tendencii i napravlenija* (The latest fine art. Main tendencies and directions. E.G. Stolyarova, Traditions and innovations in construction and architecture. Architecture and urban planning: collection of articles. Art Publ .ed. M.V. Shuvalova, A.A. Pishchuleva, E.A. Akhmedova). - Samara, 2019. - S. 832-836. (InRussian)
14. Shteler, T. *Obratnaja perspektiva* (Reverse perspective: Pavel Florensky and Maurice Merleau-Ponty on space and linear perspective in the art of the Renaissance. T. Shteler., Historical and Philosophical Yearbook 2006 . Institute of Philosophy RAS). - Moscow: Nauka Publ, 2006 . - S. 320-329. (InRussian).