

В.И. ОСИПОВ

# ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИИ НАТЮРМОРТА



*А. Карев*

*«Натюрморт с балалайкой»*

Министерство образования республики Беларусь  
Учреждение образования  
«Витебский государственный университет имени П.М. Машерова»

В.И. ОСИПОВ

## **ТИПОЛОГИЯ КОМПОЗИЦИИ НАТЮРМОРТА**

УЧЕБНОЕ ПОСОБИЕ

для студентов художественно-графического факультета 1 – 2 курсов, изучающих натюрморт в технике акварели или гуаши (отделения ИЗО, ИЧТ и дизайн), а также для студентов 3 курса (ИЗО, ИЧТ), работающих в технике масляной живописи и студентов 5 курса, избравших в качестве дипломной работы этот жанр.

Витебск

Издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова»

2011

УДК  
ББК

Печатается по решению научно-методического совета учреждения образования «Витебский государственный университет им. П. М. Машерова». Протокол № \_\_\_\_\_ от 26. 05.2010 г.

Автор: старший преподаватель кафедры изобразительного искусства УО ВГУ им. П.М. Машерова **В.И. Осипов.**

Рецензент: доцент кафедры изобразительного искусства В.П.Климович

Выписка из протокола № 10 заседания кафедры ИЗО от 27 апреля 2010 г.

Выписка из протокола № 10 заседания проблемной комиссии по научно-исследовательской и учебно-методической работе ХГФ от 12.05.2010 г.

**Осипов В.И.**

**Типология композиции натюрморта**

/В.И. Осипов. — Витебск: издательство УО «ВГУ им. П.М. Машерова», 2011 г. 55 с.

Данное издание посвящено отдельным проблемам диалектики взаимоотношений объёмной формы и пространства в композиции натюрморта.

УДК  
ББК

Осипов В.И.  
На обложке: Карев А.  
«Натюрморт с балалайкой».  
УО «ВГУ им. П.М. Машерова»,  
2011

## СОДЕРЖАНИЕ

1. ОТ АВТОРА	5
2. АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ	6
3. ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ	9
4. КАРТИННАЯ ПЛОСКОСТЬ КАК РЕЛЬЕФ	10
5. ПЕРСПЕКТИВА И СВЕТОТЕНЬ	21
6. ЖИВОПИСНЫЙ РЕЛЯТИВИЗМ	31
7. ОБЪЕМ – ПЛОСКОСТЬ - ПРОСТРАНСТВО	34
8. ОРНАМЕНТАЦИЯ ПРЕДМЕТА И ПРОСТРАНСТВА	45
9. ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК ОБОЗНАЧЕНИЕ	47
10. ВЫВОДЫ	52
11. СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ	55

## ОТ АВТОРА

Что представляет собой настенная роспись или картина как объективно данная вещь? Это особым образом обработанная плоскость, на которую нанесена краска, вот и все. В этом контексте очевидно, что скульптурный портрет не тождественен конкретному человеку, а изображенное на холсте яблоко нельзя взять в руку и съесть. Но в работе талантливого художника мы не почувствуем отмеченного противоречия и в первом примере увидим не костную материю – мертвый камень, а надмирную красоту облика Нефертити или животные инстинкты лица Каллигулы; во втором – ощутим аромат антоновских яблок или вспомним про яблочный Спас.

Один и тот же предмет можно изобразить по – разному: по манере и трактовке формы, цвету и тону, принципам организации пространства. Исторический опыт изобразительного искусства ясно указывает на прямую связь между визуальным результатом переформатирования реальности и идейно – содержательной системой произведения искусства. Эта связь является определяющей для образно – пластической сущности всякой композиции. Следовательно, в основании композиционного переформатирования лежит творческое переосмысление окружающей действительности, конечной целью которого является создание нового художественного образа, выражающего сущностные начала и закономерности бытия.

Поиск и нахождение адекватной образному смыслу композиции требует соответствующей логики картинного построения и установления системных связей между всеми компонентами композиции и целым. Для разрешения этой задачи необходимо знание о закономерностях и специфике внутреннего устройства картины. Этим проблемам теории и посвящена данная работа.

Методическое пособие предназначено для студентов ХГФ 1 – 2 курсов, изучающих натюрморт в технике акварели или гуаши (отделения ИЗО, ИЧТ и дизайн), а также для студентов 3 курса (ИЗО, ИЧТ), работающих в технике масляной живописи и студентов 5 курса, избравших в качестве дипломной работы этот жанр.

## АНАЛИЗ ЛИТЕРАТУРЫ

«Теория суха, мой друг, а  
древо жизни вечно зеленеет»  
И. Гете «Фауст»

Первые значимые попытки теоретически осмыслить практику изобразительного искусства принадлежат времени Раннего Возрождения. Само понятие композиции как круга специфических проблем содержания и их пластического выражения кристаллизуется позже и тесно связано с творческой практикой художников. На сегодняшний день более ранние теоретические обобщения неизвестны, хотя упоминания о таковых можно встретить в сочинениях античных авторов (Плиний, Плотин). В древности передача секретов мастерства происходила непосредственно от учителя к ученику, и Знание бытовало в устной форме. Эта традиция прослеживается в Византийско-русской иконописи, искусстве Нового и Новейшего времени, в редуцированной форме существует и сейчас. По мере развития общей теории искусства развивалась и теория композиции, постепенно вычлняясь в самостоятельную дисциплину. Этот процесс непосредственно связан с возникновением и становлением Западноевропейского рационализма, им и обусловлен.

История теории композиции вопрос отдельный и подробно на нем мы останавливаться не будем, отметим лишь его главную особенность. Все художники и теоретики искусства трактовали композицию с позиций своего исторического времени. Соответственно, каждый выдвигал на первое место в композиции картины тот комплекс её составляющих, что соответствовал стилю и эстетике эпохи и с наибольшей полнотой её выражал. Более того, многие художники склонные к теоретическим обобщениям своим творчеством определяли тот или иной стиль: Леонардо да Винчи – итальянское Возрождение и западноевропейский маньеризм, А. Дюрер – немецкое Возрождение, Н. Пуссен – французский классицизм, а Э. Делакруа – романтизм и т.д. К концу XIX века накопленный ранее огромный практический опыт получает качественно новое теоретическое осмысление. Складываются целостные и самодостаточные теоретические системы воззрений, органично включающие и разрешающие проблемы композиции. Примером может служить система П. Чистякова – самого знаменитого педагога Императорской Академии художеств.

В 70-ые годы XX века выходят две книги, наиболее значимые в контексте нашей темы: «Язык живописного произведения» Л. Жегина (вступительная статья и комментарии – Б. А. Успенский) и «Композиция в живописи» Н. Волкова. Обе книги, по праву, мы можем считать этапными в развитии теории композиции, оба автора попытались обобщить весь доступный опыт анализа композиции на примере традиционной картинной

формы. С учётом реалий сегодняшнего дня, их значение трудно переоценить.

Книга Л. Жегина состоит из двух частей: первая посвящена пространству-времени и пластике иконы, вторая – типологии построения композиции картинной плоскости. Л. Жегин разработал оригинальную методику анализа структуры пластического языка и применил её для исследования специфики построения изображения в обратной перспективе. Автор поставил себя внутрь иконописной системы и рассмотрел условности иконописного языка изнутри, глубоко проникнув в его ткань. Такая методика позволила вскрыть закономерности трансформаций формы и пространства-времени в иконописи, истолковать иконописную композицию как выражение формообразующих принципов обратной перспективы.

По Л. Жегину, обратная перспектива есть результат суммирования множественности точек зрения, при этом динамика зрительной позиции переносится на изображение, что позволяет автору писать об «особой активности пространства» иконы.

Л. Жегин трактует икону как специфическим образом переорганизованное замкнутое пространство, сочетающее в себе внутреннюю и внешнюю проекционные сферы. Исследование различных возможностей перехода от внутреннего к внешнему плану изображения позволило автору описать закономерности композиционных построений не только в иконописи, но и в академической картине; описать типологические схемы композиций картинной плоскости. Л. Жегин прямо указывает на универсальность закономерностей построения композиции картинной плоскости.

Если посмотреть в целом, книга посвящена исследованию плоскостного начала в композиции: структурному и конструктивному устройству картинного поля и типологии этого поля в системе обратной и прямой, отчасти параллельной перспектив.

Не умаляя значения открытий Л. Жегина, следует отметить противоречие между рационализмом методологии и трансцендентностью пластического языка иконописи. Сколько ни измеряй окружность радиусом, рационального числа получить нельзя – анализ композиции иконы ограничен внутренним барьером. Дискуссионно и теоретическое обоснование S-образной линии, это скорее авторская гипотеза.

Н. Волков рассмотрел композицию картины с позиции традиционной Аристотелевской логики, в которой содержание и форма взаимообусловлены. «По сюжету и живопись», – так говорил своим ученикам П. Чистяков. Н. Волков не дал догматически выверенного, академически безупречного определения композиции. В сущности, вся книга – это и есть развернутое определение композиции, данное в строго очерченной терминологии.

В композиции картины автор вычленил ряд узловых проблем, вокруг которых и построил своё исследование.

1. Значение картинного поля и его неоднородность;
2. Построение трёхмерного пространства картины в тесной связи со смыслом образа, идея пространства как носителя и «вместилища» содержания;
3. Изображение времени на неподвижной картине, способы выражения четвёртого измерения через движение, как и передача самого движения;
4. Контекстуальные связи композиции.

Композицию картины Н. Волков трактует как образно-пластическую модель пространственно-временного континуума (непрерывности), обладающего самостоятельной полнотой и цельностью. Изобразительное искусство – искусство пространственное и композиция картины – есть всегда композиция пространства.

Поиск и разработка композиции картины представлены автором как процесс оформления и выражения образных смыслов, они и только они определяют внутреннее и внешнее построение пространства, меру и характер глубины.

Так как пространство всегда связано со временем и от него неотделимо, Н. Волков подробно рассмотрел и проблему их взаимосвязи. Изображение времени в картине возможно только в опосредованной форме и находит своё выражение в организации движения пластических масс и конструкции контекстуальных связей композиции. В зависимости от смыслов образа и их воплощения время может быть замедленным и ускоренным, а может предстать как процессуальная длительность.

Свою концепцию композиции Н. Волков обосновал на основе большого эмпирического материала: от искусства Средних веков до Новейшего времени, а также использовал, подвергнув систематизации, теоретические достижения предшествующего исторического периода. Законы, категории и приёмы композиции не рассмотрены автором по отдельности, но даны в процессе анализа конкретных произведений живописи. В этом заключено своеобразие книги Н. Волкова.

За рамками нашего очерка останется комплекс теоретических и практических проблем под общим названием «Формальная композиция». Само словосочетание неудачно, это типичный оксюморон и существа вопроса не отражает. Задача всякого сочинения состоит в поиске и установлении тождества между образным смыслом и его пластическим выражением. Это тождество не может быть формальным, все части триады: образ – тождество – форма, одинаково важны. Пренебрежение образом приводит к велеречивым глупостям, а формой – к графоманству. Наличие тождества – есть необходимое основание для всякого эстетического переживания, как в ментальной, так и в витальной формах.



Композиция любого произведения искусства неотделима от своего смыслового поля.

Утверждения модернистов о существовании «чистой формы» не более как декларативные заявления. Если оглянуться на пройденный модернизмом путь и накопленный опыт очевидно, что произведения искусства этого направления имеют свое особое смысловое поле. Круг модернистских смыслов и их организация проистекают из религиозно – философской доктрины античного гностицизма и его производных – спекулятивных мировоззренческих систем, возникших в последующее историческое время.

В современной реальности «Формальная композиция» – это вполне сложившаяся, хорошо разработанная в целом и деталях система, адаптированная для решения проблем декоративно-прикладного искусства и дизайна. В теории «Формальной композиции» упор сделан на грамматику пластического языка, разработка которой осуществлена в тесной связи с задачами художественного оформления конкретной вещи или среды. Образно-смысловое начало тематической картины более ёмко, её контекстуальные образно-пластические связи многомерны и несводимы к функции картины как объекта искусства. Значение картины более широко и лежит в иной плоскости, нежели значение любого произведения прикладного искусства. Подлинная картина всегда онтологична.

## ПОСТАНОВКА ПРОБЛЕМЫ

Эмпирическим основанием для нашего очерка будет служить традиционная реалистическая картина. Традиционная – значит укоренённая в культуре и историческом бытии. Реалистическая – значит, отражающая внешне осязаемый чувственно-эмпирический образ мира, претворенный личностью художника. Такая картина, как «картина мира» предполагает полноту выражения субъект-объектных отношений бытия. Это линия развития, идущая от Ренессанса и скрытой за ним Античности вплоть до начала XX века и возникновения модернизма в крайних формах. Понятие «реалистическая картина» трактовано широко и не связано с исторически определенным стилевым направлением того же корня.

Мировоззренческим базисом такой модели мира служит прямая перспектива, трактовки которой в различных стилистических системах: Ренессанс или Барокко, Реализм или Импрессионизм – разнятся. Дальнейшие варианты развития принципов прямой перспективы мы находим в творчестве К. Петрова-Водкина – сферическая перспектива, П. Филонова – синтетическая перспектива и у Б. Раушебаха – в его теории перцептивной перспективы. Но все выше обозначенные различия не имеют концептуального характера, это различия внутри системы, которой в целом мы и будем придерживаться.

Теория композиции неотделима от общей теории изобразительного искусства. Это центр всего круга практических задач и методологии их решения. В этом «гордиевом узле» связаны воедино все составные части пластического языка: острая выразительная композиция предполагает соответствующие качества, как рисунка, так и живописи. Поэтому, касаясь каждого конкретного произведения искусства, мы будем вынуждены чуть раздвинуть рамки и подвергнуть анализу не только собственно компоновку, но и обратить внимание на колористическое решение и на ту роль, которую играет рисунок в формировании образа.

Теперь сузим фокус зрения и определим вектор анализа взаимосвязи образных смыслов и пластического языка в композиции натюрморта. Во-первых, определим эмпирический материал границами восточно-европейской культуры. Для всякого анализа и разного рода обобщений за последние 300 лет произведений искусства живописи сотворено более чем достаточно, их художественная ценность неоспорима. Во-вторых, рассмотрим композицию натюрморта как диалектику взаимоотношений пространства и объема, ибо их структурная взаимосвязь во многом определяет не только сам образ, но и его контекстуальные смыслы, глубинные мировоззренческие пласты. Тип объёмно-пространственной структуры композиции картины является основополагающим началом любого стиля и выражает соотношение категорий духовного и материального. С глубокой древности по сей день объёмная форма остаётся символом массы, материи, а пространство (трактовки могут быть самые разные) – символом неба, духа.

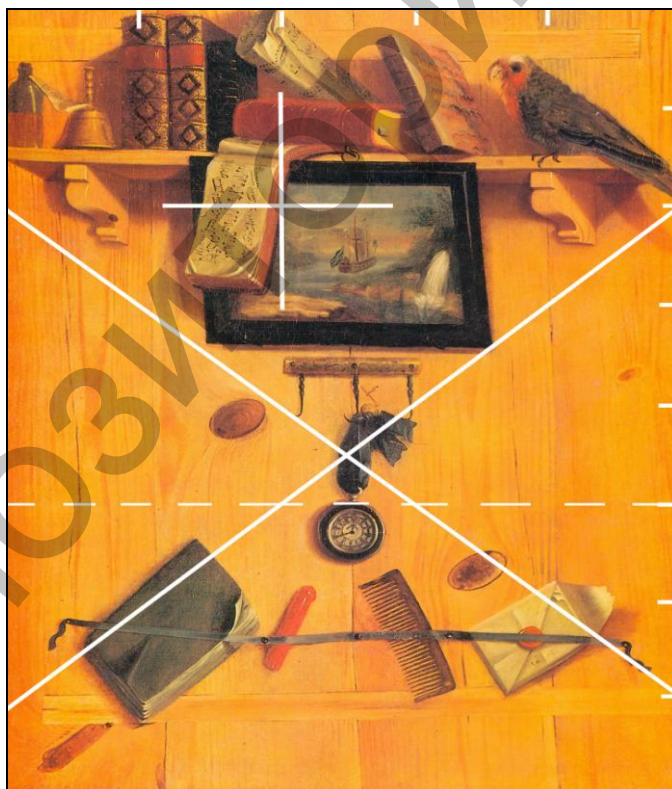
В современной системе художественного образования изучение тайн мастерства начинается с натюрморта, и наше внимание к этому жанру не случайно. В натюрморте художник обращается к неодушевленным вещам и выделяет их из всего богатства окружающего мира. Предметы в композиции взяты всегда так, что взгляд может их как бы ощупать, оценить в первую очередь их пластические особенности, цвет и тон, различные детали и что не менее важно – увидеть и почувствовать их взаимодействие друг с другом и с окружающим пространством – их «тихую жизнь» во всей полноте. В натюрморте все проблемы композиции ясны и очевидны, ибо являют себя в первичных формах.

### КАРТИННАЯ ПЛОСКОСТЬ КАК РЕЛЬЕФ

В русском искусстве «тихая жизнь» вещей началась с «обманных натюрмортов». Их пространство намеренно уплощено, общему плоскостному решению соответствует и сам подбор предметов. «Натюрморт с нотами и попугаем» Г. Теплова 1737 года (ил. 1) может служить тому примером. На фоне деревянной доски с полкой вверху размещены разные предметы: книги и сборник нот, звонок, снадобье во

флаконе, попугай, картина в рамке, часы и так далее. Набор предметов совсем не так случаен, как это кажется с первого взгляда, их расположение имеет свою организационную систему.

Схема компоновки представляет собой крест. Картинная плоскость расчленена на четыре прямоугольные части двумя диагоналями, верхняя и нижняя части заполнены предметами; причем верхняя часть плотно, некоторые предметы перекрывают друг друга, а в нижней части они расположены свободно, с большими паузами. Две боковых треугольных цезуры выполняют функцию скрытых кулис. Компоновка картинной плоскости сведена к комбинации простой треугольной формы. Вертикальные членения досок и такое же направление рисунка текстуры древесины контрастирует с горизонталями полки и нижней тесёмки, вокруг которых, как осевых линий, группируются все вещи. Такое сопоставление вертикалей и горизонталей придает композиции внутреннее напряжение, а наличие диагоналей в контурах некоторых предметов разрешает этот конфликт и связывает отдельные участки картинной плоскости с общей композиционной схемой.



*Г. Теплов*

*Натюрморт с нотами и попугаем*

*Ил. 1*

Картинная плоскость по степени убывания объёма разделена на три чёткие зоны: самая большая верхняя часть с полкой, где расположен композиционный центр – ноты и картина в рамке; нижняя треугольная

зона со вторым композиционным центром (часы), соподчиненным первому; свободные участки доски внизу и по бокам, выполняющие функции фона.

Формат холста вертикальный (88x70). Распределение объёмных форм, ритмическое сопоставление напряжений и разрежений подчинено вертикальной оси. По этой главной оси, в соответствии с ритмическим движением, картинная плоскость разделена на упомянутые ранее зоны в пропорции золотого сечения – 5:3. Главная зона – 5 частей, второстепенная – 3, остальное – фон.

Цветовая палитра сдержанна, звучит, прежде всего, локальный цвет предметов, сдвинутый в золотисто-коричневую гамму. Светотеневая моделировка формы осуществлена за счёт изменения скорее тона, нежели цвета, что придаёт живописи некоторую жёсткость. Вместе с тем, образное решение подкупает ясностью материально насыщенного цветового строя и очень внимательным скрупулезным рисунком.

Картинная плоскость Г. Тепловым уподоблена плоскости доски, и вся предметная композиция выстроена по законам скульптурного рельефа с постепенным набором объёма. Объёмная форма тесно связана с плоскостью и от неё не отрывается, но достигает кульминации в своём развитии в композиционном центре – там самое максимальное «выступление» формы подчёркнуто тональным и цветовым контрастом. Общей «скульптурности» пластики соответствует и скупая палитра, но раскрашенным рельефом картину назвать нельзя: предметный цвет взят мощно и выразительно. Значение картинной плоскости в композиции такого типа особенно актуально и комбинаторика треугольника в её заполнении очевидна.

Плоские или уплощенные предметы воспроизвести иллюзорно проще, чем объёмные, но написать их художественно не так легко. Когда художник внимателен к фактуре предметов и моделировке объёмных форм, точно воспроизводит изгибы различных поверхностей и передает их характер – это совсем не значит, что он слепо копирует натуру. При любом её изображении возникает сложный комплекс пластических задач и их решение по вариантам интерпретаций и результатам неисчерпаемо.

Натюрморт неизвестного художника «Листы из книг и картинки» (ил. 2) можно назвать каноничным, если исходить из ясности поставленных стилистических задач и качества их решения. На деревянной доске расположены, придерживаемые тесьмой листы из богословских книг, ассигнации, засушенные цветы и колосья. Точно в геометрическом центре изображены мasonicкие атрибуты – наугольник и циркуль. Внизу – голландские пейзажи в рамках. Жёсткая привязка композиционного центра к геометрическому придает всей композиции искусственность и надуманность, лишает визуальный образ органичности и естественности.



Вместе с тем следует отметить соответствие этого композиционного приема с некоторыми постулатами политического масонства.

Выбор вещей и их сопоставления придают всему натюрморту характер ребуса: части богословских сочинений перемешаны с ассигнациями, из-под этого нагромождения затёртых листов бумаги видны фрагменты гравюр. Понять, что изображено на гравюрах, и каковы смыслы богословских сочинений, восстановить целое по фрагментам – нельзя. Это скрыто и доступно лишь «посвященным». Такова логика авторского замысла. Открыта лишь природа в своей естественной простоте бытия, на что указывают два пейзажа в нижней части композиции. Их компоновка складывается в одно целое – это диптих.



*Неизвестный художник.  
Натюрморт. Листы из книги и картинки  
Ил. 2*

Картинная плоскость по горизонтали разделена на части в пропорции 1:2. Нижнюю часть занимают два пейзажа, верхнюю – два ряда компактно сгруппированных предметов. Причём противопоставление верхней части и нижней – очевидно: пейзажи имеют параметры глубины и их общая конфигурация подчинена вертикали; страницы книг, ассигнации,

фрагменты гравюр по характеру рисунка орнаментальные, их плоскостное начало подчеркнуто корпусным письмом и групповое расположение подчинено горизонтальному ритму. Этому же ритму вторят полосы тесёмок, а их красный цвет акцентирует горизонтальную ритмику верхней части.

Если мы посмотрим на весь холст в целом, то увидим, что структура картинной плоскости построена на вариациях горизонталей и вертикалей и в своей скрытой основе имеет форму креста.

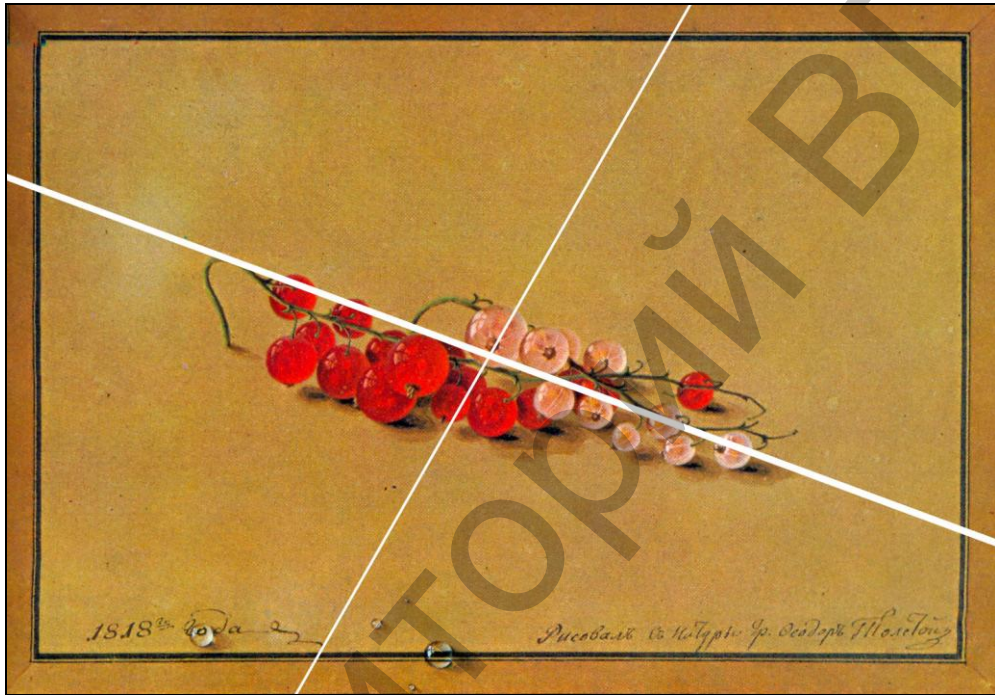
Здесь всё подчинено плоскостному началу, и композиция построена на комбинации плоскостей, автор сознательно исключил ракурс и глубину (два гвоздика, на которых висят голландские пейзажи, детали второстепенные). Общий колорит картины золотисто-коричневый, богато разработанный по своим оттенкам, с контрастно сопоставленной парой красного и зелёного. Живописные достоинства холста дополняет фактура поверхности, сочетающая корпусное письмо и тонкие лессировки.

Проблема композиции в «обманной стилистике» сведена к орнаментации картинной плоскости, её строгая фронтальная ориентация на зрителя, материально воплощённая в досках фона, задаёт модус всей композиции. Орнаментация подразделена на несколько уровней: а) орнаментация картинного поля имеет в своей основе простую форму – треугольник, прямоугольник или их комбинацию; б) трактовка формы предметов всегда сопряжена со структурой картинной плоскости, несёт в себе её отзвук, и находит дальнейшее развитие в рисунке, как самих предметов, так и их сопоставлений; в) структура пространства и объёмная пластика вещей сомасштабны по параметрам глубины и пропорциям, примером чему может служить натюрморт неизвестного художника «Листы из книги и картинки» – там пропорции сторон холста сомасштабны вариациям пропорций предметов и их группировкам на плоскости доски.

Вполне логично, что рассмотренная выше композиционная система имеет в своей живописной организации тональный принцип, ибо предметная ценность локального цвета является определяющей для образа. Фактурно-предметные задачи важнее пространственных, светотеневая моделировка использована для выявления предметности, так как в центре внимания находятся вещи и окружающая их среда овеществлена.

Совершенно уникальна по качеству и месту в стилистической системе натюрморта-«обманки» графика Ф.Толстого. Стремление автора к предельной иллюзорности в изображении указывает на их принадлежность к «обманкам», но трактовка предмета и пространства несколько иная. Вот «Ягоды красной и белой смородины» 1818 года (ил. 3), исполненные гуашью на бумаге. Расположение двух веточек смородины подчинено диагонали, идущей из левого верхнего угла в нижний правый, и смещено по горизонтали в левую сторону. Очевидно и смещение всей группы ягод

вниз по отношению к геометрическому центру листа. Вокруг пустое пространство ограниченное нарисованной рамкой, имитирующей паспарту. Внизу слева, изображены пять капелек воды, две из них перекрывают авторскую подпись и рамку. Форма капелек и ягод уподоблена идеальной форме шара, лежащего на плоскости, и промоделирована соответственно вплоть до падающих теней с ясностью и безупречностью классического рисунка.



*Ф. Толстой*  
**Ягоды красной смородины**  
*Ил. 3*

Пластическая тема композиции концептуально представлена автором как противоречие между объёмом и пространством и выражена в противопоставлении объёмной формы ягод смородины и окружающей их «пустоте». Разрешение этого конфликта весьма своеобразно и осуществлено посредством следующих приёмов.

1. Форма и пространство идеализированы по трактовке. Шарики-смородинки идеально гладки, и капельки идеально прозрачны в своём сиянии, все формы отточены и конструктивно выразительны, цвет локален, но в своей индивидуальности ярок и чист. Каждый предмет – идеальный представитель своего рода, очищенный от всего случайного и временного, но обладающий неповторимым характером. То же самое мы можем сказать и о листе бумаги, особенно если сравним с решением фона в предыдущих примерах или с вариантами передачи материальности



листов бумаги тщательно прослеженной во всех деталях: складочках, чёрточках и буквочках, потёртостях и т.д. Перед нами простой лист бумаги идеальный в своей материальной чистоте. Всё, к чему прикасается кисть Ф. Толстого, приобретает меру идеализации и к каждому предмету, как и названию натюрморта, мы можем добавить определение «вообще».

2. Форма и пространство уравновешены структурно. На первый взгляд кажется, что пространства слишком много и оно «спорит» с объёмом. Но посмотрим внимательно. Рамка подчёркивает плоскость листа бумаги и задаёт всей композиции фронтальность, веточки смородины лежат на ней как рельеф, сочетая в себе самые контрастные сопоставления по цвету и тону. Это композиционный центр. Но окружающее его пространство столь же важно и придаёт композиции ощущение свободного простора и светоносности. Как это ни парадоксально, но здесь мы встречаемся с вариантом равновесного сопоставления объёмной формы и пространства по их «массе».

Образные понятия массы, как и тяжести, веса или наоборот лёгкости и т.д. определяются как «несобственные свойства пластики» и в художественной среде увязываются в большей мере с объёмом. Но это не так. Пространство, как «форма форм», так же несёт в себе эти свойства, но их проявление менее очевидно.

Если предположительно раздвинуть рамки, то смородина на листе потеряется и гармония разрушится, если сдвинуть – пропадёт ощущение лёгкости и изящества, композиция перестанет «дышать».

«Дыхание» плоскости фона нашло своё выражение в сильных рефлексах, каждая ягодка и капелька с теневой стороны сильно подсвечены. Однако это не указывает на наличие второго источника освещения, его функции выполняет светлый фон. При такой трактовке значение окружающего пространства многократно возрастает и его количественное преобладание над формой вполне закономерно. Но если мысленно проникнуть внутрь силуэта из веточек-ягод и «побродить между ними», то можно насчитать там 7-8 планов – это глубоко эшелонированное пространство. Столь значительное уплотнение пространства в композиционном центре уравновешено его противоположностью – разрежением окружения.

Оси симметрии, вокруг которых развивается пространство от первого плана к третьему и выстраивается вся конструкция силуэта ягод расположены перпендикулярно друг относительно друга, что соответствует логике образного смысла. Поворот осей по часовой стрелке придаёт композиции динамику. Пространство и форма в рассмотренном выше примере сопоставлены по принципу дополнительности и в композиционной системе сосуществуют как антиномии – т.е. противоположные понятия (в образе – как небо-земля, в физике – как волна-корпускула).



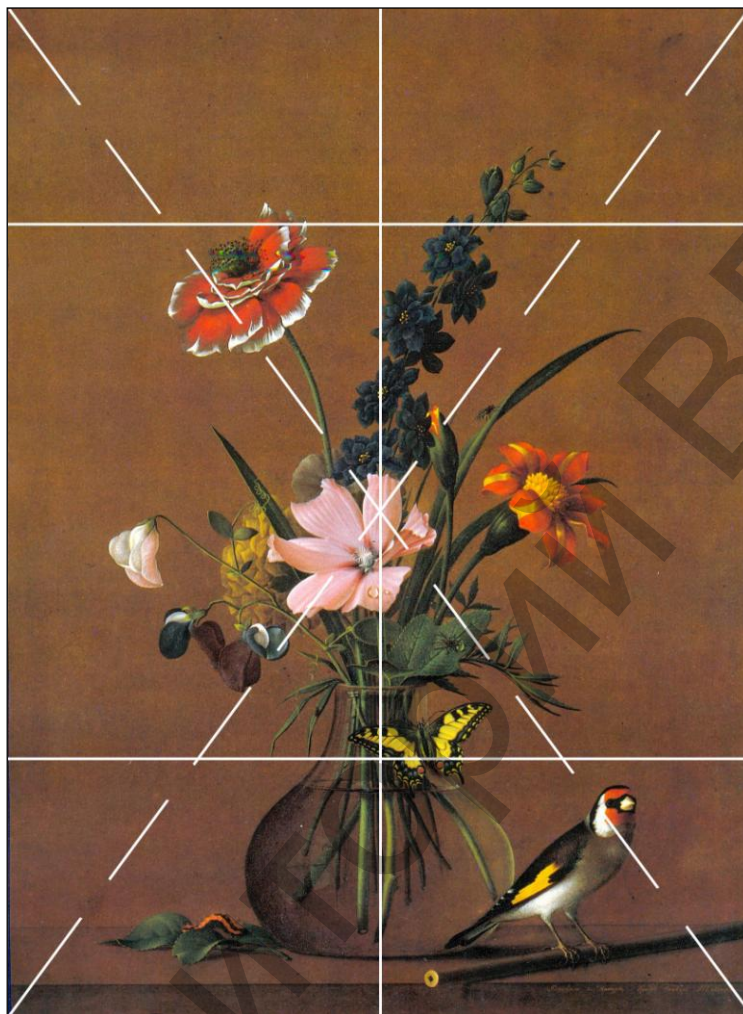
3. Светотеневая моделировка шариков -ягодина лишена контраста и тональный диапазон между светом и тенью невелик. Точно найденная мера уплощения объёмной формы связывает её с плоскостью. Две веточки смородины плотно лежат на плоскости листа бумаги: не отрываются от него и не проваливаются в пространство, чему способствует и точный рисунок падающих теней. Общее тональное решение композиции органично включает в себя и общий тон фона, который является средним между контрастной парой самого тёмного и самого светлого в композиционном центре.

На альбомном листе бумаги (фон) лежат веточки смородины: реальный предмет (бумага) выступает в качестве предмета изображённого, иллюзорного, а само изображение ягод – осязаемая реальность. Простота натюрмортов Ф. Толстого кажущаяся, это сюжетная поверхность. В образной глубине привычные системы условностей и ясность логических построений нарушаются. Образ приобретает парадоксальность.

Композиция натюрморта «Букет цветов, бабочка и птичка» (ил. 4, ил. 5) при своей изощренной натуралистичности исполнения целиком подчинена плоскости. Композиция листа статична, ибо превалирует вертикальная ось симметрии. Главный живописный акцент помещён в геометрический центр, и всё пластическое действие разворачивается вокруг. Такой приём Ф. Толстой часто использует в своих композициях, сочетая его с введением дополнительных диагональных движений. Пространство картинной плоскости принципиально фронтально, его развитие подчинено вертикальной оси симметрии. Наличие ракурсных форм сведено к минимуму. Здесь вполне уместна аналогия с построением композиции в рельефах и росписях Древнего Египта. Первый план, как ввод в пространство глубины картины отсутствует. Первый план – это не горизонтально обозначенная плоскость с размещёнными на ней предметами, а упомянутая выше нижняя зона листа. Пространственные планы листа построены не на основе глубины – дальше - ближе, а по принципу ниже-выше и значимость каждого плана определяется его пластическим насыщением: незаполненное пространство вверху, максимальное пластическое богатство в средней части – букет, пластическое разрежение в нижней части листа. Такой тип композиции известен с глубокой древности и называется иератичным (от гр. hieros – святой, священный).

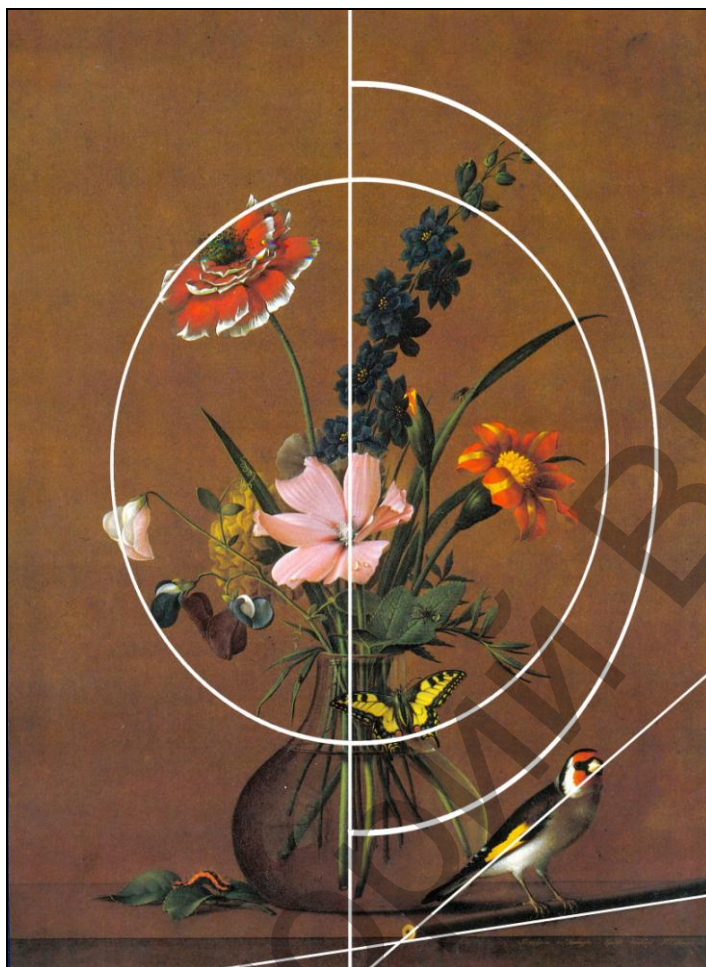
Принципы иератической композиции находят своё дальнейшее развитие в трактовке формы: особое значение приобретает фронтально ориентированная плоскость в сочетании с профильной ориентацией, а ракурс насыщается орнаментальным началом и скрадывается, теряет свою остроту. Объём, если и где возникает, то автором не актуализируется, звучание объёмной формы смягчено. Ведущее значение имеет силуэт, этому началу подчинено всё богатство формы. Силуэт заполнен

всевозможного рода орнаментацией, причём не только линейного характера, но и светотеневого.



*Ф. Толстой*  
**Букет цветов, бабочка и птичка**  
*Ил. 4*

В основе натюрмортов Ф. Толстого лежит линейно-пластическое начало и цвет, при всей его утонченности и остроте трактован локально. Художник изображает предмет, а не живописное явление. Предмет по отношению к картинной плоскости построен барельефно, что ясно указывает на классицистическое понимание изобразительной плоскости, стилистике классицизма соответствует и идеализация образа.



*Ф. Толстой*  
**Букет цветов, бабочка и птичка**  
*Ил. 5*

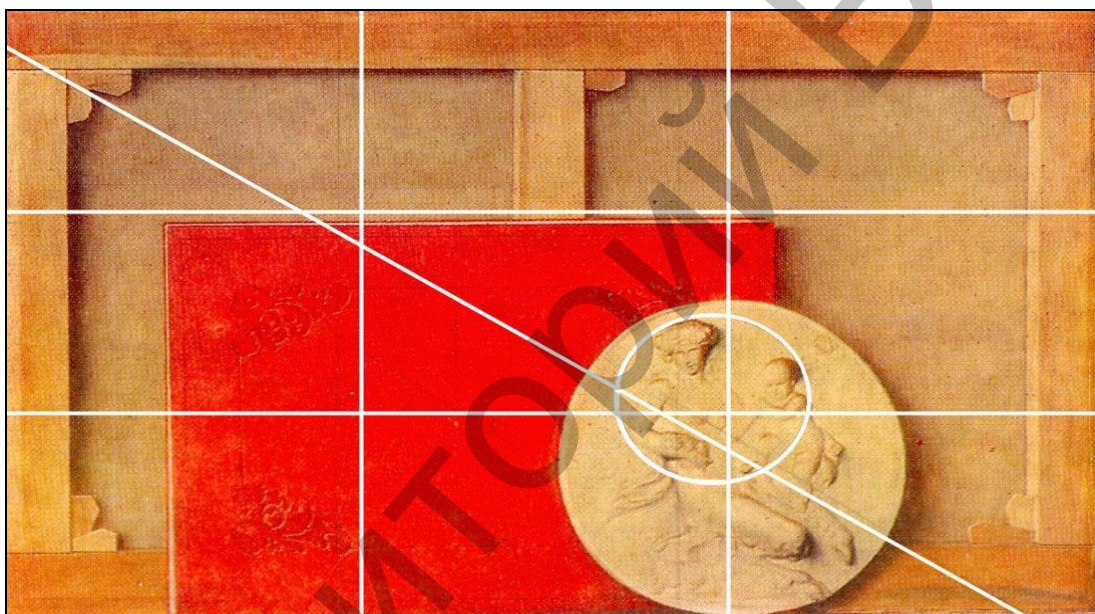
Предмет вычленяется из иллюзорной среды и лишается конкретики временного потока – время в натюрмортах Ф. Толстого не течёт от прошлого к будущему через настоящее, а пребывает, длится. Эта длительность не имеет чётко обозначенных границ.

Маленькие гуаши художника относят к «обманкам». Это было бы правильно, если бы образные смыслы были исчерпаны иллюзией и художническим чудачеством. Иллюзии Ф. Толстого обманчивы и в своей образной глубине несут смыслы ничего общего не имеющие с пустым пластическим фокусничеством. Так, в познании окружающего мира человеческое сознание встречается с неразрешимыми парадоксами, и увидеть их можно в двух веточках смородины лежащих на листе бумаги. Надо всего лишь уметь посмотреть. Созерцание букета цветов с разной живностью: птичкой, мушками, бабочкой и гусеницей – предстаёт как священнодействие, медитативный ритуал.

Примером типичной «обманки», безупречной по замыслу и виртуозной по исполнению, может служить работа А. Мордвинова



«Подрамник, папка и гипсовый барельеф» (ил. 6). Здесь рама не нужна, эта картина, будучи прислонённой к стене или поставленной на полку, может ввести в заблуждение каждого. Рама функционально «собирает» композицию, придаёт всему пластическому зрелищу дополнительную цельность и завершённость. В натюрморте А. Мордвинова эту роль выполняют изображённые бруски подрамника. Пространство картины разделено на три чётко очерченных слоя, каждый из которых определён своим предметом, ориентированным строго фронтально. Красный аккорд плоскости папки держит всё пространство картинной плоскости, разделяя-соединяя первый план с третьим. Характер рисунка и пластической моделировки формы несут в себе академические черты.



*А. Мордвинов*

***Подрамник, папка и гипсовый барельеф***

***Ил. 6***

Предметы – по своей конфигурации, пропорциям, взаимному расположению и цвето-тональным характеристикам – идеально вписаны в картинную плоскость с пропорциями золотого сечения. Главный композиционный узел расположен в нижней правой зоне золотого сечения картинного поля. Объёмная пластика фигур нимфы и маленького сатира задаёт диагональное движение, ведущее к левой верхней точке золотого сечения, второму композиционному центру, подчинённому первому. Композиционный центр – самое контрастное место картинной плоскости, всё остальное пространство построено на ритмическом убывании цветовых и тональных напряжений от первого плана к третьему.

При очевидных различиях в манере и стиле, все натюрморты – «обманки» обнаруживают ряд общих черт. Для моделировки формы

художники применяют рассеянное освещение, используя для контрастных сопоставлений собственные цвета предметов. Отсюда – тщательный отбор самих предметов по фактуре, плоскостным параметрам, тону и цвету, специфическая режиссура взаиморасположения вещей в натюрморте, конкретно – на картинной плоскости, всегда материально определённой: деревянная доска, лист бумаги или обратная сторона картины.

Бинокулярность зрения и стереоскопический эффект в восприятии окружающего предметного пространства закономерно потребовали его уплощения исходя из образно-пластических задач – достижения максимальной иллюзии, пусть и кратковременной. Значение картинного поля в композиции при такой проблематике выходит на передний план и его комбинаторика в натюрмортах – «обманках» предстаёт во многих вариантах.

Во-первых, размещение предметов на картинной плоскости подчинено «простой форме» – треугольнику, прямоугольнику, кругу и их производным; эта схема может быть обнажена, а может быть и скрыта.

Во-вторых, композиционная структура имеет трёхчастное деление (закон трёх формообразующих групп): две группы предметов и третий предмет – фон, либо трёхчастные деления внутри одной группы предметов; трёхчастное деление пространства – первый план, второй, третий. Тональное решение композиции также имеет тенденцию к сведению всего богатства вариаций к трём тональным группам.

В-третьих, уплощение пространства актуализирует орнаментальное начало и орнаментация картинной плоскости, как и самой формы предметов, приобретает изощрённость. Линейное начало орнаментации дополняется светотеневым – светотень не столько средство выявления объёмной формы, сколько способ «иллюминации» силуэта.

В-четвёртых, орнаментация картинной плоскости обнажает структуру её пропорционирования во взаимосвязи с форматом картинного поля, а также оси ритмических противопоставлений и согласований вокруг композиционного центра – этот «скелет» держит всю тяжесть пластической ткани композиции, связывает различные части композиции в единое целое.

## ПЕРСПЕКТИВА И СВЕТОТЕНЬ

Если в приведённых ранее примерах картинная плоскость была непроницаема, то в натюрмортах И. Хруцкого глубина стала важной составляющей частью композиции. В своём натюрмортном творчестве И. Хруцкий следует голландско-фламандским образцам. Предметы в его натюрмортах всегда составляют картинный ансамбль. Художник сопоставляет предметы по фактуре и текстуре, цвету и тону, размерам. Предметный ряд чрезмерно изобилует и часто выходит за рамки картины.

Важную роль в композиции имеет система освещения. Большинство натюрмортов И. Хруцкого построены на постепенном затемнении предметов от первого плана к третьему, свет мягко перетекает от предмета к предмету и моделирует объёмную форму и пространство одновременно. Но светотень в творчестве И. Хруцкого не предстаёт в качестве самодовлеющего начала, а служит средством выявления характера предметов, их материальной сущности. По этому принципу, пусть и в несколько усложнённом варианте – с двойным освещением, построена композиция «Натюрморта со свечой» (ил. 7, ил. 8).



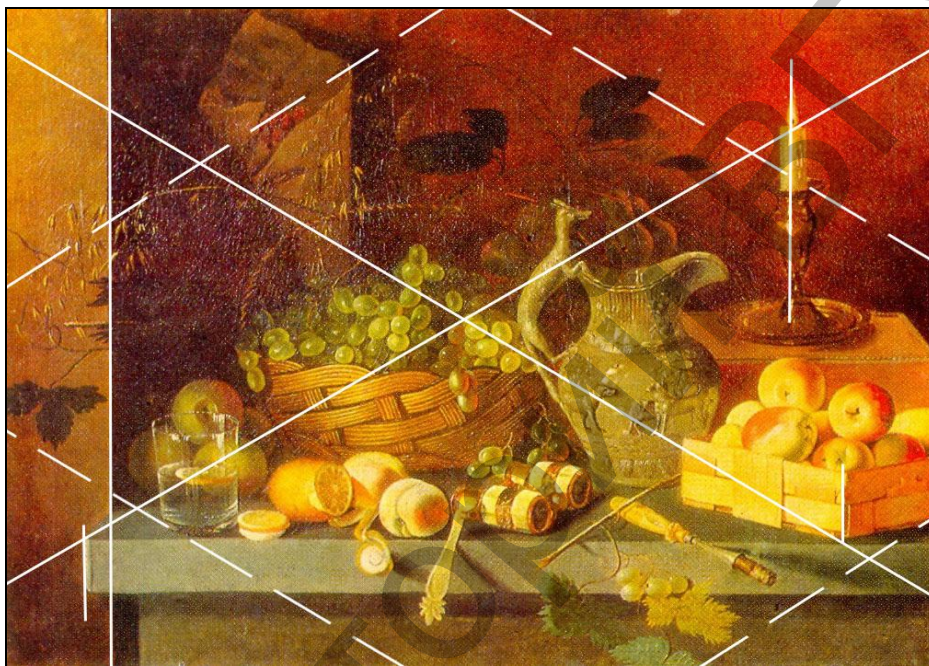
*И. Хруцкий*  
***Натюрморт со свечой***  
*Ил. 7*

Плоскость стола с предметами занимает основную часть картинного поля, цезуры на первом и третьем планах – минимальны. Предмет «царствует» в композиции и визуальная глубина натюрморта сформирована посредством пространственного положения предмета на плоскости стола. Точка зрения художника-зрителя избрана в соответствии с этой проблемой – плоскость стола достаточно раскрыта для того, чтобы выявить на основе прямой перспективы пространственные параметры предметов относительно друг друга. Добавим к этому предварительный отбор предметов по размерам и соответствующую режиссуру в их взаимном расположении, как на столе, так и на картинной плоскости.

Пространство натюрморта традиционно трёхплановое. Первый план из мелких предметов: ручка бинокля, ветка винограда и т.д. вплоть до



нижнего ребра корзинки с яблоками задают масштаб перспективных сокращений в глубину и выполняют функцию ввода (в литературе – завязки) в пространство натюрморта, лишают скучного однообразия нижнюю часть картинной плоскости. Основная масса предметного ряда второго плана по схеме размещения сведена к простому треугольнику, третий план пластически аранжирован как эхо первого и второго, как ритмический отголосок самой освещённой части натюрморта.



*И. Хруцкий*  
**Натюрморт со свечой**  
*Ил. 8*

Наличие свечи, второго источника освещения, усложняет светотеневую проработку предметов третьего плана, одни предметы там светлее фона, другие темнее. Но общая тенденция убывания контраста от первого плана к последнему реализована живописцем в рамках академической традиции безупречно.

Строгая логика перспективного построения объёмной формы на плоскости стола находит своё продолжение в ритмической структуре картинного поля. Две взаимно противоположные диагонали определяют, как оси симметрии, распределение объёмных масс и света на картинной плоскости. От контрастно сопоставленного по тону угла столешницы и бликов на стакане к огоньку свечи и пространству вокруг – одна диагональ. Другая – от столь же контрастно подчёркнутой массы стены, кулька с малиной в тени к геометрически ясному объёму коробки с яблоками. Тема противопоставления объёма и пространства, массы и света очевидна, как и разрешение этого конфликта через подчинение

пространства объёмной форме – диагональ объёмных масс главенствует в композиции.

Можно отметить ритмическое сопоставление вертикали стены слева со свечой и подсвечником, вертикалями графики лубяной коробки справа. В комплексе с горизонталью столешницы внизу эти ритмические сопоставления выполняют функцию обрамления композиции, придают ей завершенность.

Контраст геометризованных форм, сработанных руками человека и округлых, созданных природой, придают пластическому образу дополнительную выразительность.



*В. Сверчков*  
**Цветы**  
*Ил. 9*

В эффектном натюрморте В. Сверчкова «Цветы» (ил. 9) свет и тень представлены как два противоборствующих начала, на пересечении которых возникает объёмная форма. При сопоставлении этого натюрморта с предыдущим, очевидно намеренное обострение контраста между светом и тенью и, судя по сюжету, образное противопоставление света и тени у В. Сверчкова символично – пышное торжество жизни контрастирует с её постепенным увяданием. Соответственно и картинная плоскость по



вертикали расчленена на три неравные части – букет, ваза и цветы внизу на двух ступенях.

Свет на предметы падает сверху слева, резко выхватывает из глубокого мрака окружающего пространства формы цветов и вазы, ослабевает внизу на ступеньках и небрежно разбросанных цветах первого плана. Диагональ движения света по формам предметов (с левого верхнего угла в нижний правый) в структуре картинного поля главенствует. Объёмные массы цветов по силуэтной форме и отношению к пространству имеют противоположное движение и распадаются на две части, ритмически связанные с тёмными массами пространства. Этот разрыв вносит в образ сильную драматическую ноту.

Верхняя и нижняя зоны композиции связаны вертикалью вазы, значительность объёма которой придаёт композиции устойчивость и архитектурность. Крупные группы объёмных форм сопоставлены по своим массам, убывающим вслед за ослаблением светового потока сверху вниз – вверху букет единое целое, внизу целое распадается на части. Цветы увядают. Давление светового потока столь значительно, что отдельные блики на лепестках хризантем сверкают как язычки пламени на остывающих углях. Полутона минимальны, свет «съедает» полутень, превращая освещённую часть букета в одну светящуюся массу. Мрак тени столь же активен и лишает форму рефлексов, разрушает объёмную пластику и превращает теневые части в силуэт.

Пространство натюрморта трактовано иррационально. Вокруг вертикального объёма вазы, привязанного к геометрическому центру плоскости, свободно плавают в картинном поле сгустки света – соцветия хризантем. Одни тонут в густой тьме и теряют световую насыщенность, иные сияют на поверхности. Ясная логика построения формы в системе прямой перспективы отсутствует: конфигурация нижнего основания вазы уведена в тень, а верхнего скрыта и определить точное положение линии горизонта, точек схода и т.д. можно лишь приблизительно. Пространство построено посредством перекрывающихся друг друга силуэтных форм и постепенным затемнением формы по мере её удаления – «уводом в фон».

В отличие от тонального решения, цветовой диапазон сужен. Ведущий цвет натюрморта – золотисто-коричневый и по своей насыщенности тесно связан со структурой светового потока. Жемчужно-серые и серо-коричневые оттенки подчёркивают звучание ведущего цвета и выполняют функцию перехода от света к непроницаемой тени фона. Введение в цветовую пластику букета красно-оранжевого цвета не нарушает цельность колористического решения, но в сопоставлении с окружением создаёт выразительный живописный аккорд и позволяет трактовать букет хризантем как композиционную доминанту натюрморта.

Образный смысл натюрморта К. Маковского «Цветы» (ил.10, ил. 11) – изобилие. Растения такие разные и их так много, что отдельные части

букета выходят за рамки холста. Такой тип компоновки называют «в распор». Предметному ряду в границах картинной плоскости чуть тесно, но это чуть-чуть не нарушает цельность композиции, ибо основные контрасты по мере приближения к границам картинного поля ослабевают.



*К. Маковский*  
**Цветы**  
*Ил. 10*

Основание структуры картинной плоскости традиционно: невидимая ось, вокруг которой развёрнуто буйство формы и ритмика самых значительных цезур, ось пространства, – две противоположно ориентированные диагонали. Горизонтальная плоскость в своей освещённой части уподоблена простому треугольнику, его наклонные стороны соритмичны диагоналям и их резкое схождение к зоне геометрического центра уводит взгляд зрителя за вазу, в глубину натюрморта. Даже подпись автора имеет параметры глубины, слова, и буквы в ней начертаны с учётом перспективных сокращений и как бы нанизаны на наклонную сторону треугольника.

Листья, ветки и плоды на переднем плане в своём взаимном расположении подчинены лежащему в основании треугольнику, но именно



они придают первому плану параметры глубины и связывают нижнюю часть холста с верхней – букетом. Ваза К. Маковским едва намечена, выделена лишь вертикаль освещённой части и граница падающей от букета тени. Основная масса букета сдвинута влево, и все контрасты сосредоточены в левой верхней зоне зрительного центра: контрасты тональные, цветовые пластические (объём-плоскость-линия) и масштабные (большое – маленькое). Конфигурация окружающих форм такова, что всё время возвращает взгляд зрителя к этой зоне – собственно композиционному центру натюрморта.



*К. Маковский*  
**Цветы**  
*Ил. 11*

Обилие мелких форм в пластике букета и высокопрофессиональная их сделанность выдвигают на первый план графическое начало. Натюрморт, прежде всего, хорошо нарисован, а потом уже написан. Отсюда и некоторая пестрота живописного решения, ничуть не противоречащая характеру и смыслу образа. Окружающее букет пространство условно, что особенно подчёркивает иллюзорную

выписанность отдельных деталей и целого, а также их материальную осязаемость.

Ярко выраженное графическое начало здесь тесно связано с орнаментальным. Если отвлечься от иллюзорной выписанности форм то можно увидеть изошрённую орнаментацию всей пространственной зоны, чрезмерную в своей изобильности. Мы снова вернулись к тому, с чего начали – орнаментальному началу, а вместе с ним, к картинной плоскости.

Наш беглый абрис системы взаимосвязей различных уровней композиции этого натюрморта, указывает на их взаимное подобие («подобное притягивает подобное» – принцип мироустройства известный ещё с до античных времён).

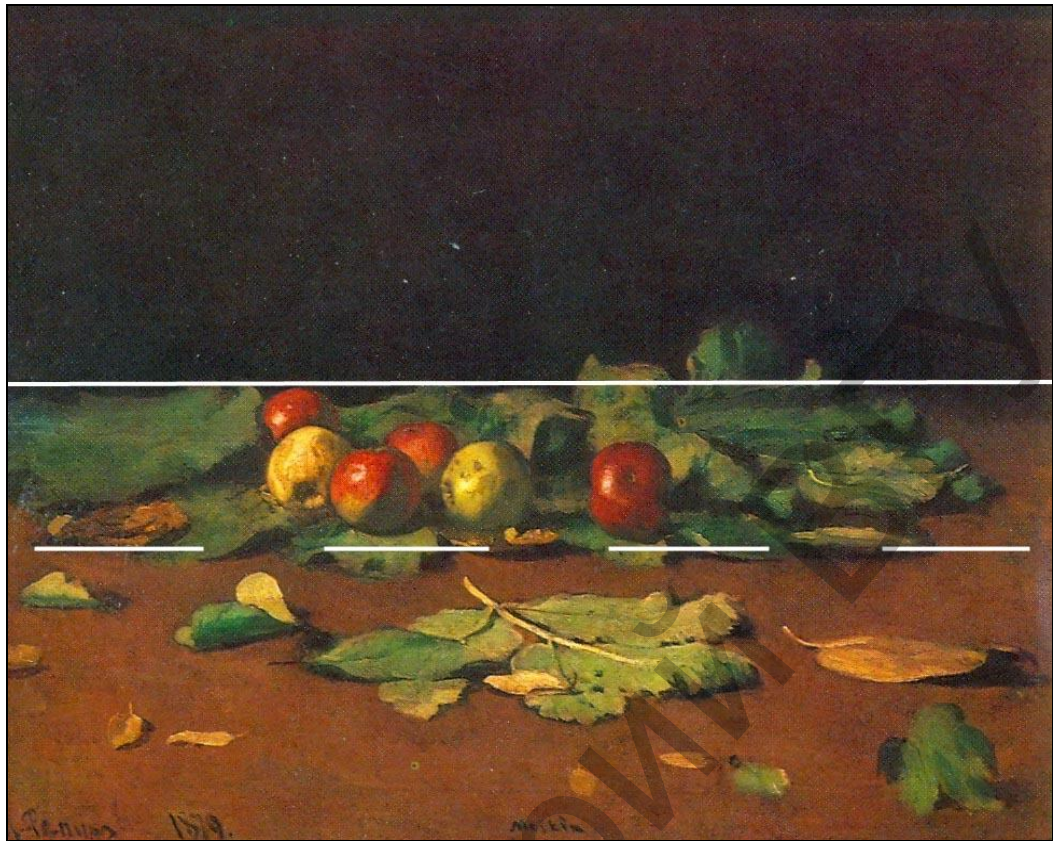
Плоскостная структура картинного поля, как в целом, так и в деталях, соответствует конструкции трёхмерного пространства картины. Противоречие между двухмерным и трёхмерным снято посредством приёма аналогии их внутреннего устройства и структурной взаимосвязи. Здесь двухмерное орнаментальное начало несёт в себе трёхмерное в свёрнутой, скрытой форме и при моделировке последнего в рамках композиции их сосуществование органично. Два типа пространства взаимно проникают друг в друга как отдельные составляющие русской матрёшки, разные по размерам и расцветке, но всегда составляющие одно целое. В данном случае такое сравнение уместно.

Теперь сопоставим два натюрморта: «Яблоки и листья» И. Репина (ил. 12) и «Яблоки на листьях» ещё никому неизвестного в то время В. Серова (ил. 13). Как известно юный В. Серов брал уроки у прославленного мэтра. И. Репин, будучи натурой увлекающейся, прельстился своеобразной красотой мотива, и сам стал за мольберт рядом со своим учеником, решив написать, как говорится, для собственного удовольствия.

Композиция натюрмортов очень проста, но для того времени весьма своеобразна, ибо лишена распространённой в академических кругах пирамидальности. Предметный ряд прост – яблоки и листья на столе – это оправдано учебными задачами постановки. Пространство обеих картин организовано на зрителя развёрнутыми планами, ракурс минимален – ветка с листьями на переднем плане. Исходя из специфики композиции, остановимся на пропорционировании картинной плоскости, ибо в данных примерах эта проблема обнажена.

В композиции И. Репина обращает на себя внимание несоответствие значительности размеров холста с незначительностью изобразительного мотива, претензия на картинность очевидна. Яблоки и листья плохо «держат» картинную плоскость и, соответственно их доминирование в пространстве реализовано без должной полноты. Пространство и предмет противоречат друг другу и пластического разрешения этот конфликт лишён.





*И. Репин*  
**Яблоки и листья**  
*Ил. 12*

На достаточно критическое отношение самого И. Репина к созданной работе косвенно указывает тот факт, что при жизни художник никогда и нигде этот натюрморт не выставлял.

У В. Серова предметный ряд в пространстве картинной плоскости доминирует количественно и качественно: яблоки и листья занимают около  $2/3$  площади картинного поля и сосредотачивают в себе максимальные контрастные сопоставления. Пропорции холста сильно вытянуты по горизонтали и соответствуют пропорциям ритмических напряжений и разрежений всего предметного ряда, в то время как у И. Репина близкий к квадрату формат существует отдельно от доминирующей в композиции горизонтали во взаимном расположении предметов. Размер холста у В. Серова небольшой и соответствует предметному сюжету.

Членение картинной плоскости по планам везде трёхчастное, но взаимоотношение частей и целого различно. Первый и второй планы И. Репиным объединены в одно целое светом, параметры третьего плана скрывает густая тень. Граница между светом и тенью делит картинную плоскость по горизонтали ровно пополам, что в контексте компоновки

академической картины – нонсенс. Пропорции первого и второго планов неубедительны, яблокам и листьям явно не хватает пространства для полноты выражения их пластических характеристик. Второй план излишне свёрнут, и занимает самую минимальную часть картинной плоскости, а должно быть наоборот. Переход от второго плана к третьему по границам предметов не отмоделирован, такое ощущение, что за листьями и самым дальним яблоком пропасть, плоскость стола не имеет там продолжения (связь первого и третьего планов нарушена).

Создаётся такое впечатление, что И. Репин, будучи натурой экспансивной, схватил попавший под руку холст и написал то, что написалось, без предварительного обдумывания и вчувствования в образ и его пластическое выражение. Процесс поиска композиции может быть различным по длительности и психологической составляющей, но наличие композиционного замысла есть необходимое условие успешного выполнения всякой художественной работы.



*В. Серов*  
**Яблоки на листьях**  
*Ил. 13*

У В. Серова пространство от первого плана к третьему выстроено по убывающей пропорции: плоскость первого самая большая, пространство второго – меньше, третьего – ещё меньше. Первый план разделён на две части дугообразным расположением листьев, что придаёт пространству конструктивную выразительность – средняя часть активно выступает вперёд, края уходят в глубину. Первый и второй планы, как и у И. Репина, объединены светом и противопоставлены тёмному фону. Эта оппозиция выражена и конструктивно – предметный ряд (листья) выходит за вертикальные рамки композиции и, тем самым, препятствует дальнейшему развитию пространства в глубину. Тонально эти два «крыла» связаны с

фоном и выполняют функцию обрамления главной доминанты композиции – яблочк.

В целом живопись В. Серова более светоносна, нежели у И. Репина. Собственные и падающие тени у В. Серова не зачернены, взяты вполне цветно и связаны с фоном, цвет которого так же достаточно звучен.

В натюрморте В. Серова, как и у И. Репина, второму плану не хватает «дыхания», ибо это та зона картинной плоскости, где развёрнуто основное пластическое зрелище. Свернутость второго плана не позволяет со всей полнотой представить пространственные, объёмные, фактурные и живописные характеристики предметов. Вместе с тем, конструктивная цельность пространства и композиционное чутьё в этом этюде у молодого В. Серова очевидны.

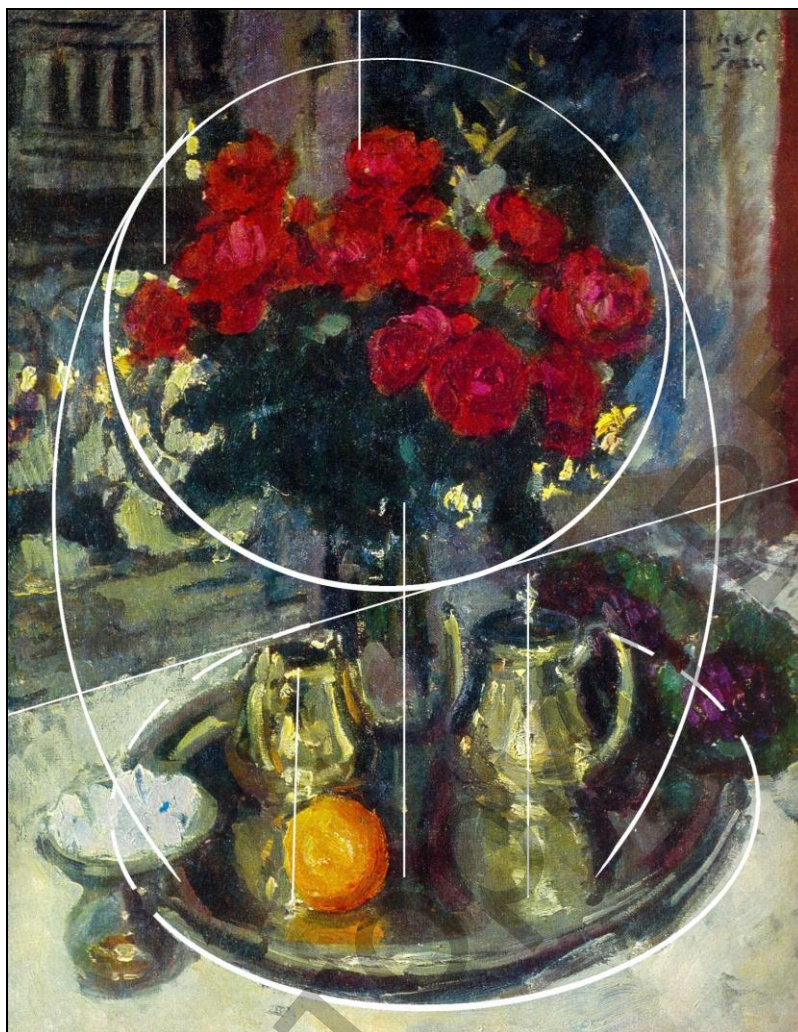
Во всех рассмотренных ранее примерах линейно-пластическое начало было главным и определяло образные особенности композиции. Предмет в целом довлел над пространством, и система объёмно-пластической моделировки предмета определяла систему пространства, но следует заметить, пространство никогда не выступало в качестве аморфной среды и различные варианты обратных связей влияния пространства на предмет, нами очерчены. Структуру взаимосвязи предмет – пространство в композиции определяли: комбинаторика картинной плоскости, линейно-перспективные построения и светотеневая моделировка. Но в целом, при всех стилевых различиях представленного визуального ряда, характер предмета определял характер пространства.

## ЖИВОПИСНЫЙ РЕЛЯТИВИЗМ

На рубеже XIX – XX веков значение пространства в композиции возрастает и акценты в искусстве смещаются соответственно. Известный холст К. Коровина «Розы и фиалки» (ил. 14, ил. 15) по своей композиции указывает на тесную связь с предшествующей традицией, но очевидны и совершенно новые импрессионистические черты.

Сразу обращает на себя внимание этюдность манеры и ярко выраженная живописная пластика: полупрозрачные заливки заднего плана контрастируют с подчеркнута пастозными мазками переднего; диапазон цветовых сочетаний максимально широк – красно-фиолетовое и изумрудно-зелёное, голубое и оранжево-золотистое. Живописные противопоставления дополняют тональные: а) связанные со светотеневой моделировкой предмета; б) пространством натюрморта, освещённого искусственным светом, в сопоставлении с пространством ночного города за окном.

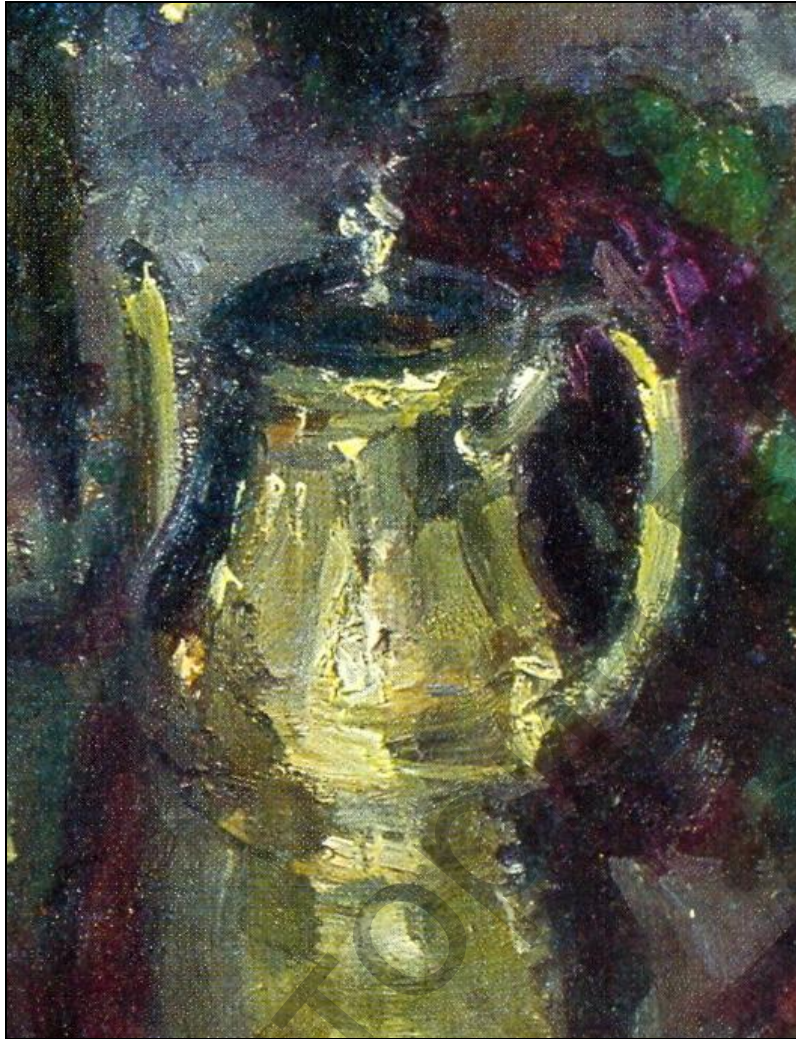




*К. Коровин*  
*Розы и фиалки*  
*Ил. 14*

Давление живописной стихии столь велико, что линейно-структурная основа предмета разрушается, его контуры становятся зыбки, а отдельные части вообще растворяются в пространстве, как доньшко заварного чайника на подносе. Здесь на первое место в образном строе выходит ощущение цветовых впечатлений порожденных созерцанием предмета, а острота в фиксации и передаче этих впечатлений и составляет существо пластического образа. Конструктивно-логическое восприятие окружающего мира уступает место живописно-чувственному.





*К. Коровин*  
*Розы и фиалки. Фрагмент*  
*Ил. 15*

Все предметы в картинной плоскости расположены свободно, пространственные паузы между ними весьма существенны. Композиция картинной плоскости представляет собой ритмическое сопоставление контрастных цветовых пятен, напряжённость сопоставлений убывает от нижней части композиции к верхней, от первого плана к последнему. Это движение цветовых масс выражено в вертикальных ритмах предметов на подносе и их отражений, вертикалях вазы, окна и коричневато-фиолетовой занавеске, рисунке фасада здания за окном. Пространственно-предметная среда слита в единый цветопластический поток.

Если ранее композиционная целостность предметного ряда достигалась приёмом группировки предметов в элементарную форму – треугольник, квадрат, круг и их производные, то в этой работе К. Коровин использовал один сквозной ритм, подчинив ему всю систему цветовых и тональных контрастов.

Нижняя перекладина окна делит картинную плоскость на две неравные части и соответствует смыслу пространственного членения: интерьер – экстерьер, свет – ночь, тепло – холодно. Наклон нижней плоскости окна с подоконником задаёт линейно-перспективный масштаб глубины пространства горизонтальной плоскости стола с подносом, но общей динамики вертикалей это ритмическое движение не нарушает. Ритмическое размещение предметов на горизонтальной плоскости вторит заданному перспективному сокращению.

Всё что связывает эту композицию с предшествующей традицией, так это общая трактовка пространства как типично натюрмортного, реальная глубина которого невелика, ибо задана предметным рядом. Значение диагональных осей композиции второстепенно. Можно отметить и традиционное размещение ведущего живописного мотива (букет роз) в зрительном центре композиции.

Плоскостная конфигурация букета роз подчинена дуге, дугообразная линия присутствует в контуре подноса, сахарнице и т.д., всей нижней части композиции. Их взаимное расположение на картине связывает нижнюю часть картинной плоскости с верхней и придаёт композиции дополнительную цельность. Пусть и отдаленно, но верхний абрис букета и нижний подноса намекают на присутствие в структуре картиной плоскости «большой формы», в данном случае – овала.

Так как картинная плоскость разделена на две части наклонной горизонталью окна, каждая пространственная зона имеет свой композиционный центр. Доминанта всей композиции – апельсин и его ближайшее окружение – это самое напряжённое место натюрморта. Композиционным центром верхней части являются, конечно, розы. Маленький оранжевый апельсин «держит» всю композицию холста. За счет чего? Оранжевое пятно самое насыщенное, как в свету, так и в тени; темное холодное окружение лишь усиливает звучание оранжевого пятна, этому вторит и тональный контраст – блик на апельсине и на подносе у отражения. Изображение апельсина сияет.

Цвет роз лишён яркости апельсина, он сдержан, но глубок. Светлотный и цветовой контрасты букета и окружения смягчены, но по своей цветовой массе букет занимает значительную часть картинного поля. В сопоставлении двух композиционных центров присутствуют не только качественные характеристики цвета и тона, но и количественные, что придаёт композиции дополнительную вариативность.

## ОБЪЕМ – ПЛОСКОСТЬ – ПРОСТРАНСТВО

В работах И. Грабаря натюрмортное пространство подвергнуто значительному расширению, и паузы между предметами в структуре композиции приобретают существенное значение. Само пространство во

многих натюрмортов, ставших хрестоматийными, трактовано как световоздушная среда, не только живописная, как у К. Коровина. Изменяются пропорции членения пространства на планы – первый план свёртывается, второй расширяет свои границы и занимает основное место на картинной плоскости. Третий приобретает дополнительные функции источника освещения (натюрморты «против света») и это уже не пассивный фон, но активный фактор в формировании образно-пластической среды.

Ранний период творчества И. Грабаря связывают с импрессионизмом. Но следует отметить, что импрессионизм И. Грабаря – поверхностный слой образно-пластических смыслов, чувственная оболочка. Натюрморты художника композиционно выстроены, пластически проработаны и лишены релятивистской подоплёки, которая скрыто или явно определяла импрессионизм как стиль.

Пространство натюрморта «Цветы и фрукты на рояле» (ил. 16) представляет собой сложно организованную световоздушную среду с двойным освещением.

Источник освещения, расположенный перед натюрмортом связан с предметным рядом и является доминирующим; свет, исходящий из окон третьего плана в большей мере связан с пространством и определяет не столько пластику предметов, сколько их пространственные отношения. Контрастные сопоставления по цвету и тону в границах холста таковы, что выявляют характерные особенности предметов: цвет, форму и фактуру. Вместе с тем в этих сопоставлениях «звучит» игровое начало, всё пространство картинной плоскости соткано из вариаций в расположении светлых пятен на фоне тёмных и тёмных на фоне светлых.

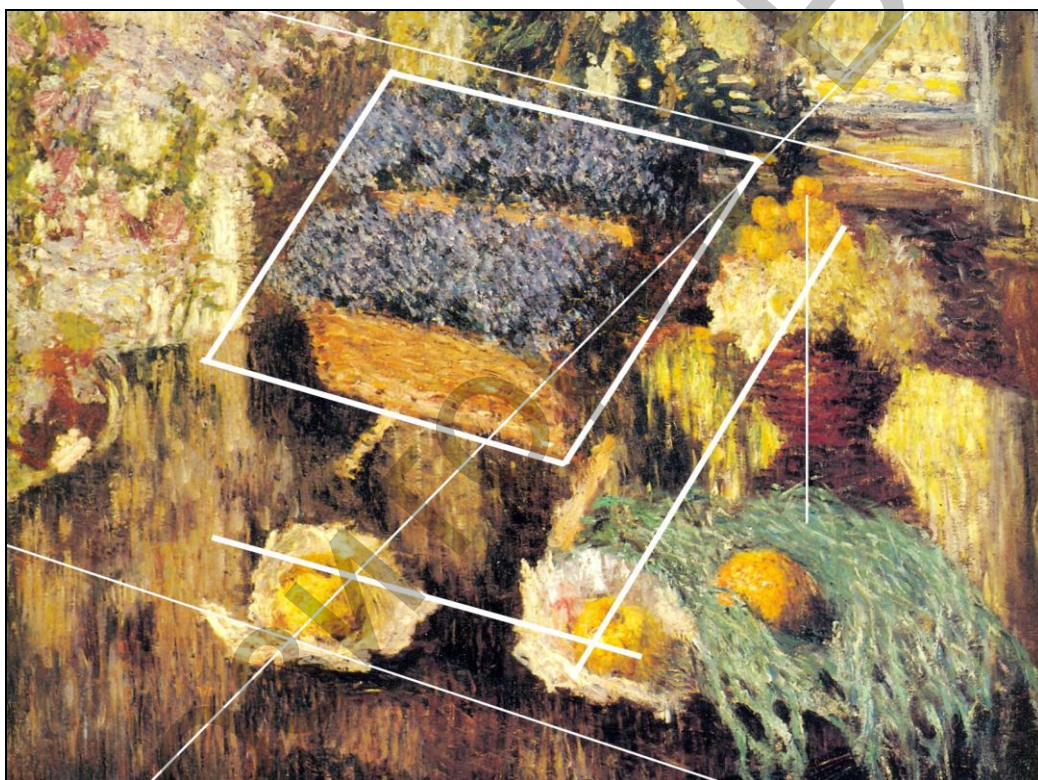
Этой своеобразной музыкальности вторят вертикальные ритмы в распределении света и отражений на полированной крышке рояля. Так как предметы расположены против света, их объёмная форма по мере удаления претерпевает постоянное уплощение вплоть до силуэта на третьем плане (цветы у окна).

Вся предметная группа на картинной плоскости сдвинута вправо и разделена на две части: красно-охристую корзину с сине-фиолетовыми цветами, изображённую точно в зрительном центре и её окружение – яблоки, зелень, цветы в глиняном горшке. Плоскостная конфигурация этого членения связана с пространственной, так как вся предметная группа разделена на три плана и средний принадлежит корзине с цветами.

Не всегда композиционный центр можно определить одной точкой или строго очерченной зоной картинной плоскости. Вот и в этом случае две группы предметов вступают в систему отношений, основанную на взаимном притяжении и отталкивании, как две музыкальные темы, соподчинённые друг другу. Если упростить колористическое решение предметного ряда, то очевидно, что основной конфликт заключён в



контрастном сопоставлении синего с жёлтым, и разрешение этого конфликта выражено зелёным. Кубическая форма корзинки противопоставлена округлой форме горшка, объёмная форма яблок контрастирует с графикой мазков-штрихов зелени и с плоскостной трактовкой обёртки. Но объёмная форма предметов не форсирована, подвергнута уплощению и мера уплощения такова, что связывает все контрасты в единое пластическое целое. Мера в сопоставлении пластических и цветотональных контрастов обусловлена не только продуманной режиссурой натюрморта, но и качеством живописной интерпретации двойного светового потока, который определяет параметры объёмной формы и пространства.



*И. Грабарь*  
***Цветы и фрукты на рояле***  
*Ил. 16*

Следует отметить, что паузы между предметами весьма важны, и художник их насыщает тоном, цветом, прорабатывает фактурно. Паузы имеют свой рисунок и конфигурацию. Взаимное притяжение предметов (цельность композиции) выражена в пропорциях пространства между предметами и окружением – расстояние между предметами в целом меньше, нежели расстояние от группы предметов до границ картинной плоскости. Смещение всего предметного ряда вправо уравновешено звучанием (контрастными сопоставлениями) всей левой части композиции.



*И. Грабарь*  
***Неприбранный стол***  
*Ил. 17*

Не будем подробно останавливаться на структуре картинной плоскости, отметим лишь её оригинальное своеобразие. Усложнение структуры картинной плоскости связано с усложнением системы взаимосвязей между объёмной формой и пространством. Рассмотренная выше система контрастных сопоставлений, как между самими предметами, так между предметами и пространством, наполнена динамикой. Композиционный центр выявлен сложно организованной структурой многих факторов, определяющих отношение объёма к пространству. Такой тип композиции в своей основе имеет динамическое равновесие всех слагаемых компонентов.

Если в предыдущем случае в основе композиции лежала сложная диалектика пространства и объёма, то в натюрморте «Неприбранный стол» (ил. 17) определяющим началом образно-пластического решения стало пространство.

Во-первых, основную часть картинной плоскости занимает стол, изображённый в усиленно сходящейся перспективе. Плоскость стола максимально нагружена формами, на ней расположен весь предметный ряд: скатерть с узорчатой каймой и складками, столовые принадлежности,

фрукты и цветы. Это зона сосредоточения основных конфликтов по цвету, тону, пластике.

Во-вторых, пространство стола предстаёт в изобилии плановых членений. Здесь вполне уместно сравнение с глубоко эшелонированным пейзажем, тем более что использована высокая точка зрения. Пространственная глубина воссоздана комплексно, посредством изображения предметов в линейной перспективе, заслонения одного предмета другим и ослаблением цветотональных контрастов от первого плана к последнему.

В-третьих – подбор предметов. Выразительность объёмной пластики мы видим лишь в изображении яблок и букета голубых цветов на заднем плане. Стекло и тарелки в своих пластических характеристиках, прежде всего, пространственны, а потом уже объёмны; характер пластики кресла за столом выражен через комбинацию плоскостей и линий. Эта же пластическая тема находит своё продолжение в чередовании плоскостей и линий на скатерти, плоскостном рисунке обоев на стене третьего плана.

Значимость пространственных параметров выявлена ритмически посредством сдвига всех объёмных форм к краям картинной плоскости, либо форм уплощённых, но не утративших своих объёмных характеристик. Голубые флоксы, графин, фарфоровая ваза с двумя яблоками, вертикальная плоскость стола в полутоне и правая часть кресла – всё это своеобразное обрамление служит выявлению пространственных отношений заданных плоскостью стола.

Как и в предыдущем случае, для И. Грабаря важны паузы между предметами и он их прописывает со всей тщательностью и вниманием, не уступающим живописи предметного ряда. Плотное корпусное письмо в сочетании с сухой лессировкой насыщают живописную ткань натюрморта светом и воздухом и, тем самым, усиливают эмоциональное звучание пространства. В сочетании с рафинированностью колористического решения натюрморт звучит как гимн утончённому гедонизму. Композиционным центром натюрморта является прозрачная ваза с яблоками, изображённая точно в верхней левой точке золотого сечения картинного поля. Здесь сосредоточены все контрасты: жёлтое – синее, красное – зелёное, тёмное – светлое, объём – пространство, линия – пятно. Всё остальное – есть живописная и пластическая аранжировка заявленной темы, или иначе – её вариации.

Распределение контрастов на картинной плоскости уподоблено ромбу, но его симметрия нарушена. Динамично развивающееся в глубину трёхмерное пространство не противоречит динамичности двухмерного, а живописный хаос в расположении предметов на столе оказывается внутренне упорядоченным.

Ясное трёхчастное членение всего пространства холста (вертикальная затенённая плоскость стола – первый план, горизонталь стола – второй,



вертикальная плоскость стены – третий) находит своё продолжение в трёхчастном членении всего второго плана – собственно натюрморта, причём сопоставление первого плана с третьим обнаруживает в себе пропорцию золотого сечения.

Второй план – плоскость стола – также в своём членении по планам имеет пропорции золотого сечения, но выстроены они в обратном порядке, по убывающей: плоскость первого плана самая большая, второго – намного меньше, а третьего – минимальна. Начиная с ближней части стола, свободное продвижение в глубину становится всё более затруднительным. Развитие контрастов достигает кульминации на втором плане – две вазы с яблоками слева и неприкрытая скатертью часть стола с предметами, подлокотник кресла справа. В дальнем конце стола предметы группируются ещё более плотно, заслоняют друг друга. Стол закончился, движение в глубину приостановлено, и предметы начинают «расти в высоту» перекрывая третий план. Такая режиссура пространства позволяет органично перейти к вертикальной плоскости стены, замыкающей композицию натюрморта.

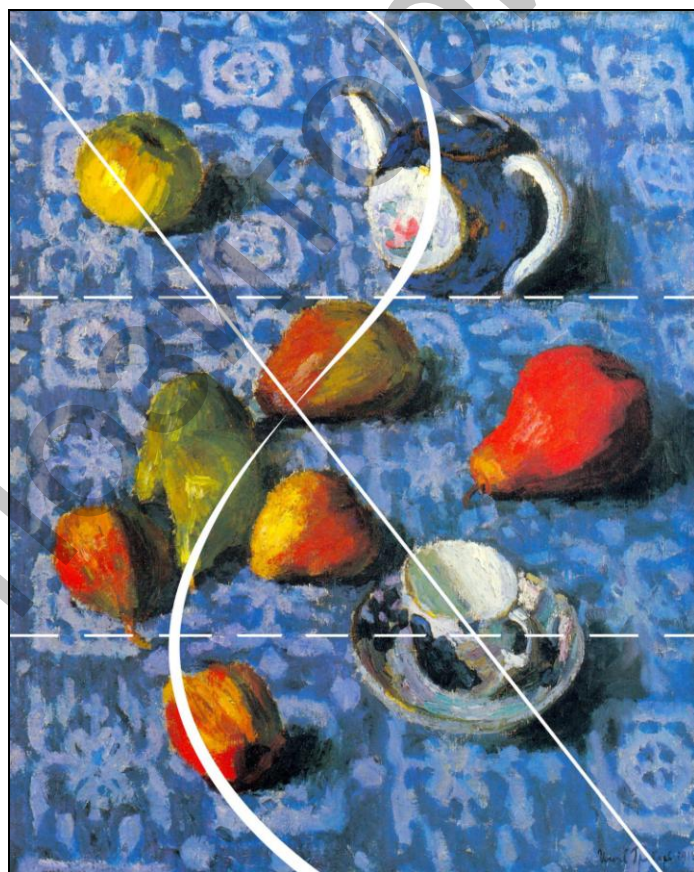
Контраст – основание всякого сочинения, но цельность – «родовой признак композиции» равнозначный закону (Н. Н. Волков. Композиция в живописи. М., 1977, с. 19). Контраст вносит в любое произведение искусства остроту и выразительность, но им нужно умело распорядиться и всё богатство контрастных сопоставлений приводить к гармоническому единству.

Композиция натюрморта «Груши» (ил. 18, ил. 19) основана на контрастном сопоставлении объёмной формы и плоскости. Это узел всей композиции, но разрешение конфликта между объёмом и плоскостью осуществлено автором в пользу объёмной формы – она в картине главенствует.

Обозначенная выше тема находит своё продолжение в контрастных сопоставлениях по цвету и тону: горячая гамма фруктов активно противостоит холоду плоскости стола, а чайные принадлежности сосредоточили в себе максимальный тональный контраст. Объёмная лепка предметов намерено утрирована, И. Грабарь подчёркивает объёмную форму, обостряя контраст между светом и тенью, даже в ущерб живописности (все тени зачернены). Опосредованно объёмную форму подчёркивает и узор на скатерти, который, вместе с тем, лишает картинную плоскость глубины. Это именно плоскость и ничто более. Избранная автором точка зрения сверху, с едва намеченной перспективой узора, прекрасно выражает общий композиционный замысел. Композицию пространства этого натюрморта И. Грабарь уподобил барельефу и смоделировал его за счет пластических характеристик предметов.

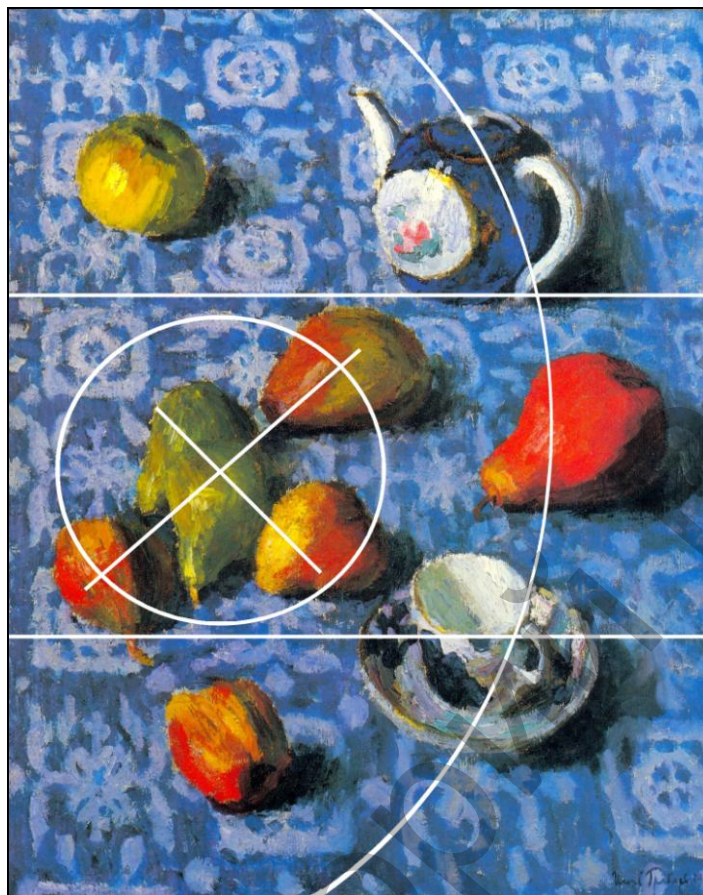
Членение по планам выражено не через линейно-перспективные сокращения, но посредством отношения предмета к пространству: первый

план – груша и чашка с блюдцем – пространство и предмет примерно уравновешены; второй план – груши – в пространстве доминируют; третий – яблоко и чайник, особенно яблоко, пространству подчинены. Это примерное членение по планам ничуть не противоречит S-образной ритмике и в целом все предметы воспринимаются как одна единая группа с внутренней дифференциацией. При таком стилистическом замысле на первое место в композиции выступает проблема ритмизации картинной плоскости. В данном случае – размещения на ней объёмных форм с учётом их пластических характеристик. Это размещение весьма замысловато. Во-первых, мы можем выделить здесь S – образную линию (линия красоты У. Хогарта), причём её пропорции сопоставлены художником с пропорциями холста. Но что важно, в S – образное движение по вертикали вовлечены не только предметы, но и пространство между ними. Ранее мы отмечали такую особенность дарования И. Грабаря – понимание значимости пауз между предметами и умение их органично включить в предметный ряд. Так и здесь. Во-вторых, незначительность перспективных сокращений, данных узором на скатерти, находит своё выражение только в рисунке чашки с блюдцем и чайника.



*И. Грабарь*  
**Груши**  
*Ил. 18*





*И. Грабарь*  
**Груши**  
*Ил. 19*

И последнее. Необходимо указать на специфичность дифференциации картинного поля: наличие центробежных и центростремительных сил. Компактная группа груш в левой нижней части картинной плоскости являет собой композиционный центр, который «держит» расположенные по полукругу остальные предметы и препятствует их «разбеганию» по плоскости стола. Здесь выражено взаимное притяжение и отталкивание предметов, причём вполне очевидно, что в целом И. Грабарь посредством ритмических сопоставлений решил проблему в пользу центростремительных сил. В результате мы имеем внутренне напряжённую, неоднозначную по своим слагаемым вариантам, но очень цельную композицию.

В творчестве К. Петрова-Водкина пространство стало полноправным участником всего пластического действия. В системе сферической перспективы пространство приобрело динамичность – «кинетический смысл», как писал сам К. Петров-Водкин. (К. С. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л. 1982, с. 487). Незыблемые ранее оси координат пространства сместились, и вместе с

ними качнулось всё мироздание. Именно этот образный смысл с наибольшей полнотой выражает главный и самый противоречивый модус того времени – смуту революции.

Знаменитый натюрморт «Селёдка» (ил. 20) аскетичен по сюжету и суров по эмоциональному состоянию. Уместно упомянуть в этом контексте то факт, что из-за отсутствия холста работа исполнена на клеёнке.



*К. Петров-Водкин  
Селёдка  
Ил. 20*

Художник избрал высокую точку зрения и намерено расположил предметы на картинной плоскости (столе) так, что они не заслоняют друг друга. Это позволило автору методично и скрупулезно выявить пластические особенности каждой вещи. По сути – перед нами групповой психологический портрет предметов. При такой режиссуре натюрморта взаимное расположение предметов, а именно – пропорции в членении окружающего их пространства – приобретают существенное значение в композиции. Это не инертный фон, но энергетически очень напряжённая среда, во многом определяющая свойства материи предмета. Адекватен этой идее и характер живописной проработки розовой плоскости стола и заднего плана. Деликатная орнаментация и насыщение цветотональными вариациями окружающего предметы пространства звучит как эхо всего предметного ряда.

Расположение предметов на картинной плоскости подчинено простой треугольной форме, которая по пропорциям плотно вписана в формат. Углы формата художник так же подчинил треугольной форме, но ее

конфигурация и пропорции – иные. Большая плоскость стола читается как ещё один треугольник и лишь в процессе дальнейшей визуальной дифференциации глаз вычленяет составляющие её части. Треугольник превращается в прямоугольник со своей системой ритмических соответствий: голубой прямоугольник под селёдкой, боковой обрез стола внизу, комбинация прямоугольных плоскостей в форме хлеба и т.д.

Система ритмических соответствий и противопоставлений находит своё продолжение в плоской трактовке селёдки и её пропорциях, объёмной пластике хлеба и картофеля с уже иными пропорциями. В композиции это два характера ведущих между собой диалог, две пластические темы – объём и плоскость, два образных полюса. Доминирует селёдка, так как в её зоне сосредоточены максимальные контрасты. Это и есть композиционный центр картины. По сути это поэма, ибо композиция натюрморта основана на принципах поэтического стихосложения: здесь срифмованы не только предметы и пространство, но соритмичны и их отношения.

Устойчивость главного композиционного треугольника противопоставлена динамичности перспективы. Линия горизонта наклонена и, соответственно, вертикальная ось симметрии получила своё смещение. Все формы и плоскости – их мыслимые оси – сопоставлены с этим смещением и ему соритмичны (см. схему).

Пространство, окружающее объёмную форму, занимает большую часть в композиции и по своему значению доминирует. Как ранее у Ф. Толстого, здесь мы встречаемся с трактовкой пространства и объёма как антиномий – двух противостоящих начал, находящихся в диалектическом равновесии и дополняющих друг друга до целого. Но вариант К. Петрова-Водкина чрезвычайно усложнён.

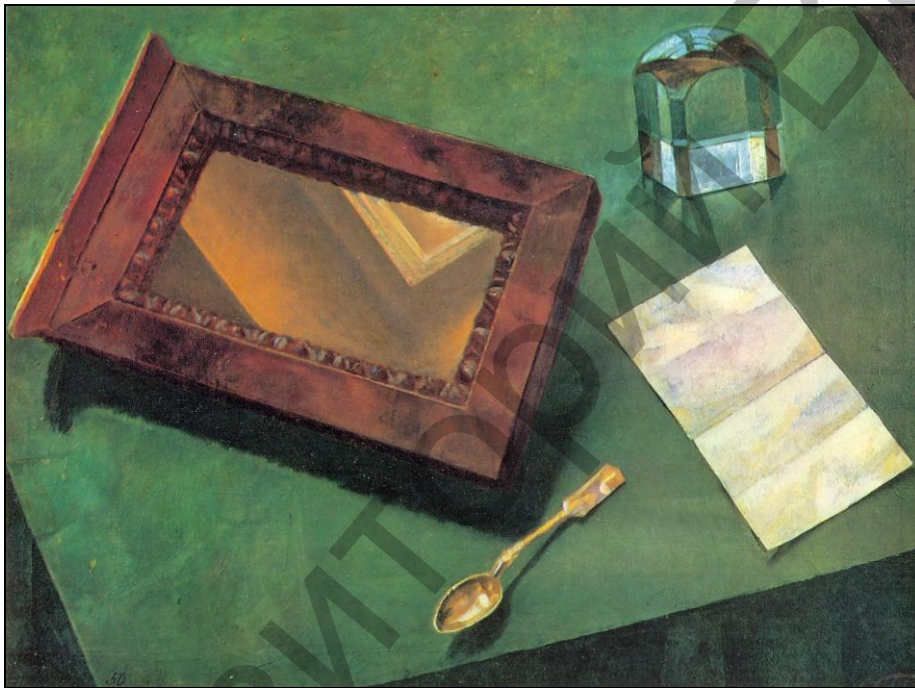
По принципам формообразования и композиционному устройству «Натюрморт с зеркалом» (ил. 21) схож с предыдущим. На плоскости все предметы размещены свободно и их взаимное расположение не сводимо к простой форме (треугольник, круг, и т.д.). К. Петров-Водкин нашёл иное решение, но столь же оригинальное и ёмкое по смыслу.

Художник, таким образом, расположил все предметы, что конфигурация пространственных пауз между ними приобрела треугольные очертания, а плоскость стола так вписана в пропорции формата, что в углах образовался ещё один ряд комбинации треугольных плоскостей. И далее, отражённый в зеркале потолок опять продолжает эту пластическую тему. Различия в конфигурации треугольных плоскостей, их пропорциях и размерах позволяют достичь необходимого контраста в конструкции картинной плоскости. Введение прямоугольных и округлых форм лишь подчёркивают общий композиционный замысел автора, вносят в таковой свою меру контраста и пластический образ приобретает нелинейность.

Обычное членение на пространственные планы отсутствует (для художника не это важно), но перспективное взаиморасположение



предметов (дальше – ближе) выражено ясно и определено. Все предметы читаются как одна единая группа. В этой композиции нельзя выявить и традиционные диагонали, которые выполняют функцию осей взаимодействия формы и пространства, а также распределения контрастов. Вместо этого К. Петров-Водкин подчиняет пространство и предмет закономерностям открытой им сферической перспективы. Наклон вертикальной оси, а вместе с ней и вынесенной за рамки композиции линии горизонта, очевидны. Использование таких осей координат вносит во внешне статичный натюрмортный образ необходимую динамику и актуализирует, прежде всего, пространство.



*К. Петров-Водкин*  
**Натюрморт с зеркалом**  
*Ил. 21*

В этом контексте весьма важна специфическая трактовка объёма. Объёмная форма здесь присутствует как обрамление пространства, которое художник трактует как многомерную среду. Во-первых, мы видим большую плоскость стола с различными предметами – одно пространство. Во-вторых, в зеркале отражается противоположная стена с потолком со своими осями координат – это второе пространство ограниченное объёмной рамой. В-третьих, объём стеклянной призмы на заднем плане визуальнo осязаем, как и её внутреннее пространство, архитектурно выстроенное и наполненное внутренним светом. Внутри стеклянной призмы легко войти, как в строение античности – это третье пространство. Можно указать и на пространство вокруг освещённой плоскости стола, на



его перспективную неопределённость – вот ещё одно пространство со своей мерой. Это – в-четвёртых.

Композиция натюрморта – суть сочетание нескольких пространств, соподчинённых друг другу. К. Петров – Водкин не разрушает предмет, но делает очевидным его внутреннее пространство. Предмет и пространство, в трактовке художника диалектически связанные между собой пластические категории. Это две стороны одной медали.

Многомерность пространства здесь нельзя трактовать релятивно. Все составные части пространства композиции – это подпространства, составляющие одно целое. На это указывает и открытая художником сферическая перспектива, несущая в себе идею монизма мира и наличие одного композиционного центра – зеркала в раме. Пластика зеркала и рамы – сосредоточение самых сильных контрастов, прежде всего контраста плоскости и глубины; зеркало и самый значительный предмет по своей массе, доминирующий в композиции. Распределение тональных и цветовых контрастов в картинном поле лишь подчёркивают значимость композиционного центра и выполняют функцию достижения равновесия между левой и правой, нижней и верхней частями композиции.

Следует указать на роль и значение рисунка в этом натюрморте. Известно, что «рисовать картину» необходимо несколько иначе, нежели кубик или фигуру. В современной теории изобразительного искусства эта проблема является большой лакуной. В данной композиции рисунок выявляет не только существенные закономерности объёмной формы, пространства и их отношения, но и выражает логику структурных и конструктивных взаимосвязей как самой композиции, так и образных смыслов. В этом своём качестве рисунок безупречен ибо с абсолютной точностью выражает Логос образа.

## ОРНАМЕНТАЦИЯ ПРЕДМЕТА И ПРОСТРАНСТВА

Натюрморт А. Головина «Цветы» (ил. 22) решён в линейно-орнаментальной манере. Отдельные предметы, объёмная форма которых выражена вполне полновесно (золотистая чашка), лишь подчёркивают общий стилистический замысел, не нарушая его. А. Головин упрощает формы до силуэта и затем насыщает таковой орнаментально. Сопоставление живых цветов с нарисованными, пространства букета с плоскостью платка или узорной вазой стилистически безупречно и несёт образный смысл: как мир природы и её красота отражаются в человеческом сознании и в комплексе определяют окружающее нас рукотворное пространство. Но главенствующее значение в натюрморте имеют, конечно, живые цветы – мир природы.



*А. Головин*  
**Цветы.**  
*Ил. 22*

Линейно-орнаментальное начало ничуть не противоречит колористическому. Изысканная сдержанность живописных контрастов и бархатистость темперной поверхности придают всему натюрморту своеобразную гармоничность. Это не буйство дионисийских стихий, но размеренная торжественность «аполлонического начала», если использовать терминологию Ф. Ницше.

При доминанте орнаментального начала структура и конструкция картинной плоскости приобретают ведущее место в композиции. Соответственно трёхмерное пространство натюрморта художником намеренно уплощено и выстроено за счёт заслонения одного предмета другим, да перспективой плоскости стола и стоящих на нём предметов. Свободное расположение пятен и форм в рамках картинного поля, их внутренняя динамика, при внешней статике, имеют вполне определенную систему организации.

Большой букет в банке в верхней части выходит за обрез холста – цветов так много и их значение столь велико, что в рамках композиции им

тесно. Малый букет по своей конфигурации представляет реплику большого и уравновешен орнаментальной формой в правой части. Удвоение основного сюжетного мотива ещё раз подчёркивает его значимость. Вертикали стеклянных ёмкостей в архитектонике натюрморта «работают» как пьедесталы, связанные в одно целое горизонтально фарфоровой вазы. Золотистая чашка и фарфоровая статуэтка соритмичны вертикалям стеклянных банок и, в тоже время, своим малым размером увеличивают визуальное восприятие букетов с их «пьедесталами». Такова система взаимоотношений однотипных по своему пластическому наполнению участков картинной плоскости.

На пересечении вертикальных и диагональных осей распределения контрастов лежит композиционный центр – распустившийся цветок розы, вокруг которого и сосредоточены основные цветовые и тональные контрасты, а так же контрасты между плоскостью и линией, объемом и пространством. Всё остальное – пластическая аранжировка основного композиционного узла, с постепенным переходом от трёхмерного пространства в нижней части композиции к двумерному в верхней. Параметры «дальше-ближе» и «центр-периферия» взаимообусловлены и дополняют друг друга. Причём, при внешне фрагментарной компоновке, именно система контрастов «центр-периферия» придают композиции собранность. Асимметричное расположение изображений предметов на картинной плоскости относительно вертикальной и горизонтальной осей, орнаментальная доминанта и уплощённость пространства, значимость силуэта, использование линейного начала и ступенчатых цвето - тональных рядов – всё указывает на типичную композицию стиля модерн, определяемую как «динамическое равновесие».

## ИЗОБРАЖЕНИЕ КАК ОБОЗНАЧЕНИЕ

Натюрморт Н. Гончаровой «Подсолнухи» (ил. 23, ил. 24) создан в стиле народного примитива. Первичные смыслы народного мироощущения выражены посредством намеренного огрубления формы и отсутствием падающих теней, использованием элементов обратной и параллельной перспектив. Народное мироощущение всегда мифологично и общий характер пластики и пространства адекватен сказу или бытине, как по языку, так и по сюжетно-литературной завязке. Главный герой натюрморта – «подсолнух-солнце» сразу вычленяется как композиционный центр картины. форм и пространственных планов в деталях, а также острым колючим рисунком с достаточной полнотой выражают тематический замысел.

Художница подвергает объёмную форму и пространство значительному уплощению и, как следствие актуализирует



орнаментальное начало. Она не столько изображает предмет и пространство, сколько обозначает их.



*Н. Гончарова*  
*Подсолнухи*  
*Ил. 23*

Цельность композиции достигнута посредством сопоставления орнаментальных форм по их масштабу. Подсолнухи, горшки и стол – самые значительные пятна количественно (большие), паузы между двумя «букетами» значительно меньше самих букетов и составляющих их частей. Орнаментальные формы фона ещё меньше. Крупные орнаментальные формы «выходят» вперёд, мелкие – «уходят» в глубину. Это свойство восприятия орнаментальных форм тесно связано с цветовым и тональным решением: весь предметный ряд написан по отношению к фону как «темное на светлом» и розочки с листиками на фоне звучат как далёкое эхо главной темы (ещё раз «тёмное на светлом»). Соцветия подсолнухов по отношению к листьям звучат иначе – как «светлое на тёмном», что нарушает линейность композиционной системы, но не разрушает её, так как по отношению к фону они темнее. Рядом с горячими подсолнухами



розовато-фиолетоватый фон воспринимается весьма холодным, что соответствует его пространственной орнаментации.



*Н. Гончарова*  
*Подсолнухи*  
*Ил. 24*

Плотная масса листьев, стеблей и соцветий размещена Н. Гончаровой в верхней зоне картинной плоскости, что усиливает их пластическую значимость в композиции. Привычное соотношение – легкий верх, более тяжёлый низ – опрокинуто художницей, вследствие чего композиция приобретает динамическую неустойчивость и дисгармоничность. Диссонанс верха и низа очевиден. Ощущение скрытой тревоги, драмы выражено и сюжетно в опавших на стол листьях очерченных намёком. Два орнаментальных ряда розочек с листьями по вертикальным краям картины вносят в неё ощущение далёкого порядка, но не упорядочивают, а лишь контрастно «оттеняют» стихийность пластического образа. Да и сама логика орнаментального ряда при внимательном изучении оказывается мнимой: орнаментальный ряд распадается, и розочки с листиками летят в разные стороны.

Образные смыслы и пластика натюрморта Н. Гончаровой знаменует фундаментальный сдвиг в сознании общества. В приведённых ранее примерах художников интересовала гармония мира и бытия, её формы и

закономерности. Теперь же вектор творческого исследования сменился на противоположный, и возникла линия другого искусства, в котором дисгармоничное начало стало определяющим для образных смыслов и их пластического выражения.

В натюрморте Л. Поповой «Скрипка» (ил. 25) стихия рационального анализа сменила чувственную. Здесь рациональному анализу подвергнуто всё: предметы и пространство, а их отношения тем же способом перекомбинированы. Но художница пошла дальше, здесь сам процесс аналитического разложения формы и пространства на составные части вошёл в структуру контекстуальных смыслов композиции.

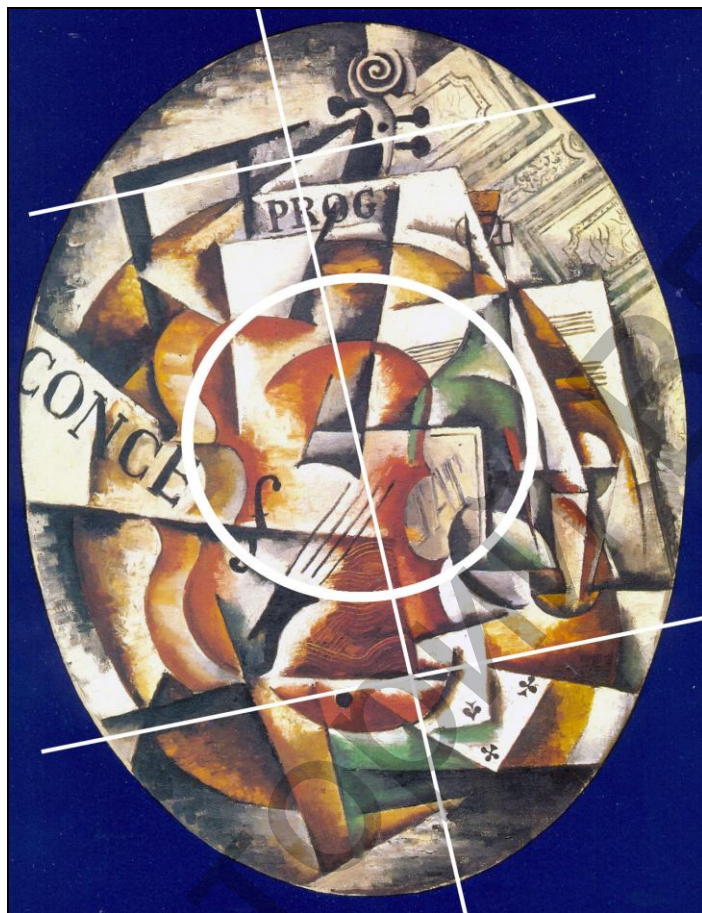
Колорит картины лишён всяких изысков. Л. Попова взяла три краски: жёлтую и красную охры, а так же изумрудную зелень и сопоставила по принципу дополнительности (до белого), аранжировав их отношения посредством механического смешения через коричневато-серые оттенки. Такое решение вполне уместно, ибо целиком и полностью соответствует мировоззренческой концепции, то есть – стилю. Любая человеческая мысль всегда окрашена чувством, точно также как и любое чувство скрывает в себе мысль. Живопись этого натюрморта сдержана, сурова, строго продумана и принципиально чужда салонности, рационалистична и холодна.

Объёмная форма предмета напрочь разрушена и если где и возникает, то лишь намёком, контрастно подчёркивая общее плоскостное построение композиции. Предмет ещё сохраняет свою узнаваемость, но только по абрису, фрагменту или прямому указанию на «имя» – художница вводит текст и знаковые элементы (крести – пики, нотные линейки). Сам предмет подвергнут значительной деформации по пропорциям и соотношениям частей в пространстве, вещь и ее окружение даны в процессе отождествления, что и является необходимым условием для проникновения предмета в предмет.

Отдельные приметы глубины сохранены: мы видим, что игральные карты лежат на столе под скрипкой, а едва намеченный архитектурный мотив находится за её грифом. Но предмет в своих соотношениях с пространством лишён всякой перспективной системы: обратной, параллельной и прямой. Мы можем указать лишь на последовательность пространственных планов в отдельных частях композиции, но в целом – нет, ибо пространство трактовано иррационально. А раз так, то здесь возможны любые превращения и деформации материи. Л. Попова разлагает предмет на части, и пространство на части, а затем комбинирует их фрагменты на картинной плоскости в соответствии с избранной темой и пластическим замыслом.

В композициях такого рода первостепенное значение приобретает структура и конструкция картинного поля с учётом его неоднородности. Здесь важны взаимоотношения центр – периферия, выше – ниже, как в

данном случае, ибо глубина постулируется в качестве неопределенной величины.



*Л. Попова*  
*Скрипка*  
*Ил. 25*

Выбор овального, вытянутого по вертикали формата понятен, если иметь ввиду следующее. Такой формат по сравнению с обычным прямоугольным более динамичен и менее устойчив. Орнаментальное заполнение картинной плоскости связано с конфигурацией овала по принципу контраста и аналогии: округлые плоскости соседствуют с угловатыми. Структура композиции представляет собой ритмическое построение орнаментальных форм по двум направлениям: от крупных форм в композиционном центре к более мелким у границ холста и снизу вверх по диагонали, причём в этом варианте картинное поле по ступени убывания контрастов разделено на три пропорциональные зоны. Выявление композиционного центра достигнуто посредством максимального пластического напряжения: по цвету, тону и сочетанием больших форм с мелкими. Вещь как таковая остаётся, но не в полноте материального воплощения, а в форме концептуальных смыслов и как

метафизическая идея. Доминирующая функция любого музыкального инструмента – игра и Л. Попова выявляет, прежде всего, игровое начало. Утверждать, что скрипка главная действующая героиня натюрморта, можно лишь отчасти, ибо пространство картинного поля столь же важно и именно оно несет в себе игровое начало и является его выражением.

Круг замкнулся, мы вновь пришли к тому, с чего начинали. Как и в обманых натюрмортах XVIII века у Л. Поповой всё сведено к структуре и конструкции картинной плоскости. Но иная историческая эпоха принесла новые образные смыслы и потребовала от художника адекватных пластических решений. Сходство «Скрипки» Л. Поповой с «обманными» натюрмортами определено вектором композиционной проблематики, в центр которой поставлена картинная плоскость. Распластанность композиции, интерес к фактурам, текстурам, игра материалами, выведение изображения на плоскость – приёмы характерные для художников 20-ых годов. Но смыслы иные. Если художники XVIII века осваивали вещный мир, восхищаясь им, то авангардисты XX века вещный мир разрушали; если художники «обманых» натюрмортвов стремились к иллюзорности, авангардисты стремились к уничтожению иллюзорного мира, отрицая всякую оптическую иллюзию. Здесь мы встретились с внешним сходством, ибо различия существенны и принципиальны.

## ВЫВОДЫ

В процессе анализа конкретных композиций мы следовали за движением и разрешением контрастных сопоставлений: их возрастанием, кульминацией, спадом. Мера контрастных сопоставлений, как и их типология, может быть различной. Всё зависит от образа, ядро которого всегда состоит из противоречащих, противоположающихся смыслов, восходящих в своём пределе к известной религиозной оппозиции Добра и Зла.

Контраст в композиции выполняет функцию субстанционального начала. Какой бы проблемы или части композиции мы ни коснулись, мы всюду ощутим контраст. Любое пропорционирование и масштабные сопоставления, поиск выразительной ритмики и т.д. требуют определенной меры контраста; контраст связывает составные части композиции в категориальные пары: пространство-объем, статика-динамика, симметрия-асимметрия и прочее. Композиция всякого художественного произведения никогда не ограничивается одним контрастом, а представляет очень сложную систему согласованных противопоставлений со своей иерархией. Это значит, что в этой системе есть композиционная доминанта в виде господствующего контраста и сопряженного с ним второстепенного, чаще – второстепенных. В этом контексте контраст – основа всякой выразительности и единства.



По диалектическому закону «отрицание отрицания» контраст является тем многомерным и многоликим всепроникающим связующим, что соединяет все составные части композиции в одно гармоничное целое. Пространство и объём – противоположности сущностного порядка, дополняющие друг друга до целого. Во всех приведённых ранее примерах пространство и объём присутствовали в неравных долях. Это справедливо для любого произведения искусства, любого вида и жанра. Пространство может быть уплощено, свёрнуто до орнаментальной формы и тогда по закону обратной связи объёмная пластика претерпевает соответствующие изменения. Развитие композиции в этом направлении всегда ведет к метафизическим смыслам, вносит в образ оттенки инобытия.

Обращение к реальному трёхмерному пространству, визуально осязаемому, требует и соответствующей визуально осязаемой лепки объёмной формы, необходимой конкретности и убедительности её трактовки. Пространство приобретает вещное наполнение, метрика такого пространства определяется материей объёмной формы. Между двумя этими тенденциями огромное количество переходных форм, вариантов, сочетаний. Это статичная трактовка системы.

Теперь возьмём очерченные тенденции в динамике, что более соответствует истине. В живом настоящем искусстве эти две тенденции сосуществуют, проникая друг в друга. Орнаментация картинной плоскости, именно плоскости и не более, присутствует в любой картине, даже тогда, когда пространство промоделировано с учётом всех сложностей линейной и световоздушной перспектив. Точно также в плоскостной композиции объём присутствует в редуцированной или трансформированной формах. Выразительный, хорошо структурированный орнамент всегда пространственен, т.е. при внешней двумерности он внутренне трёхмерен.

Композиция картины не всегда исчерпывается мерой контрастного сопоставления этих двух тенденций, взятых как в статике, так и в динамике. Иногда в одной картине художник сочетает несколько пространств и перспективных систем, что значительно расширяет образно-пластический диапазон композиции, придаёт ей качество универсальной модели мироздания и бытия.

В конечном итоге, пространство и объём присутствуют в композиции как две стороны одной медали – сосуществуют нераздельно и неслиянно.

Объёмная форма всегда контрастно взаимодействует с пространством, и любую форму необходимо уметь читать как ограничиваемое и ограничивающее. У пространства тоже есть своя форма, неструктурированного пространства не бывает. Более того, пространство несет в себе потенцию формы, оно первично по отношению к объёму и является его матрицей. Любая объёмная форма имеет свою пространственность, а окружающее ее пространство длину, ширину и

высоту – параметры, характеризующие объем. Пространство и объем перетекают друг в друга как энергия и масса или власть и собственность.

Противоречие между объемной формой как замкнутым на себя пространством и пространством как формой форм всегда было значимо для культуры. Вокруг него группировались все художественные проблемы в истории искусства. Выбор здесь во все времена был принципиален и определял мировоззренческую позицию художника.

Репозиторий ВГУ

## СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи. – М.: Искусство, 1940.
2. Волков Н.Н. Композиция в живописи. М.: Искусство, 1977.
3. Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. – М.: Искусство, 1970.
4. Ковалёв Ф.В. Золотое сечение в живописи. – М.: Искусство, 1989.
5. Шорохов Е.В. Основы композиции. – М.: Просвещение, 1979.

Репозиторий ВГУ