

Философско-концептуальные проблемы теории композиции в живописи

В статье обсуждается вопрос о том, является ли учение о композиции в живописи обзором художественного опыта с совокупностью рекомендаций или на основе художественного опыта возможна теория композиции. До сих пор многочисленные попытки создания теории композиции в живописи не имели успеха. Надежды на историю искусств, психологию, семиотику и особенности зрительного восприятия не оправдались. Между тем, культурологический подход, ориентированный на логику-в-искусстве с учетом измененных состояний сознания, позволяет решить ряд концептуальных вопросов теории композиции в живописи.

Ключевые слова: изображение; вид; видение; измененные состояния сознания; иллюзия; артистизм; логистика; композиция; хороший вкус; образная геометрия; изгиб; визионерство; физиогномика

Victor Kostetsky

Philosophical and Conceptual Problems of the Theory of Composition in Painting

The article discusses whether the teaching of composition in painting is a review of artistic experience with a set of recommendations or a theory of composition is possible on the basis of artistic experience. So far, numerous attempts to create a theory of composition in painting have not been successful. Hopes for the history of art, psychology, semiotics and features of visual perception were not justified. Meanwhile, a culturological approach focused on logic-in-art, taking into account altered states of consciousness, allows solving a number of conceptual issues of the theory of composition in painting.

Keywords: image; view; vision; altered states of consciousness; illusion; artistry; logistics; composition; good taste; figurative geometry; bending; visionary; physiognomy

Мнимо прекрасное есть разукрашенное
И. Кант

Введение

Теория композиции в живописи стала привлекать к себе философское внимание еще в XVIII в. в связи с реформой высшего образования. В эпоху Просвещения возник конфликт между новейшей Энциклопедией и ретроградным Университетом, увязшим в Средневековье. Программы университетов настолько устарели, что самообразование посредством фундаментальных энциклопедий стало явно выходить на первое место. Художественное образование, которое формировалось в условиях абсолютных монархий в открывшихся академиях – музыки, танца, театра, живописи, скульптуры – стало повторять судьбу университетов. Один из инициаторов многотомной Энциклопедии Д. Дидро писал: «Как полагаете вы, с пользой ли для дела проходят семь лет, проведенных в Академии за рисованием моделей? Хотите знать мое мнение об этом? Я полагаю, что именно там, в течение этих семи тяжелых и суровых лет, приобретается манерность в рисунке... правда природы забывается; воображение заполняется фальшивыми, напряженными, смехотворными и холодными движениями, позами, фигурами. <...> И если ныне редко встретишь *композицию* из нескольких фигур, свободную от этих академических воздействий, которые до смерти претят *человеку со вкусом* и производят впечатление лишь на тех, кому чужда истина, – то вините в этом вечные упражнения на школьных моделях» (курсив мой – В. К.) [8, с. 317–318].

Недостатки художественного образования, отмеченные Дидро в конце XVIII в., в начале XIX в. стали приносить свой печальный урожай, о котором Г. Гегель, подытоживая свои лекции по философии живописи, высказался вполне категорично. «В настоящее время, – писал он, – слишком часто сталкиваешься с портретами

и историческими картинами, по которым, несмотря на все сходство с людьми и реальными индивидами, с первого взгляда видно, что художник не знает ни что такое человек, ни каков колорит человека, ни каковы те формы, в которых человек выражает то, что он человек» [6, с. 275].

Иногда возникает закономерный вопрос, насколько уместно в живописи говорить не о композиции, а о теории композиции? Не практичнее ли говорить о формировании хорошего вкуса (упомянутого Д. Дидро), при наличии которого композиционные ошибки будут сводиться к минимуму? Композиционное мышление в «культуре повседневности» тренируется самыми обычными действиями, от костюма и сервировки стола до математических формул и технологических процессов. Так возможно, что логики, хорошего вкуса и должной профессиональной выучки достаточно для того, чтобы композиция картины не вызвала особых проблем? На этот вопрос можно ответить положительно. Но с одной оговоркой: это справедливо, когда искусство в застое или, напротив, в состоянии произвольного и безответственного экспериментирования. При застое искусства композиция принимает трафаретный вид, будь то китайская живопись или европейская. Трафаретная композиция картины легко читается зрителем: передний план, задний, центр, действующие лица, смысловой центр, оппозиции. Безответственное экспериментирование утрачивает ясность композиции, затрудняет восприятие и часто идет в ущерб хорошему вкусу.

Хороший вкус в обществе появляется не вдруг, и не во всяком обществе, и не во всякое время. Хороший вкус сам произведен от хороших композиций, начиная от архитектуры и кончая костюмом. Получается замкнутый круг: грамотная композиция в искусстве возможна при хорошем вкусе, но хороший вкус во многом произведен от грамотных композиций в искусстве. Задача теории композиции в живописи – выйти из замкнутого круга. На сегодняшний день это серьезная проблема: «...следует признать, – отмечает М. Г. Кудреватый, – что полноценная теория композиции в изобразительном искусстве разработана пока весьма слабо» [16, с. 21].

Часть первая

Проблемы методологии в теории композиции

1. Сравнительный анализ композиционных форм мышления

Прежде чем начать разговор о композиции в живописи, полезно ознакомиться с пониманием того, что такое «композиция» в других сферах деятельности.

Начнем с экономики. Есть в экономике понятие логистика. Можно в вопросах ведения хозяйства обойтись и без логистики, но будет не экономно. Логистика предстает как комбинация максимально эффективных путей перемещения товаров в процессе их производства и реализации. Как правило, существует несколько удачных комбинаций, среди которых можно выбрать и самую удачную. Ошибки в логистике сопровождаются не только снижением прибыли, но могут свести на нет все производство и торговлю. С другой стороны, удачная логистика избавляет от многих трудозатрат, от напрасной потери времени и лишних перемещений в пространстве. Естественно, логистика требует ума и сообразительности, при наличии которых даже в экономике появляется свой «эстетисис».

Композиция в технике распадается на *изобретение, конструирование и компоновку*. Суть технического изобретения в том, чтобы физический эффект превратить в востребованную вещь; на этом пути возникает вопрос о том, при каких «дополнительных построениях» задача может иметь решение. Задача собственно конструирования аналогична логистике в интересах экономики: собрать воедино ряд узлов. Что касается компоновки технического объекта, то это проблема не переднего плана: эргономика, эстетика, дороговизна или дешевизна, потребительский спрос, порой и просто случайные факторы типа моды.

В гуманитарной области вопросы композиции вышли на первый план раньше всего в риторике. Цель античной риторики не красноречие, как обычно думают, а умение заставить себя слу-

шать, причем независимо от того, хотят этого люди или не хотят. Красноречие само по себе не решает этой задачи; оно возникло в цивилизациях Древнего Востока и имело совсем другую природу: от самовосхваления до лести, причем как ради внимания властелина, так и ради внимания дамы. В античной культуре ритор обращался не к господину или даме, а к народу, так что требовался не индивидуальный подход, а объективные основания привлечения и удержания внимания в целях определенного внушения. Риторика – *суггестивная дисциплина*. Именно потребность речевого внушения большой массе разных людей привела к тому, что в речи выделили введение и заключение, содержание и форму. *Содержание* – в интересах ратора, *форма* – в интересах публики. Задача введения – не дать пройти мимо. Как известно, в античности ораторские речи составлялись. Подбирались слова для введения и заключения; подыскивались примеры для уяснения содержания; отдельно работали над элементами того, что может понравиться публике. В итоге речь должна сложиться такой, чтобы публика просила ратора принять условия, о которых он сам не смел бы ее просить ввиду явной корысти. Искусство античной риторики держалось *на строгом расчете*, не лишенном корысти.

Принципы риторики повторяются в литературе, хореографии и музыке. В психотехнике этих видов искусства заложены технические приемы удержания внимания: в музыке это тембр, в хореографии поза, в литературе сплетня. В тембрах музыкальных инструментов обертоны подбираются с аптекарской точностью: одни удаляются, других добиваются. Композиция художественных произведений в этих видах искусства основана на демонстрации того, что образует их основу. Так, в литературе: чем больше сплетни, тем литературнее. В музыке звуковысотность развивается прежде всего для пролонгированной демонстрации тембра: одной ноте невозможно долго внимать. На основе звуковысотности при демонстрации тембра в музыке появляется *содержание*. Феномен каденции придает содержанию законченный вид. Особенностью музыкального содержания является повтор. Повтор обеспечивает узнавание: новый фрагмент служит обозначением предыдущего.

В результате новый фрагмент воспринимается как знак предыдущего фрагмента, который в свою очередь выступает значением знака. Нехитрая семиотика повтора позволяет до бесконечности усложнять музыкальное содержание подобно тому, как алфавит позволяет писать любые тексты. *Без узнаваемых повторов музыка не будет иметь содержания*, превращаясь в комбинацию красивых звуков, то есть в музыкальный шум подобно детским бубенчикам или весенним капелям.

В античной музыкальной культуре не было фигуры композитора, поскольку повторы были канонизированы в определенные звукоряды, тетра хорды, которые в сочетании с тембром вызывали сильные эмоции. Переборы струн с повторением тетрахордов и были музыкой античности, приводившей слушателей в возбуждение лирического, эпического, экстатического толка.

Начиная с XI в. благодаря монахам возникают фигура композитора и нотный алфавит, в результате чего система повторов настолько усложняется, что появляется возможность не только возбуждать эмоции, но и управлять ими. Античность, собственно, практиковала два способа управления эмоциями: это их возбуждение и освобождение от отрицательных из них (катарсис). Религиозная музыкальная культура Средневековья была направлена на гармоничное сочетание разных эмоций, приводящее в итоге к преображению (сублимации) общего эмоционального состояния в «духовность».

В хореографии начальная композиция танца следовала логике волшебной сказки типа «Золушки»: обаятельные позы смирения, ситуация протеста, далее счастливый или несчастливый случай, бегство, погоня, помощь, победа, триумф – в итоге мораль «добро побеждает зло». Система характерных поз сложилась в язык танца. Сказочность танца, сложившаяся в условиях общества знати посредством поз, при переходе в народ трансформировалась в набор телодвижений ритуального типа: обороты, кружения, контактное общение. При обратном движении культуры танца, то есть с улицы во дворцы, хореография вновь возвращается от бурных телодвижений к тихой грации поз. Соответственно, карнавал смещает-

ся к сказке. В хореографии дух сказки имеет прямое отношение к композиции танца.

Композиция литературного произведения официально представлена *сюжетом*, хотя все понимают, что художественность литературы не в сюжете. Композиция в литературе производится именно ради художественного эффекта. Реальная композиция образуется писателем из того материала, который постепенно накапливался и оказался соответствующим теме. В реальной литературной композиции две составляющие: риторика и сплетня [14]. Риторика отвечает за рациональную технику повествования, а сплетня – за эмоционально-речевой поток рассказывания.

2. Проблема композиции в живописи

Что касается живописи, то понятие композиции теряет ясные очертания. Чаще всего композицию картины сводят к компоновке плоскости холста в соответствие теме и сюжету. Этот паралитературный подход, естественно, рано или поздно вызывает неудовлетворение. Очевидно, что в композиции картины есть своя логистика, возможно свое изобретение, есть конструирование, есть компоновка, есть свои введение и заключение, содержание и форма, тема и сюжет, поза и движение, тембр и тональность, – но в чем, где, каким образом?

В монографии Н. Н. Волкова «Композиция в живописи» была предпринята попытка создания «теории композиции» в противоположность многочисленным «рецептам». И первым теоретическим вопросом стал вопрос «что такое композиция?» применительно к живописи. Н. Н. Волков, анализируя мнения на этот счет выдающихся художников, пришел к выводу, что все представления довольно абстрактны и сводятся к идее целостности. В таком случае, что такое целостность? «Одно и то же целое, писал Волков, – может быть разделено на разные части: на куски, нарушающие любые закономерные связи, на компоненты структуры, образующие структурный тип целостности, на части и средства композиции, связанные в композиционное целое, на части и детали конструкции как целого» [3, с. 19].

Интуитивно каждому понятно, что композиция имеет отношение к целостности, как и целостность имеет отношение к композиции, – только определяя одно неизвестное через другое неизвестное, теорию композиции создать невозможно. Работа Волкова писалась во второй половине XX в., когда в моду стали входить семиотика и психология зрительного восприятия. Будучи хорошо знакомым с исследованиями по этим направлениям, автор монографии «Композиция в живописи» пришел к выводу, что надежды на них напрасны. Надо отдать должное Волкову, который упорно не желал идти по пути абстрактного понимания композиции как целостности, без определения того, что такое целостность на холсте и в зрительском восприятии. Разговоры о том, что композиция целостна тогда, когда части нельзя поменять местами, когда ничего уже нельзя не убавить, не прибавить, конечно, верны, но только теорию композиции не продвигают ни на шаг.

Вторым одиозным фактором ходячих представлений о композиции в живописи, который тревожил Волкова, был фактор плоскости: плоскость изображения в оппозиции к объемности пространства. Понятно, что в XX в. принципиальных проблем с изображением глубины пространства в живописи нет. Существует множество геометрических (и не геометрических) теорий перспективы, только теория композиции оказывается в стороне от геометрии, психологии, физиологии. Понятно, что зрение одним глазом или двумя вносит свои поправки, точно так же как движущимися глазами или неподвижными, с одной точки зрения или с разных, – только на теорию композиции с подобного рода поправками выйти тоже невозможно – это простор для экспериментирования, очередной путь «рецептуры». Где же иной путь, путь теории композиции, который искал Волков? К сожалению, поиски ограничились только тем, где не надо искать «теорию композиции».

Между тем, история философии отнюдь не стояла в стороне от важных вопросов теории искусства. И в отношении целостности есть вполне определенные взгляды. Достаточно вспомнить

Платона и Аристотеля. У Аристотеля был практический критерий того, что есть целое: это «объемлемость одним взглядом», именно одним, сразу, без разглядывания. А в трактате «О частях животных» Аристотель решительно утверждал, что «целое предшествует своим частям». Объяснение дано через теоретическое понятие «энтелехия», специально сконструированное им. Аристотель пользовался словом «энтузиазм», так что энтелехия в его философии фактически означает энтузиазм в ответ на призвание, причем призвание предшествует самому появлению того, в чем или в ком появится энтузиазм. Говоря современным медицинским языком, функциональная необходимость предшествует генезису органа. Эллинские стоики упростили понятие энтелехии до «тоноса» (напряжение), а римляне перевели «тонос» как «интенция». В интенции от энтелехии мало что осталось, но образ ее сохранился: части «направлены» на целое, они в тонусе целого; в свою очередь, целое направлено на свои части, оно держит их в напряжении и видит их. Разделяя взгляды Аристотеля на энтелехию и проблему целостности, Гегель будет полагать, что Солнце интенционально видит свою Солнечную систему и то, что в ней творится. Соответственно, планеты вращаются вокруг Солнца не потому, что есть надуманный закон всемирного тяготения, а потому, что орбиты планет есть части Солнца вместе с кружащими по ним планетами. Орбита планеты – это не траектория на карте солнечной системы, а часть или орган самой солнечной системы. И. Ньютону был совершенно не ведом подобный тип рассуждений, что давало повод Э. Эйлеру и Х. Гюйгенсу подшучивать над ним. Как шутил еще Ф. Рабле, сил притяжения можно придумать много, например, взять и ввести понятие «сила притяжения к сыру».

Гегель Солнечную систему понимал как единое целое, а не как солнце само по себе, планеты сами по себе, почему и писал: «...Стало быть, не так обстоит дело, что планеты мчались сперва по прямой линии в бесконечном пространстве. А потом, случайно приблизившись к Солнцу, подпали под его власть и были насильственно переведены на круговые орбиты, и не гипотетическая

центробежная сила удерживает их на определенном расстоянии от Солнца, но, образуя вместе с Солнцем единую изначальную систему, они и соединены с ним, и отделены от него истинной силой внутренней связи» [5, с. 255].

Как видим, гегелевское понимание природы отличается от того, как природу видят физики. То есть речь идет о другом типе целостности, о другой целостности. У физиков целое состоит из частей, а у Гегеля часть и целое есть лишь одна из многих ипостасей бытия наряду с качеством и количеством, содержанием и формой, сущностью и явлением, единичным и общим, необходимым и случайным. Композиция, вообще говоря, предуготовлена парными категориями, среди которых пара часть – целое далеко не на первом месте. Это обстоятельство кладет предел всяким попыткам теорию композиции сводить к целостности или изначально исходить из соотношения целого и частей.

По Гегелю, композиция в искусстве подчиняется обычной *логике категориального анализа*, причем сам категориальный анализ «Науки логики», надо заметить, разрабатывался автором именно на материале искусств. Применительно к живописи это означает, что как только на полотне появляются первые контуры фигур, так сразу включается логика движения контуров и цветовых пятен по фону полотна. Фигуры и цвета должны сами находить друг друга при условии, что кисть художника послушна его собственному категориальному анализу в процессе созерцания того, что выходит из-под его кисти. Композиция не выдумывается художником, а обнаруживается в процессе совместного участия кисти и категориального анализа. Для правильной композиции необходимо логику категориального анализа доводить до автоматизма *эстетического созерцания*. Без выполнения этого условия композицию можно улавливать более или менее счастливо, пользуясь набором рецептов. Но речь идет о *теории* композиции, а не об удачных композициях в отдельных случаях.

Применительно к теории композиции можно сделать несколько предварительных замечаний. Во-первых, из хороших рецептов теорию не создать; прецеденты полезны для практики, и только. Во-вторых, композиция картины не сводится к означиванию пло-

скости ни в каком виде; ни геометрия, ни психология, ни семиотика не определяют композицию в живописи.

Возможно, одной из причин того, что работа над теорией композиции у Н. Н. Волкова как-то замедлилась, является игнорирование рамы. В теории композиции рама не может рассматриваться как банальная окантовка холста или листа бумаги. Между тем, Волков практикует именно такой подход. «Плоское поле картины, – пишет он, – в отличие от зрительного поля – правильно ограничено рамой. В зрительное поле входит и поле картины, и окружающие предметы (рама, стена). Границы изобразительного поля я называю условно «рамой», имея в виду, однако, что рама как приспособление для лучшей подачи картины находится за пределами поля картины и нас не интересует» [3, с. 43]. Говорить о том, что рама за пределами изобразительного поля картины – это примерно то же самое, что говорить «сцена и занавес за пределами спектакля». Зрительному полю картины может быть безразличной форма рамы, ее материал, тип, цена, но рама как таковая – это не предмет с физическими характеристиками, а принцип вычленения из пространства особого фрагмента, который и метится рамой. Пространство в раме и пространство вне рамы – это разные вещи [12]. Пространство-в-раме изначально ментальное, априори. До тех пор, пока зритель видит и картину, и стену, на которой висит картина, он собственно картину не видит. Когда-то И. Фихте говорил: когда я мыслю то, что мыслю, я не мыслю о том, что мыслю; когда я мыслю, что мыслю, я не мыслю о том, о чем мыслю.

Пользуясь культурологическими оппозициями терминов, можно сказать, что пространство вне рамы профанное, пространство в раме сакральное. Точно так же, как «сакральны» сцена и занавес для театра, книга для литератора, кафедра для лектора, кабинет начальника для подчиненных. Конечно, и сакральное пространство можно завалить профанными вещами, если использовать его не по назначению. В кабинете начальника можно проводить корпоратив, на сцене играть в футбол, на холсте черкать чем придется, но если говорить об истинно сакральном пространстве, то оно относится исключительно к видениям.

В современной терминологии термин видение фактически утрачен. Между тем, по-гречески видение передается словом *θεορία* – «теория». «Теос» имеет несколько значений: бог, дух, видение. Корень «риа» имеет значение потока, притока, течения. Так что слово «теория» ближе всего к оригиналу означает «наплыв духа», «видение» или даже «озарение». Греческий «театрон» (театр) понимался как место видений, которые возникали не от показа в натуре трагических событий, а от декламаций при коллективном чтении текста. Зрители в античном театре не глазами видели события на сцене, а, внимая чтецу и хору, погружались в видения повествования. Эсхил – мастер видений при коллективном прослушивании его текстов. Ему же наследовали другие драматурги. Единственное, что требовалось от актера, это выразительное чтение вслух с интонацией и жестами.

В живописи композиция должна быть увязана с видением: сначала художником, потом зрителями. Пока у художника в результате ментальных опытов не возникнет видение, говорить о композиции нет смысла. Рисовать, писать, комбинировать надо в голове, проверяя ментальные образы на этюдах. Только после того, как предварительная работа закончена, и видение уже возникло, можно говорить о его переводе на плоскость. В таком случае композиция – это втискивание видения в формат картины. Истина композиции состоит в том, что видение художника и видение зрителей совпадают; смыслы могут быть разными.

В современной терминологии термин видение вытеснен такими терминами, как воображение, фантазия, представление; еще как-то держится термин сно-видение. Термин видение функционирует разве что в религиозной литературе.

Что касается не видения, а представления, то оно возникает на основе языка, часто произвольно. Не случайно логика борется с представлениями, противопоставляя им понятия. Воображение сводится к способности представлять по своей воле. Фантазия означает связную работу воображения по своей воле и на определенную тему. В отличие от этих «высших психических функций» (по Л. С. Выготскому), видения приходят извне; видения трансфизичны

и метапсихологичны. Видения не приходят «по требованию» человека. По этой причине А. Шопенгауэр при анализе творчества вводил в обиход понятие «пассивный субъект познания»: он ждет мысль, но не производит ее – и мысль приходит. Эта технология лежит в основе актерской практики М. Чехова. Основываясь на своем опыте, М. Чехов решительно утверждал, что актер при надлежащем состоянии сознания всегда может рассчитывать на видение: оно придет, пусть в последнее мгновение перед выходом на сцену.

В живописной композиции неопытные художники пристращаются не к видениям, а к видам. Видоискатель способен полностью взять на себя главную роль в поиске вида. Многие картины могут так и называться «Вид города N». Возникает своего рода почтовая открытка увеличенного размера. Для поиска видов достаточно просто «хорошего вкуса», без всякой теории композиции.

Теория композиции решает другие задачи. Она востребована, когда художнику есть с чем обратиться к публике средствами живописи, причем обратиться так, чтобы зритель *не мог пройти мимо*. В композиции картины всегда присутствует *логика эстетического созерцания*. Возможно, уместно напомнить о том, что эстетика как особый вид знания была задумана А. Баумгартеном (1714–1762) как логика-в-искусстве. Если так называемая формальная логика основана на речи и строении языка (предикативность в грамматике, объем слов, родо-видовые отношения), то в искусствах есть своя логика: в танце, в музыке, в драматургии. Именно логика-в-искусствах определяет собой то, что относят к композиции.

3. К основам теории композиции в искусстве живописи

В методологии науки проводится четкое различие трех уровней научного знания: эмпирический, полуэмпирический, теоретический. Эмпирический уровень науки – это рецепты, приемы, навыки, факты. Полуэмпирический: типологии, классификации, схемы, графики, простые математические зависимости типа пропорций. Теоретический уровень требует замещения представлений понятиями. Например, все художники «знают»

(точнее, представляют себе), что такое картина, рама, живопись, композиция, цвет и свет, человек, дом, вода, горы; при переходе от представлений к понятийному мышлению это «знание» начнет сокращаться, причем порой до нуля. На это обстоятельство обратил внимание еще Сократ своим знаменитым высказыванием: «Я знаю, что ничего не знаю, а другие и этого не знают».

Любая теория начинается с определения того, что считать ее *объектом и предметом*. Будем считать, что объектом теории композиции в искусстве живописи является картина, а предметом – изображение. Изображение может быть предметным (вещным), беспредметным (без определенности вещей), субъективным, но оно должно быть.

3.1. Картина как объект теории композиции в искусстве живописи

Картина – не такое простое понятие, как может показаться. Наскальные или настенные росписи не являются «картинами» как особыми произведениями искусства. В разговорном языке есть выражения типа картина природы, картина мира, картина войны, картина жизни, но понятийное оформление «картины» начинается с рамы. Изображение в книге уже картиной не называется, а используется термин «иллюстрация». Картина не иллюстрация и не роспись чего-то, а самостоятельное изделие, вещь. Но это вещь с иллюзорным содержанием. Как писал Р. Грегори, «картина чрезвычайно странный предмет; в одно и то же время это и обычный кусок бумаги или холста, покрытый красками, и нечто совсем иное...» [7, с. 9]. Животные не видят картины. Подобным образом и некоторые люди не способны видеть то, что рисует-изображает линия: линию видят, а изображение нет. Точно так же довольно многие люди не понимают балет. Как-то мне пришлось быть свидетелем того, как рыбаки недоумевали при просмотре балета по телевизору: зачем мужики на сцене в колготках и прыгают без необходимости. Гимнастика, акробатика им были понятны, балет нет. Между тем, граница между необразованностью и нездоровой психикой не всегда определена. В качестве примера можно

привести такой случай: психиатр спрашивал пациента о том, чем отличаются трамваи от троллейбусов. Пациент, подумав, ответил: «Трамваи бывают чаще красными, чем синими, а троллейбусы чаще синие, чем красные». Наблюдение верное, а понимание не верное. У пациента сужение сознания, оно же «помрачение».

При суженом состоянии сознания, например, никакая перспектива на картине не воспринимается. Допустим, имеется изображение комнаты в интерьере: у дальней стены мужчина, на переднем плане женщина. При суженом состоянии сознания тот факт, что изображение мужчины много меньше изображения женщины, не имеет никакого отношения к глубине пространства; размер изображения в этом случае вообще не имеет никакого значения: рост при изображении условен, «не настоящий». Зритель-пациент с картины считывает только справочную информацию: комната, в ней есть люди, это мужчина и женщина. Такую «правду» можно передать одними иероглифами или пиктограммами.

Восприятие картины предполагает не суженное и даже не обычное состояние сознания (бытовое), а расширенное. Живопись обязательно служит целям расширения сознания – наряду с другими искусствами и культурой в целом. Живопись тестирует определенные слои общества на предмет расширенного сознания: видит ли человек за чертой карандаша изображение, за цветными пятнами свет от предметов, а за композицией видение. А «люди с хорошим вкусом», по понятиям Дидро, видят на картине даже причины того, почему видение, допустим, не состоялось – при всех усилиях художника.

Картина – это не просто иллюзорный «вид», но вид с видением. Так, «Переход Суворова через Альпы» представляет собой зримое видение Сурикова: в реальности подобная ситуация невозможна. Причем, это видение не имеет практически никакого отношения к реальной жути перевода армии через горы: художник изобразил, во-первых, штабное видение военной операции и, во-вторых, видение на основании свершившейся победы: триумф, веселье на пиру победителей. В другом примере: на картине Серова шагающий Петр Первый превращает зрителя в очевидца: вид доведен до

видения. В обеих картинах зритель при расширенном состоянии сознания *визионерствует*: то он зритель, то очевидец. Картина тестирует зрителя на способность к визионерству, тренирует его, и зритель сам дает оценку картине именно с точки зрения ее убедительности и способности приводить к интеллектуальному визионерству.

Картина кроме иллюзорности вида и визионерства предполагает связующий элемент между вещью и видением, которым выступает рама. Рама не есть окантовка материи холста, интерьерный декор картины; рама есть способ вырезания из окружающего пространства особого пространства «игры-приключения» [10]. Рама есть сигнал того, что пространство внутри рамы не принадлежит окружающему пространству; оно принадлежит иллюзии созерцания. Рама активна: она требует внимания к иллюзии созерцания, настраивает на событие-приключение точно так же, как это делают «сакральные» пространства других типов: кафедра, сцена, ринг, стадион, цирк, трибуна, операционная, тюрьма, спальня, кухня, кладбище. Все профильные социальные пространства «пассионарны» в определенном отношении, тем более это касается рамы.

3.2. Предмет теории композиции в живописи – изображение

Как понятие «изображение» не совпадает с обыденным значением этого слова. Например, циферблат часов изображает время, не имея к живописи никакого отношения. Военский мундир тоже изображает принадлежность к военному сословию. Фотография человека тоже изображает человека, причем безотносительно живописи. Понятно, что можно обнаружить много разных видов «изображения»: символические, натурные, ролевые, схематичные, условные, наглядные. Понятие «изображение» в искусстве имеет свою специфику, несводимую ко всем прочим «изображениям».

Искусствоведы часто не обращают внимания на парадоксальность изображения, которая состоит, например, в том, что фото-

графия человека не является его изображением. Фотография есть отображение, отражение как оптический эффект, точно такой же, как наглядная тень профиля человека на белой стене. Конечно, и фотографию, и тень-силуэт можно довести до художественности, если они будут что-то изображать помимо признаков узнаваемости. Человека, ничего из себя или собой не изображающего, невозможно изобразить: возможно только обозначение в натуральных единицах маркировки типа «нос его», «рот его», «фигура его» – значит, «это он». Обозначение имеет отношение к письменности, а не к искусству.

Понятие «изображение» в искусстве появляется задолго до феномена живописи. Изобразительной силой обладает музыка: тембр, мажор, минор, динамика, страсть. Музыка беспредметна, но изобразительна. Изобразительной силой, едва ли не наибольшей, обладает художественная речь, причем в равной мере в отношении предметности и беспредметности. Изобразительной силой обладает танец. Своеобразна изобразительность в актерстве, на которой следует остановиться подробнее.

В театральной практике есть этюды, в которых актер изображает вещи: пыхтящий самовар, старый ботинок, лопнувший воздушный шарик. Актер собой изображает не себя. Но, изображая не себя, актер тем самым изображает себя: как профессионала, как личность, как художника. Актер, изображающий вещь, не перестает быть собой; более того, он не скрывает того, что это игра, его игра. В этой ситуации ошибочно видеть семиозис, символизм, семиотические структуры. Человек-в-роли не есть знак персонажа – точно так же, как человек на должности не есть знак должности или должностных обязанностей. В математике подобная ситуация называется подстановкой, суппозицией. Например, в выражении $x : 3 = 3$ равенство $9 = x$ означает, что x «в роли» 9. При этом ни 9 не является знаком x , ни x не является знаком 9. Икс графически знак, но в действительности это число, хотя и неизвестное до поры до времени. Икс *изображает* собой 9. В свою очередь, *цифра* девять в данном уравнении изображает собой не себя красивую, а *число* «трижды три».

В актерской практике изобразительность означает, как и в математике, игру подстановок, а не перебор символов, хотя перебор подстановок сопровождается символическими обозначениями. Это совсем иной процесс, чем семиозис, и его уместно обозначить специальным термином «артистизм» или «артистеосис». Попутно можно заметить, что в алгебре есть свой артистизм, равно как в артистизме есть своя алгебра с ее алгоритмами и комбинациями. Школьная шутка «что тяжелее: килограмм гвоздей или килограмм пуха?» апеллирует к аналогии (веса), и в этой апелляции есть свой остроумный артистизм. В математической записи знак «равно» означает, как правило, не тавтологию, а аналогию. Аналогия сближает искусство и математику, поскольку в ней есть сравнение, приравнивание одного другому, выражение одного через другое. Чего нет в аналогии, так это связки означаемое-означающее, нет обозначений. Так, дым может служить знаком огня, но не может быть его аналогом. Напротив, Александр Македонский может быть аналогом героя, равно как герой может быть аналогом Александра Македонского, но не знаком его. Как научная дисциплина семиотика на сегодняшний день далека от своей теоретической ясности, поэтому не способна выполнять методологическую роль в искусстве.

По отношению к живописи изображение в его концептуальном значении соответствует артистизму и безразлично к символизму как совершенно служебному явлению. Соответственно, композиция в живописи, направленная на изобразительность, будет строиться из «артистизмов», а не из символов. Артистизм, в отличие от артистичности, можно понимать как элемент изобразительного поля картины, который своим видом что-то изображает в целях создания общего изображения. Есть символы, есть артистизмы. Если изобразительное поле картины не содержит артистизмов, картина будет не артистичной и, тем самым, не будет содержать изображения в художественном отношении, превращаясь в наглядное пособие, иллюстрацию, роспись, – в симулякр живописи.

Артистизм в изображении вещи представлен особым «изгибом», как пишет об этом М. Мерло-Понти со ссылкой на Леонардо: «Эта прозаическая линия была оспорена всей современной жи-

вописью, возможно, всей живописью в целом, поскольку Винчи в „Трактате о живописи“ говорил о том, что чтобы „открыть в каждом предмете... ту своеобразную манеру, которая прослеживается на всем его протяжении... своего рода изгиб, волнистую линию, служащую как бы его порождающей осью“» [17, с. 45].

Для живописи уход изображения в символизм контрпродуктивен. Прежде всего, по той причине, что символ условен и не требует изображения – достаточно передачи информации посредством условных значков. Понятие «изображение» тогда продуктивно как для изобразительных искусств, так и для всех изящных искусств, когда изображение реализуется в тренде артистизма, обнаруживает особый «изгиб».

Артистизм и символизм картины конкурируют между собой за зрительское восприятие. Если символизм превращает изображение в текст и чтение, то артистизм приводит к измененному состоянию сознания в сравнении с обыденностью, которое для краткости называется «эстетическим созерцанием». Расхожие представления о том, что символизм приводит к некоему «глубокомыслию», ложны: за символами ничего не стоит, кроме лозунгов, тавтологий и детских переживаний в форме сладостей-радостей или ужасающих фобий. Не случайно любые попытки усилить значимость символа приводят к иным формам мышления: к аналогиям, метафорам, сравнениям, аллегориям, мифам.

3.3. Визионерство: вид и видение

Живопись представляет собой самое иллюзорное из всех видов искусства, обгоняя даже кинематограф. Картина имеет вид, но не вид сам по себе тому причиной, а нечто совсем иное: смысл, красота, память, сказание, – то есть нечто относящееся к высшим психическим функциям. Если вид воспринимается глазами, то видение – умозрительно (теоретично). Поэтому теория композиции не может обойти вниманием понятие видения, ограничиваясь видом.

Когда в эпоху Возрождения появляется понимание картины как «вида из окна», тогда, собственно, появляется само понятие «вид» в его художественном значении. Это понятие вполне удов-

летворительно работает, например, в театре. Раскрытие занавеса образует «вид» сцены в ее оформлении. Живописное полотно при надлежащем освещении предстает как театральная сцена с уже раскрытым занавесом, и в этом смысле картина имеет «вид». Но картина не есть «вид на...», не есть иллюстрация. В противном случае картина выступает имитацией, копией самой себя в отсутствии оригинала.

Что такое видение с художественной точки зрения? Это не воображение, представление, фантазия, а озарение (одна из форм измененного состояния сознания). Видение странная вещь: оно мелькает, причем, иногда лишь однажды за все время работы над картиной, притом не вовремя. Оно появляется как школьная подсказка, которая тут же пресекается учителем. Эта подсказка в творчестве «приходит сверху» к тому художнику, который страстно добивается определенного результата, но приходит в отчаяние от невозможности его добиться своим трудом. Отчаяние в экзистенциализме есть, начиная с С. Кьеркегора, философская категория. Отчаяние в купе с ответственностью, целеустремленностью, трудом и страстностью обязательно приводит к «помощи сверху» в форме мелькнувшего видения. Эта ситуация является неперенным атрибутом самого существования биологического вида homo в форме человечества. Видение возникает в ответ на проблему, с которой жаждет справиться художник в конкретном случае. Греческое слово «πρόβλημα» обычно переводят как «проблема», но его исходное значение – «прошение», «мольба» (о помощи).

Видение не имеет пространственных характеристик, равно как сновидение. В сновидениях нет простора простирающегося пространства, там есть только место с ближайшим окружением. Это может показаться странным, но понятие «пространство» отсутствовало в античности, ограничиваясь представлением о месте (греч. τόπος). Видения и сновидения топологичны, но не пространственны. Типичным примером может служить «Переход Суворова через Альпы»: Суворов и конь, Суворов и пропасти гор, Суворов и опасность, Суворов и солдатушки, Суворов и победа. Из этих алгебраически выстроенных топосов формируется иллюзия единого

«пространства» с видом «гор». Художник далек от того, чтобы сначала нарисовать горы, а на горах пририсовать шествующую армию во главе с генералиссимусом, – как это сделал бы школьник с его детским воображением на уроке рисования.

Надо еще заметить, что понятие «объем» шире преставлений об объемности пространства. Например, в логике говорят «понятие имеет объем», и это вне всякого отношения к пространственности, – исключительно в рамках категории «количество». Такие слова как «близко», «далеко», «рядом» – существуют в пределах категории «количество», но пространственно не определены: что одному «близко», то другому «далеко». Сказанное означает, что по отношению к теории композиции в живописи такой проблемы, как изображение трехмерного пространства на плоскости, просто не существует: это проблема натурного рисунка. Видения не трехмерны; и не пространственны вообще. Они задаются алгеброй разных топосов.

Топология видений фантомна, то есть как бы внепредметна. Почему как бы? Потому что в повседневном опыте мы видим предмет и называем его именем или рисуем. В сновидении порядок обратный: мы предметом обозначаем фантомы видения. З. Фрейд не случайно пытался толковать сновидения как символы. По Фрейду, например, фантом сексуальных переживаний обвидняется во сне хождением по ступеням лестницы вверх и вниз, туда-сюда. Уместно вспомнить и Дж. Беркли, который говорил, что сладость непохожа на сахар. В этом примере сладость – фантом реальности, а сахар – ее вид, представление, типичный представитель или образец. При работе над композицией картины художник пытается сам сконструировать связку сладость – сахар, сладость – мед, сладость – выражение лица, сладость – сервировка стола, сладость – «мед твоих губ». При определенной напористости поиска возникает «проблема», она же «мольба»; в ответ появляется видение со своим видом. Вид изображает видение, вид актерствует.

Видение в искусстве интересно тем, что это реальность сама по себе, фантомная, но реальность. Подобной реальностью обладают герои литературных произведений: Евгений Онегин, Том Сойер,

Гарри Поттер. Их создали, но они вдруг ожили и вошли в нашу жизнь как ее «присутствователи» («дазайнеры», если прибегнуть к манере речи М. Хайдеггера). Немецкое Gestalt, столь излюбленное психологами, по смыслу производно от Dasain в онтологии Хайдеггера. Видение есть «присутствие» в «просвете бытия».

3.4. Цензура художественного видения красотой

Красота – один из признаков визионерства. Поглощенный трудом человек никакой красоты может не видеть даже при уборке дворца: различая в своем поле зрения только «чистое-грязное». Это не та пара категорий, которая задействована в эстетическом созерцании, хотя и она имеет место. «Грязь» на полотне, «грязь» в музыкальной композиции, «грязь» в интонации и жестах актера. Красота в живописи играет роль цензуры в практике расширения сознания, выступает критерием должного изменения сознания или недолжного. Например, философия киников расширяет сознание, но доведение до цинизма оборачивается мрачным расположением духа, которое портит настроение всем окружающим. В качестве цензуры сознания красота выполняет две функции: расширяет сознание в сторону игрового досуга и сужает сознание бытовой телесности.

По своей онтологии красота есть реальность, но фантомная. Эту мысль образно можно выразить через философию Платона: красивая вещь – это окно в «мир красоты», в «мир идей». Это не «окно в мир», не «окно в природу». По Платону, есть такие неказистые вещи, через которые видна Красота сама по себе. Нет в таких вещах ни богатства, ни блеска, ни яркости, ни масштаба, ни украшательства – вроде ничего нет, но через них вдруг открывается красота во всех своих коннотациях. В таком случае красота приписывается, отождествляется с той вещью, через которую она видна. Этнографы называют такие ментальные процессы партиципацией; так возникают фетиши. При расширенном сознании человек переживает фантом красоты феноменологически: сердце наполняется радостью, дышится свободно, плечи расправляются, голова держится выше, невзгоды уходят за пределы сознания, по-

является желание творить добро даже незнакомым людям. У вещей вдруг появляется «свое лицо» и окружающий мир наполняется взглядами. Это выглядит так, будто вещи выставляют себя напоказ, жаждут быть увиденными со своей «лучшей стороны», подставляют себя взгляду, так что все видят всех, от чего возникает взаимная радость – как у близких людей после долгой разлуки. Красота не в пропорциях, не в телесности вообще; это фантом реальности, доступный человеку феноменологически при расширении сознания. Лучшая картина та, которая сама расширяет сознание, приводя феноменологию восприятия к фантому красоты.

3.5. Пропорция как художественное явление

Латинский термин «пропорция» традиционно воспринимается через призму среднешкольного образования, то есть $a : b = c : d$. Пропорции могут иметь разный вид, например $a : b = b : c$. В искусстве особое значение имеет частный вид пропорции $a : b = b : (a + b)$, именуемый правилом золотого сечения. Для компоновки изображения на плоскости школьного понимания пропорции достаточно, для теории композиции не достаточно.

Исторически пропорция является частным случаем аналогии; другим частным случаем аналогии является метафора. Пример: цветок растения так относится к его плоду, как ребенок к взрослому человеку. Отсюда «дети – цветы жизни». Мышление человека в первую очередь аналогично и лишь во вторую – алгебраично, геометрично и метафорично. Зрительное восприятие не исключение: все, воспринимаемое на картине, чему-нибудь аналогично в реальном мире. Картина сама по себе есть не мимесис, как полагали древние, а аналогия. Поэтому любое изображение на картине аналогично реальности, порой совершенно не совпадающей с предметностью, причем в контексте хороших или плохих пропорций и метафор. Например, обратная перспектива наряду со своей геометрией аналогична пословице «Большое видится на расстоянии»: чем далее, тем масштабнее. Аналогия «маленький предмет видно настолько плохо, насколько хорошо виден большой предмет» может графически изображаться не за счет глубины пространства, как

при обратной перспективе, а за счет сдвигения по оси x как на обычных графиках и диаграммах. За видимой пропорцией всегда стоит аналогия, а из аналогии следует какая-либо метафора. Для живописи имеет значение, например, тот факт, что за любой геометрической фигурой стоит метафора. Не случайно Н. Н. Волков вводил понятие «образная геометрия» [3, с. 207]. Угол, овал, лента – в них есть алгебра с геометрией, но есть и метафоры типа «рубануть», «округлить речь», «начать сначала». Воспринимать пропорции вне их скрытых отношений к аналогиям и метафорам уместно только для черчения.

Если пропорцию понимать не абстрактно-математически, а как единое в трех лицах «пропорция-аналогия-метафора», то любая композиция будет сводиться к пропорциям.

3.6. Концепт «хорошего вкуса»

Понятие пропорции в теории композиции теряет смысл без концепта хорошего вкуса. «Хороший вкус всегда уверен в себе; это означает, что по своей сути он всегда – точный вкус», – утверждал авторитетный специалист в области герменевтики Г.-Х. Гадамер [4, с. 79]. По этому поводу надо заметить, что эта уверенность держится, во-первых, на объективных основаниях, во-вторых – на пронизательности ума и взгляда художника.

Объективные основания хорошего вкуса восходят к феномену того канона, из которого развилось понятие совести. В историческом плане это эпоха рыцарства, которая неоднократно повторялась в истории человечества. В рыцарском менталитете честь дороже жизни, поэтому нет относительности норм типа «с одной стороны», «с другой стороны»; честь охраняется как сверх-норма, абсолютный догмат поведения. Честь понимается однозначно, так что по отношению к чести пересуды на тему «о вкусах не спорят» неуместны. Культура рыцарства рано или поздно, но обязательно приводит общество в свой «галантный век», в рамках которого возникает само понятие «хороший вкус». Как правило, это соответствует максимальному расцвету дворцовой культуры. По мере распада сословия знати элементы рыцарского менталитета уходят

в народ, где честь оборачивается совестью, а хороший вкус, претерпевая трансформации, принимает этнический образ «эстетического вкуса». В отличие от общечеловечности хорошего вкуса времен галантного общества, эстетический вкус этничен и, следовательно, относителен. Еще более относителен художественный вкус, который непосредственно не связан культурой ни с народом, ни с обществом знати, ни с галантным рыцарством. «Хороший вкус», «эстетический вкус», «художественный вкус» – это разные типы вкуса в пределах эстетического созерцания. Логика развития «художественного вкуса» идет в сторону, противоположную совести, достигая апогея в наглости. Наглость не оскорбление, а закономерная стадия развития художественного вкуса за пределами эстетического вкуса и хорошего вкуса.

Субъективные основания хорошего вкуса связаны с феноменом «проницательности взгляда», без которого придворного общества не бывает. Проницательность взгляда имеет свою логику, которую Гегель представил в виде системы парных категорий: качество – количество, содержание – форма, единичное – общее, необходимое – случайное, сущность – явление и другие. Единство совести и категориального анализа позволяет личный вкус возводить к общечеловеческому.

Хороший вкус, опираясь на каноны и логику, имеет свою методологию, ярчайшим примером которой является физиогномика [15]. Вопрос о физиогномике в плане методологии науки поставил еще Ф. Бэкон со ссылкой на Аристотеля и Гиппократ. «Учение о союзе души и тела может быть разделено на две части, – писал он. – Первая часть, т. е. описание того, что можно узнать о душе исходя из состояния тела и что – о теле, исходя из акциденций души, дала нам два вида науки о предсказаниях, один из которых известен благодаря исследованиям Аристотеля, другой – Гиппократ... они покоятся на достаточно прочном основании... первое из этих искусств – физиогномика... но если кто захочет в этой связи вспомнить и о хиромантии, то пусть знает, что это абсолютно несерьезная и пустая вещь...» [2, с. 242–243].

Смысл метода физиогномики в том, что знаток (гномон) по мельчайшим приметам (гномам) способен достигать понимания общего и целого. В своей герменевтике Гадамер пояснял: «Что же касается первоначального объема понятия вкуса, то очевидно, что им обозначается индивидуальный способ познания. Он относится к той области, где по единичному узнается общее...» [4, с. 81]. По этому поводу есть ироничная поговорка «Для того, чтобы понять, не скис ли борщ, не надо съесть всю тарелку». В отличие от метода индукции, требующего набора однотипных случаев, физиогномика ориентирована на единичный случай, который достаточен для того, чтобы получить правильный ответ, вывод, взгляд.

В культуре придворного общества было принято понимать с первого раза, с одного взгляда, с одного жеста, в результате чего и сложился «хороший вкус» и его метод «физиогномика». Придворное общество предъявляло искусству свои требования: «Актер, не понимающий живописи, – жалкий актер; живописец, не являющийся физиономистом, – жалкий живописец, – писал Дидро» [8, с. 336]. И далее: «Если вы не ощущаете различия между... человеком, находящимся в одиночестве, и человеком, на которого устремлены взоры, – бросьте в огонь ваши кисти» [8, с. 341].

4. Теория композиции в концептуальном виде

Теория композиции в живописи, представленная в общем виде, должна ответить на вопросы: 1) объект композиции; 2) предмет изучения; 3) цель композиции; 4) метод достижения цели; 5) предстоящие задачи.

Предпринятый анализ позволяет произвести существенные уточнения. Объектом теории композиции в живописи выступает картина как определенный итог технологического процесса, продукт творчества, товар.

Предметом изучения в теории композиции, когда речь идет об изобразительных искусствах, выступает изображение. Не компо-

новка, не задача перевода трехмерности реального пространства на плоскость и прочие частные задачи. Цель композиции не сводится к компоновке частей ради общего целого, но определяется расширением сознания ради визуализации изображения и перевода вида в видение. Общим методом достижения цели композиции в живописи является объективно «хороший вкус» с опорой на физиогномику.

Общие задачи, решаемые композицией в живописи: а) изображение способа изображения по пути артистизма; б) конструирование артистизмов; в) компоновка артистизмов на плоскости; г) определение соразмерности пропорций с учетом их метафоричности.

В качестве демонстрации композиционного мышления можно привести ряд характерных примеров. И. Репин за несколько дней до смерти М. Мусорского писал его портрет. Композитор оставался в постели. Ц. Кюи набросил на тело умирающего друга свой халат. На этом портрете виден халат, видны отдельные части лица и тела полусумасшедшего человека, но нет изображения композитора, нет изображения личности. И никакая «композиция» не может исправить отсутствие в картине артистичных моментов.

Противоположный пример дает поздний автопортрет К. Брюллова: тоже пожилой человек, тоже с подорванным здоровьем, но без всяких комментариев ясно: это личность, и личность артистичная. Точно такая же ситуация с портретом А. Пушкина кисти О. Кипренского. И сам Пушкин, и современники считали, что портрет льстит поэту. Но посмертная маска Пушкина оказалась удивительно схожей именно с этим портретом, с видением Пушкина Кипренскому.

Для примера многофигурной композиции можно обратиться к работе В. Серова «Петр I» (1907). Что касается компоновки этой картины, с которой порой начинают анализ композиции, то она такова, что проще не бывает: горизонтальный прямоугольник разделен на четыре равные части прямоугольной формы. Вся группа персонажей располагается в одной верхней правой

четверти. Линия горизонта делит изображение на две равные части. Ниже линии горизонта на переднем плане нет, собственно, ничего. В верхней левой четверти – весь дальний план. Тем не менее в картине все артистично и восприятие доходит до визионерства.

Что касается «вида» в этой картине: видны высокий человек с горделивой осанкой, широкими шагами шагающий по бездорожью, за которым на некотором отдалении спешит растерянная свита. Уместен вопрос: что *изображает* в актерском контексте эта группа людей? Высокий человек *изображает* Петра Первого. Сам Петр изображает Россию на пути к цивилизации. Грунт бездорожья под ногами Петра тоже имеет свое изображение: ширь, плоскость, запущенность. Полоска воды с простецкой лодкой на переднем плане у нижнего края картины изображает неосвоенность местности для новой столицы, вода на дальнем плане с силуэтами военных парусников – перспективу в деяниях самодержавного Петра. Артистична и точка зрения, с которой видится все зрелище: много ниже ног Петра Первого, с предполагаемого судна ниже нижнего края рамы. В композиции В. Серова нет ни одного неартистичного фрагмента в пределах зрительного поля картины: всё, представляя себя, что-то играет-изображает. Картина художника расширяет сознание до визионерства на правах очевидца. Полнота артистичных импровизаций в композиции Серова такова, что видение Петра народу (в лице зрителя) оставляет впечатление реального *приключения*. Серов явно работает на такое изображение, в котором вид уводит в видение, а видение расширяет свои значения до видения истории.

В заключение. Картина, композиционно построенная по принципу артистизма, лишняя раз напоминает о том, что искусство по своей сущности в первую очередь является психотехникой культуры, и лишь во вторую очередь «художеством» искусства. Художество обретает свою истину в психотехнике искусства. Когда эта непростая истина забывается, искусство перестает быть «изящным», оставаясь всего лишь товарным.

За многие столетия искусства живописи сложились определенные представления о композиции в живописи, от теории композиции ждали: хороших рецептов. Рецепты рецептами, но теория не из рецептов состоит: у теории есть концептуальные основания, которые иногда требуют своего прояснения.

Часть вторая

Логистика теории композиции в живописи

При теоретическом подходе к композиции в живописи, в отличие от рецептурного, уместно использовать концепты логика-в-искусстве и логистика-в-композиции. В искусстве логика без логистики будет абстрактной, а логистика без логики рецептурной. В истории живописи нет, пожалуй, иного примера, когда бы логистика вытекала из логики, а логика восходила из логистики, за исключением трактатов Леонардо да Винчи. К сожалению, сам язык теории в сочинениях Леонардо оставался практическим сленгом художников, отчего концептуальные идеи или не получали развития, или вообще опускались. В результате сложилась такая искусствоведческая практика, когда логистику принимают за логику, а компоновку за композицию. Между тем, логистика представляет собой классификацию художественного опыта, порой вне всякого отношения к теории, к философии, к истории культуры.

1. Жанры композиции: сюжетная картина, портрет, пейзаж, натюрморт

Исторически приемы композиции, которые можно отнести к логистике, сложились применительно к сюжетной (жанровой) картине, по отношению к которой все прочие жанры выступают ее частными случаями. Сюжетная картина предполагает отношения между людьми как субъектами, видящими друг друга (непосредственно или опосредовано). Этот принцип межсубъектного видения в сюжетной картине переносится и на портрет, и на пейзаж, и на натюрморт. Любой объект изобразительного поля картины

субъектен и интенционально видит все остальные объекты (принцип Леонардо да Винчи [9, с. 169]). Фон видит все.

2. Изображение глубины пространства

Существуют разные способы изображения пространства посредством его признаков. «Самый сильный признак и самый древний, – отмечал Н. Н. Волков, – заслонение (закрытие) дальних предметов ближними. Явление «фигура – фон» принадлежит к этому же кругу явлений... Ни один другой признак глубины не может противодействовать заслонению, если заслоненный предмет узнается» [3, с. 74–75].

Перспективные искажения изображений предметов в европейской живописи заняли ведущее место. Особую роль в восприятии перспективы играют архитектура, интерьер, пол, вертикальные и горизонтальные линии. Горизонталь пола всегда воспринимается человеком с высоты роста, с которой удаленные предметы в зрительном поле оказываются выше ближних. Линейная перспектива в живописи допускает геометрические построения не прямыми, а изогнутыми линиями в связи с особенностями зрительного восприятия.

Глубина пространства может изображаться распределением света и тени, а так же «воздушной перспективой», введенной Леонардо да Винчи.

3. Планы изображения

С учетом глубины пространства возможны разные планы изображения: передний, задний, центральный; планов может быть много. Отсчет планов ведется в глубину пространства, снизу вверх. Между планами должны быть разрывы: предметные, геометрические, по типу освещенности, тональные.

4. Композиции однофигурные, двухфигурные, многофигурные

Под фигурой понимаются центральные субъекты изображения с характеристиками персоны: индивидуальность, характер,

стремление к доминированию и привлечению внимания. Субъекты всегда «говорящи». Как говорил Хайдеггер, «дорога говорит: она жила и очеловечилась». Есть замечательное наблюдение другого философа, Шпенглера: «Всякому известна разница в собственных движениях, возникающая в зависимости от того, знаешь ли ты, что за тобой наблюдают, или же нет. Мы вдруг начинаем сознательно „говорить“ всем, что делаем» [18, с. 116].

При однофигурной композиции субъект «говорит» с фоном, с окружением, в качестве которого может выступать и множество людей. При двухфигурной композиции субъекты в первую очередь в диалоге между собой: говорить можно и отвернувшись. При многофигурной композиции все субъекты видят всех. Примером может служить картина И. Репина «Не ждали». Картину Веласкеса «Сдача Бреды» Н. Н. Волков относит к двухфигурным композициям: в диалоге два полководца, так что «многофигурные группы воинов и пейзажная среда с горящими селениями читаются только как естественное дополнение» [3, с. 169].

5. Роль образной геометрии в общей компоновке изображения

Рама картины вырезает из окружающего пространства определенный фрагмент, в котором будет формироваться иллюзорное изображение. Пространство в раме само по себе уже не есть *tabula rasa*, «чистая доска». Там априори есть «центр», «верх и низ», «края», «периферия», «диагонали». Когда в пространстве рамы появляются субъекты изображения, они обязательно ангажированы кривыми или прямыми линиями, образующими то треугольники, то овалы, то ленты. «Образная геометрия» объединяет одних и разъединяет других, одних привлекает к себе, других отталкивает. Разные планы картины вносят свою лепту в образность изображений. Сознательные изменения пропорций добавляют метафоричности. Глаз горожанина приучен к геометрии линий, фигур, вертикалей и горизонталей, что иногда отвлекает от художественного созерцания. Образная геометрия должна способствовать «объемности одним взглядом», а не препятствовать ей.

6. Логистика освещения

Изображение в картине иллюзорно, и одна из иллюзий состоит в том, что предметы не только освещаются внешними источниками света, но светятся сами, своим светом – не будучи при этом источниками света. Самосветность особенно ярко проявлялась в ренессансной технике изображения человеческого тела. В эпоху Просвещения эта техника стала утрачиваться, по поводу чего Дидро писал: «Тот, кто овладел чувством тела, уже преуспел во многом. Тысячи живописцев умерли, так и не приобретя чувства плоти, и тысячи умрут, не приобретя его» [8, с. 323]. Эффект свечения достигается разными техниками: прозрачностью цветовых слоев, градациями одного цвета, контрастами света и цвета.

С физической точки зрения свет может быть прямым, отраженным, рассеянным. Возможен один источник освещения или множество. В зависимости от вида освещенности меняется характер тени. Тень имеет свои параметры: плотность, четкость, контурность, размытость, цветность.

Картина может быть нарочито темной, светлой, контрастной, блеклой; может иметь свою образную геометрию, выстроенную посредством чередования светлых и темных участков.

Свет имеет свою физику, но есть и метафизика света. Метафизика света в том, что свет есть эпифеномен ясности видения. Не случайно существует выражение «свет разума», или «умозрение». Метафизически свет вторичен, зрение первично. Без всеобщего видения природа невозможна; всеобщее видение есть главное условие самой природы. В искусстве композиционно-визионерская ясность изображения добавляет «света» не только в живописи, но и в музыке. Изображение в искусстве метафизически «светится» при его ясном понимании.

7. Логистика колорита

Проблема цветного зрения – одна из самых парадоксальных в психологии человека. Парадоксальность начинается с того, что цвет различается насекомыми, но не различается млекопитающими. Глаза млекопитающих способны различать цвета, но сама

способность утрачена в связи с переходом на ночной образ жизни предков млекопитающих. Цветовое зрение человека реанимировано, причем культурой, а не природным существованием. Наиболее ярко зависимость цветовосприятия от культуры проявляется по отношению к языку. Так, если два цвета, например, синий и зеленый, в языке обозначаются одним словом, то они воспринимаются одним цветом. Напротив, если один цвет (по европейским меркам) обозначается разными терминами, то оттенки цвета различаются как принципиально разные цвета. Например, в языке чукчей много терминов для белого цвета, причем один цвет разделяется на «виды» по разным основаниям: есть такой «белый» цвет, в котором есть «что-то красное». И этот цвет не белый и не розовый, а совершенно другой, самостоятельный цвет.

В истории культуры человечества цветовосприимчивость является переменной величиной: она нарастает в периоды расцвета роскоши придворной жизни, затем частично деградирует [12]. Реанимация цветного зрения тесно увязана с характером эмоций. В «обществе знати» в период расцвета роскоши публика следит не только за эмоциями, но за оттенками эмоций. Повышенное внимание именно к оттенкам эмоций приводит к повышению чувствительности цветовосприятия.

Поскольку «общество знати» не отделено от остальной части населения, то повышенное цветовосприятие переходит в «народ», но претерпевает изменения. Народ в цвете выделяет яркость и блеск, с утратой оттенков цвета. Типичным примером может служить красочность цыганского наряда.

В живописи цветовосприятие чрезвычайно зависит от «хорошего вкуса» времен роскоши придворной жизни. При «хорошем вкусе» живопись остается в стороне от раскрашенного рисунка, характерного для народной культуры. При культурном обмене между знатью и народом формируется искусство декоративности. Декоративность цветовосприятия имеет прямое отношение к композиции изображения. Когда в живописи говорят о ритме, гармонии, целостности, то все такого рода «музыкальные термины» имеют отношение именно к декоративности.

8. Достижение единства и цельности

Основной признак целостности композиции сформулирован еще Аристотелем: «объемлемость одним взглядом». Именно одним, сразу, с первого взгляда.

Путем к достижению целостности вида изображения служит аллюзия декоративности всего изобразительного поля. Достигается это многими средствами: образной геометрией, цветовым строем, градациями светлоты. Критерием достигнутой целостности изображения является скользящий переход от вида к видению и обратно. Если декоративность вида отвечает за формальную цельность картины, то визуализация видения достаточна для того, чтобы вся композиция была единой и цельной.

9. Проблемы индивидуального стиля

При оценке авторского творчества востребовано понятие стиля. Стиль не есть манера. Если «стиль – это человек», по выражению Стендаля, то манера – это форма общения, вежливого или не очень, форма диалога. Стиль определяется призванием, манера образованием. Манеру можно наработать, стиль определяется *отчаянием* при неукоснительном следовании *призванию*. Когда отчаяние, пройдя стадии маниакально-депрессивного синдрома и меланхолии, доходит до сублимации, обращения, преобразования (разная терминология), тогда возникает стиль. То есть речь идет о духовном опыте. По Кьеркегору, духовность – это разные стадии ухода в себя. По Ницше, напротив, это выход из себя, дионисизм. По Штайнеру, – опыт теософии, опыт визионерства. Есть религиозные техники развития духовности: от аскезы и отшельничества до разных форм медитации, включая сновидения. Манера нарабатывается без особого обращения к измененным состояниям сознания; стиль, напротив, без разных форм одержимости и визионерства невозможен.

Опыт «измененных состояний сознания» [13] в искусстве продуктивен только тогда, когда он сопряжен с «хорошим вкусом». При отсутствии «хорошего вкуса» опыт измененных состояний сознания контрпродуктивен и ведет мимо визионерства к девиантным формам чувственности и мышления.

Вместо заключения

К сожалению, в эстетике никогда не было и до сих пор нет такой эстетической категории, как «артистизм». Феномен артистизма более или менее однозначно понимается разве что в хореографии и актерстве. Причем актерство как таковое ведет свое начало от хореографии. Как отмечала историк танца Л. Д. Менделеева-Блок, «...комедия масок слагалась из танцовщиков, оказавшимися и выдающимися актерами... Именно так: морескьер, который стал играть, а не актер, который умел танцевать» [1, с. 126]. Для теории композиции в живописи существенно то обстоятельство, что и в хореографии, и в актерстве можно говорить об «изобразительности».

Феномен изобразительности обладает собственным очарованием. Во-первых, изображение расширяет сознание, что само по себе переживается как «прояснение» с коннотациями радости. А точность изображения вызывает восторг. Во-вторых, в изображении есть «трактовка» с вложенным в нее пояснением, комментарием, оценкой, личным отношением. В-третьих, при точности изображения восторг переадресуется с изображения на изобразителя, который в дальнейшем будет сам по себе выступать фактором расширения сознания в процессе общения. Возникает феномен «обожания» танцоров, музыкантов, художников. Феномен «обожания» имеет большое социологическое значение для воспроизводства культуры, для перевода повседневности в праздничность. Так, например, случайная встреча любой «знаменитости» на улице рождает эффект праздничности и приключения.

Поскольку предметом теории композиции в живописи можно считать изобразительность в тренде артистизма, постольку понятие композиции должно сводиться к артистичной точности изображения – не буквальной, не геометрической, не предметной, не психологической. Подмена артистичной точности «точностями» другого рода есть главная причина композиционной несостоятельности картины с художественной стороны. При этом ничто, конечно, не мешает картине, не будучи шедевром художественного творчества, выступать в роли прекрасной иллюстрации события или человека, природы или утвари, быть «наглядным пособием» истории общества, семьи, человека.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. *Блок Л. Д.* Классический танец. История и современность. М. : Искусство, 1987.
2. *Бэкон Ф.* Сочинения : в 2 т. Т. 1. М. : Мысль, 1977.
3. *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М. : Изд-во В. Шевчук, 2014.
4. *Гадамер Г.-Х.* Истина и метод. М. : Прогресс, 1988.
5. Гегель Г. Работы разных лет в двух томах. Т. 1. М. : Мысль, 1972.
6. Гегель Г. Эстетика : в 4-х т. Т. 3. М. : Искусство, 1971.
7. *Грегори Р.* Разумный глаз. М. : URSS : Либроком, 2009.
8. *Дидро Д.* Эстетика и литературная критика. М. : Художественная литература, 1980.
9. *Зубов В. П.* Леонардо да Винчи. 2-е изд. М. : Наука, 2008.
10. *Костецкий В. В.* Анти-Хейзинга: другая философия игры // Вопросы философии. 2020. № 2. С. 196–204.
11. *Костецкий В. В.* Гегель и артистизм // Научные труды / Институт имени И. Е. Репина. Вып. 51: Вопросы теории культуры. СПб : Ин-т им. И. Е. Репина, 2019. С. 50–72.
12. *Костецкий В. В.* К основам философии живописи // Научные труды / Санкт-Петербургская академия художеств. Вып. 55: Вопросы теории культуры. СПб. : С.-Петербург. акад. художеств, 2020. С. 3–24.
13. *Костецкий В. В.* О терминологии измененных состояний сознания // Измененные состояния сознания. СПб. : Изд-во СПбГУ, 2006.
14. *Костецкий В. В.* Семиотика сплетни и аллюзия философичности в произведениях Достоевского // Филологический аспект. 2021. № 2 (70). С. 156–171.
15. *Костецкий В. В.* Физиогномика как собственный метод культурологи // Вестник Самарского государственного технического университета. Серия «Философия». 2021. Т. 3. № 1. С. 72–83.
16. *Кудреватый М. Г.* Композиция. Ленинградская академическая школа. В. М. Орешников, Е. Е. Моисеенко, А. А. Мыльников : учебное пособие. СПб. : Радуга, 2020.
17. *Мерло-Понти М.* Око и дух. М. : Искусство, 1992.
18. *Шпенглер О.* Закат Европы. В 2 т. Т. 2: Очерки морфологии мировой истории. М. : Мысль, 1998.