DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-182-230
EDN KUGJFM
УДК 75.01

А. Г. Дунаев
Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова,
Москва, Россия
ORCID: 0009-0005-4924-1803

Н. М. Тарабукин о композиции в живописи. Часть 1

АННОТАЦИЯ
В статье публикуются первая и начало второй части неизданного исследования Н. М. Тарабукина по последнему варианту 1944–1945 годов и по фрагментам 1933–1934 годов. В первой части автор систематизирует различные способы организации композиции, во второй анализирует избранные памятники искусства (в данной статье публикуются главы, относящиеся к Древнему миру и Средним векам).
Согласно Тарабукину, «все изобразительные элементы картины могут быть восприняты со стороны 1) объема, 2) плотности, 3) веса, 4) темпа, 5) направления движения и 6) ритма. Композиция выполняет роль организующей силы, приводящей множественность элементов к стилистическому единству». Ученый выделяет следующие типы композиции: по общему принципу (органическая и механистическая, субординированная и координированная, индуктивная и дедуктивная); по временному моменту (статическая и динамическая, моторная и зрительно-созерцательная, симультанная и суксесивная, длительная и мгновенная, монтажная и ординарная), по организации пространственных элементов картины (замкнутая / концентрическая и разорванная / эксцентрическая, фронтальная и глубинная, фокусная и рассеянная, одночастная и многочастная), по структуре (по треугольнику, кругу, квадрату, кресту, спирали; симметричная и асимметричная; вертикальная, горизонтальная и диагональная). В предисловии теория композиция Тарабукина сопоставляется со взглядами других ученых для выяснения специфики и оригинальности подхода искусствоведа к рассматриваемому предмету. Историю создания монографии дополняют Приложения.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА
Николай Михайлович Тарабукин (1889–1956), теория композиции живописи, анализ композиции памятников искусства.

© Дунаев А. Г., 2025

DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-182-230
EDN KUGJFM
УДК 75.01

Aleksey G. Dunaev
Lomonosov Moscow State University,
Moscow, Russia
ORCID: 0009-0005-4924-1803

N. M. Tarabukin on Composition in Art. Part 1

ABSTRACT
The article presents the first and the beginning of the second part of N. M. Tarabukin's unpublished research on the latest version of 1944–1945 and fragments of 1933–1934. In the first part, the author systematizes various ways of organizing the composition, in the second he analyzes selected art monuments (this article publishes chapters related to the Ancient World and the Middle Ages).
According to Tarabukin, "all the pictorial elements of a painting can be perceived from the perspective of 1) volume, 2) density, 3) weight, 4) tempo, 5) direction of movement, and 6) rhythm. The composition plays the role of an organizing force, bringing the multiplicity of elements to stylistic unity." The scientist identifies the following types of composition: according to the general principle (organic and mechanistic, subordinated and coordinated, inductive and deductive); according to the temporal moment (static and dynamic, motor and visual-contemplative, simultaneous and successive, prolonged and instantaneous, montage and ordinary), according to the organization of spatial elements of the picture (closed/concentric and torn/eccentric, frontal and deep, focal and diffuse, single-part and multi-part), according to the structure (triangle, circle, square, cross, spiral; symmetrical and asymmetrical; vertical, horizontal and diagonal).
In the preface, Tarabukin's theory of composition is compared with the views of other scientists to clarify the specifics and originality of the art critic's approach to the subject under consideration. The history of the monograph's creation is complemented by Appendices.

KEYWORDS
Nikolai Mikhailovich Tarabukin (1889–1956), theory of painting composition, analysis of the composition of art monuments.

Рис. 1. Ф. К. Константинов. Портрет Н. М. Тарабукина. 1931. Бумага, карандаш. Архив А. Г. Дунаева, Москва. Публикуется впервые / Pic. 1. F. K. Konstantinov. Portrait of N. M. Tarabukin. 1931. Paper, pencil. Archive of A. G. Dunaev, Moscow. First publication

Данная публикация начинает издание серии фрагментов монографии Николая Михайловича Тарабукина «Анализ композиции в живописи» (1944–1945, частично 1933–1934).

К проблеме композиции искусствовед обращается уже в книге «Опыт теории живописи», написанной в 1916 и дополненной в 1923 году [1]. В ней, по сути, отсутствует развернутая характеристика композиции, рассматриваемой лишь сквозь призму соотношения с конструкцией (см. главу 4 «Композиция и конструкция» [1, с. 34–37]): «Конструкция воспринимается нами прежде всего как проработка реальных форм живописи; композиция воспринимается, как начало, связующее формы. И лишь композиционная конструктивность дает целостное восприятие вещи, как замкнутого в самом себе единства» [1, с. 36]. Конструкция упоминается также в конспекте лекции начала 1930-х годов (см. Приложение 1), но впоследствии Тарабукин, видимо, теряет интерес к соотношению композиции с конструкцией, обусловленный прежде всего спецификой искусства 1920-х годов[1] (рассуждение о «различии понятий композиции и конструкции» на примере памятников архитектуры и скульптуры все еще имеется в конце введения к «Теории композиции в живописи» в варианте 1930-х годов, но в окончательной версии оно отсутствует). Далее в книге автор отличает композицию от симметрии, архитектоники и гармонии [1, с. 36–37] и обозначает проблему ритма, к которой он вернется позднее: «С композицией тесно связан вопрос о ритме. Вопрос весьма сложный и совершенно не установленный не только в теории живописи, но и в искусствоведении вообще» [1, с. 37].

С докладами о композиции русских икон Тарабукин выступал уже в 1920 году (лекции при Московском отделе народного образования), затем они были повторены в 1923 году в Институте истории искусств в Ленинграде, в 1925 и 1927 годах в Государственной Академии художественных наук[2]. Эти лекции составили как бы «ядро» будущей монографии.

В течение 1920–1930-х годов Тарабукин читал лекции по теории композиции в Государственных экспериментальных театральных мастерских им. Вс. Мейерхольда, Государственном институте театрального искусства и других учебных заведениях (рис. 1).

1 *Подробнее о композиции и конструкции см. [2, с. 254–256].*

2 *Лекции и доклады о композиции в древнерусской иконописи вошли в переработанном виде в монографию 1944 года и впервые были изданы в 1999 году. Подробнее см.: [3, с. 175–196, 240–242].*

Ниже публикуется краткий план-конспект лекций Тарабукина (Приложение 1), сохранившийся в архиве М. М. Коренева. Специально разрабатывались и анализы отдельных картин (например, «Утро стрелецкой казни», см. [4, с. 50, № 204]), вошедшие затем в ряд трудов искусствоведа по проблемам ритма и композиции в живописи.

В анализе композиции Тарабукин не ограничивался живописью, но привлекал также театральное искусство (анализ постановок Мейерхольда [4, с. 22, № 17], скульптуру и кино [4, с. 52, № 219]. Кроме того, специальная статья была посвящена подробному описанию впервые открытых искусствоведом диагональных композиций [4, с. 46, № 186].

Первая попытка «сводного» теоретического осмысления композиции в живописи была предпринята искусствоведом в 1933–1934 годах[3]. От этой работы остались фрагменты под названием «Теория композиции в живописи»[4] Отдельные фрагменты этой машинописи использованы при подготовке настоящей публикации.

В 1944 году все материалы были окончательно сведены в монографию, сохранившуюся в черновой рукописи[5]. Затем были перепечатаны «Введение», первая часть и начало второй[6]. В первом машинописном экземпляре имеются карандашные исправления — возможно, авторские. Эти исправления в основном учтены в настоящем издании, осуществленном по второму машинописному экземпляру, сверенному с первым. Перепечатывание и доработка рукописи не были продолжены, хотя среди машинописей начала 1930-х годов можно найти отдельные перепечатки с рукописного текста 1944 года (например, «Несение креста» Рубенса) [см. сноску 4]. Некоторые ранние анализы, сохранившиеся в машинописи 1933–1934 годов, были полностью переработаны в 1944 году (например, «“Голгофа” Рубенса»). Сохранился также проспект монографии (см. Приложение 3).

Из сопоставления вариантов 1933–1934 и 1944–1945 годов видно, насколько существенно автор переработал материал за десятилетие.

В первом варианте (некоторые машинописные страницы сохранились в моем архиве; здесь имеется в виду глава «Дифференциация композиционных приемов») Тарабукин «механически» перечисляет следующие виды композиции, никак не классифицируя их: 1) органическая или механистическая; 2) субординированная или координированная; 3) завершенная (концентрическая) или распространенная (эксцентрическая); 4) статическая и динамическая; 5) фронтальная и глубинная; 6) по направленности: горизонтальная, вертикальная и диагональная; 7) по треугольнику, кругу, квадрату, кресту,

3 *В одной из поздних автобиографий (25 октября 1947 года) Тарабукин упоминает о своей рукописи «Композиция в живописи» 1936 года объемом в 20 печатных листов. См.: Тарабукин Н. М. Автобиографии // ОР РГБ. Ф. 627. К. 1. Ед. хр. 1. Л. 3.*

4 *Тарабукин Н. М. Теория композиции в живописи (фрагменты статьи) // ОР РГБ. Ф. 627. К 5. Ед. хр. 4. 102 л. (авт., маш., рисунки, схемы композиций, примечания). (Разрозненные части машинописи имеются также в моем распоряжении. — А. Д.)*

5 *Тарабукин Н. М. Теория композиции в живописи (статья, черновой автограф, фрагменты) // ОР РГБ. Ф. 627. К. 5. Ед. хр. 8. 245 л.*

6 *Тарабукин Н. М. Композиция в живописи (исследование) // ОР РГБ. Ф. 627. К. 5. Ед. хр. 7. 101 с. машинописи. (Второй экз. хранится у публикатора, 92 с.)*

спирали; 8) со стороны равновесия: симметричная или асимметричная; 9) фокусная и рассеянная; 10) одночастная и многочастная. В конце главы Тарабукин описывает 4 вида диагональных композиций.

В окончательном варианте автор предлагает более сложное описание «зрительно-воспринимаемой структуры» картины, которая «состоит из изобразительных масс и сил». При этом под «массами» подразумевается «все, что в картине может быть воспринято со стороны 1) объема, 2) плотности, 3) веса», а под «силами»: 1) скорость движения (или темп); 2) направление движение и 3) характер его, то есть рисунок или ритм движения. Автор следующим образом суммирует эти положения: «Все изобразительные элементы картины могут быть восприняты со стороны 1) объема, 2) плотности, 3) веса, 4) темпа, 5) направления движения и 6) ритма. Композиция выполняет роль организующей силы, приводящей множественность элементов к стилистическому единству. Таким образом, композицию можно определить как изобразительный строй художественного произведения, реализующий путем организации изобразительных масс и сил в образной форме идею, которая, в свою очередь, является выражением миропонимания художника. Или, несколько видоизменяя формулировку, можно определить то же понятие следующим образом: композиция в живописи есть пространственная организация на плоскости изобразительных сил и масс с целью выразить в самом строе художественного произведения его идейный смысл». Далее Тарабукин выделяет следующие виды композиции:

по общему принципу: 1) органическая и механистическая композиция, 2) субординированная и координированная композиция, 3) *индуктивный и дедуктивный принцип композиции*;

по временному моменту: 1) статическая и динамическая композиция, 2) *моторный и зрительно-созерцательный принцип композиций*, 3) *симультанная и суксесивная композиция*, 4) *длительная и мгновенная фиксация событий*, 5) *монтажная и ординарная композиция*;

по организации пространственных элементов картины: 1) замкнутая (концентрическая) и разорванная (эксцентрическая) композиция, 2) фронтальная и глубинная композиция, 3) фокусная и рассеянная композиция, 4) одночастная и многочастная композиция;

по структуре: 1) по треугольнику, кругу, квадрату, кресту, спирали, 2) симметричная и асимметричная композиция, 3) вертикальная, горизонтальная и диагональная композиция.

Таким образом, помимо систематизации автор добавил к десяти композиционным «парам» первого варианта дополнительные пять «пар», выделенные мной курсивом. Почти все эти новые «пары» относятся к категории времени.

Кроме того, в варианте 1933–1934 годов имелись краткие характеристики историко-социологического характера отдельных периодов развития искусства (где изредка проскальзывают следы «советской стилистики» — например, упоминание о «социологическом обосновании» искусства или о «классовой сущности» эстетики Ренессанса), изъятые из окончательного варианта. Поскольку они представляют определенный интерес, мы включили их в данную публикацию в виде Приложений (см. Приложение 2 о композиции в Средние века; фрагмент о композиции Ренессанса будет помещен в продолжении публикации; машинопись обоих фрагментов хранится у меня).

Сравнение монографии Тарабукина с современными ей и последующими исследованиями других искусствоведов выявляет ее своеобразие, предвосхитившее и даже опередившее будущие достижения искусствознания.

Так, в монографии М. В. Алпатова [5], писавшейся примерно в то же время, что и труд Тарабукина, повествование выстроено только по историческим периодам, без отдельного теоретического обобщения.

Двухчастная структура книги (общий анализ и конкретные примеры в хронологической последовательности в сопровождении не только иллюстраций, но и схем) до сих пор редко встречается в трудах по композиции в искусстве[7].

Классификация Тарабукина логична, систематична и при этом достаточно подробна. Приведем для сравнения изложение основ композиции в нескольких учебниках для студентов институтов.

Учебник конца советского периода ([7], глава 6 «Теоретические основы композиции») включал следующие пункты. Законы композиции: целостности, контраста, новизны, подчиненности всех средств идейному замыслу, жизненности, воздействия «рамы» на композицию изображения на плоскости. Правила композиции: ритм, сюжетно-композиционный центр, симметрия, асимметрия, параллельность, расположение главного на втором плане, портретное изображение головы или фигуры. Приемы композиции: передача впечатления монументальности, передача пространства, горизонтали и вертикали, диагональные направления (на примере «Боярыни Морозовой» В. И. Сурикова). Средства композиции: линии, штриховые линии, пятно (тональное и цветовое), светотень. Виды композиции: фронтальная, объемная, глубинно-пространственная. Типы композиции (на основании книг М. В. Алпатова и Н. Н. Волкова): членение на слои и членение на планы с разными типами построения пространства (многоплановое, интерьерное, зеркальное, пластическое, цветом и др.).

В учебнике начала нынешнего столетия для студентов высшего и среднего художественного образования [8] предложена «минималистская» система. Организация композиции: законы равновесия, единства и соподчинения, композиционный центр. Средства гармонизации композиции: ритм; контраст, нюанс, тождество; пропорции; масштаб. Виды композиции: фронтальная, объемная, глубинно-пространственная.

В другом учебнике примерно того же времени [9] к формальной композиции относятся: формальные признаки (целостность, подчиненность второстепенного главному, уравновешенность статическая и динамическая); типы композиции (замкнутая, открытая, симметричная, асимметричная, статичная, динамичная); формы (точечная (центрическая), линейно-ленточная, плоскостная (фронтальная), объемная, пространственная, комбинация

7 *Например, в книге Н. Н. Волкова [6] анализ отдельных картин следует сразу за тем или иным тезисом. Из двух частей состоит исследование Е. Стасенко, изданное только в электронном виде (книга первая: «Композиция картины. Теория и упражнения»; книга вторая: «Композиция в живописи. Примеры анализа картин»).*

композиционных форм); приемы и средства (группировка, наложение и врезка, членение, формат, масштаб и пропорция, ритм и метр, контраст и нюанс, цвет, композиционные оси, симметрия, фактура и текстура, стилизация).

В современном учебном пособии В. А. Могилевцева [10], впервые вышедшем в 2017 году, выделяются следующие («нестандартные» на общем фоне подобных книг) «изобразительные средства в композиции»: фиксация замысла; соотношения величин пятен; силуэт пятна; касания пятен; соподчинение деталей, цельность; ритм; пластическая связь; цветовые отношения; чередование теплых и холодных тонов, взаимопроникновение цвета; двенадцатичастный цветовой круг, дополнительные цвета; фактуры.

Для перечисленных выше и многих других трудов по композиции, вышедших в последнее время (см., например, [11; 12; 13]), характерны, на наш взгляд, произвольный набор разных, недостаточно связанных между собой принципов и отсутствие их логической организации, вследствие чего «в среде художников существует мнение, что учебник по композиции написать невозможно» [10, с. 4]. Оспаривающее этот тезис исследование Тарабукина хотя и не является в прямом смысле слова учебником, однако выросло из четвертьвековой педагогической практики ученого, поэтому оно выгодно отличается, помимо академической фундированности, также пропедевтическими моментами, поскольку предложенная искусствоведом строгая и выверенная система, в которой нет ничего лишнего, понятна и относительно легко запоминается. Публикатор надеется, что настоящее издание будет полезно, в частности, студентам вузов искусств, в том числе ГИТИСа — института, где столько лет преподавал Н. М. Тарабукин.

* * *

Монография «Анализ композиции в живописи» не публиковалась ранее ни полностью, ни частично (за исключением глав о ритме и композиции в древнерусской иконописи (см. выше) и анализа «Утра стрелецкой казни» Сурикова). До настоящего времени об этом исследовании Тарабукина можно было судить только по содержательной статье В. В. Иванченко [2].

Первые две части исследования (введение с теоретической частью и анализ композиции памятников Древнего мира и Средних веков) публикуются по машинописи 1944 – 1945 годов (основные детали указаны выше). Примечания Тарабукина, за редкими исключениями, не сохранились, в машинописи остались только их номера. Текст некоторых сносок удалось восстановить (полностью или частично) по разрозненным архивным материалам[8], утраченные примечания по возможности восполнены пояснениями публикатора. Примечания публикатора выделены квадратными скобками, равно как и дополнения в авторском тексте. Сокращения раскрыты безоговорочно, аналогично проведена мелкая стилистическая правка. Имена художников и исторических лиц приведены в соответствие с современными нормами (в случае вариативности оставлены авторские написания). Авторские схемы к произведениям искусства Древнего мира и Средних веков не сохранились. Приложения издаются по разным архивным источникам, указанным в каждом случае.

8 *Тарабукин Н. М. Теория композиции в живописи (фрагменты статьи) // ОР РГБ. Ф. 627. К. 5. Ед. хр. 4. Л. 32 – 33, 42; К. 5. Ед. хр. 8. Л. 51, 64 об.*

Н. М. ТАРАБУКИН

АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Литература, непосредственно относящаяся к теме данного исследования, хотя и имеется на русском и иностранных языках, но обширной ее назвать нельзя. В большинстве случаев предмет композиции рассматривается в общих чертах. Подробный анализ конкретных памятников изобразительного искусства, направленный к тому, чтобы раскрыть саму структуру художественного произведения, встречается крайне редко в трудах, хотя и посвященных нашей теме. Поэтому, в противовес описаниям общего порядка, здесь дается подробный анализ композиции отдельных картин, начиная с древнейших времен, кончая текущими днями. Нам представляется, что такой метод, будучи весьма наглядным, более убедителен, чем сводные описания. Да и в литературе предлагаемый здесь способ рассмотрения картин является в значительной мере новым.

Данная работа составилась в результате объединения в одно целое многочисленных разборов картин, которые мне приходилось делать в научных докладах, с которыми я выступал в разное время, и в моей педагогической работе, дополняя этими разборами общие описания исторических эпох, художественных стилей и характеристику творчества отдельных мастеров искусства. Таким образом, материал книги копился много лет и представляет плод двадцатипятилетней научной и педагогической работы.

Так как печатаемый здесь текст написан очень сжато, что продиктовано самим методом исследования, то чтение его должно быть замедленным. Беглый «просмотр» книги читателю ничего не даст и может вызвать только ряд недоразумений. Одновременно с чтением текста необходимо иметь перед собою репродукцию анализируемой картины и ее схему. Прилагаемые схемы надо рассматривать не как композиции картин, а именно только как схемы композиций. Они вскрывают лишь композиционный стержень произведения, его, так сказать, скелет, не больше.

Николай Тарабукин

деревня Опариха, лето 1944 г.

ВВЕДЕНИЕ

Вопросы художественного мастерства и подробный анализ структуры произведений изобразительного искусства не суть вопросы «чистой» или «голой» техники. Любой элемент художественной формы одновременно является и выразительным средством идейного содержания искусства. Цвет, композиция,

ритм и прочее составляют в самой структуре своей язык искусства, на котором художник говорит о своем отношении к действительности. Поэтому изучение формы художественного произведения не может быть сведено к описанию только внешних приемов, но становится стилистическим анализом, в процессе которого раскрывается идейное содержание искусства.

Формалистическое искусствознание интересовалось структурой художественного произведения ради самой структуры, уклоняясь в чисто технологический процесс изучения формы. Естественно, что подобная крайность породила в виде антитезы другую крайность: изучение искусства стало ограничиваться описанием сюжетного содержания произведений, игнорируя вопросы своеобразия художественного выражения. И тот и другой путь в их крайних проявлениях можно считать пройденным, и перед современным искусствознанием стоит задача объединения в одно целое вопросов формы и содержания. Форма, раскрывающая смысл художественного произведения, представляется нам не механическим средством выражения, а органическим языком, обусловленным в своей структуре внутренней сущностью искусства.

Именно так понимается здесь проблема живописной композиции. Композиция картины не «технология» в узком смысле этого слова, а элемент стиля, следовательно, форма выражения миропонимания живописца. Анализ композиционных приемов ведет к раскрытию путей, коими художники достигают соответствующего воздействия своих произведений. В художественном произведении все части между собою спаяны и взаимообусловлены. Выделить из целого какой-либо отдельный элемент невозможно без нарушения общего впечатления, без разрушения органичности произведения. Изучение композиции менее всего угрожает тому, что можно назвать целостностью художественного памятника. Композиция представляет собою организующий фактор. Она не столько один из элементов искусства, сколько некое начало, скрепляющее части произведения, цементирующее множественность состава художественной вещи. И меньше всего можно опасаться за механистический разрыв произведения, изучая именно композицию, ибо она сама в себе несет идею объединения частей (compositio — соединение). Понятие композиции по своему логическому составу включает в себя отдельные элементы художественного целого и вне их лишено смысла. Нельзя рассматривать композицию изолированно от ритма (линейного или цветового), от колорита, фактуры, построения пространства, временного момента и других компонентов произведения. Взаимосвязь композиции со всем целым художественной вещи есть condicio sine qua non.

Композиция, будучи структурным выражением идейного замысла художника, есть функция стиля. Стили же в искусстве изменяются в процессе исторической эволюции культуры. Следовательно, и композицию, как один из компонентов стиля, надлежит рассматривать в историческом развитии.

Композиция является основным и необходимым фактором всех без исключения видов искусства в каждой отдельной вещи в частности. Вне композиции нет художественного произведения. Леонардо да Винчи называл ее «высшей и благороднейшей» частью искусства[9]. В изобразительных или пространственных формах искусства композиция приобретает особенное значение. В живописи и скульптуре художник наглядным способом раскрывает в образной форме идею своего произведения, зрительно объективирует ее. Образ есть тоже выражение идеи. Но если образ дан, так сказать, в «звучании», то композиция выявляется в самой структуре художественной вещи. Если образ — «музыкальная» стихия в искусстве, то композиция — «архитектоническое» начало в нем.

Живопись — немая поэзия, как называл ее Платон[10]. Живописец все, что хочет сказать, должен показать. Зрительно-воспринимаемая структура картины состоит из изобразительных масс и сил. Под массами я подразумеваю все, что в картине может быть воспринято со стороны 1) объема, 2) плотности, 3) веса, то есть все предметное, будет ли это человеческая фигура, животное, вещь, растительный мир и прочее. Массы обычно находятся в движении, иллюзорно переданном живописцем: человек идет, птица летит, деревья склоняются от ветра, облака плывут по небу и тому подобное. Это иллюзорное движение в картине я называю изобразительными силами. Каждая такая сила, будет ли это бег лошади, полет птицы или взгляд человека, обладает 1) скоростью движения (или темпом), 2) направлением движения и 3) характером его, то есть рисунком или ритмом движения.

Итак, все изобразительные элементы картины могут быть восприняты со стороны 1) объема, 2) плотности, 3) веса, 4) темпа, 5) направления движения и 6) ритма. Композиция выполняет роль организующей силы, приводящей множественность элементов к стилистическому единству. Таким образом, композицию можно определить как изобразительный строй художественного произведения, реализующий путем организации изобразительных масс и сил в образной форме идею, которая, в свою очередь, является выражением миропонимания художника. Или, несколько видоизменяя формулировку, можно определить то же понятие следующим образом: композиция в живописи есть пространственная организация на плоскости изобразительных сил и масс с целью выразить в самом строе художественного произведения его идейный смысл.

Соотношение между идеей художественного произведения и его композицией примерно то же, что между понятиями внутренней и внешней

9 *Леонардо да Винчи. Трактат о живописи. § 279.* [*Ср.: «Высшей и главной частью искусства является изобретение композиции любого предмета»* [*14, с. 106*].]

10 *Платон* [*здесь оставлено место для ссылки. — А. Д.*]. *Так же называл живопись и Леонардо да Винчи.* [*Ср. в трактате Леонардо (там же, § 19, с. 8): «Если ты назовешь живопись немой поэзией, то и живописец сможет сказать, что поэзия — это слепая живопись». У Леонардо да Винчи — скрытая цитата из стихотворения греческого лирика Симонида Кеосского в пересказе Плутарха («О славе афинян», 3, 346 F, рус. пер.* [*15*]*: «Симонид, правда, называет живопись немой поэзией, а поэзию — поющей живописью. Ибо те же деяния, которые живописцы изображают как ныне происходящие, рассказываются и записываются в сочинениях как уже свершившиеся. Пусть одни показывают их красками и формами, а другие — словами и выражениями, различие лишь в материале и способе подражания, а конечный результат один в обоих случаях. И лучший из историков будет тот, кто, живописуя страсти и образы людей, словно превращает свой рассказ в картину». Фраза часто встречается также в латинском варианте: "Poema pictura loquens, pictura poema silens". Аллюзия на сравнение Симонида у Горация "ut pictura poesis" (Ars poetica, 361) стала афоризмом.*]

формы. Федерико Цуккаро в своем трактате[11] говорит о «внутреннем рисунке», понимая под ним «представление и идею, составляемую всяким для познания и действия»[12]. Если рисунок не есть ни материя, ни тело, ни субстанция, но прежде всего форма, то «внутренний рисунок является идеей и формой в интеллекте»[13].

Из сформулированного определения композиции вытекает, что пространство и время составляют два основных фактора произведений изобразительного искусства. Все, что выше, было обозначено под видом изобразительных масс, суть пространственные компоненты картины, [а] то, что относится к силам, суть моменты временные. Пространственные факторы — явления структурного порядка, временные — динамического. Те и другие взаимообусловленные. Время, будучи выражено изобразительным ритмом, предполагает наличие пространственного выражения. Это последнее, расчленяя картинную плоскость, рождает ритмико-временную концепцию. В дальнейшем эти два момента — пространство и время — будут составлять fundamentum divisionis при дифференциации и систематизации всего разнообразия живописных структур.

Изучая строение художественных произведений и отмечая в пределах каждого исторического стиля наличие определенных методов изобразительного оформления, мы приходим к выводу, что в значительном большинстве случаев композиция является результатом сознательной работы художника. В доказательство можно привести немалое число примеров. Родэн говорил: «Будьте уверены, что мастера вполне сознают, что творят»[14]. Стоит просмотреть многочисленные рисунки Сурикова к «Боярыне Морозовой», чтобы вопрос о сознательных поисках композиционной структуры картины предстал во всей убедительности[15]. Что касается живописи старинных мастеров, то, чем дальше в глубь веков, тем сильнее была традиция, тем, следовательно, строже композиционные приемы, передаваемые из поколения в поколение. Отчетливо выраженная закономерность композиций мастеров итальянского Ренессанса явно указывает на осознанность методов композиционного строения. Средневековые же иконописцы буквально следовали правилам, предначертанным в «Иконописных подлинниках»[16].

Если композиция структурно обусловлена идейным содержанием произведения, которое меняется в процессе исторической эволюции культуры, то и композиционные приемы подвержены изменениям и зависят от стилистических смен. Тщетно было бы найти и формулировать «законы» композиционного строения, годные для «всех времен и народов». О «закономерностях»

11 *Федерико Цуккаро. Идея скульпторов, живописцев и архитекторов. Болонья, 1607 г.* [*Далее зачеркнуто: Мастера искусства об иск.*] *I, 3, 38.* [*Имеется в виду сочинение Ф. Цуккаро «Идея скульпторов, живописцев и архитекторов» (первое издание: Турин, 1607). Рус. пер. фрагментов:* [*16, с. 272–280*]].

[12] [*16. С. 273*].

[13] [*16. С. 275*].

14 *Родэн. Искусство. Беседы, записанные Гзелль. 1914. 170 стр.* [*17, с. 170*].

15 [*В авторском примечании упоминаются работы Вик. Никольского о композиции «Боярыни Морозовой». См.:* [*18, с. 73–92; 19 (истории и анализу картины посвящена вся книга, о композиции см.: с. 30–67)*]. *В более раннем варианте авторской сноски имеется также ссылка по памяти на статью Макс. Волошина «Материалы для биографии Сурикова» в журнале «Аполлон» (1916, № 6–7, с. 40–63).*].

16 [*Авторское примечание здесь опущено, подробно см. в «Философии иконы», гл. 6* [*3, с. 95–105*].]

можно говорить только в пределах определенного исторического стиля. Можно, например, обобщать композиционные методы, свойственные Раннему Ренессансу в Италии. Но уже Высокий Ренессанс нарушает «правила» Кватроченто и устанавливает свои правила, в свою очередь разрушаемые Поздним Ренессансом и Барокко. Это обстоятельство определяет план дальнейшего изложения. Ни о каком узко-формалистическом подходе к проблеме композиции не может быть речи, если нас интересует смысловая сторона данного вопроса. Не могут, не встречая противоречий со стороны исторических фактов, быть решены вопросы композиции и догматически. Та или другая композиция получает «оправдание» не сама по себе, но приобретает «расценку» в зависимости от того, как она выполняет свои функции, будучи проводником смыслового содержания произведения. Единственно оправданным методом изложения проблемы может быть исторический обзор композиционных приемов.

Эволюция композиционных форм обнаруживает тенденцию от догматичности к свободе. Эта линия развития не прямолинейна. Она сложна и показывает не только подъемы, но [и] отступления в сторону и падения. Композиция средневековой живописи догматична. Ренессанс хотя и устанавливает ряд закономерностей, но предоставляет живописцу свободу художественных вариаций. Барокко раскрепощает искусство, давая художнику небывалую до того времени свободу воплощений. Натуралистическая же буржуазная живопись Голландии XVII столетия, Франции, Германии и России прошлого века, выдвигая в качестве ведущего элемента живописи сюжет, всецело подчинила ему композицию. Композиция теряет значение преобладающего в картине фактора, как то было у средневековых фрескописцев, художников Ренессанса и Барокко. Композиция начинает выполнять служебную роль по отношению к сюжету.

ДИФФЕРЕНЦИАЦИЯ КОМПОЗИЦИОННЫХ ФОРМ

Огромное разнообразие композиционных приемов, встречаемое в живописи на протяжении ее исторического развития, может быть сведено, в плане теоретическом, к нескольким основным положениям. Прежде всего я расчленяю материал на четыре рубрики: 1) Общий принцип, 2) Время, 3) Пространство, 4) Структура. Внутри каждого раздела я отмечаю различного рода формы решения той или иной временной, пространственной или чисто структурной задачи.

I. ОБЩИЙ ПРИНЦИП

1) Органическая и механистическая композиция

Художественное мировоззрение в эпоху Ренессанса, стремившееся осознать мир как гармоническое единство, нашло отражение в органическом строе композиций (Рафаэль). Напротив, школа классицизма, исходя из априорных предпосылок в оформлении картины, привела к неизбежной механистичности композиционной формы (Давид). Еще более яркий пример механистичности

композиционной структуры представляет кубистическая и супрематическая живопись начала XX века. Всякая (независимо от стиля) формалистическая позиция приводит к механистичности. Каждый стиль в период упадка дает образцы механистического строения композиций, вырабатывая трафарет.

2) Субординированная и координированная композиция

Принцип соподчинения всех элементов художественного произведения одному (Тициан) противоположен принципу кооперации элементов между собою (Менгс). Органическая композиция может быть субординированной (Рубенс, Рембрандт) и координированной (Мантенья). В свою очередь и механистическая композиция может быть субординированной («Поезд на полном ходу» Руссоло) и координированной («Скрипка» Пикассо).

3) Индуктивный и дедуктивный принцип композиции

Как правило, композиции Ренессанса (особенно Раннего) создаются по методу индукции. Общее слагается из отдельных частностей. В противоположность этому мастера Барокко следовали методу дедукции. Зритель первоначально воспринимает целое и лишь после тщательного всматривания видит детали.

II. ВРЕМЯ

Временному моменту в композиционной структуре художественных произведений я придаю особенное значение. Я акцентирую внимание на временной и ритмической стороне композиций, так как она чаще всего оставалась вне поля внимания исследователей, занятых обычно пространственной проблемой. Между тем время — задача наиболее трудная для художников и бесспорно интересная для исследования. Рассматривая композицию как временную концепцию, учитывая в структуре художественного произведения наличие движения и ритма, все многообразие изобразительных воплощений можно свести к следующим категориям:

1) Статическая и динамическая композиция

Искусство архаических периодов культуры (Аполлон Орхоменский в Греции), искусство раннего Средневековья (равеннские мозаики VI века) дают образцы статических композиций. Статическая композиция возможна как органическая (Византия) и механистическая (Матисс, «Игра в шашки»). Произведения Барокко составляют многочисленные варианты динамического строя композиции.

2) Моторный и зрительно-созерцательный принцип композиций

В периоды детства культуры (а также в детском творчестве) композиция формируется в результате моторной ориентировки в пространстве. Художник примитивной культуры и ребенок изображают на плоскости, например, пруд, располагая вокруг него деревья кронами во все стороны. Возникает интуитивно созданное картографическое изображение пространства, где временной момент органически входит в структуру пространственной формы и неразрывно связан с ней. Египтяне возводят это в сознательный прием. В европейской живописи подобная картографическая концепция встречается в футуристической, кубистической и экспрессионистической живописи (М. Шагал, «Я и деревня»). Напротив, перспективное построение пространства есть результат зрительно-созерцательного восприятия пространства с одной неподвижной позиции. Моторная ориентировка пространства предполагает множественность точек зрения (живопись Китая и Японии).

3) Симультанная и суксесивная[17] композиция

Исходя из оформления средневековой сцены, Коген определял симультанность ([simultané][18]) как одновременное появление на сценической площадке всех участников действия, где каждый занимал определенное место, неизменно пребывая в нем[19]. При этом сцена разделялась на ряд площадок и ярусов, означавших различные пространства. Византийские мозаики и фрески, подобно средневековому театру, строили композицию симультанно, совмещая разновременное и разнопространственное. Одним из примеров может служить анализируемая в дальнейшем мозаика «Рождество Христово» из Кахрие-Джами.

Суксесивное решение временной задачи также имеет место в средневековой живописи при наличии фризовой (лентообразной) композиции в иконах с «житием». Здесь события изображаются в последовательном порядке одно за другим в ряде клейм. Реалистически построенная композиция по принципу суксесивности появляется с эпохи Ренессанса.

4) Длительная и мгновенная фиксация событий

В египетской живописи, в средневековых византийских мозаиках художники передавали в ряде кадров действие, развертывавшееся перед глазами зрителя. Во фризе Парфенона, в греческой вазописи, в рельефах колонны Траяна, в китайских свитках и японских какэмоно путем фризового построения композиций изображается ход событий, охватывающих длительное время и требующих довольно продолжительного восприятия со стороны зрителя. С эпохи Ренессанса появляются композиции, фиксирующие один короткий момент. В картинах классицистов динамическая сцена нередко представлена как мгновение (Давид, «Клятва Горациев»). В искусстве портрета мы отмечаем наличие длительного времени в портретах-биографиях Рембрандта и мгновенность — в портретах-характеристиках Франса Хальса.

5) Монтажная и ординарная композиция

Художники Египта, Древнего Востока, Средневековья часто прибегали к монтажной композиции, благодаря чему последовательно (суксесивно) или одновременно (симультанно) развертывается ход событий. Принципы монтажа весьма различны: параллельные ленты, ряд клейм, симультанность и прочие.

Ординарная композиция представляет собою однокадровую картину. Она воспринимается под одним углом («Персей и Андромеда» Рубенса и другие многочисленные произведения).

III. ПРОСТРАНСТВО

В вышеуказанных случаях строение композиции определялось преимущественно временным фак-

[17] [*Здесь и далее сохранена авторская орфография этого термина.*]

[18] [*В машинописи в круглых скобках оставлено свободное место, восстановлено по рукописи.*]

[19] [*По мнению В. В. Иванченко* [2, с. 267, примеч. 54], *«эта классификация заимствована Тарабукиным у Д. Фрея, которая была им обнародована в 1929 г. в кн.: Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung. 1929».*]

тором. Обращая внимание на организацию пространственных элементов картины, мы отмечаем следующие виды композиций:

1) Замкнутая (концентрическая) и разорванная (эксцентрическая) композиция

Образцом первой являются по преимуществу произведения Высокого Ренессанса. Картины Рафаэля, Андреа дель Сарто, Корреджо представляют собою примеры завершенной композиции. Напротив, Барокко дает разнообразные варианты разорванной композиции (Тинторетто, «Бегство в Египет», «Святой Георгий»).

2) Фронтальная и глубинная композиция

Фронтальность присуща искусству архаических периодов культуры. Фронтальны египетская стенопись и рельефы, древнегреческая чернофигурная вазопись и ранние византийские мозаики и фрески. Неопримитивисты (Гоген, Матисс), источником своим полагая искусство архаических форм, возвращаются к фронтальному построению композиций. Глубинная композиция возникает в классические периоды. У Джотто появляются несколько планов и тенденция к перспективному построению пространства. В эпоху Ренессанса перспектива становится необходимым условием композиционного строения. Картина приобретает глубину, которая в пейзажной живописи голландцев XVII столетия становится определяющим фактором строения изобразительной формы (Гоббема, Гойен, Рейсдаль).

3) Фокусная и рассеянная композиция

Композиции Ренессанса преимущественно фокусные, причем чаще всего центрально-фокусные. В центре картины сосредоточен «фокус» идейный, сюжетный и перспективный («Тайная вечеря» Леонардо, где фигура Иисуса, главная идеологически и сюжетно, помещена в центре композиции [и] одновременно является точкой схода для перспективных линий). Классицистические композиции — рассеяны. Фокусные композиции Барокко обычно не являются центрально-фокусными («Тайная вечеря» Тинторетто).

4) Одночастная и многочастная композиция

Излюбленным членением ренессансных композиций была трехчастность. Она стала неотъемлемым признаком классических произведений («Голгофа» Мантеньи, «Сикстинская Мадонна» Рафаэля, надгробия Медичи Микеланджело, многие картины Андреа дель Сарто, Корреджо и другие).

IV. СТРУКТУРА

Изобразительная форма в некоторых случаях подчинена той или иной геометрической фигуре, которая является в каждом отдельном случае структурным стержнем композиции:

1) По треугольнику, кругу, квадрату, кресту, спирали

К этим немногим фигурам сводится большое количество композиций. Кроме указанных фигур возможны их варианты. Треугольник, помимо равностороннего и равнобедренного, может быть прямоугольный, тупоугольный и прочий. Крест может быть равносторонним или с неравными отрезками (греческим и латинским). Квадрат с отрезанными углами образует шестиугольник и может варьироваться в пределах разнообразных форм многоугольника. Трансформации спирали возможны во многих направлениях.

Если композиция построена глубинно, указанные планометрические формы становятся стереометрическими. Треугольник превращается в конус, круг в шар, трапеция в усеченную пирамиду и т. д. Эту стереометричность надо учитывать при анализе объемных композиций. Так, например, композицию Рафаэля «Мадонна со щегленком» нельзя определять как треугольную, ибо равнобедренный треугольник в данном случае представит только разрез композиции. Сама же по себе композиция построена по конусу, ибо она не только фронтальна, но и глубинна. Младенцы находятся в более ближнем плане, чем Мадонна.

В процессе эволюции художественной культуры наблюдается следующая закономерность: чем спокойнее и гармоничнее художественные образы, тем более композиции приближаются к устойчивым и равносторонним геометрическим формам. Для Ренессанса характерны треугольник и конус, встречающиеся у Перуджино, Джулио Романо, Андреа дель Сарто и других. Для Рафаэля характерен круг («Мадонна Альба», “Madonna della Sedia”). В Барокко круг заменяется эллипсисом. Строгая геометризация исчезает. Преобладает кривая линия и асимметрия. Для рококо характерна спиралеобразная (зигзагообразная) композиция, наблюдаемая у Ватто, Ланкре, Буше, Фрагонара.

2) Симметричная и асимметричная композиция

Искусство Византии, романского стиля, искусство Ренессанса, Ампира отличается симметричностью. Композиции Барокко асимметричны. Симметрия выражает равновесие, статику, устойчивость, гармонию. Асимметрия — подвижность. Абсолютная симметрия свойственна орнаменту, очень редко встречается в живописи. Обычно художники придерживаются лишь в общих чертах симметричного расположения фигур и предметов, не соблюдая симметрии в деталях. При членении картины на симметричные части следует различать изобразительный центр композиции от математического. Первый определяется положением главного действующего лица или основного изобразительного мотива, будет ли то предмет, цветовой или световой эффект и т. п. Математический центр обозначается механически: точкой пересечения двух диагоналей, проведенных из углов прямоугольной плоскости. В картинах Высокого Ренессанса нередко оба центра совпадают. В последующее время, как правило, это совпадение не имеет места.

3) Вертикальная, горизонтальная и диагональная композиция

Произведения, относящиеся к первоначальным периодам культуры, — преимущественно вертикальны по своей структуре (архаические Аполлоны в Греции, ранние византийские мозаики, романская скульптура). В реалистической жанровой живописи преобладает горизонтальная композиция. Тема пейзажа диктует преимущественно горизонтальное построение. Исключение составляют китайские и японские ландшафты. Для барочной живописи характерна диагональ.

Указанные здесь приемы композиционного строения встречаются в конкретных образцах живописи в самых разнообразных комбинациях. Но наличие

в произведении того или другого элемента и сочетание элементов лишено случайности и стилистически, так сказать, детерминировано. Например, статика как доминирующее начало архаических композиций влечет за собою ряд других приемов, благодаря применению которых данная стилистическая тенденция приобретает большую выразительность. Со статикой часто, как бы неизбежно, сочетаются фронтальность, симметрия, вертикализм. Напротив, в барочных произведениях, динамичных в своей основе, налицо — глубинность, диагональность, асимметрия.

Намеченные принципы дифференциации композиционных форм не имеют догматического значения. Они лишь констатируют то, что дает в качестве материала история искусства. Ограничиваясь этими констатациями вводного характера, я в дальнейшем перехожу к подробному анализу конкретных памятников изобразительного искусства.

[ИСКУССТВО ДРЕВНЕГО МИРА]

МОТОРНОЕ ВОСПРИЯТИЕ ПРОСТРАНСТВА

Об искусстве первобытного человека, о живописи современных малокультурных народов, о рисунках детей, об изобразительных приемах фольклора существует распространенное в литературе мнение, сложившееся издавна и не изжитое и по сие время, что форма этих видов художественной культуры наивна и неумела. Разумеется, в пределах этого цикла искусства встречаются образцы весьма низкой эстетической расценки. Но если исходить из наиболее выдающихся примеров первобытного и народного творчества, то они поражают не только оригинальностью строя произведений, экспрессией художественных образов, но, подчас, и техническим совершенством. Очевидность этого утверждения станет бесспорной, если назвать бизонов Альтамирской пещеры, деревянную скульптуру негров Африки, народные русские лубки и некоторые рисунки детей, собранные и описанные специалистами по детскому творчеству. Композиция этих, необычайно разнообразных, произведений отличается разнохарактерностью. Чтобы проанализировать все ее виды, потребовалось бы обширное исследование. Я остановлюсь только на одной стороне вопроса, связанного с моторным восприятием пространства. Первобытный охотник, современный австралиец, американский индеец и ребенок, примерно до шести-семилетнего возраста, строят композицию своих рисунков, исходя из восприятия пространства с разных точек зрения. Перспективно-реалистическое пространство статично, оно результат зрительного созерцания объекта с одной неподвижной позиции. Совершенно другая композиционная структура возникает при наличии нескольких точек зрения. В рисунках детей форма создается бессознательно, интуитивно. Но у египтян подобная структура сознательна и выполнена технически весьма совершенно. Но и в первом случае нет основания объяснять рисунки лишь примитивностью мышления и неумелостью. Подобное понимание неисторично и обнаруживает отсутствие способности осознать закономерность и ограниченность художественной формы. А историзм, как это ни парадоксально, наблюдается в истории искусства. Между тем от историка требуется умение «перевоплощаться» в былые эпохи и смотреть на мир глазами людей различных времен. Историк в данном случае подобен актеру, «вживающемуся» в разные сценические образы. Дело не в «снисходительном» отношении к «наивностям» далекого прошлого, а в понимании явлений художественной культуры как закономерных и в каждом отдельном случае исчерпывающих поставленную художником перед собою задачу. Историк должен признать наличие закона, что каждая историческая эпоха выражает себя в полной мере и с полным совершенством, возможным на данном этапе развития. Шедевры искусства появляются не только на высоком уровне культуры человечества, но могут быть отмечены и в творчестве первобытного человека, в современном фольклоре и в искусстве детей. Если рисунки детей оценивать критерием искусства зрелого художника, то они с этой точки зрения навсегда останутся лишь курьезом, к которому взрослый человек может отнестись снисходительно. Между тем детский рисунок имеет свою вполне оригинальную структуру, отличную от рисунка профессионала-художника, и заслуживает тщательного изучения и понимания его своеобразной формы. Понятие «примитива» не только лишено отчетливости, но и искажено, ибо под ним обычно понимается малосовершенная художественная форма. Между тем фольклор не является недоразвитой ветвью по отношению к профессиональному искусству, а представляет собою оригинальное явление, осмыслить объективное значение которого возможно только при наличии имманентной оценки данного эстетического феномена.

После этого вступления проанализируем рисунок индейца Америки, изображающего деревню. Если оценивать этот рисунок с точки зрения перспективного построения пространства, то перед нами попросту абсурдное изображение, не заслуживающее никакого внимания. Но стоит только отрешиться от взгляда на изображенное пространство с односторонней, вне пределов самого рисунка находящейся неподвижной позиции и последовать за художником внутрь изображенного пространства по тем дорожкам, которые он начертил на плоскости, как изобразительная композиция приобретет осмысленность и оправдание. Индеец изображает свою деревню, прогуливаясь по ее дорогам и фиксируя в рисунке здания, деревья и птиц с разных точек зрения. Вот он вступил на дорожку в левой части рисунка и пошел по ней в направлении слева направо, повернув голову сначала в левую сторону, а через несколько шагов вправо. В обоих случаях здания и деревья, если смотреть на них с указанных позиций, изображены правдиво, то есть крышами и кронами вверх. Продолжая за художником движение дальше, мы повертываем на другую дорожку, идущую по диагонали в верхний левый угол; идя по ней и смотря налево от себя, художник видит здание и деревья изображенными тоже правильно, то есть вершинами вверх. Опрокинутыми они представляются лишь с точки зрения стороннего наблюдателя, находящегося за пределами плоскости рисунка, в то время как подобная экспозиция

является результатом моторной ориентировки в пространстве, воспринимаемом с разных мест изнутри данной плоскости. Таким образом, рассматривать рисунок индейца с неподвижной и сторонней позиции — это значит не учитывать, что его композиционная структура обусловлена динамичным восприятием пространства. Подобная изобразительная форма встречается всякий раз, когда художник сознательно или бессознательно решает задачу пространства, воспринимавшегося им в процессе движения. В данном случае композиция объединяет воедино разновременные и разнопространственные планы. Такого рода структуру я называю картографической и объясняю ее наличие в живописи преобладанием моторной ориентации в пространстве над зрительным его восприятием.

В процессе формирования сознания, как отдельного человека, так и человечества в целом, двигательно-осязательная установка техники предшествует зрительно-двигательной, а эта последняя — чисто зрительной форме восприятия. Такова общая линия психофизического развития. Таковы фазы художественного творчества человека и человеческого общества в его истории. Пространственно-объемные формы предшествуют временным, а орнаментально-геометрическим предваряют изобразительно-сюжетные. А. В. Бакушинский в книге «Художественное творчество и воспитание» устанавливает параллели между искусством мировым, имея в виду первоначальные этапы формирования культуры, и искусством детей. Геометрический орнамент, как у первобытного человека, так и у ребенка, представляет первичную форму пространственной проекции динамического восприятия мира и ритмической организации плоскости. Когда от беспредметного орнамента первобытный человек и ребенок переходят к пространственно-изобразительной форме, вводя в нее временной момент, то появляется «геометрально-плановая проекция», как называет ее Бакушинский, или картографическая форма пространства, как предпочитаю обозначить ее я.

А. В. Бакушинский в указанной книге приводит детский рисунок[20], изображающий мальчика, идущего из дома по аллее к пруду, обсаженному кругом деревьями. Чисто плоскостная транскрипция изобразительной формы вынудила ребенка распластать на плоскости все изображенные предметы. Деревья не стоят, а лежат, обращенные кронами в разные стороны, ибо воспринимаются изнутри данного картографически построенного пространства, с точки зрения двигающегося в данном пространственном поле мальчика. Идя по аллее и повертывая голову то вправо, то влево, ребенок в каждом отдельном случае воспринимает деревья правильно — то есть кронами вверх.

Чтобы[21] убедиться воочию, каким образом получается подобная композиционная форма, я предложил мальчику в пять лет нарисовать пруд, обнесенный деревьями. Он взял бумагу, сделал на ней карандашом овал, у края которого нарисовал схематично дерево. Затем, повертывая бумагу, мальчик рисовал деревья всякий раз кронами вверх, пока клочок бумаги не сделал полного крута. В результате все нарисованные им деревья торчали вершинами в разные стороны. Вращение листа бумаги было наглядным выражением того, что мальчик обходил пруд кругом. Одновременно такую же задачу я поставил перед мальчиком восьми лет. В этом возрасте начинают развиваться и укрепляться зрительные представления, идущие на смену моторным. Восьмилетний мальчик, взяв бумагу, держал ее неподвижно перед собою и, начертив овал, расположил вокруг него елки, все вершинами вверх в одну сторону. Он изобразил пруд с одной позиции, выразив чисто зрительное представление пространственного образа. Повторяя в дальнейшем подобный эксперимент на других детях, я всякий раз получал одни и те же, заранее предвидимые результаты.

То же явление отмечает как закономерное Бакушинский, говоря, что «ребенок двигает лист бумаги горизонтально вокруг воображаемой вертикальной оси в зависимости от различных точек зрения, с которых он хочет организовать восприятие изображаемого»[22]. «Иногда он сам ходит вокруг листа, если он велик и прикреплен неподвижно»[23]. Плоскость, на которую наносится изображение, мыслится горизонтальной, а предметы на ней — вертикальными, поэтому ни один предмет не закрывает другой, как это имеет место при перспективном изображении. Перспектива отсутствует. Все линии обычно параллельны. Но иногда встречается обратная перспектива, объясняемая самим ребенком тем, что он воспринимает изображенное пространство изнутри. Уходящие от него линии постепенно сходятся, а с точки зрения стороннего наблюдателя, находящегося вне пределов изображенного пространства, они расходятся, образуя «обратную перспективу». «Объясняется это, — говорит Бакушинский, — тем, что ребенок в данном периоде всегда эгоцентрик, воображает себя в центре наблюдаемого действия, а также мира, развертывающегося вокруг него»[24].

Отсутствие перспективы влечет за собою и отсутствие перспективных масштабов. Величина предметов соответствует значению, которое им придается ребенком. Характерно, что в египетской живописи, где многие бессознательно используемые детьми приемы приобретали логическое обоснование и образуют традицию, величина человеческой фигуры зависит от положения его на ступенях социально-иерархической лестницы. Фараон, как правило, изображается в масштабах ни с кем не сравнимых. Бакушинский отмечает общий психологический закон, сводящийся к следующему: «Все то, на что обращаем мы наше внимание, зрительно кажется нам большим, чем в том случае, если бы данный предмет был в поле зрения, но не в круге сконцентрированного на нем внимания»[25]. В доказательство справедливости этого замечания можно привести в качестве примера гравюру Дюрера «Св. Иероним в келье», где фигура старца явно преувеличена в размерах, что становится очевидным, если представить его вставшим с сидения.

Как в детском творчестве, так в истории мирового искусства картографическая композиция сменяется фризовой. Сначала фриз строится как одноплановый, затем многоплановый.

20 [*20, табл. VII, рис. 19*].

[21] [*Этот абзац перекликается с пассажем из монографии Н. М. Тарабукина «Проблема пространства в живописи»* [*21, с. 197*].]

22 [*20, с. 71*].

23 [*20, с. 72*].

24 [*20, с. 73 – 74*].

25 [*20, с. 77*].

В мировом искусстве и в детском творчестве первоначальная стадия подчинена родовому инстинкту. «Обобщая все сказанное о художественном развитии человека в возрасте детства, — говорит Бакушинский, — отметим следующие основные черты: господство родового над личным, активности — над созерцанием, творчества — над восприятием, воли и эмоции — над познавательными процессами»[26].

Помимо Египта и некоторых других стран древнего классического Востока картографическая композиция как вполне осознанный прием встречается в позднейшей живописи — у футуристов и экспрессионистов. Так, например, у М. Шагала в картине «Я и деревня» избы и человеческие фигуры изображены с различных, прямо противоположных пространственных позиций. Ту же концепцию наблюдаем у Maria Uhden в картине «Город под водой» (Stadt am Wasser)[27].

К анализу подобных композиций мы обратимся в конце нашего исследования.

КАГЕМНИ
(Египетский рельеф)

Композиционная структура в живописи и рельефах Древнего Египта очень разнообразна. Здесь встречается картографический принцип построения пространства, композиции фризовые, монтажные и прочие. В данном случае мы рассмотрим монтажную композицию, которой воспользовался художник при изображении человеческой фигуры. В качестве образца возьмем рельеф времен Древнего царства, изображающий Кагемни (2500 год до н. э.)[28] [рис. 2].

В литературе не раз указывалось на несуразность сочетания профильного и фасного расположения отдельных частей человеческой фигуры в живописи и рельефах Древнего Египта. Лицо — в профиль, глаз — в фас, плечи — анфас, грудь — в профиль, причем обе видимы со стороны большого пальца, одна рука кажется вывернутой и словно неестественно приставленной. Историки видели в такого рода изображении «неумение» художника справиться с реалистической трактовкой человеческого тела. Наивность этого вывода обнаруживается с очевидностью, если принять во внимание высокий уровень египетской художественной культуры. Понятие несовершенства неприложимо к этому искусству, основанному на строго продуманных принципах построения художественной формы, где каждая деталь, не говоря уже о структуре художественного образа в целом, была рационалистически обоснована, и традиция проверена тысячелетиями. В начале текущего века профессор В. К. Мальмберг[29] обратил внимание на неубедительность объяснения изображения человека в египетском рельефе, выступив против издавна сложившегося «старого предрассудка» считать, что человеческая фигура в египетском рельефе изображена в три четверти. Обычное

26 [*20, с. 95*].

27 [*Примечание не сохранилось. Речь идет об акварели 1916 года, репродукцию см. в 20-м выпуске "Junge Kunst" (Klinkhardt & Biermann, 1921), посвященном М. Уден (1892–1918). Изображение картины имеется также на почтовой открытке в серии "Sammlung Walden", № 22.*]

28 [*Примечание не сохранилось.*]

29 [*22*].

мерило неприложимо к египетской живописи и рельефу. Необходимо переступить порог представлений, основанных на реалистическом восприятии изобразительных форм, и попытаться оценить композиционную структуру, исходя из имманентных этому искусству принципов построения. Они сводятся к тому, что художник строит композицию с расчетом показать трехмерное человеческое тело в двух измерениях на плоскости. Так как подобная задача недостижима без учета временного момента (повороты фигуры), то перед художником возникает еще одна проблема: временную последовательность фаз при развороте фигуры привести к статической форме композиции. Словом, объем свести к плоскости, а время выразить в ряде неподвижных фаз. При такой постановке вопроса все то, что с точки зрения реалистического восприятия кажется неприемлемым, приобретает свое оправдание.

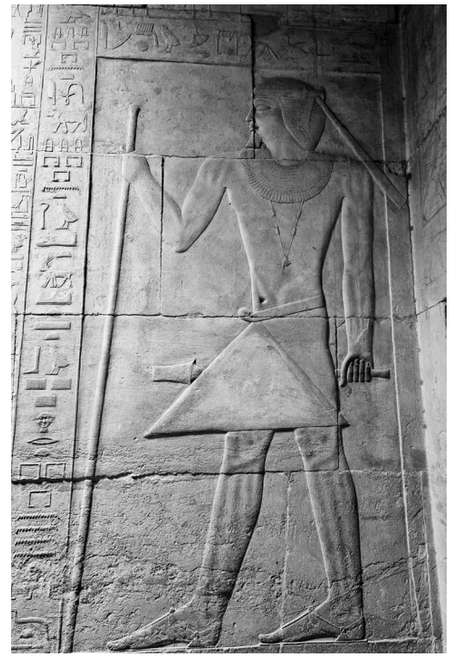

Рис. 2. Кагемни. Рельеф в некрополе Саккары, Египет / Fig. 2. Kagemni. Relief in the necropolis of Saqqara, Egypt

Лицо только в профиль в полной мере поддается плоскостному изображению. Напротив, глаз при профильной передаче требует перспективного сокращения, что нарушает плоскостность изобразительной формы. Следовательно, чтобы соблюсти принцип плоскостности, художник изображает глаз en face. Далее, руководствуясь тем же принципом, художник с полной логичностью располагает отдельные части человеческой фигуры так, чтобы не нарушить ощущения плоскости. Для этого ему необходимо или повертывать фигуру, рассматривая ее, то в фас, то в профиль, или самому обходить ее кругом, фиксируя отдельные части с разных точек зрения. Временной момент при этом становится неизбежным компонентом композиционной структуры. Прослеживая изображение Кагемни, мы убеждаемся в полной логичности расположения плеч в фас, а груди — в профиль. Но изображение одного лишь соска (как в мужских, так и в женских телах) должно навести нас на некоторые размышления. Почему отсутствует второй сосок? Да потому, что туловище представляет собою двойное изображение: в левой стороне — грудь, в правой — спина. При таком решении вопроса получает оправдание и, казалось бы, неестественно вывернутая и как бы «приставленная» правая (от зрителя) рука Кагемни. Если правая часть тела есть не что иное, как спина, то, следовательно, правая (от зрителя) рука показана со спины. А в таком случае

она изображена нормально. Пат[30], который Кагемни держит горизонтально в этой руке, находится на самом деле впереди его фигуры, а не позади, как это представляется при непосредственном восприятии.

Существует мнение, что в египетских рельефах фигура изображалась со спины (Биссин[31]). Профессор Мальмберг также допускает, что в тех случаях, когда обе руки изображены с тыльной стороны, в наличии имеется постановка фигуры спиной к зрителю. Но он признает и изображение сбоку: одна линия «представляет контур груди и живота, другая — спины и сидения», причем «представлена всегда та грудь, в какую сторону обращена фигура»[32]. Подобный разворот тела на плоскости объясняет наличие всегда одного соска и оправдывает расположение рук, но не разрешает вопроса об изображении ног. При любой постановке туловища нельзя объяснить изображение обеих ног со стороны большого пальца. И только допустив, что человеческая фигура мысленно рассечена вертикально на две половины и левая часть (в рельефе Кагемни) показывает человека спереди, а правая — со спины, может быть оправдано изображение обеих ног со стороны большого пальца. Кроме того, такое положение ступни всецело укладывается в пределы двухмерной плоскости, тогда как нога, видимая со стороны мизинца, потребовала бы перспективного изображения.

Египетский рельеф, изображающий человеческую фигуру, является результатом моторного восприятия объекта; при наличии чисто плоскостной изобразительной формы то, что с неподвижной точки зрения представляется несуразным, при динамически-многостороннем восприятии получает логически обоснованную мотивировку. Изображение человеческой фигуры в Египте было лишь одним из вариантов моторной ориентировки, выраженной художником при помощи монтажной композиции. Вразрез многочисленным утверждениям историков о неподвижности египетского искусства мы наблюдаем обратное: египетское искусство динамично, причем движение передается не иллюзорно, как в европейской живописи, а монтажно, то есть самим строем композиции. Тот же прием наблюдается в египетской живописи в картографической композиции (пруд, обнесенный деревьями), при фризовых и лентообразных формах (Рамсес на колеснице среди войска), при кадровом построении и т. д. Временной момент органически входит в структуру рельефов и рисунков, в которых египтянин изображает многочисленные сцены, отражающие все стороны жизни страны.

На примере разобранного нами рельефа мы убеждаемся, что принцип монтажа вытекает из основного положения, лежащего в системе египетского изобразительного искусства, — моторного восприятия пространства. Художник, фиксируя ряд временных моментов, приводит композицию к статичным и плоскостным формам.

Поняв закономерность подобной структуры художественного произведения, мы задаем себе вопрос: для чего понадобилось египетскому художнику прибегать к столь замысловатому способу изображения? Ведь

[30] [*Имеется в виду скипетр власти сехем, часто изображавшийся в руках не только фараонов, но и высших египетских чиновников.*]

[31] [*Friedrich Wilhelm von Bissing*].

32 [*22, с. 7, 10*].

реалистическая форма была ему доступна. Это очевидно по таким совершенным в реалистическом плане произведениям, как Шейх-эль-Белед, луврский писец, портреты Эхнатона и Нефертити, бритая голова из зеленого шифера Берлинского музея и тому подобные. Это очевидно и по многим образцам живописи плоского рельефа, где сплошь и рядом дается точное портретное сходство и предметы изображаются с предельной правдивостью. Почему же общая структура композиции всегда условна? Композиция в живописи египтян обусловлена была плоскостной формой изображения, продиктованной тем, что живопись и рельефы представляли чаще всего настенные произведения или изображения, покрывающие поверхности саркофагов, ларцов и прочего. Любая изобразительная вещь египтянина, помимо своего смыслового и сюжетного значения, выполняла функции декоративного характера. Живопись и рельефы подчинены были архитектуре, ведущему виду искусства в Древнем Египте. Дабы сохранить ощущение плоскости стены, живописец придерживался плоскостной трактовки. Отсюда проистекала архитектоническая форма и монументализм изобразительного строя египетского искусства. Когда художнику нужно было показать трехмерный объект, он переводил его на язык двухмерности, чтобы тем самым не разрушать иллюзией глубины ощущение плоскости стены. Когда художнику необходимо было передать движение и развернуть действие, он, чтобы не войти в противоречие с неподвижностью форм монументальной архитектуры, выражал временной момент путем монтажной композиции.

Последнее, на что надо обратить внимание, это на полную сознательность композиционных приемов египетских художников. Об этом убедительно говорит вполне определившийся строгий стиль египетского искусства и его тысячелетние традиции. Причем наиболее консервативная сторона искусства египтян была именно композиция. Портреты Хефрена и Ментуемхата, разделенные более чем двумя тысячелетиями, крайне различны с точки зрения трактовки художественного образа. Но композиционно они тождественны. Фронтальность, симметрия, неподвижность — эти основные приемы египетского портрета — остаются незыблемыми на протяжении тысячелетий от Древнего царства до Саисского периода. В приемах композиции яснее всего оказалась нормативность египетского искусства. Отрицать наличие сознательного отношения художника к приемам своего искусства, повторяемым на протяжении тысячелетий, логически невозможно.

Одним из доказательств, что монтажный принцип композиции был вполне осознанным, служит следующий довод. Невозможно себе представить, чтобы скульптор, правдиво зафиксировавший индивидуальные черты лица Кагемни и столь реалистично передавший отдельные детали его тела, не видел, что при профильном положении лица глаз выглядит тоже в профиль, а при постановке ног одна за другой обе ступни не могут быть видимы со стороны большого пальца. Ясно, что подобная деформация натуры вызвана приемами монтажно-построенной композиции, в структуре которой с покоряющей нас логичностью решены задачи, поставленные перед своим искусством художником.

Метод монтажа нашел новое применение в живописи европейского Средневековья, главным образом в византийских мозаиках и фресках.

Спустя пять тысяч лет в кинематографии XX столетия метод монтажа стал органически свойственен природе киноискусства. Кадровая, лентообразная и монтажная композиции Древнего Египта представляют собою отдаленнейшие прототипы тех приемов, которые всесторонне использованы кинематографией. Монтаж применим и в фотографии. Снимая человеческую фигуру с разных точек зрения: в фас, в профиль, спереди, сзади — я путем фотомонтажа построил изображение человека так, как это принято было в египетской живописи и рельефах.

«ПЛАКАЛЬЩИКИ»

Московский музей изобразительных искусств обладает ценным подлинником, относящимся к эпохе Нового царства в Египте. Небольшая каменная плита представляет собою рельеф с изображением группы лиц, оплакивающих умершего. Плита составляет часть большой композиции, полностью до нас не дошедшей. «Плакальщики» изображены участвующими в похоронном обряде и медленно шествующими к саркофагу, чтобы отдать прощальный долг покойнику [рис. 3].

В начале процессии действующие лица двигаются общей сомкнутой массой. С середины группа раздваивается, образуя две линии: одна, ближняя, представляет склон, другая — дальняя — подъем. Движение правой половины композиции, образуя два потока, протекает слева направо в первом ряду и справа налево во втором.

Горе по умершему передано очень выразительными телодвижениями, жестами рук, склонами, жесты весьма искусны и пластичны. Особенно хороши всплески рук. Очевидно, что это профессионалы, прошедшие серьезную школу пластического искусства. Так оно и было в действительности. Институт плакальщиков и плакальщиц был установлением, распространенным в Египте. Как танцовщицы священных обрядовых танцев — альмеи, так и плакальщики, участники похоронных процессий, представляли собой актеров, в совершенстве владевших своим искусством.

Если рассматривать рельеф слева направо, следя за каждой фигурой, то нетрудно увидеть, что каждый из участников данной мизансцены представляет собою звено в цепи развития общего действия. Крайняя левая фигура изображает плакальщика, входящего в помещение, где находится саркофаг с телом покойника. Он вскинул руки вверх, поднял голову, раскрыл рот и что-то причитает, выражая горе по умершему. Следующая, находящаяся впереди его фигура, противопоставляет этому эксцентрическому жесту жест концентрический, сомкнутый, показывающий, как горе, только что резко выраженное вовне, ушло вглубь, замкнулось в тайнике души. Лицо искажено мимикой скорби. Плечи приподняты, голова опущена. Ладони закрывают лицо. Человек как бы не в силах смотреть на умершего, так сильны его переживания. Сделав шаг вперед, третья слева фигура сгибается, руки охватывают голову, лицо становится

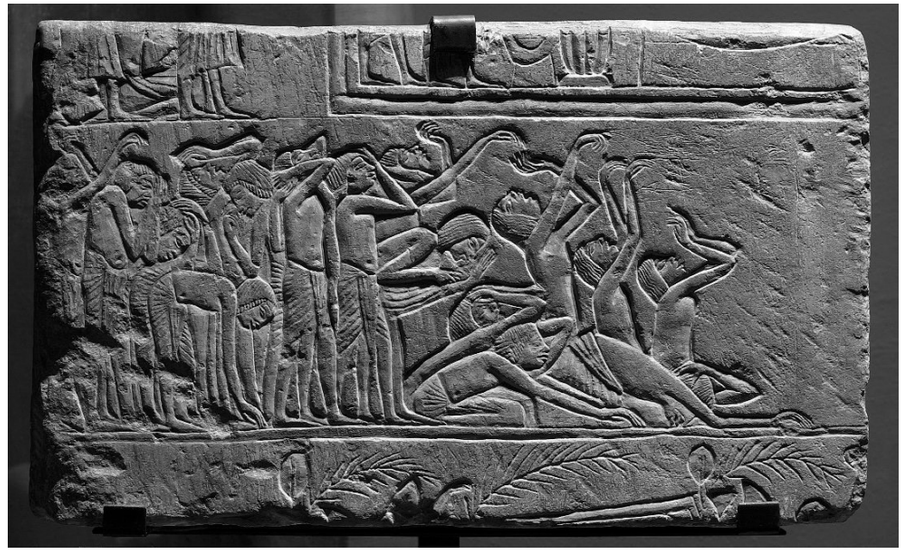

Рис. 3. Рельеф из гробницы в Саккаре (Египет) с изображением плакальщиков. XIII век до н. э. Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина / Fig. 3. Relief from a tomb in Saqqara (Egypt) depicting mourners. 13th century BC. The Pushkin State Museum of Fine Arts

сосредоточенным. Следующая (четвертая от края) фигура, продолжая уже намеченное движение, склоняется ниже, касаясь вытянутыми руками земли. После этого состояния депрессии — вдруг истерический взрыв отчаяния: фигура второго плана, находящаяся позади согбенной, резко запрокинув голову и закрыв лицо руками, громко рыдает, раскрыв широко рот. Экзальтация снова сменяется депрессией. Шестая слева фигура, видная не полностью, выражает момент упадка душевных сил. Ее лицо скрыто, одна рука поддерживает как бы обессиленную голову. Другая судорожно сжата в кулак и слегка отставлена в сторону. Плечи развернуты в фас, чем эта фигура выделяется среди всех остальных, повернутых в профиль. Дальше снова волна взрыва. Седьмая фигура, подняв голову и сомкнув запрокинутые руки на затылке, делает решительный шаг вперед, направляясь к саркофагу. Рот полураскрыт, и как бы слышен сдержанный, едва уловимый стон. Лицо восьмого плакальщика скорбно, но спокойно. Он закрыл ладонью один глаз, а другим как бы робко всматривается. Следующая, впереди описанной, фигура согнулась в поясе, подставила правую ладонь под подбородок, а левой рукой ощупывает перед собой пространство. Она намеревается преклонить колени. Начиная с этой фигуры композиция группы образует два противоположных по направлению потока. Здесь всего восемь фигур. Четыре последовательно склоняются, и четыре одна за другой поднимаются.

В фигурах, образующих склон, выражена смена душевных состояний. Согбенная в поясе фигура обнаруживает смирение и покорность. Но вот второй

плакальщик из этого ряда упал на колени: руки его вскинуты на голову. Он молча, стиснув зубы и широко раскрыв глаза, смотрит впереди себя. Второй из коленопреклоненных простер руки вперед и собирается упасть ниц. В его теле прекрасно очерчено это намерение, осуществленное в следующей, впереди его лежащей, фигуре. Этот последний плакальщик, упав ниц, рыдает. Тело его как бы едва заметно содрогается от частых нервных всхлипываний. Его правая, вытянутая вперед рука, как плеть, лежит на земле. Своей левой, с растопыренными пальцами рукой плакальщик обхватил затылок. Состояние отчаяния достигает кульминации.

Но вот последний долг отдан. Рыдания смолкли, чтобы уступить дорогу ожидающим позади. Как после тяжелого забытья медленно поднимается фигура плакальщика второго ряда. Голова его приподнята. Вытянутые вперед руки, согнутые в локтях, ладонями закрывают лицо. Из его рта раздается едва заметный стон, низкого, грудного тембра. Вторая справа фигура второго ряда делает высокий всплеск руками, согнутыми под прямым углом в костях, с ладонями, опущенными вниз. Это прощальное приветствие, обращенное к усопшему. Жест рук преисполнен изысканности. Протяжный стон раздается явственнее. Фигура немного приподнялась с колен и служит переходным звеном к третьему плакальщику, еще более привставшему, высоко запрокинувшему голову и взметнувшему руки в виде буквы икс. Если первый держит ноту do, второй — re, то этот — mi. Следующий за ним участник «плача» встал с колен на ноги. Звук его голоса высокий — fa. Его руки образуют новое, не встречавшееся доселе сочетание, однако близкое к тому, которое мы отметили у первой вошедшей слева фигуры.

Прекрасная по своей пластической выразительности сцена преисполнена музыкального ритма, разнообразного и богатого нюансами, изысканных, чисто балетных певучих жестов рук, грустно-лирического, так сказать, песенного лада и глубокого психологизма, выраженного в мимике действующих лиц. Перед нами пластический реквием, может быть, один из первых, если не первый в ряду тех произведений изобразительного искусства, в круг которых входят надгробные стелы античной Греции и Древнего Рима, средневековые саркофаги, скульптурные композиции для мавзолеев Ренессанса, тема Pietà, могильные памятники Мартоса и тому подобные.

Неизвестный нам по имени египетский мастер проявил в своей работе изумительное чувство стиля, связанного с темой реквиема. Со стороны ритмической структуры этот рельеф является предшественником греческой вазописи, которая служит прототипом средневековых мозаик, фресок и иконописи, в свою очередь предваряющих формы таких произведений Ренессанса, как [творения] Филиппино Липпи, Боттичелли, делла Роббиа, Перуджино.

Принадлежа довольно позднему времени (Новое царство), рельеф опровергает все слишком схематичные умозаключения о неподвижной структуре египетского изобразительного искусства. В разобранном нами рельефе мы с неопровержимой наглядностью видим ход действия, развернутого на ряде фигур, сочетающихся так, что каждая последующая служит продолжением начатого события. Этот принцип, не раз встречающийся уже в Египте, в дальнейшем будет нами отмечен в произведениях как древнего, так и нового искусства, как принцип, разрешающий проблему времени. Это обстоятельство дает основание устанавливать непрерывную и органическую связь египетского искусства с греческим, римским, средневековым, а в дальнейшем с ренессансным, барочным и т. д.

ФРИЗ ПАРФЕНОНА

Метод последовательного развертывания действия, известный уже египтянам, часто применялся греками во фризах, фронтонах и вазописи. Наиболее интересным в этом смысле объектом надо признать фриз Парфенона. В нем изображена процессия, совершавшаяся каждый третий год Олимпиады на празднике Панафиней и состоявшая в поднесении Афине нового пеплоса. Чтобы воспринять сюжет полностью и увидеть последовательные фазы торжественного шествия, надо было обойти Парфенон вокруг, всматриваясь во фриз и следя шаг за шагом за ходом действия. В последовательных фазах шествия показаны двигающиеся друг за другом участники обряда.

Фризовая композиция как нельзя лучше отвечает подобному сюжету. Из произведений античного искусства это единственный пример, где с такой полнотой использованы все преимущества фриза ради последовательного развертывания хода события. Только китайские, а за ними и японские художники в своих свитках исчерпали все возможности, которые предоставляет панорама при решении проблемы времени в изобразительном искусстве. Но то, что наблюдается в живописи Дальнего Востока, — это хронологически более поздние явления по сравнению с парфенонским фризом. В нем налицо наиболее раннее и совершенное по лаконизму и ясности воплощение подобной задачи.

Фриз протяжением 160 метров охватывает все четыре стены целлы храма[33]. Торжественное шествие протекает с двух сторон, начинаясь у юго-западного угла храма и направляясь к восточной стороне, образует две ленты процессии неравной длины. Одна, захватывая западную часть целлы, идет вдоль северной стены. Другая — короткая — протекает по южной стене. Восточная часть фриза изображает богов, восседающих на тронах. К ним и направляется шествие с двух противоположных сторон.

В начале процессии (западный фриз) всадники еще стоят около своих коней. Два юноши разговаривают. Один из них, находящийся около лошади, подняв правую руку, приглашает другого принять участие в торжестве. Конь, согнув длинную шею, чешет морду о свою ногу. На северной стене всадники уже гарцуют, продвигаясь вперед быстрым маршем. Лошади горячатся, и их порыв сдерживают седоки. Прекрасны эти неоседланные жилистые кони,

33 *Сохранность фриза относительно хороша. Лишь 16 метров из всей его протяженности совершенно утеряны. Строители Парфенона, придавая, видимо, второстепенное значение фризу по сравнению с фронтонными группами и метопами, пользовались нередко слоистыми плитами мрамора, содержащими слюду, что отразилось на прочности рисунка рельефов, особенно в верхних частях фриза, менее тщательно обработанных. Западный фриз остался нетронутым и находится на самом Парфеноне, а большая часть остальных рельефов, как и фронтонные группы, увезена была в Лондон.*

с гордо поднятой головой, крутой шеей, широким лбом, маленькими ушами, раздутыми ноздрями и крутым крупом. Но размеры лошадей приуменьшены по сравнению с человеческой фигурой, весьма вероятно для того, чтобы животное не заслонило своим крупным телом человека… Всюду соблюдена исокефалия. На северной стороне процессия приобретает все более развернутый характер. Появляются повозки, запряженные квадригой коней. От быстрой езды и ветра хитоны возниц развеваются по воздуху бурными складками. Распорядитель праздника, направляясь влево за квадригой, повернулся назад и своим жестом, обращенным на две стороны, соединяет конных всадников и колесницы. Фигура распорядителя выдвинута несколько укрупненными размерами. Его падающий с плеч гиматий подчеркивает экспрессивность движений. Дальше шествуют граждане с ветвями олив и сосудами, музыканты, стадо жертвенных овец и коров.

Южный фриз изображает подобную же процессию, несколько варьируя ее в деталях. Приблизясь к восточной стене целлы, оба потока шествия поворачивают на восточную часть фриза, где восседают боги. С двух сторон к их тронам медленно и плавно подходят девы в длинных хитонах. Они идут парами и в одиночку. Художник в расположении женских фигур соблюдает ритмическое чередование. Между их фигурами он ставит распорядителей праздника, опирающихся на посохи. Они обращаются в противоположную потоку движения сторону, наблюдая за порядком процессии. Их жесты служат связующими звеньями между частями композиции и вносят перебои в однообразие фронтально развернутого шествия. Стройные вертикально-падающие складки длинных девичьих хитонов напоминают каннелюры колонн. Темп движения постепенно замедляется. Начинаясь на западном фризе с adagio и достигая prestissimo в мотиве конных всадников на западной и южной стенах, движение приобретает форму andantino и, наконец, замирает около тронов богов.

Бессмертные явились на праздник лично и заняли предназначенные им места. Изобразив богов сидя, художник благодаря этому мог придать им большие размеры по сравнению с остальными человеческими фигурами, соблюдая и здесь исокефалию. С чувством достоинства и, одновременно, простотой расположились олимпийцы на тронах. Наиболее торжественное кресло предназначено для отца богов. Зевс — самая крупная фигура. Он сидит, повернув корпус в три четверти при профильном положении головы и ног. Его гиматий прикрывает бедра и ноги, оставляя обнаженным могучий торс. Одна рука опирается на спинку трона, другая покоится на колене. Только грек умел с таким изумляющим совершенством изобразить человеческую фигуру без единого напряжения. Левее рядом с Зевсом восседает его жена, «прекрасноракая» Гера. Жестом, полным величавого достоинства, она откидывает с головы покрывало. Зевс смотрит на нее со спокойным восхищением. Арес сидит, обхватив обеими руками правое колено. Еще левее поместился Гермес. Он обнажен. Свернутый гиматий прикрывает только его бедра. На ногах у него сандалии. Сзади на его плечо облокотилась другая фигура одного из олимпийцев, своим поворотом, развернутым на две стороны, связавшая в одно целое композиционный кадр из четырех фигур. По правую сторону от сцены с пеплосом расположена другая группа из семи восседающих богов. Здесь Афина, Посейдон, Афродита, ее сын Эрот и другие. Небожители представляют идеализированную сцену, сцену божественной [феоксении][34]. Сцена эта преисполнена спокойствия и величия, столь восхитительно переданных мастером фриза Парфенона.

Восточный фронтон Парфенона повторяет торжественное собрание богов, где в колоссальных размерах изображены Геба, Гефест, Гера, Афродита и другие, присутствующие при рождении Афины из головы Зевса.

Центр восточного фриза занимает сцена с пеплосом. Она находится над главным входом храма и разделяет на две группы восседающих олимпийцев. Всего здесь пять фигур. Две девы слева несут на головах низкие подставки с подушками. Они предназначаются для расположения на них пеплоса. Жрица, обернувшись к девам, приготовилась принять эти подставки. Старый жрец, обращенный в противоположную сторону, берет из рук юной девушки вытканный благороднейшими девами города новый пеплос. Эта композиция изображает момент, предшествующий церемонии подношения пеплоса. Как можно представить, в следующий этап развития действия жрица и жрец повернутся друг к другу и окажутся лицом к лицу. Жрец возложит на подушки пеплос и отнесет его богине. Этот последний акт остался не изображенным на фризе, так как он совершался внутри храма около статуи Афины и был уже невидим народу, стоящему на площади перед храмом.

Наблюдая за ритмической структурой фриза, нельзя не заметить, как теснейшим образом она связана с сюжетной стороной произведения. Темпы и ритмы движения очень выразительно раскрывают отдельные сцены процессии. В том месте, где находятся девушки в длинных хитонах, чьи складки напоминают каннелюры колонн, ритм торжественный и плавный, как в колоннаде портиков Парфенона. Здесь преобладают равные интервалы, а в изобразительном строе довлеет вертикальная прямая. Полную противоположность этому ритмическому строю представляет то место фриза, где изображены скачущие галопом конные всадники. Кавалькада образует два параллельных плана, и зритель одновременно наблюдает восемь или больше перемежающихся между собою лошадиных ног. Ритмический рисунок сложен, динамичен, быстр по темпу. В нем преобладает диагональ и кривая. Глаз не в силах уловить реальные соотношения мелькающих пар ног и воспринимает лишь их дробный ритм и убыстренный темп.

Композиция, строго держась фризового расположения, нигде не нарушает профильного движения фигур, подчеркивая этим процесс протекания шествия перед зрителем, который не участвует в параде и является сторонним наблюдателем, мимо которого дефилирует процессия. При наличии огромного числа фигур во фризе, тем не менее отсутствует повторяемость жестов и движений. Мастер фриза поражает разнообразием расстановки фигур и неистощимостью своей творческой фантазии.

[34] [*В машинописи пропуск. Слово, вписанное (автором?) карандашом, неразборчиво.* τὰ θεοξένια *— празднества в честь божеств, покровительствовавших чужеземцам.*]

К особенностям технического порядка надо отнести неравномерную обработку поверхности фриза. Верхняя его часть менее тщательно высечена и отшлифована по сравнению с нижней. Объясняется это тем, что глаз более удаленные плоскости не воспринимает в подробностях. Рельеф верхних частей фриза более высокий (примерно на сантиметр), нежели низшего ряда, благодаря чему получается иллюзия наклона рельефа.

Все эти тонкости технического порядка объясняются учетом особенностей зрительного восприятия фриза на сравнительно далеком расстоянии и снизу. Парфенон, как известно, и в своей архитектурной композиции дает немало примеров учета чисто зрительных эффектов. Так, расстановка колонн портика не на абсолютно равных расстояниях имеет целью создать зрительное впечатление полного тождества интервалов. Некоторая незаметная для глаза кривизна антаблемента и стилобата имеет в виду дать ощущение идеальной горизонтали[35].

На фризовых композициях с панорамным развертыванием действия мы с убедительной наглядностью наблюдаем преобладание временной концепции над пространством. Пространство в живописи есть ставшее, время — становящееся. Самое пространство, будучи динамизированным, убегая вдаль от зрителя (перспектива), воспринимается как динамическая форма и живейшим образом обогащает зрительное восприятие картины. Время, характеризующееся необратимостью, есть сама жизнь в ее неизменном и непрерывном протекании и становлении. Пространство есть ставшее, окостеневшее время, то есть умершее время, труп времени. Если бы изобразительные искусства представляли только пространственную категорию, то их едва ли можно было называть искусством. То, что живит изобразительные формы, суть именно время. Вне времени нет действия, сюжета, изменчивости форм, протекания событий — словом, жизни. Жизнь в ее непрерывном становлении получает свое отображение в ритмической структуре художественного произведения. Ритм вне времени немыслим. Время обладает направлением. Динамизированное пространство есть концепция образного, то есть художественного порядка. Будучи дискретными феноменами в реальной жизни и противоположными понятиями в науке, пространство и время объединяются в целостный образ в искусстве. Ощущению длительности времени соответствует глубокое пространство в живописи. В пейзажах Клода Лоррена время течет медленнее и обладает большим охватом, чем в пейзажах Рейсдаля. В портретах-биографиях Рембрандта раскрыта долгая жизнь человеческая, а в кратких портретах-характеристиках Франса Хальса фиксировано иногда одно мгновение (например, человек, изображенный раскачивающимся на стуле).

Каждая культура имеет свое отношение ко времени в его настоящем, прошлом и будущем. Грек жил преимущественно настоящим. Архаические эпохи живут будущим, эклектические — прошедшим. Рассмотренный нами фриз Парфенона изображает текущий момент. Руины Робера грустят о прошлом. Но есть еще одна форма решения проблемы времени. Это восприятие событий sub specie aeternitatis, где прошедшее, настоящее и будущее как последовательные и отдельные хронологические моменты «сняты» и совмещены в нерасчленимое единство. В зачаточной форме это мировосприятие сказалось и в ритуальном портрете Древнего царства в Египте. В осознанном виде и в полной мере оно было раскрыто в искусстве Византии.

Фриз Парфенона явился прототипом панорамной композиции, применявшейся впоследствии в триумфальных колоннах, как колонны Траяна, Константина, Наполеона, в саркофагах, как саркофаг Александра Македонского и прочих.

Близко по методу построения к фризу Парфенона примыкают композиции на вазах. Вазовая живопись нередко пользуется панорамной формой развертывания сюжета (в кино «съемка с движения»). В вазовых композициях наблюдается и последовательный ход действия. Особенно интересны в этом отношении изображения танцев. Рассматривая их, получаешь полное впечатление развернутой кинематографической ленты, где кадр за кадром фиксируются этапы движения (см. чернофигурную беотийскую вазу в Мюнхене геометрического стиля)[36].

По мнению ряда исследователей греческой живописи, живописцы переносили на стенки сосудов принципы композиций картин Полигнота, который был не столько живописец, как Аполлодор, Никомах, Зевксис, Парразий, Протоген, Апеллес, сколько рисовальщик. Его картины отличались четкостью линейных контуров, локальностью и простотою цвета (simplex color), ограничиваясь четырьмя красками. Изобразительные формы Полигнота были в достаточной степени статичны, ибо он большей частью изображал уже совершившееся событие. Но при этом Полигнот был, по мнению Аристотеля[37], хорошим изобразителем характеров. По высокому значению художественных образов его живопись писатели древности сопоставляли с искусством Фидия.

Описание композиций Полигнота дает Павсаний, имея в виду роспись дельфийской лесхи[38]. Исходя из Павсаниева пересказа «Илиона» и «Аида», нетрудно прийти к выводу, что при построении пространства Полигнот придерживался плоскостной транскрипции. Но чтобы придать подобному строю композиции реалистическую убедительность и жизненную правду, Полигнот, располагая человеческие фигуры одна над другой, старался оправдать это тем, что они находятся на разных уровнях покатой почвы. У Павсания не раз встречаются такие выражения при описании картин Полигнота: «Выше названных фигур изображен Еврином», «выше всех фигур, которые уже были приведены мною, — товарищи Одиссея Перимед и Еврилох», «под Федрой изображена Хлорида», «как раз над головами названных женщин изображена дочь Салмонея, сидящею на камне», «за Патроклом сидит как бы на холме Орфей» и тому подобные[39].

35 [*Примечание не сохранилось.*]

36 *Buschor E. Griechische Vasenmalerei. München, 1913. Abb. 82. S. 126.* [*См.:* [*23, s. 126*].]

37 *Аристотель. Поэтика, гл. 6.* [*Arist. Poet., 6: 1450a 25. Ср.: Pol. 8, V, 7: 1340a 35. См.:* [*24, с. 652, 637*]].

38 [*λέσχη — помещение для собраний.*]

39 *Павсаний, кн. X, 25–31.* [*Павсаний. Описание Эллады, X: 28, 4; 29, 1 и 3; 30, 3. Тарабукин цитирует по исследованию Фармаковского, указанному ниже* [*25, с. 46–61*], *см.:* [*25, с. 54–56, 58*]. *В новом переводе см.:* [*26, с. 458–460, 462*].]

[«]Мысль, что на греческих вазовых мастеров могло оказывать влияние современное им монументальное искусство, настолько проста и естественна, что напрашивается как бы сама собою[», —] пишет Фармаковский в своем исследовании о греческой вазописи[40]. Ряд европейских историков искусства[41] приходят к подобному же заключению, хотя и полагают, что вазовая живопись в силу особенностей своего искусства никогда рабски не повторяла форм монументальной стенописи. Влияние на вазопись краснофигурного стиля живописи Полигнота тем более вероятно, что как принципы трактовки пространства путем расположения фигур по всей поверхности картины, подобно нахождению их на холмистой покатости, так и манера линейного рисунка с четким абрисом, приближающимся к силуэту, — были не только созвучны, но единственно приемлемы в декоративном оформлении вазы. Когда Полигнотова графическая манера уступила место живописному стилю «тенеписца» Апеллеса, вазовая живопись не могла полностью использовать этот новый прием, по существу, чуждый основным принципам росписи ваз. Лишь в погребальных лекифах стала применяться более тонкая полихромия по белому фону. Но этого рода роспись не имела широкого распространения, и вскоре вазопись как особого рода искусство была обречена на вымирание. Исследования греческой вазописи привели ряд ученых (Бенндорф, Жерар и другие) к выводу, что не скульптура, а живопись являлась ведущим видом изобразительного искусства в Греции в классический период.

Принимая во внимание расположение фигур по покатому склону, нетрудно прийти к заключению, что в живописи Полигнота пейзаж в прямом смысле этого понятия присутствовал. На мнимое наличие ландшафта едва намекала архитектоническая композиция фигур, расположенных одна над другой, словно на горе. Этот прием из античного искусства перешел во фресковую и мозаичную живопись Средневековья.

В греческой вазописи, и именно в росписи белых погребальных лекифов, можно отметить еще один прием, впоследствии использованный в средневековой живописи: двухкратное изображение одного и того же лица в пределах единой композиции. Фармаковский объясняет это тем, что изображенный умерший появляется как живой среди друзей и близких, выражая этим, что он продолжает жить в памяти тех, кто посещает его могилу[42]. В византийской живописи повторение изображения одной и той же фигуры связано с принципом симультанности. Симультанность, надо полагать, была свойственна и композиции Полигнота.

Манера письма на белых лекифах приобретает весьма живописную трактовку. А в связи с этой живописностью изменяется и композиция. Она становится свободной и отступает от строгой симметрии и ритмических повторов вазописи краснофигурного стиля. Общий изобразительный строй белых лекифов прозаичнее, приближаясь к помпеянской живописи, и может быть противопоставлен поэтической структуре краснофигурной вазописи. Вводя в вазопись полихромию и живописный рисунок, превращая роспись вазы в картину, расположенную на одной стороне лекифа, художники своей неорганичной вазовой живописи манерой быстро способствуют вырождению этого искусства.

Происходит перемена и в сюжетной стороне. Героические и драматические эпизоды вазописи строгого и прекрасного стилей все чаще заменяются бытовыми сценами, и вазопись превращается в иллюстрацию обыденной жизни с тенденцией к натурализму. На стенках ваз можно видеть сцены попоек, игры, пляски, гимнастику, жизнь гинекея, мытье белья, туалет, рукоделие, типы рыбаков, ремесленников и прочее. Полихромия усиливается позолотой, особенно часто встречающейся в изделиях восточной провинции Греции и, в частности, в Крыму.

Многоярусная композиция с расположением фигур словно по склону горы встречается и за пределами вазописи и имеет, видимо, все тот же единый источник — монументальную живопись на стене. Примером может служить композиция на щите Афины-Парфенос Фидия, где по полю щита были расположены фигуры так же, как на вазах.

[ИСКУССТВО СРЕДНИХ ВЕКОВ]

«РОЖДЕСТВО ХРИСТОВО» (Мозаика Кахрие-Джами)

Средневековое искусство Византии впитало в себя наследство, с одной стороны, античного греко-римского мира, а с другой — восточной художественной культуры. В композиционной структуре византийских фресок и мозаик можно отметить наличие приемов, которые за много столетий назад были выработаны в Египте, иранском искусстве Ахеменидов, а затем в Греции и Риме. Но могучая в свое время византийская культура не эклектически восприняла это грандиозное, тысячелетиями накопленное богатство. В связи с новым содержанием (христианство) византийское искусство до полной неузнаваемости переработало предшествующие формы. Большая часть была создана заново.

Как и в других главах нашего исследования, характеризуя композиционную структуру той или иной исторической культуры, мы касались только отдельных форм, так и в отношении византийского искусства мы будем держаться того же метода. Многочисленные композиционные приемы, которые применялись византийскими художниками, полностью с трудом обозримы. Но Византия создала один из видов монтажной композиции, так называемого симультанного решения проблемы, времени и пространства. Этот прием был использован в постановках средневековых мистерий и мираклей, а также в литературе — в житиях святых. Он сводится к тому, что зритель одновременно воспринимает разновременные и разнопространственные действия. При этом нарушается последовательный ход сюжета. Но одновременно утверждается идея, что

40 *Фармаковский Б. В. Вазовая живопись и ее отношение к [монументальному] искусству в эпоху непосредственно после греко-персидских войн, с. 71.* [*Тарабукин, судя по заглавию работы, цитирует по изданию* [*25*; *27*]. *Есть также расширенное издание* [*28*].]

41 *Pottier. Etudes sur les lécythes blancs attiques à représentation funéraires* [*29*]; *Robert. Thanatos* [*30*]; *исследования Benndorf (Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserbauses. IX. 1889* [*31*]; *XI, 1890* [*32*], *XII. 1890* [*33*]); *Paul Girard. La peinture antique* [*34*].

42 [*25, с. 373*].

созерцаемые зрителем события, некогда исторические, подчиненные хронологическому ряду, ныне воспринимаются sub specie aeternitatis.

Рассмотрим на конкретном примере, как конструируется композиция, выражающая эту идею. В качестве примера мы избираем мозаику начала XIV века из константинопольской церкви монастыря Хора, ныне мечети Кахрие-Джами — «Рождество Христово» [рис. 4].

В центре композиции находятся ясли, в которых лежит новорожденный Иисус. Несколько ниже расположена (представляя собою как бы самостоятельный «кадр») фигура Марии. Над яслями — звезда, лучи которой падают на младенца. В левой части мозаики представлены волхвы, ведомые звездой. В правой стороне композиции рассказывается, как ангел оповещает пастухов, пасущих стадо, о рождении Христа. Внизу слева около купели женщины омывают новорожденного. А справа изображен в задумчиво-созерцательной позе Иосиф.

Уже одно перечисление эпизодов показывает, что в каждом «кадре» изображено событие, разновременное с одним из предшествующих (младенец в яслях и младенец над купелью) и разнопространственное (волхвы и пастухи). Но все эти разновременные моменты соединены в одно композиционное целое, благодаря чему воспринимаются зрителем симультанно. Тем самым в самом композиционном строе раскрывается идея, что совершающееся на глазах зрителя лишено хронологической последовательности, но представлено как пребывающее в вечности, вне конкретного времени и места. Золотой фон, на котором изображены фигуры, отсутствие в пейзаже и обстановке чего-либо локально-бытового и исторического служат выражением той же идеи. Движение фигур показано условно, это, так сказать, иероглиф движения. Оно не иллюзорно. Оно единовременно и свершившееся и свершаемое, как самое таинство рождения Христа по учению Церкви, наглядным изображением чего служит мозаика. Ибо понятие симультанности представляет собою олицетворение идеи, где временная последовательность событий снята и представлена в сверхвременном плане.

На этом примере мы убеждаемся, как композиционный строй художественного произведения преображает реальное событие, трактуя его sub specie aeternitatis. В этой и подобных композициях средневековое религиозное сознание нашло наиболее адекватную форму выражения.

Пространство в мозаике изображено условно с предельным приближением к плоскостной форме. Как это наблюдалось еще в египетской живописи, фигуры дальнего плана помещены вверху мозаичного поля, а фигуры ближнего плана — внизу. Они расположены словно по склону горы, как это имело место в живописи Полигнота и греческой краснофигурной вазописи. Предметы (ясли, купель) построены в «обратной перспективе», благодаря чему подчеркиваются объемные свойства предметов и не нарушается иллюзией перспективного изображения плоскостная структура композиции в ее целом. «Обратная перспектива» необычностью своего строя подчеркивает абстрактный, то есть удаленный от реальной действительности, смысл совершаемых событий. Термин «обратная перспектива» я считаю неудачным и полагаю, что его

Рис. 4. Рождество Христово. Мозаика в Кахрие-Джами, монастырь Хора, Стамбул (Константинополь), Турция. Ок. 1316–1321 / Fig. 4. The Nativity of Christ. Mosaic in the Kabriye Cami, Chora Monastery, Istanbul (Constantinople), Turkey. Circa 1316–1321

лучше заменить понятием об эксцентрическом развертывании пространства. В пространстве, где все предметы находятся в неестественном покатом положении, реальный человек не может двигаться. Эксцентрическое пространство не допускает в свои недра реального человека, «выталкивает» его. Напротив, глубинное, иллюзорное пространство «втягивает» в себя зрителя. Эксцентрическое пространство, развертывающееся из глубины картины по направлению к передней раме, я противопоставляю концентрическому пространству, построенному перспективно и смыкающемуся в одной точке на горизонте. Первая форма пространства — активная. Это пространство, «наступающее» на зрителя. Вторая форма — пассивно-созерцательная. Это пространство, «убегающее» от зрителя.

К особенностям симультанной композиции относится прием повторения несколько раз в пределах картинного поля одной и той же фигуры. Так, в рассмотренной мозаике дважды изображается младенец Иисус. В соборе Святого Марка в Венеции на мозаиках XII века в сценах из жизни апостола Петра фигуры Петра и Христа повторены несколько раз. На мозаике XI века в алтарной абсиде Софийского собора в Киеве в изображении Евхаристии Христос находится и по правую, и по левую сторону престола. В одном случае Он подносит предстоящим хлеб, в другом — вино. В русской иконе XV столетия новгородских писем «Усекновение главы Иоанна Предтечи» голова Крестителя изображена дважды: у него на плечах (над ней палач взмахнул мечом) и отрубленная на блюде.

Симультанность — свойство не только иконописи, но и других видов средневекового искусства. В театральных представлениях мистерий и мираклей на сцене устраивалось несколько площадок, на которых одновременно происходили действия, по смыслу разнопространственные и разновременные. Подобный прием встречается в литературе — «жития святых», которые композиционно писались не как биографии, а как апологии святых, где события их жизни излагались не всегда в хронологической последовательности и истолковывались как знаменования святительской миссии призванных к подвигу святых.

«ОПЛАКИВАНИЕ ХРИСТА»
(Фреска Джотто в капелле дель Арены в Падуе)

Фреска Джотто в церкви Арены в Падуе представляет собою в истории европейской живописи эволюционное звено, соединяющее два во многом противоположных мира: Средние века и Новое время; здесь отживает старое и формируется заново то, что определяет собой дальнейший ход развития искусства.

Композиционная структура джоттовского «Оплакивания Христа» близка византийским приемам стенописи, тем не менее в целом — это явление нового порядка. Апсихологизм византийской живописи заменен здесь эмоциональным выражением горя. Не только жестами, но и мимикой художник дает дифференцированную психологическую характеристику каждому изображенному лицу. В византийской стенописи отдельные фигуры олицетворяют собою ряд ритмических этапов, в которых проходит событие. У Джотто действуют конкретные лица, объединенные художником в несколько групп. Зритель рассматривает их со своей сторонней позиции, как находящихся за картинной рамой в пределах трехмерно-построенного, как бы сценического пространства.

Византийская иконопись, будучи искусством имперсональным, выражающим идею, а не отражающим реальную жизнь, строит композицию так, что зритель в ней умопостигает символический смысл изображенного. Вот почему средневековый человек мирился с условностями композиционного строя. Ренессанс изменяет точку зрения на картину. Она становится «зрелищем», как это удачно отметил М. В. Алпатов в своем исследовании о Джотто[43]. Картина сближается с театральным представлением. Плоскостная композиционная структура сменяется построением мизансцен на горизонтально расположенной площадке. Зритель из созерцающего иероглифически-выраженную идею превращается в видящего перед собою реально-воспроизведенное событие. Символизм средневекового человека сменяется реализмом Ренессанса.

Переход от иконописной «иероглифики» к художественно-оформленному «зрелищу» происходит в эпоху проторенессанса. У Джотто средневековая плоскостная форма сменяется глубинной, горельеф — барельефом. Пространство раздвигается. Только дальний план — фон, гора, дерево — напоминает иконописное построение. Пространство воспринимается как реальная, хотя и сценически оформленная среда. Тот же процесс происходит одновременно в средневековом театре.

[43] [*35, с. 177*].

Усиливающийся зрелищный момент превращает постепенно религиозную драму в мистерию, место действия которой уже не храм, а сначала церковный двор, затем площадь и улица. По мере развития в мистериях, мираклях и моралите реализма и жанризма слабеет связь этих представлений с церковной обрядностью. Они все больше театрализируются, и присутствующие на них перестают быть соучастниками действия, становясь зрителями. Религиозная драма и церковная обрядность предполагают слияние в одно молитвенное состояние всех присутствующих в храме вместе со священнослужителями. Театральное представление имеет в виду разделение зала на сцену и партер, а присутствующих — на актеров и зрителей. Театрализированная мистерия позднего Средневековья (проторенессанс) диктует необходимость искусственных подмостков («эшафот») и мест для зрителей. Это не что иное, как зачатки театрального здания.

Это обстоятельно резко изменяет временную ситуацию в произведении: симультанность сменяется суксесивностью, одновременность разновременного и разнопространственного уступает место последовательному ходу события. Эволюция театра тождественна живописи. Коген определял симультанность (simultané) как одновременное появление на сценической площадке всех участников действия, причем каждый занимал определенное место, неизменно пребывая в нем.

Сообразно с этим и сцена разделялась на ряд площадок и ярусов, означавших различные места действия. В византийской иконе и фреске этот принцип выражен был в монтажной композиции. По мере развития зрелищного момента сценическое действие приобретает все большее единство (мизансцена), что вызывает появление площадки-эшафота. Действия, которые в иконе и религиозной драме (sacra representazione) суть пребывающие события, предопределенные провиденциальной волей, в театрализованных мистериях становятся представлениями, где события развертываются последовательно по времени — суксесивно. Этот перелом в живописи совершается в произведениях Джотто.

Если развивающиеся сценические представления вызывают потребность в театральной архитектуре, то формирующаяся в это же время станковая картина требует зала и зрителей. Напротив, икона составляет органическое целое с церковной обрядностью, а присутствующие в храме — не зрители, пришедшие сюда для рассматривания изображений. Икона — по смыслу своему — подобие обряду. Картина — зрелище и, будучи таковым, сама превращается в действие, подобно сценическому представлению, а зритель — в созерцателя. Фрески Джотто хотя и находятся в церквах, но в силу зрелищного характера становятся картинами, а их зрители — наблюдателями.

Эти изменившиеся соотношения между художественным произведением и зрителем обусловлены были в значительной мере композиционной структурой изобразительной формы. Пространство у Джотто, превратившись в иллюзорно-трехмерное, дало возможность художнику располагать толпу на горизонтальной площадке, как на сцене (мизансцены). Композиция

Рис. 5. Джотто. Оплакивание Христа. Фреска в капелле дель Арена (Скровеньи; церковь Святой Марии Милосердной) в Падуе. 1304 – 1306 / Fig. 5. Giotto. The Lamentation of Christ. Fresco in the Arena (Scrovegni) Chapel; Church of St. Mary of Mercy, Padua. 1304 – 1306

«Оплакивание Христа» делится на три части [рис. 5]. Левая изображает только что вошедших. Они с глубоким затаенным чувством смотрят на умершего. Особенно трогательна крайняя правая женская фигура со сжатыми руками. Наиболее экспрессивна здесь Мария Магдалина (с нимбом). Левой толпе соответствуют в правой стороне композиции две мужских фигуры Иосифа и Никодима. Никодим стоит в позе человека, размышляющего о свершившемся. Иосиф Аримафейский олицетворяет переход от созерцания к действию. Он принес пелены, которые держит в руках, перекинув их через плечи. Иосиф делает шаг вперед. Иоанн, с распростертыми руками, выражает своим эксцентрическим жестом самый напряженный момент сцены. Он наклоняется, чтобы пасть на колени. Женская фигура (с нимбом) впереди его уже склонилась и отдает прощальный поклон. Мария лобызает Иисуса, и ее жест является завершающим описанный ход действия.

Мизансцена из пяти фигур, расположенных вокруг тела Иисуса, образует овал. Присутствующие после того, как они отдали последний долг умершему, обходят его тело и занимают места, обозначенные тремя фигурами первого плана: две со спины, одна — в профиль. Горе затаилось глубоко внутри. Лиц не видно. Никакая мимика не в силах выразить переживаемое. И согбенные спины являются в данном случае единственной формой изображения покорности и безмолвия.

Три части пространственного плана подчеркнуты соблюдением исокефалии в пределах каждой из них: головы Христа и трех сидящих фигур находятся на одном уровне. Головы Марии и согбенной женщины (с нимбом) составляют вторую линию исокефалии. Все стоящие и Иоанн образуют третью линию.

Три плана суть три последовательных момента в ходе действия: толпа дальняя, созерцающая, выполняет роль вступления к действию; средний план, начиная с фигуры Никодима и кончая Марией, выражает самое действие; три фигуры ближнего плана представляют коду — действие кончилось и перешло в недвижимое состояние депрессии.

Вверху художник поместил летающих ангелов, подчеркнув тем самым, что голубое поле не только фон, а небесное пространство. Верхний и нижний планы контрастируют между собою: сдержанности, с которой проявляют душевные чувства лица, оплакивающие Христа, противопоставлена подчеркнутая взволнованность полета ангелов, их экспрессивные жесты и мимика. Разнообразием жестикуляции рук джоттовский сонм ангелов предваряет мимику рук в леонардовской «Тайной вечере». Все происходящее на земле, облеченное в материальную телесную оболочку, получило в пределах небесной сферы как бы раскрепощение от физических законов.

В рассмотренной фреске Джотто время воплощено не только в последовательных этапах действия, но и показано в одновременных положениях действующих лиц.

Так в композиции проторенессанса открывается путь к искусству Ренессанса, а тем самым и к разнообразию композиционных приемов последующих исторических стилей[44].

[44] [*Далее следуют 4 главы с анализом древнерусских икон. Они изданы в книге «Смысл иконы» [3, с. 175 – 196] и потому здесь опущены.*]

Приложение 1[45]

ГОСУДАРСТВЕННЫЕ ЭКСПЕРИМЕНТАЛЬНЫЕ ТЕАТРАЛЬНЫЕ МАСТЕРСКИЕ им. Вс. МЕЙЕРХОЛЬДА

Режиссерское отделение

Лекция 1-я

Н. М. ТАРАБУКИН

ПРОБЛЕМА КОМПОЗИЦИИ

Аналитический метод в искусствознании. (Формализм.)

Синтетический метод. «Теория функций» в применении к отдельному произведению.

«Теория относительности» в ее историческом понимании.

Композиция есть организация элементов произведения с целью выразить путем этой организации идею единства произведения, имеющего внутреннюю закономерность, выраженную во внешней логической связи частей.

Соотношение композиции и конструкции.

И та и другая — моменты организационные.

И та и другая — наличествуют в произведении.

Нельзя провести между ними решительную границу.

Конструкция относится к строительной стороне произведения.

Целесообразность ее оправдывается утилитарностью вещи.

Это понятие — техническое.

Композиция обращается к эстетической стороне, имеет в виду процесс восприятия произведения (а не прямого пользования), композиция — понятие стилистическое.

Корни конструкции в материале и назначении вещи.

Корни композиции в мироощущении художника, в понимании им действительности и в установке на определенный эффект создаваемого им образа.

Чем более довлеет материал в произведении, тем большую значимость имеет конструкция. (Архитектура.)

Подпорки в скульптурах античных (их происхождение).

Когда конструктивисты «изъяли» из своего обихода сам термин «композиция», тем самым они лишили свои произведения того эстетического (в широком смысле слова) значения, которое имелось в каждом произведении искусства. Недаром конструктивисты и не называли себя художниками, а свои произведения — произведениями искусства.

45 *Тарабукин Н. М. Проблема композиции / Программы курсов «История пространственных искусств», «Социология искусства», «Искусствознание», «Проблема композиции» и другие для ГЭКТЕМАС // РГАЛИ. Ф. 1476. Оп. 1. Ед. хр. 600. Л. 30–34 об., без даты [1920–1930-е гг.].*

Композиция стремится придать произведению единство. В этом организующая роль композиционного фактора. Но средства для этого крайне разнообразны.

Принципы композиции определяются, прежде всего, стилем. Стиль — система связи элементов. В зависимости от установки произведения изменяется стиль, следовательно и композиция.

Функция определяет форму (в биологии — Ламарк).

Организация — не синоним уравновешенности.

Композиция может быть динамична.

Композицию надо различать от симметрии, гармонии, архитектоничности.

Композиция может быть статична и динамична.

Композиция может быть фронтальна и развернута в глубину.

Композиция может быть центральная и рассеянная: 2-х и 3-х частн[ой].

Композиция может быть вертикальна, горизонтальна и диагональна.

Композиция может быть по кругу, по кресту, по треугольнику.

КОМПОЗИЦИЯ ЭПОХИ БАРОККО И РОКОКО

В классическую эпоху преобладала композиция по кругу, равнобедренному треугольнику, кресту и эллипсису.

В барочную эпоху композиция часто строится по диагонали, причем движение переходит за пределы рамы картины; по треугольнику с прямым углом; эллипсису и проч.

Симметрия исчезает. Уравновешенность достигается не адекватными изобразительными элементами. Она достигается моментами качественно равнозначными по силе впечатления. Уравновешенность в пейзаже — путем противопоставления предметов первого плана ощущению дали (Лоррен). Сосредоточенность толпы в одной стороне, но в другой наличие потенциальных возможностей явления чего-либо или кого-либо (Чекрыгин).

Изобразительная и цветовая сторона композиции сменяется световой (Рембрандт). Свет как новый и существенный фактор композиции.

Разнообразие композиционных приемов — характерная черта барокко и рококо… Тесная связь композиции с характером и направлением движения…

Концентрический и эксцентрический жест в композиционных приемах…

Элементы «театральности» в картинах Ватто. Концентричность композиции Ватто…

Построение перспективы: линейной и воздушной.

Точка схода. Горизонт. Ортогонали. Параллели. Композиция картографическая, прямой перспективы, обратной, синтетическая перспектива (прямая и обратная) в японской живописи. «Дорога цветов» в японском театре…

«Лягушечья перспектива» и «перспектива всадника»… Применение этих принципов перспективы на сцене.

КОМПОЗИЦИЯ «АРХАИЧЕСКОЙ» И «КЛАССИЧЕСКОЙ» ЭПОХ

I. АРХАИКА

Формальные свойства: статика; фронтальность; одно- или двухплановость; архитектоничность; вертикальность; кулисность. Джотто.

Пластический стиль XV ст. Пластический принцип в построении пространства.

Примеры: Мантенья, Синьорелли и проч.

Спиралеобразная композиция у Беноццо Гоццоли.

Движение, как масса, у Синьорелли.

Движение, как ритм линий, у Боттичелли.

Симметрия у Перуджино.

II. КЛАССИКА

Принцип саморазрешенного движения — в классическую пору в Элладе у Поликлета, Фидия и др. Парфеноновские фронтоны.

Композиция «Афинской школы» Рафаэля.

Нарушения соразмерности между фигурами и архитектурным сооружением.

Отсутствие кулисности. Единство организма произведения.

Перспектива. Горизонт. Точка схода. Ортогонали. Театральные декорации Палладио и Сардио.

Развертывание композиции в глубину.

Преобладание композиционных схем в виде круга, перемещающихся диагоналей, треугольника.

Равновесие горизонтали и вертикали. Равновесие частей.

Разгруженность композиции от переполнявших картину деталей.

Приложение 2[46]

КОМПОЗИЦИЯ В ПЕРИОД ЗРЕЛОГО ФЕОДАЛИЗМА

Исходным материалом для анализа этой группы произведений искусства будут служить образцы византийских мозаик, фресок и древнерусская иконопись. В качестве основных компонентов композиции в данном случае являются: статика, вертикализм, фронтальность, координированность, завершенность, симметричность, многопланность. Представим себе собранными воедино все эти черты, и у нас получится произведение, полное величия, торжественности, покоя, незыблемости. Вспомним, что представляла собою Византия. Наследница традиций императорского Рима, она прониклась некоторыми торжественными придворными обычаями восточных деспотий, представляя собою в государственно-политическом отношении образец централизованной бюрократической монархии. Элементы складывающегося феодализма наряду с широко развитой государственной торговлей образовывали сложный конгломерат экономических отношений. Античные традиции в философии и искусстве вплетались в сложный узор эллинистических и малоазийских влияний, где позднее цветение александрийской культуры смешивалось с сирийскими и даже сассанидскими мотивами. Торжественный и пышный церемониал придворных и церковных обрядов, в которых подвижность и естественность античной Греции сменилась статуарностью и условностью восточных церемоний, вызвал к жизни новый вид декоративного оформления. Как античный хитон из белого льна, легко и естественно облегавший тело, сменился негнущейся золотой парчой, скрывавшей под своими тяжелыми, вертикально ложащимися складками человеческую фигуру, так и ритмическая подвижность эллинистической живописи сменилась статуарностью равеннских мозаик, преобладанием фронтальной композиции константинопольских фресок, обилием золота, локальностью цвета и той торжественной величавостью ликов и поз, которую принято называть монументализмом.

Все эти элементы византийского и церковного искусства всем строем своей композиции, цвета, ритма необычайно выразительно говорили на языке изобразительных форм о том идейном содержании, которое было порождено экономическим, политическим и религиозным складом византийской культуры, выразительным символом которой в архитектуре была центрально-купольная система.

Киев многое взял из Царьграда целиком, ибо экономический и политический уклад Киевской Руси IX века был в некоторой степени родственен Византии. Первые архитекторы, мозаичисты и фрескописцы были греками. Источником древнерусского искусства домонгольского периода был Константинополь, влиявший часто не непосредственно, а через Сербию, Кавказ, Трапезунд. Киевские мозаики Софийского собора представляют собою образец византийского стиля позднего периода эпохи македонской династии. В дальнейшем, в период сложившегося феодализма, русское искусство постепенно выработало специфические национальные формы, особенно явственно сказавшиеся на искусстве Новгорода и Москвы XIV–XV столетий. Но византийские традиции всегда оставались основой иконописи и этого периода, и здесь греческие мастера, как Феофан Грек, определяли стиль передовой линии искусства. Но под влиянием местных условий русского быта строгость и холодная торжественность византинизма была значительно смягчена, что сказалось не столько во фресковой живописи, сколько в иконе. Необычайная законченность композиции, ее певучий музыкальный ритм и тонкость колористической гаммы, особенно в московских письмах Андрея Рублева и Дионисия, составляют особенные черты древнерусского искусства в отличие от византийского, несмотря на присущую тому и другому общность. Подробный анализ конкретных произведений древнерусской иконописи XV столетия обнаружит это более отчетливо, чем общие описания стиля в его целом. Отметим только, что композиционные приемы этого искусства порождены в основном культурой аристократической верхушки феодального общества — культурой, проникнутой религиозным мироотношением, культурой, консервативной в своем строе, крепко

46 *Машинопись из архива Н. М. Тарабукина, хранящегося у А. Г. Дунаева. Без даты* [*1933–1934*].

соблюдающей традиции и неохотно поддававшейся новшествам. Консерватизм художественных форм и их содержания сказался и в наличии такого факта, как «иконописные подлинники», в которых мастер находил конкретные указания относительно всей стилистической структуры своего произведения, начиная от сюжета и композиции, кончая колоритом. «Иконописные подлинники» определяли даже нравственное поведение иконописцев. Все эти художественные и этические нормы приобретали особый вес, будучи узаконяемы в постановлениях церковных соборов. Так, много из того, что составляет содержание «Иконописного подлинника» XVII столетия, изданного Большаковым, полностью повторяет постановления «Стоглавого собора» об иконописи и иконописцах.

Приложение 3[47]

АНАЛИЗ КОМПОЗИЦИИ В ЖИВОПИСИ

Особенность работы состоит в том, что вместо общих рассуждений о композиции в ней налицо подробный анализ конкретных произведений живописи, начиная с Египта, — Греция, Восток, Средневековье, Ренессанс, Барокко, русская живопись и т. д. до наших дней.

Каждая статья посвящена анализу того или иного произведения, снабжена репродукцией с него и графической схемой композиции.

В основе аналитической работы лежит исторический и стилистический принцип, т. е. вскрывается закономерность композиционных построений в зависимости от принадлежности произведения к тому или иному историческому стилю (Ренессанс, Барокко и т. под.). Описание композиции отнюдь не ограничивается внешней геометрической схемой, а определяется содержанием художественного произведения.

Главы

Введение, дифференциация композиционных форм. Моторное восприятие пространства (композиция в искусстве первобытных народов и в рисунках детей). «Плакальщики» (египетский рельеф). Фриз Парфенона. «Рождество Христово» (византийская мозаика). «Троица» Андрея Рублева. «Снятие со креста» (русская икона XV ст.). «Тайная вечеря» Леонардо. «Афинская школа» Рафаэля. «Брак в Кане Галилейской» Веронезе. «Венчание терновым венцом» Тициана. «Поклонение волхвов» Рубенса. «Давид» Пуссена. «Отплытие на остров Цитеру» Ватто. «Сватовство майора» Федотова. «Явление Христа народу» Иванова. «Боярыня Морозова» Сурикова и целый ряд других работ западных и русских художников.

Публикация, предисловие, подготовка текста и примечания А. Г. Дунаева

47 *Тарабукин Н. М. Анализ композиции в живописи // ОР ГБ. Ф. 627. К. 1. Ед. хр. 21. Л. 63. Без даты* [*после 1945*].

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Тарабукин Н. М.* Опыт теории живописи. Москва: Пролеткульт, 1923. — 71 с.
2. *Иванченко В. В.* Н. М. Тарабукин о композиции в живописи // Советская живопись 78. М., 1980. С. 250–267.
3. *Тарабукин Н. М.* Смысл иконы / подг. текста и примеч. А. Г. Дунаева. СПб.: Александрия, 2025. — 262 с.
4. *Дунаев А. Г.* Николай Михайлович Тарабукин: аннотированная библиография / 2-е изд., переработанное и дополненное. М.: ГИТИС, 2023. — 240 с.
5. *Алпатов М. В.* Композиция в живописи: исторический очерк. М.; Л.: Искусство, 1940. — 128 с.
6. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи: в 2 кн. М.: Искусство, 1977. — Кн. 1. 263 с.; Кн. 2: Таблицы [= иллюстрации].
7. *Шорохов Е. В.* Композиция (Учебник для студентов художественно-графических факультетов педагогических институтов). М.: Просвещение, 1986. — 287 с.
8. *Голубева О. Л.* Основы композиции. М.: Искусство, 2004. — 120 с.
9. *Паранюшкин Р. В.* Композиция: теория и практика изобразительного искусства. Ростов н/Д: Феникс, 2005. — 79, [4] с., ил.
10. *Могилевцев В. А.* Основы композиции. СПб.: 4АРТ, 2023. — 88 с.
11. *Бабенко А. В., Хоружая Н. В.* Основы композиции в изобразительном искусстве. Томск: Томский государственный университет, 2011. — 116 с., 32 вклейки.
12. *Дубровин В. М.* Основы изобразительного искусства. Композиция / под науч. ред. В. В. Корешкова. М.: Издательство Юрайт, 2022. — 360 с.
13. *Авсиян О. А.* Искусство композиции: учебное пособие. М.: Звонница-МГ, 2018. — 222 с.
14. Книга о живописи мастера Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского / впервые полностью переведенная на рус. яз. А. А. Губером, В. К. Шилейко. М.: [б. и.], 1934. — 384 с.
15. *Плутарх.* О славе афинян / Пер. И. Рушкина // Antiquitas Aeterna. Поволжский антиковедческий журнал. 2014. № 4. С. 468–480.
16. Мастера искусства об искусстве: Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов: в 4 т. / под общ. ред. Д. Аркина и Б. Терновца. Т. 1. М.; Л.: ОГИЗ, 1937. — 621 с.
17. *Родэн О. Искусство.* Ряд бесед, *записанных* П. Гзелль. СПб.: Огни, *1914. — 235 с.*
18. *Никольский В. А.* В. И. Суриков. Творчество и жизнь. М.: Тип. т-ва И. Д. Сытина, 1918. — 150, [2] с.
19. *Никольский В. А.* Творческие процессы В. И. Сурикова / под ред. В. И. Невского. М.: [Всекохудожник], 1934. — 121 с., 39 ил.
20. *Бакушинский А. В.* Художественное творчество и воспитание: Опыт исследования на материале пространственных искусств. [М.:] Новая Москва, 1925. — XXII, 240 с.
21. *Тарабукин Н. М.* Проблема пространства в живописи // Вопросы искусствознания. 1993. № 1. С.170–208.
22. *Мальмберг В. К.* Старый предрассудок: К вопросу об изображении человеческой фигуры в египетском рельефе. М.: [Т-во скоропечатни А. А. Левенсон], 1915. — 16 с., ил.
23. *Buschor E.* Griechische Vasenmalerei. München: R. Piper Verlag, 1913. — 213 S.
24. *Аристотель.* Сочинения: в 4 т. Т. 4. М.: Мысль, 1984. — 830 с.
25. *Фармаковский Б. В.* Вазовая живопись и ее отношение к монументальному искусству в эпоху непосредственно после греко-персидских войн // Записки императорского Русского археологического общества. Новая серия. 1899. Т. 10. Вып. 3–4. С. 13–414.
26. *Павсаний.* Описание Эллады: в 2 т. Т. 2 / пер. С. П. Кондратьева. М.: Искусство, 1938–1940. — 590 с.
27. *Фармаковский Б. В.* Вазовая живопись и ее отношение к монументальному искусству в эпоху непосредственно после греко-персидских войн // Записки императорского Русского археологического общества. Новая серия. 1902. Т. 12. Вып. 3–4. С. 3–191.
28. *Фармаковский Б. В.* Аттическая вазовая живопись и ее отношение к монументальному искусству в эпоху непосредственно после греко-персидских войн. СПб.: Тип. И. Н. Скороходова, 1902. — VIII, 616, 254 с.
29. *Pottier E.* Etudes sur les lécythes blancs attiques à représentation funéraires. Paris: Ernest Thorin Éditeur, 1883. — 160 p.

30. *Robert C.* Thanatos. Neununddreissigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archaeologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin: Druck und Verlag von G. Reimer, 1879. — 44 S.
31. *Benndorf O.* Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 9. Wien: Druck und Verlag von Adolf Holzhausen, 1889. S. 1–134.
32. *Benndorf O.* Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 11. Wien: Druck und Verlag von Adolf Holzhausen, 1890. Th. 1. S. 1–52.
33. *Benndorf O.* Bd. Heroon von Gjölbaschi-Trysa // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. 12. Prag; Wien; Leipzig: F. Tempsky; G. Freytag, 1891. Th. 1. S. 5–68.
34. *Girard P.* La peinture antique. Paris: Ancienne Maison Quantin; Libraries-Imprimeries réunies, 1892. — 336 p.
35. *Аппатов М. В.* Итальянское искусство эпохи Данте и Джотто: Истоки реализма в искусстве Западной Европы. М.; Л.: Искусство, 1939. — 332 с.

REFERENCES

1. Tarabukin N. M. *Opyt teorii zhivopisi* [The Experience of the Theory of Painting]. Moscow: Proletkult, 1923. 71 p.
2. Ivanchenko V. V. *N. M. Tarabukin o Kompozitsii v Zhivopisi* [N. M. Tarabukin on Composition in Art]. In: Sovetskaja zhivopis 78 [Soviet Painting 78]. Moscow, 1980, pp. 250–267.
3. Tarabukin N. M. *Smysl ikony* [The Meaning of the Icon]. Ed. and comm. by A. G. Dunaev. St. Petersburg: Alexandria, 2025. 262 p.
4. Dunaev A. G. *Nikolay Mikhailovich Tarabukin: Annotirovannaja Bibliografija* [Nikolay Mikhailovich Tarabukin: an Annotated Bibliography]. Second Edition. Moscow: GITIS, 2023. 240 p.
5. Alpatov M. V. *Kompozitsija v zhivopisi: istoricheskij ocherk* [Composition in Art: a Historical Sketch]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1940. 128 p.
6. Volkov N. N. *Kompozitsija v zhivopisi: v 2 knigah* [Composition in Art: in 2 Books]. Moscow: Iskusstvo, 1977. — Book 1. 263 p.; Book 2: Tables [= illustrations].
7. Shorokhov E. V. *Kompozitsija (Uchebnik dlya studentov khudozhestvenno-graficheskih fakultetov pedagogicheskih vuzov)* [Composition. Textbook for Students of Art and Graphic Arts Faculties of Pedagogical Institutes]. Moscow: Prosveshchenie, 1986. 287 p.
8. Golubeva O. L. *Osnovy Kompozitsii* [Fundamentals of Composition]. Moscow: Iskusstvo, 2004. 120 p.
9. Paranyushkin R. V. *Kompozitsija: teorija i praktika izobrazitelnogo iskusstva* [Composition: Theory and Practice of Fine Arts]. Rostov-upon Done: Phoenix, 2005. 79, [4] p.
10. Mogilevtsev V. A. *Osnovy Kompozitsii* [Fundamentals of Composition]. St. Petersburg: 4ART, 2023. 88 p.
11. Babenko A. V., Khoruzhaya N. V. *Osnovy kompozitsii v izobrazitelnom iskusstve* [Fundamentals of Composition in Fine Arts]. Tomsk: Tomsk State University, 2011. 116 p., 32 inserts.
12. Dubrovin V. M. *Osnovy izobrazitelnogo iskusstva. Kompozitsija* [Fundamentals of Fine Arts. Composition]. Sc. ed. by V. Koreshkov. Moscow: Yurayt Publ., 2022. 360 p.
13. Avsiyan O. A. *Iskusstvo kompozitsii* [The Art of Composition]. Moscow: Zvonnitsa-MG, 2018. 222 p.
14. *Kniga o zhivopisi mastera Leonardo da Vinchi, zhivopistsa i sculptora florentiiskogo* [A Book about the Paintings of Master Leonardo da Vinci, a Painter and Sculptor Florentine]. Transl. by A. Huber, V. Shileyko. Moscow, 1934. 384 p.
15. Plutarch. *O slave afinjan* [On the Glory of the Athenians]. Transl. by I. Rushkin. *Antiquitas Aeterna. The Volga Antiquarian Journal.* 2014, no. 4, pp. 468–480.
16. *Mastera iskusstva ob iskusstve: Izbrannije otryvki iz pisem, dnevnikov, rechej i traktatov: v 4 tomakh. T. 4* [Masters of Art bout Art: Selected Excerpts from Letters, Diaries, Speeches and Treatises: in 4 vols. Vol. 1.]. Ed. by D. Arkin, B. Ternovets. Moscow; Leningrad: OGIZ, 1937. 621 p.
17. Roden O. *Iskusstvo. Rjad besed, zapisannykh P. Gzell* [Art. A Series of Conversations, Recorded by P. Gzell]. St. Petersburg: Ogni, 1914. 235 p.
18. Nikolsky V. A. *V. I. Surikov. Tvorchestvo i zhizn* [V. I. Surikov. Creativity and Life]. Moscow: Tipografija Tovarishestva I. D. Sytina, 1918. 150, [2] p.
19. Nikolsky V. A. *Tvorcheskije protsessy V. I. Surikova* [Creative Processes of V. I. Surikov]. Ed. by V. I. Nevsky. Moscow: [Vsekokhudozhnik], 1934. 121 p., 39 ill.
20. Bakushinsky A. V. *Khudozhestvennoe tvorchestvo i vospitanie: Opyt issledovanija na materiale prostranstvennykh iskusstv* [Artistic Creativity and Education: Research Experience Based on the Material of Spatial Arts]. [Moscow]: Novaya Moskva, 1925. XXII, 240 p.
21. Tarabukin N. M. *Problema prostranstva v zhivopisi* [The Problem of Space in Art]. *Voprosy iskusstvoznanija*, 1993, no. 1, pp. 170–208.
22. Malmberg V. K. *Staryj predrassudok: k voprosu ob izobrazhenii chelovecheskoj figuri v egipetskom reliefe* [The Old Prejudice: On the Question of Depicting the Human Figure in Egyptian Relief]. Moscow: T-vo Skoropechatni A. A. Levenson, 1915. 16 p., ill.
23. Buschor E. Griechische Vasenmalerei. München: R. Piper Verlag, 1913. 213 S.
24. Aristotle. *Sochinenija v 4 tomakh. T. 4.* [Essays: in 4 vols. Vol. 4]. Moscow: Mysl, 1984. 830 p.
25. Farmakovsky B. V. *Vazovaja zhivopis i ejo otnoshenije k monumentalnomu iskusstvu v epokhu neposredstvenno posle greko-persidskikh vojn* [Vase Painting and its Relation to Monumental Art in the Era Immediately after the Greco-Persian Wars]. *Zapiski imperatorskogo Russkogo arkheologicheskogo obshchestva. Novaya seria* [Notes of the Imperial Russian Archaeological Society. New series]. 1899, vol. 10, issue 3–4, pp. 13–414.
26. Pausanias. *Opisanije Ellady: v 2 tomakh. T. 2* [Description of Hellas: in 2 vols. Vol. 2]. Trans. by S. P. Kondratyev. Moscow: Iskusstvo, 1938–1940. 590 p.
27. Farmakovsky B. V. *Vazovaja zhivopis i ejo otnoshenije k monumentalnomu iskusstvu v epokhu neposredstvenno posle greko-persidskikh vojn* [Vase Painting and its Relation to Monumental Art in the Era Immediately after the Greco-Persian Wars]. *Zapiski imperatorskogo Russkogo arkheologicheskogo obshchestva. Novaya seria* [Notes of the Imperial Russian Archaeological Society. New series]. 1902, vol. 12, issue 3–4, pp. 3–191.
28. Farmakovsky B. V. *Atticheskaja vazovaja zhivopis i ejo otnosheniye k monumentalnomu iskusstvu v epohu neposredstvenno posle greko-persidskih vojn* [Attic Vase Art and Its Relation to Monumental Art in the Era Immediately after the Greco-Persian Wars]. St. Petersburg: I. N. Skorokhodova Publishing House, 1902. VIII, 616, 254 p.
29. Pottier E. Etudes sur les lécythes blancs attiques à représentation funéraires. Paris: Ernest Thorin Éditeur, 1883.160 p.
30. Robert C. Thanatos. Neununddreissigstes Programm zum Winckelmannsfeste der Archaeologischen Gesellschaft zu Berlin. Berlin: Druck und Verlag von G. Reimer, 1879. 44 S.
31. Benndorf O. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 9. Wien: Druck und Verlag von Adolf Holzhausen, 1889. S. 1–134.
32. Benndorf O. Das Heroon von Gjölbaschi-Trysa // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 11. Wien: Druck und Verlag von Adolf Holzhausen, 1890. Th. 1. S. 1–52.
33. Benndorf O. Bd. Heroon von Gjölbaschi-Trysa // Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses. Bd. 12. Prag; Wien; Leipzig: F. Tempsky; G. Freytag, 1891. Th. 1. S. 5–68.
34. Girard P. La peinture antique. Paris: Ancienne Maison Quantin; Libraries-Imprimeries réunies, 1892. 336 p.
35. Alpatov M. V. *Italyanskoje iskusstvo epohi Dante i Djotto: Istoki realizma v iskusstve Zapadnoj Evropy* [Italian Art of the Era of Dante and Giotto: The Origins of Realism in the Art of Western Europe]. Moscow; Leningrad: Iskusstvo, 1939. 332 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРЕ

Дунаев Алексей Георгиевич — кандидат исторических наук, ведущий научный сотрудник отдела семиотики культуры Института мировой культуры философского факультета Московского государственного университета имени М. В. Ломоносова.
E-mail: danuvius@mail.ru
ORCID: 0009-0005-4924-1803

ABOUT THE AUTHOR
Alexey G. Dunaev — Cand. Sc. in History, Leading Researcher at the Department of Cultural Semiotics at the Institute of World Culture, Faculty of Philosophy, Lomonosov Moscow State University.
E-mail: danuvius@mail.ru
ORCID: 0009-0005-4924-1803

Статья поступила в редакцию: 02.01.2025
Отредактирована: 08.04.2025
Принята к публикации: 15.05.2025
Received: 02.01.2025
Revised: 08.04.2025
Accepted: 15.05.2025

ДЛЯ ЦИТИРОВАНИЯ
Дунаев А. Г. Н. М. Тарабукин о композиции в живописи. Часть 1 // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2025. № 2. С.182–230.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-182-230
EDN KUGJFM

FOR CITATION
Dunaev A. G. N. M. Tarabukin on Composition in Art. Part 1. *Theatre. Fine Arts. Cinema. Music.* 2025, no. 2, pp. 182–230.
DOI: 10.35852/2588-0144-2025-2-182-230
EDN KUGJFM

Перепечатка материалов только по согласованию с редакцией

Литературный редактор *Т. Крылова*
Редактор перевода *В. Федорова*
Корректор *М. Нагришко*
Оригинал-макет *Е. Бородина*
Верстка *Д. Титаренко*
Дизайнер *Э. Мусяева*

Адрес редакции и издателя

Россия, 125009, Москва, Малый Кисловский пер., 6,
Российский институт театрального искусства – ГИТИС,
Издательство ГИТИС
Тел.: +7 (495) 137-69-31 (доб. 132, 169),
e-mail: gitispub@gmail.com

Адрес распространителя

Объединенный каталог «Пресса России» – индекс № 41238
Электронный каталог «Российская периодика» (ЭК)
www.palt.ru
Издательский дом «Экономическая газета»
124319, Москва, ул. Черняховского, д. 16
Тел.: (495) 152-65-58, e-mail: alt@ekonomika.ru

Подписано в печать 21.06.2025. Формат 70×100/16
Бумага офсетная. Печать офсетная. Тираж 500 экз.

Отпечатано с готового оригинал-макета
в ООО «Фотоэксперт»
109316, г. Москва, Волгоградский проспект, д. 42, корп. 5