

# Советская живопись

Панорама года

Выставки групповые  
и персональные

Проблемы живописи

В мастерских

Творческое наследие

Из зарубежного опыта

Рецензии

'78



Редакционная  
коллегия

А.Ю.Никич  
Е.П.Васильев  
Д.Д.Жилинский  
Ю.С.Павлов  
И.А.Попов  
Ф.П.Решетников  
Т.Т.Салахов

# Советская живопись

## 78

Панорама  
года

Выставки.  
Групповые  
и персональные

Проблемы  
живописи

В мастерских

Творческое  
наследие

Из зарубежного  
опыта

Рецензии

«Советский  
художник»  
Москва  
1980

Составитель О.Р.Никулина

# **Н.М.Тарабукин**

## **о композиции**

## **в живописи**

Р.Иванченко

В 1753 году, после выхода в свет «Анализа красоты» В. Хогарта, английский критик Д. Ральф торжественно объявил, что «учение о композиции стало, наконец, наукой»<sup>1</sup>. Хотя такая оценка была преждевременной, Ральф был прав в том, что учение о композиции должно быть научной дисциплиной. В настоящее время понятие «композиция» впитало в себя важнейшие закономерности создания художественного произведения во всех его видах, в нем пересекается множество творческих тенденций, концентрируются актуальные методические и теоретические идеи. Проблему композиции считают «основной проблемой теории искусства»<sup>2</sup>, а современная марксистско-ленинская эстетика рассматривает композицию не как частную искусствоведческую, а как общеэстетическую категорию<sup>3</sup>.

Расширение границ изучения композиции повлекло за собой не только появление новых, но и критическое уточнение прошлых концепций. Все чаще искусствоведы и художники обращаются к идеям тех людей, «которые понимали (или хотели понимать) композицию как явление диалектическое в своей сущности, связанное равно и с процессом создания произведения, и с самим произведением как результатом этого процесса, и с его восприятием»<sup>4</sup>.

Сегодня широко распространено убеждение, что идеи, связанные с вопросами композиции в советском изобразительном искусстве, принадлежат прежде всего В. А. Фаворскому. Это в значительной степени ограничивает точку зрения на проблему композиции в истории

советского искусства. Имена К. Петрова-Водкина, Жегина, Кандинского, Бабичева, Никитина и других очерчивают достаточно широкое поле этой проблемы. И эпохе 20-х годов, а не одному Фаворскому, принадлежит идея создания теории композиции как единой системы взглядов на организацию целостности в произведении. Эта идея актуальна и для наших дней. Реализация ее невозможна без предшествующего опыта решения многочисленных аспектов композиции.

В русском и советском искусстве, искусствоведении, эстетике в начале XX века и особенно в 20-е годы проблема композиции занимала умы многих ученых и художников. В различных областях искусства шла разработка общих основ композиции и ее специфических задач. В это время и художественная критика и академическое искусствознание старались быть прочнее связанными с практикой современного искусства. Желая заложить точный концептуальный фундамент в основание науки об искусстве, которой нечего было бы «стыдиться за свою допотопность и всяческую некультурность перед своей более удачливой сестрой — чистой теоретической мыслью»<sup>5</sup>, художники и искусствоведы стремились теоретически фундаментализировать многие понятия в изобразительном искусстве, в том числе и понятие «композиция». Так, ИНХУК специально выделял в своих исследованиях проблему композиции и конструкции<sup>6</sup>. Физико-психологическое отделение ГАХН в своей обширной деятельности направляло свои усилия на «...2) изучение конструкции в творче-

стве, как принципа воплощения художественного замысла, 3) изучение композиции в искусстве, как принципа построения идеи произведения»<sup>7</sup>. Общая теоретическая подсекция РАХН в своей программе ставила задачей выработать общую теорию пространственных искусств, куда специально относилось «исследование конструкции и композиции пространственного организма»<sup>8</sup>. Музей живописной культуры проводил работу по анализу композиций от старых мастеров до современных ему художников и на этом основании собирался «искать новые методы построения картин»<sup>9</sup>.

На этом фоне сложных и противоречивых исканий уяснения сущности композиции в живописи, затрагивающих проблемы пластики, ритма, фактуры, пространства, цвета и т. д., представляют интерес работы Николая Михайловича Тарабукина. Имя этого талантливого теоретика и историка искусства чаще всего упоминается в ссылках на его книгу «Опыт теории живописи» (1923), где проблеме композиции посвящена четвертая глава. Мысли, изложенные в ней, служили мишенью неоднократной критики. Однако упоминаемой работой не исчерпывается понимание композиции Тарабукиным, так как в тени остаются его основные труды по этому вопросу.

Свои взгляды на композицию ученый развивал на протяжении двадцати пяти лет. В его рукописях встречаются титульные листы, датированные 1920 годом («Ритм и композиция в древнерусской живописи», «Схемы композиций»), 1933—1934 годами («Теория композиции в живописи»), 1944 годом («Композиция в живописи», «Анализ композиции в живописи»). Есть все основания полагать, что эти работы составляют части единого и широко задуманного исследования.

Прежде всего необходимо остановиться на методологии, которую использует Тарабукин в своих рукописях. В этом отношении уже сложились свои традиции. Одни исследователи ведут изучение композиции по принципу восхождения от конкретного материала искус-

ства ко все более глубоким обобщениям. Этот путь «свертывания» фактического накопления дал ценные результаты<sup>10</sup>. Другая часть ученых придерживается пути развертывания общетеоретической модели теории композиции, а эмпирический материал привлекается как иллюстративный<sup>11</sup>. Оба метода имеют заслуженные права. Но абсолютизация одного из них всегда была чревата односторонностью. Это доказывает и история изобразительного искусства. Узкий эмпиризм, претендуя на решение общих проблем композиции, часто страдал близорукостью, граничащей с косностью взглядов, так как не руководствовался принципиальными критериями<sup>12</sup>. В свою очередь чисто умозрительный взгляд на композицию приводил к рассуждениям, оторванным от художественной практики<sup>13</sup>. Эстетика говорила о композиции в живописи на «мертвом языке». Именно отсюда исходило противоестественное разъединение свойств композиции. В живописи усматривали либо чисто «поэтическое составление» картины, либо ее «техническое составление» (Шеллинг)<sup>14</sup>, различали «живописную» и «поэтическую композицию» (Дюбо)<sup>15</sup>. И несмотря на то что в современной методологии науки об искусстве многие аспекты разграничения эмпирического и теоретического уровней знания находятся в процессе обсуждения — лишь синтез того и другого необходим для любого исследования композиции, рассчитывающего быть полноценным. Анализируя метод Тарабукина, можно утверждать, что он постоянно стремился к этому синтезу, гармонично сочетая скрупулезный анализ конкретных памятников живописи с теоретическими поисками. Путь ученого не был лишен противоречий. Встречающиеся издержки вельфлиновского формализма в «анализах» композиции, натянутость некоторых аналогий между изобразительным искусством, литературой, музыкой, театром и крайность суждений, свойственная раннему творчеству, были впоследствии преодолены<sup>16</sup>. Поэтому несправедливо относить Тарабукина к числу тех исследователей, которые рассмат-

ривали композицию «лишь как средство упорядоченности формы»<sup>17</sup>. Его позиция вовсе не отличалась двусмысленностью: «Формалистическое искусствознание интересовалось структурой художественного произведения ради самой структуры, уклоняясь в чисто технологический процесс изучения формы. Естественно, что подобная крайность породила другую крайность: изучение искусства стало ограничиваться описанием сюжетного содержания произведений, игнорируя вопросы своеобразия художественного выражения. И тот и другой путь, в их крайних проявлениях, можно считать пройденным, и перед современным искусствознанием стоит задача объединения в одно целое вопросов формы и содержания»<sup>18</sup>.

И еще одна методологическая особенность, определяющая ход мыслей Тарабукина: взгляд на композицию как на функцию стиля. Дело в том, что многие современники Тарабукина нередко сводили стилевое понимание композиции к единству внешних форм. Так, например, А. Кудрин утверждал, что «композицией в картинах называется такая группировка фигур и предметов, которая показывает равномерность планировки всего изображаемого, иначе сказать, баланс всех предметов как по отношению к освещению, так и по отношению к действию или сцене сюжета»<sup>19</sup>. Аналогичное определение композиции давал Н. Пунин, считавший, что «композицией будет такое построение, в котором ритм приведен к покою, симметрии...»<sup>20</sup>. Такой взгляд ограничивал возможности композиции и делал ее задачу формальной. Допустим, сюжет требует от художника напряженного, экспрессивного решения картины, построенного на диссонансах, асимметрии, «кричащем» акценте и т. д., а по концепции, к примеру, А. Кудрина нужно лишь соблюсти формальное равновесие, баланс, симметрию. И хотя сторонники подобных концепций говорят об «идее», эта идея заведомо игнорируется, вступая в противоречие с поставленными ей ограничениями. Художник, если не осознает этого противоречия,

становится рабом догмы, а если преодолевает его, то «нарушает правила» и будто бы выходит из-под влияния теории. Это давало повод говорить о том, что «мысль обучать кого-либо композиции... безусловно будет чужда намерению каждого мыслящего художника... и полностью несовместима с сущностью искусства» (Вальдмюллер). Завязывалась полемика «за» и «против» теории композиции. На самом деле источником этой бесплодной дискуссии было непризнание того обстоятельства, что главной и первой по действию пружиной в композиционной деятельности является смысл художественного произведения<sup>21</sup>. Прежде чем компоновать, необходимо обладать идеей (конечно, не априорной, а пластической и сюжетной). Разные смыслы диктуют и разные композиционные формы. В этом, на наш взгляд, очевидно, и есть композиционная свобода. Более того, перед противоречием оказывается и теоретик искусства, если пытается смотреть на типологию композиционных форм отдельно от мировоззренческого стимула художника, его целевой направленности в творчестве, стилистической эволюции искусства. Жертвой этого противоречия и стал Л. Ф. Жегин, современник Тарабукина, который в 20-е годы увлекся исследованием композиции в живописи. Его «сетки», выведенные на основании S-образной линии Хогарта, «зрительных конусов» и т. д., не выдержали современной критики. Причиной тому были не только уже обсуждавшиеся в рецензиях на книгу «Язык живописного произведения» (1970) психофизиологические и геометрические ошибки Жегина, но и то его убеждение, что композиционные формы «лишено всякого основания приурочивать... к какой-нибудь определенной эпохе, например XVII и XVIII века»<sup>22</sup>. В результате почти 40-летний труд Жегина оказался в корне ошибочным. Попутно следует заметить, что подобные ошибки встречаются и в современных работах по композиции. Г. Тухольский, игнорируя понимание композиции как функции стиля, тоже приходит к противоречиям.



Поставив в своей книге «Bildfläche und Maß» теоретическую задачу — выявление инвариантных композиционных структур в изобразительном искусстве на основе геометрии, Тухольский не решает этой задачи убедительно<sup>23</sup>. О чем говорят приводимые им геометрические схемы общеизвестных памятников живописи: «Святое семейство», «Сикстинская мадонна» Рафаэля, «Тайная вечеря» Леонардо, «Любовь земная и любовь небесная» Тициана (см. схемы 1—5)? Об очень малом, если смотреть на них только как на внешнюю структуру, пронизанную тем или иным законом геометрии. Они становятся понятными при условии, если в этом видеть проявления стиля. Зная известный компромисс той эпохи между идеями богословия и рационалистической интерпретацией мира, учение о гармонии, поиски «божественной пропорции», можно понять, откуда исходят эти статические схемы, геометрическая и метрическая правильность, симметрия. Произведения барокко уже не поддаются столь строгому учету, так как принципы их формообразования другие. И любопытно, что в упоминаемой нами книге Тухольского нет ни одного примера из живописи барокко. Понятно: они неудобны для математизации. Тарабукин понимал, что избежать подобных противоречий можно, лишь опираясь на стилистические смены в истории искусства. И это особенно ценно для нас сегодня в его взглядах: «Тщетно было бы найти и формулировать «законы» композиционного построения, годные для «всех времен и народов»<sup>24</sup>, — утверждает он. Из контекста его рассуждений следует, что прямая связь со стилем и есть основа аргументированного историзма композиции в живописи. Древнеегипетские рельефы и древнегреческая вазопись, Леонардо и Тинторетто, Брейгель и Ганс из Кульмбаха, Рубенс и Ватто, Кнаус и Милле, Суриков и Шагал — вот далеко не полный диапазон художественных явлений, на основе которого шло уяснение сущности композиции Тарабукиным.

Таким образом, с методологической точки

зрения, исследования ученого следует отнести к историко-типологическому характеру, в котором присутствуют и исторические и теоретические принципы одновременно.

Каким же аппаратом понятий и терминов пользуется Тарабукин, каков их смысл, как соотносятся они с эпохой, в которую он творил, и с современностью?

Каждое понятие, относящееся к композиции, в рассуждениях Тарабукина определено своеобразным «логическим окружением» и внутренней связью. Остановимся на основных из них: целостность, конструкция, структура, композиция.

Нет сомнений, что целостность является родовым признаком композиции. В ней заинтересовано любое произведение искусства. Тарабукина больше интересовало видовое проявление целостности (в живописи). Это логично, так как различные виды искусства «породили различные аспекты и типы целостности по функции, материалу, способам организации и т. д.» (В. Н. Ляхов). Мысль о целостности, единстве присутствует во многих определениях композиции. Однако часто это «единство» понималось абстрактно и не содержало конкретной специфики<sup>25</sup>. Видя эту ни к чему не обязывающую абстрактность, Тарабукин был убежден, что понятие «композиция» по своему логическому составу включает в себя отдельные элементы целого и вне их лишено смысла. Нельзя рассматривать композицию изолированно от ритма, фактуры, пространства и времени, колорита и других факторов. Не только расположение и внешняя группировка форм является делом композиционной работы. Если взаимосвязь композиции со всем целым художественного произведения есть, по словам Тарабукина, *conditio sine qua pop* (необходимое условие. — В. И.), то это условие должно быть соблюдено посредством особых способов организации картины конкретными элементами живописи. Имея в виду, что «живопись — немая поэзия», Тарабукин считал: «живописец все, что хочет сказать — должен

показать». Это условие делает акцент на материальных и реальных компонентах холста и обращает внимание художника к понятию «конструкция».

Мощное развитие идеи формальной основы в искусстве, начавшееся в конце XIX — начале XX века, выдвинуло понятие «конструкции» в живописи как осознанную проблему. Заметим, что само это понятие зрело и толковалось в недрах художественной практики русского и советского искусства в первой трети XX века крайне противоречиво. О конструкции в живописи художники говорили в различных значениях. Одни из них «играли» этим термином: «Канон сдвинутой конструкции! — весело провозглашает Давид. Это говорится из чистого удовольствия произнести вслух свежую формулу...», — вспоминает Б. Лифшиц о высказываниях Давида Бурлюка<sup>26</sup>. Другие, в том числе вся молодежь, группировавшаяся вокруг знамени «Бубнового вала» и взявшая на вооружение принципы Сезанна, понимали конструктивность как мастерски сделанную вещь, передающую организованное, синтетическое бытие природы и предметов. Третьи, например, левые беспредметники, превратили конструктивный замысел в абсолютную самоцель, подчиняющую себе все аспекты творческого процесса, что способствовало резкому переходу в стихию собственно конструктивного абстракционизма. Малевич провозгласил «конструкцию», выходящую из взаимоотношений цветовых масс (геометризированных и полностью абстрактных), единственной целью творчества художника. С рождением русского конструктивизма понятие «конструкция» уже выходило за пределы станковой картины. По мнению теоретиков конструктивизма, конструкция в живописи организовывалась лишь иллюзорно, исходя из этого они и ставили своей задачей «организовать не иллюзорную гармонию, а реальную жизнь, организовать целесообразно, социально и конструктивно» (Б. Арватов)<sup>27</sup>. А. Ган — отец русского конструктивизма — понимал «конструкцию» как «самый



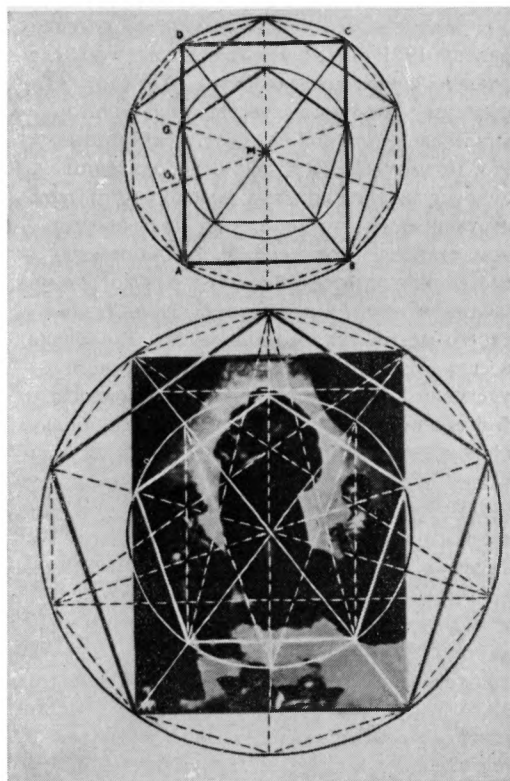
Рафаэль  
Святое семейство.  
Композиционная схема  
Г. Тухольского

процесс сооружения»<sup>28</sup>. Естественно, что в царившей разногласии взглядов на конструкцию становилась актуальной задача ее однозначного определения и теоретического осмысления. Тарабукин был одним из немногих теоретиков, внесших свое слово в решение этой проблемы, которая до настоящего времени относится к разряду дискуссионных. Некоторые ученые до сих пор считают, что в теории изобразительных искусств «конструкция» и «композиция» различались по аналогичным, но не тождественным признакам и «...вообще их разграничение более спорно»<sup>29</sup>. Как понимать это «более спорно»? Если в смысле обилия и напряженности споров, то тут нет сомнений. Если же в смысле принципиального размежевания этих диффузных и смежных понятий, то здесь необходима ясность. В 20-е годы острота проблемы со всей очевидностью обнаружилась с возникновением

ситуации, когда двадцать пять художников левого изофронта 24 ноября 1921 года на заседании ИНХУКа, после доклада О. Брика отказались от «чистых» форм искусства и признали изжитым самодовлеющий станковизм, а свою деятельность как живописцев — бесцельной. Большинство теоретиков утверждали, что в станковом творчестве невозможно реализовать конструкцию, которая понималась то как свойство реальной вещи, существующей в реальном пространстве (Пунин), то как процесс сооружения предмета (Ган), то как организация реальной жизни (Арватов). При выяснении статуса конструкции и композиции в живописи была видна ярко выраженная тенденция утвердить доминирующее значение конструкции. Сам Тарабукин отдал дань эпохе и в рамках эстетики конструктивизма решал определенные логические задачи, рассматривать которые не входит в цели статьи <sup>30</sup>. Что же касается отношения «конструкция — композиция», то он не сомневался между признанием и непризнанием первой, имея на этот счет стабильную и ясную позицию. Для Тарабукина композиция невозможна без конструкции, имеющей в живописи особый смысл. Конструкция — это сила созидательно-строительная, которая оперирует материальными элементами холста, создавая из них живописное построение. Общее понятие конструкции, заключающееся в совокупности элементов, объединенных в единое целое определенного рода принципом и представляющих в своем единстве систему, было для Тарабукина недостаточным в живописи. Живописной конструкцией он считал «материально-реальные элементы полотна, то есть краски или иной материал, фактуру, структуру цвета, технику обработки материала и пр., объединенные композицией (принцип) и в целом составляющие художественное произведение (систему)» <sup>31</sup>. Но конструкция лишена цели, если она не оформлена творческой волей художника, объединяющей и регулирующей мертвые (каждый в отдельности) эти элементы. Связующе-органи-

зационную роль в картине и выполняет композиция. Для Тарабукина конструкция и композиция — это пара неразрывных понятий. Ни конструкция, ни композиция в отдельности «не выражает исчерпывающим образом художественного смысла живописной вещи. Лишь воссоединение этих двух начал создает единство живописного произведения» <sup>32</sup>. Конструктивные и композиционные связи, рассматриваемые им вместе, но все же дифференцированные в теоретическом отношении, как раз и нашли отражение в новом понятии: «Творческую организацию элементов произведения с целью выразить в них идею

Рафаэль  
Сикстинская мадонна.  
Композиционная схема  
Г.Тухольского



единства, имеющую внутреннюю закономерность, выраженную во внешней логической связи частей, — называем композиционной конструктивностью»<sup>33</sup>. Если конструкцию в живописи рассматривать вне композиции, то это сближает ее с понятием технической конструкции, в которой целостность определяется лишь единством функциональных связей. Композиция же предполагает единство и конструктивных и смысловых связей в картине. В этом, как уже отмечалось Д. В. Сарабьяновым, Тарабукин был един со взглядами А. В. Бабичева и В. А. Фаворского<sup>34</sup>.

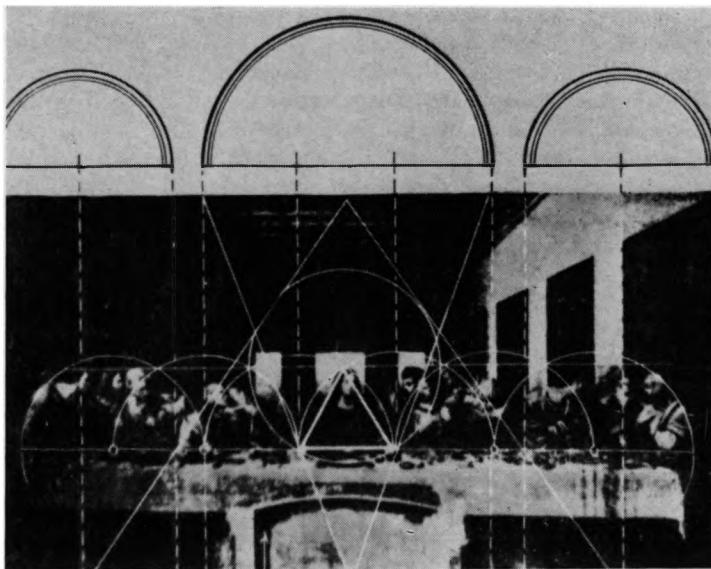
Д. В. Сарабьянов оставляет приоритет разделения конструкции на художественную и техническую за Бабичевым, так как и работы Тарабукина, и лекции Фаворского по композиции возникли после споров в ИНХУКе. Но следует отметить, что Тарабукин осознал в своей творческой деятельности это деление раньше 1921 года, о чем свидетельствуют следующие слова, относящиеся к 1916 году: «Так вот итог эволюции искусства. Оно больно эпилепсией, пляской св. Витта, склерозом. И в тот момент, когда оно освободится от судорог экспрессионизма и усвоит метод конструктивизма, оно перестанет быть искусством, становясь техникой»<sup>35</sup>. Финал нам известен, как известен и тот тупик, к которому конструктивизм привел живопись на основе своего «кинжernerного интеллекта». Тарабукин всегда отстаивал необходимость научного уяснения понятия конструкции в живописи. В более поздних работах ученый с еще большим убеждением и более подробной аргументацией подчеркивал единство конструктивных и композиционных связей в живописном организме.

Теперь о понятии «структура». Что мыслит под ним Тарабукин, соотнося его с композицией? Структура композиции понималась им как композиционная норма, устойчивая в рамках того или иного стиля. Современный вывод о том, что «понятие «структура» скорее относится к композиционной норме или к основному закону построения, получившему реали-

зацию в художественном произведении»<sup>36</sup>, подкрепляется у Тарабукина конкретными классификациями этих норм. Структура композиции дифференцируется по геометрической схеме, которая в каждом отдельном случае является устойчивым признаком. Выделяя треугольник, диагональ, круг, квадрат, крест, спираль и их варианты, требуя при глубинных построениях пространства помнить, что эти планиметрические формы становятся стереометрическими, он приходит к выводу:

«Чем спокойнее и гармоничнее художественные образы, тем более композиции приближаются к устойчивым... геометрическим формам»<sup>37</sup>. Подобные формы особенно характерны для Ренессанса. Барокко присущи рассеянная группировка, стремительность кривых линий, диагональ, асимметрия. Рококо изобилует зигзагообразными композициями. Такая «образная геометрия», выработанная в рамках конкретного стиля, обладает соответствующим эстетическим потенциалом. Заметим, что часто вопрос о подобных классификациях считается банальным. В них видят «рецептуру», тормозящую развитие художественной практики. Вопрос этот нельзя обойти молчанием, так как факт существования «образной геометрии» очевиден, он имеет свои традиции и продолжает обсуждаться в искусствоведческой литературе<sup>38</sup>. Для нас важно отношение Тарабукина к этому вопросу. Он не рассматривал «образную геометрию» как голую схему, которая не соотносится со смыслом картины и эмоциональной атмосферой образа, и в своих анализах композиционной структуры стремился выявить не только внешний «каркас» произведения живописи, но и соотнести с сюжетным смыслом картины, фрески, мозаики. Предлагаемые Тарабукиным схемы — они во множестве встречаются в рукописях — на первый взгляд кажутся странными: множество векторов, их разноцветность (см. схемы 6—8), буквенные и цифровые обозначения. Но они сразу приобретают смысл, если учесть, что Тарабукин исходил из признака в картине «изобразительных сил», обладаю-

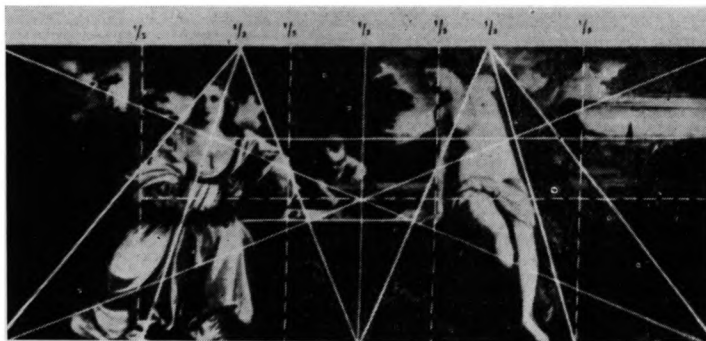
Леонардо да Винчи  
Тайная вечеря.  
Композиционная схема  
Г.Тухольского



щих движением, направлением этого движения, его темпом, ритмом. Как в музыкальном произведении возможно одновременное развитие нескольких тем и мелодий, так и в картине содержится ряд ритмических (линейных, цветовых, фактурных и т. д.) параллелизмов, которые можно выделить графически. Современное признание наличия при визуальном восприятии «перцептивных сил» (Арнхейм)<sup>39</sup> позволяет рассматривать эти схемы как помогающие понять сложный состав композиционных средств

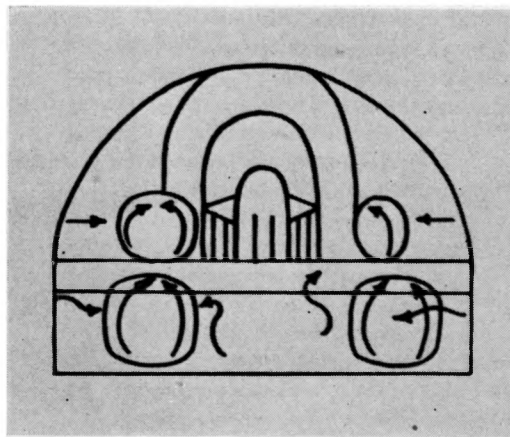
в картине. Подобный подход, на наш взгляд, не имеет ничего общего с узкоматематическим или сугубо формальным. Скорее в нем виден стимул поднять до степени осознания различные закономерности в композиционной деятельности. В музыке строго схематическое учение о композиции не является препятствием к художественному овладению большими чувствами и переживаниями. Музыка сохраняет присущие ей законы композиции и от этого не стала беднее и не стоит на месте. Не случайно

Тициан  
Любовь земная  
и любовь небесная.  
Композиционная схема  
Г.Тухольского



Лейбниц считал, что музыка есть «скрытое упражнение души, не осознающей того, что она занимается арифметическим счетом». Поэтому теория музыки, переработанная на математической основе, не повредила развитию самой музыки. Тарабукин был убежден, что и теория композиции в живописи должна иметь стройную систему, которая служила бы художникам сознательной базой в творчестве. К структуре композиции Тарабукин относил ее симметричность и асимметричность, вертикальную, горизонтальную и диагональную нормы. Насколько основательны его исследования отмеченных структурных норм, показывает работа «Смысловое значение диагональных композиций в живописи»<sup>40</sup>.

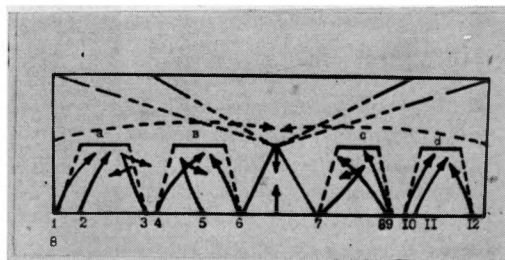
Какую же дефиницию дает Тарабукин понятию «композиция»? Двадцатипятилетний интерес ученого к проблемам композиции и новые задачи, стоящие перед художественной практикой, обусловили определенные коррективы и дополнения по сравнению с ранними работами. В начале своего творческого пути ученый определял композицию как «элемент связующе-организационный». Моменты соподчинения и распределения в композиции и их взаимодействие с элементами конструкции были в центре его внимания. Позднее в основу рассуждений о композиции был поставлен смысл живописной вещи. При этом обогатилось понимание и структуры и конструкции в связи с композицией. Зрительная структура композиции для Тарабукина уже состоит не только из устойчивой геометрической нормы, но включает в себя изобразительные массы и силы. Под массами им подразумевается все, что в картине может быть воспринято со стороны объема, плоскости, веса. То есть все, что предметно в изображении (фигуративно. — В. И.) — будет ли это человеческая фигура, вещь, растительный мир и т. д. Массы находятся в движении, переданном живописцем: человек идет, птица летит, деревья склоняются от ветра, облака плывут по небу... Каждая такая сила, будет ли это бег лошади или взгляд человека, обладает скоростью движе-



Рафаэль  
Афинская школа.  
Композиционная схема  
Н.М.Тарабукина

ния (или темпом), направлением этого движения, его характером, то есть рисунком или ритмом. Здесь мы опять встречаемся с проблематикой эпохи. Известно, что 20-е годы ознаменовались серьезными экспериментальными достижениями гештальтпсихологии. Они касались главным образом процессов зрительного восприятия. Было предложено множество законов гештальта (Хельсон насчитал их 114). К ним, в частности, относились «фигура и фон», «транспозиция», «близость» и др. Эти новшества не могли не проникнуть в искусствоведческие и художественные круги.

Леонардо да Винчи  
Тайная вечеря.  
Композиционная схема  
Н.М.Тарабукина



Экспериментальная работа, предпринятая Физико-психологическим отделением, Лабораторией экспериментальной эстетики и искусствознания при ГАХН, включала эти проблемы. В докладах научных сотрудников встречаются имена Макса Вертхеймера, Вольфганга Келлера, Курта Коффки и других представителей гештальтпсихологии<sup>41</sup>. Понятие изобразительных сил не сходило с уст художников, особенно у представителей левого крыла изофронта<sup>42</sup>. Исключая из этих веяний моду, декларативность, псевдонаучность манифестов художественных группировок, Тарабукин усвоил из них то ценное, что могло войти в практику любого художника, в том числе и современного. Осмыслив негативные крайности и положительные достижения бурной эпохи 20-х годов, когда отчаянные метания кисти и мысли остались позади, он в 1944 году так определял композицию в живописи: «Таким образом, композицию можно определить как изобразительный строй художественного произведения, реализующий, путем организации изобразительных масс и сил, в образной форме идею, которая, в свою очередь, является выражением миропонимания художника. Или несколько видоизменяя формулировку, можно определить то же понятие следующим образом: композиция в живописи есть пространственная организация на плоскости изобразительных сил и масс с целью выразить в самом строе художественного произведения его идейный смысл»<sup>43</sup>. Определение емкое и современное. Но каждая дефиниция ограничена. Важны ее конкретизация и развитие.

В основе теоретических предпосылок композиции у Тарабукина лежит четыре основания: общий принцип, пространство, время, структура. О структуре мы уже говорили, поэтому рассмотрим остальные аспекты.

Общий принцип. Прежде всего Тарабукин разделяет композицию на органическую и механическую. Органическая основана на единстве содержания и формы, их гармоническом соответствии. Это положение не так уж три-

виально, так как встречаются определения композиции, согласно которым форма и содержание находятся в борьбе. Например, К. Петров-Водкин считал, что «борьба формы и содержания — это и есть композиция; иногда приходится ослаблять форму, чтобы выиграло содержание»<sup>44</sup>. Ярким образцом органической композиции Тарабукин считал произведения мастеров Ренессанса. Напротив, классицизм, исходя из априорных предпосылок в оформлении картины, привел к неизбежной механистичности композиционной формы. Выразительный пример такой механистичности представляет собой кубистическая и супрематическая живопись начала XX века. «Всякая (независимо от стиля) формалистическая позиция приводит к механистичности. Каждый стиль в период упадка дает образцы механистического построения композиций, вырабатывая трафарет»<sup>45</sup>. Тарабукин признавал композицию творческим актом, основанным на единстве рационального и эмоционального начал, расчете и интуиции художника. Рациональное же в композиции может реализоваться различно. Как принципы мышления определяют тот или иной его уровень, так и творчество зависит от тех или иных сознательно выбранных принципов, определяющих его результат. Поэтому вполне оправдано у него деление композиции на субординированную и координированную: «Принцип соподчинения всех элементов художественного произведения одному (Тициан) противоположен принципу кооперации элементов между собой (Менгс)»<sup>46</sup>. Наконец, в своде общих принципов создания композиции выделяются Тарабукиным индуктивный и дедуктивный принципы. Он не конкретизирует это положение, а ограничивается лишь указанием на то, что, например, мастера Возрождения обычно следовали принципу индукции, слагая общее из отдельных частей, а художники барокко выводят из целого отдельные части (дедукция). На наш взгляд, в этом аспекте Тарабукин недостаточно дальновиден. Эти принципы слиш-

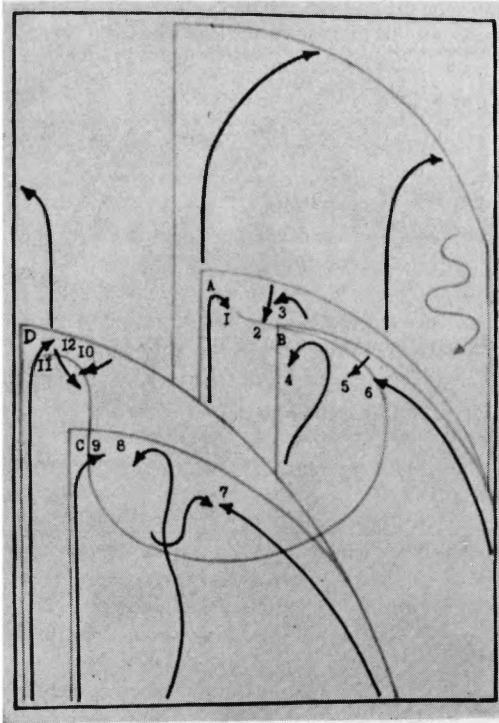


Ганс из Кульмбах  
Поклонение волхвов

ком условны. Акт создания произведения и его восприятие синтетичны. Целое конкретизируется в деталях, и от них вновь идет синтез целого. Этот процесс цикличен, но завершается он всегда целым. Еще Делакруа отмечал, что «самая большая трудность заключается в том, чтобы при выполнении картины вновь вернуться к упразднению деталей, которые образуют самую композицию, ткань картины»<sup>47</sup>. Да и в логике, откуда заимствована Тарабукиным терминология «индукция» и «дедукция», эти понятия в процессе познания рассматриваются неразрывно. Очевидно, вопрос об этих принципах больше касается творческой индивидуальности. Врубель мог начинать портрет с тщательной отделки жилета, не наметив основных черт лица портре-

тируемого. Но кто упрекнет его в отсутствии целостности композиции? Энгр шел от целого, называя детали «важничавшей мелюзгой». Пространство Тарабукин считал основным композиционным фактором в живописи. Как искусствовед он стремился осмыслить эту проблему типологически. При этом были и ошибки<sup>48</sup>. Интерес представляет та сторона вопроса, которая обращена к типологии пространства в связи с композицией. Анализируя организацию картины, он рассматривал пространство как динамический композиционный фактор, хотя оно представляет собой «ставшее». Это как бы «кожестеневшее время», или «труп времени». На изобразительной плоскости пространству может быть придана различная модификация, которой соответствуют и различные композиционные формы: замкнутая (концентрическая) и разомкнутая (эксцентрическая), центрально-фокусная, рассеянная, односторонняя и многосторонняя. Нетрудно заметить, что в этой классификации видна рефлексия вельфлинговских «пар». Но в контексте взглядов Тарабукина жесткие прорисовки вельфлинговских «основных понятий» наполняются живой тканью внимательного анализа композиции произведений живописи. Эта типология позволяет искусствоведу давать лаконичную и точную характеристику композиции<sup>49</sup>. С пространством неразрывно связана проблема «точки зрения», которая обуславливает перспективную организацию картины. В рукописях Тарабукина также рассматривается этот вопрос. Здесь он смыкается во взглядах на зрительную позицию художника с традицией (восходящей к трудам П. А. Флоренского, Л. Ф. Жегина, А. В. Бакушинского)<sup>50</sup>, согласно которой художник запечатлевает на картине результаты суммирования зрительного впечатления, дающего наибольший художественный эффект. Классическая прямая перспектива считалась в живописи воплощением пассивной иллюзорности. В наши дни эта точка зрения не выдержала критики, выдвинувшей убедительные аргументы против попыток утвердить динамическую





Ганс из Кульмбаха  
Поклонение волхвов.  
Композиционная схема  
Н.М.Тарабукина

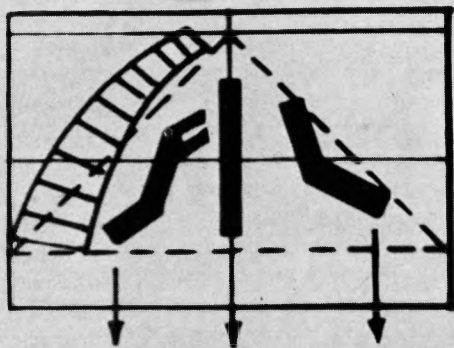
зрительную позицию художника как наиболее ценную. Тарабукина в этой традиции, восходящей к 20-м годам, отличает одна особенность, позволяющая оградить его от крайностей, к которым пришел, например, Жегин, старавшийся доказать преимущество неклассических форм перспективы. Тарабукин подходил к этому вопросу прежде всего с исторических позиций. Как историк искусства он ставил себя в положение актера, стараясь вжиться в сценические образы прошлых эпох: «Аисторизм, как ни парадоксально, наблюдается в истории искусства... Историк искусства должен признать наличие закона, что каждая историческая эпоха выражает себя в полной мере и с полным совершенством,

возможным на данном этапе развития»<sup>51</sup>. Поэтому такие явления, как «обратная перспектива», могут быть осмыслены «при наличии имманентной оценки данного эстетического феномена». Отсюда велико значение мировоззренческих стимулов в возникновении подобных фактов, что, в конечном итоге, обуславливает «колебания» в истории искусства перспективных систем. Ни о какой единственной доктрине, наиболее объективной и эстетически ценной (Жегин) в смысле пространственных показателей, не может идти речь, и Тарабукин справедливо считал, что в зависимости от идейно-художественных задач может меняться система перспективы.

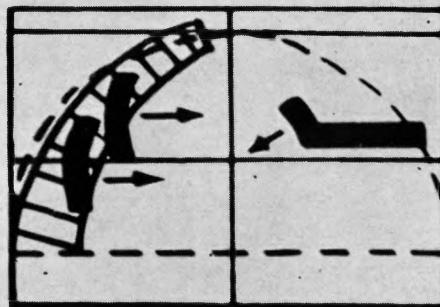
Время. Этому композиционному фактору ученый придавал особое значение, мотивируя это тем, что временная сторона композиции чаще всего оставалась вне поля внимания исследователей<sup>52</sup>. Временные и пространственные факторы неразрывны, поэтому рассматриваются в единстве: «Если бы изобразительные искусства представляли только пространственную категорию, то их едва ли можно было назвать искусством. То, что живет изобразительные формы — суть именно время»<sup>53</sup>. Временные факторы композиции — явления динамического порядка, поэтому естественно выделение Тарабукиным статической и динамической композиционных форм. Далее мы встречаемся с классификацией, которая терминируется как симультанная и сукцессивная композиции. Ссылаясь на Когена, который определял симультанность как появление на сценической площадке всех участников действия, где каждый занимал определенное место, неизменно пребывая в нем, Тарабукин закрепляет эту аналогию за композицией в живописи<sup>54</sup>. В подобных композициях фиксируется разновременное и разнопространственное. Сукцессивное решение временной задачи представляет развертывание событий в последовательном порядке одно за другим (пример — иконы с «житием»). Реалистически построенная композиция по принципу сукцессивности появляется с эпохи Ренессанса. Пе-

редать время можно длительной и мгновенной фиксацией событий. Эта задача определяет средства изображения картины. Подобная установка как следствие рождает монтажную и ординарную композиции. Примеры монтажной композиции различны: параллельные ленты, ряд клейм, симультанность и пр. Ординарная композиция представляет собой однокадровую картину. Сегодня центр тяжести проблемы времени в живописи находится в задаче «изобразить время». При этом полагают, что если пространственные факторы воспринимаются нами непосредственно, то время мы воспринимаем только опосредованно, не видя его реальных признаков (Н. Н. Волков). Действительно, концептуальное время вообще лишено длительности в случае картины, а в реальном времени она представляет собой обычный материальный объект. И лишь в перцептуальном смысле мы можем выделять признаки времени в картине, говоря о его изображении. Указание на лабильность перцептуального пространства-времени<sup>55</sup> еще не означает, что в живописи нельзя выделить типологии композиционных форм относительно временного фактора. Когда перед нами фреска Мазаччо «Подать» (капелла Бранкаччи в ц. Санта дель Кармине во Флоренции, 1427—1428 гг.), картина Ганса Бальдунга «Аллегория семи возрастов женщины» (1544) или «Три возраста женщины» (1895) Эдварда Мунка (илл. 9—10), то налицо композиционная форма, имеющая в своей основе один и тот же принцип, действующий и в XV и в XIX веках. Таких форм можно выделить не одну. Для этого необходимо подробное историко-типологическое исследование. Тарабукин предпринял лишь попытку выделения такой типологии, дающей почву для дальнейших размышлений. С вопросом времени как композиционного фактора теснейшим образом связана проблема ритма, которая понималась Тарабукиным как «задача преимущественно композиционная» еще до написания «Опыта теории живописи» (1923), где дана глубокая характери-

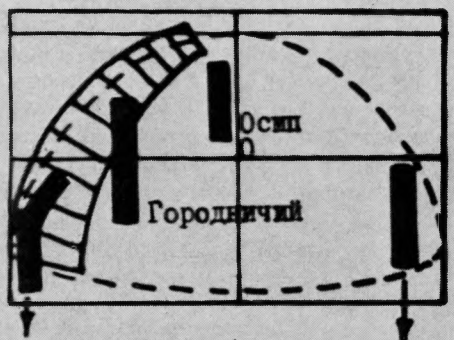
стика общих основ ритма<sup>56</sup>. Значимость его взглядов на проблему ритма определяется тем, что они были далеки от близорукого уподобления одного вида искусства другому. И если в «Опыте теории живописи» была дана общетеоретическая основа уяснения художественного ритма и его дефиниция, то впоследствии осуществлялась специальная конкретизация ритма в истории живописи в связи с проблемой композиции. Соответственно вырабатывается и более расширенное определение ритма: «Ритм есть форма свободного движения, развертывающегося в пределах и на основе композиционного построения. Ритм и композиция взаимно обусловлены и находятся в функциональной зависимости друг от друга. Ритм — это рисунок, композиция — его канва и в то же время организующая сила. Ритм в произведении — это тот пульс, чье биение преобразует материальные элементы произведения в живые факторы художественной энергии и придает композиции певучесть»<sup>57</sup>. В пространственных искусствах ритм воссоздается благодаря упорядоченному членению пространственно-изобразительной формы, и ценность произведения живописи во многом определяется богатством ритма. Ритм проявляется многообразно, и его носителями могут быть различные компоненты картины: линейный ритм, цветовой ритм и т. д. Тарабукин в своих «анализах» композиции широко использует аналогии с различными видами искусства. Особенно часто идет сравнение с музыкальным ритмом. Многим исследователям подобные параллели уже в 20-е годы казались квазинаучными. Основное возражение против музыкального толкования памятников живописи сводилось к следующему: живопись воспринимается существенно по-иному, чем музыка, и, исследуя то или иное искусство, разлагая его живую речь, должно свой метод строить соответственно природе данного искусства. В музыке, где произведения развертываются во времени, может быть установлена первая часть, вторая и т. д. «Что дает право зрителям считать первой частью



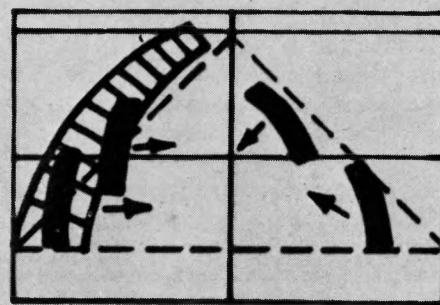
Офицер      Осип      Хлестаков  
" Дай обед".



Городничий :  
" Переехать ко мне."



Добчинский      Хлестаков

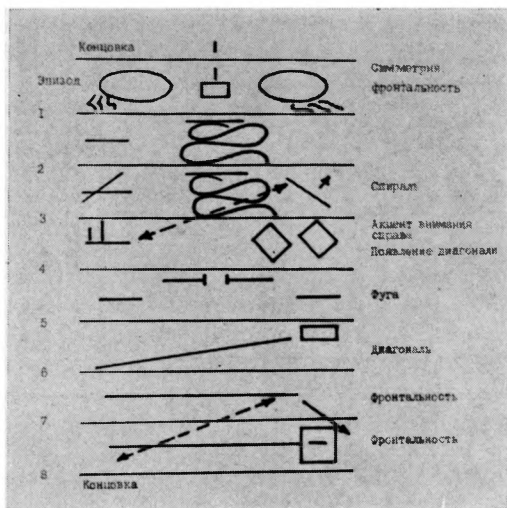


" Что же вы стоите? Садитесь."

«Ревизор»  
в постановке В.Э.Мейерхольда.  
Композиционные схемы  
Н.М.Тарабукина

произведения живописи именно ту, а не другую составную часть?» — спрашивал А. И. Некрасов по поводу научного доклада Тарабукина «Ритм и композиция в древнерусской живописи», прочитанного им на заседании

ГАХН в 1925 году<sup>58</sup>. Но и в музыке деление на части (например, в симфонии) не основывается только на временном факторе. В таком случае слушателю достаточно было бы знать, что через определенное количество минут начнется следующая часть. Слушая музыку, мы осознаем это деление по законченности мысли композитора, по степени завер-



«Последний решительный»  
в постановке В.Э.Мейерхольда.  
Общая схема ритма  
и композиции пьесы.  
Схемы Н.М.Тарабукина

шенности разработки музыкальных тем и по ряду других признаков. Плюс к этому, упование на музыку как на искусство временное не исключает в ней пространственных делений<sup>59</sup>. Смысл взглядов Тарабукина в другом. «Певучесть» изобразительного ритма не тождественна музыкальному ритму, но в основе того и другого ритма лежат единые законы. Он всегда подчеркивал, что, пользуясь понятиями науки о музыке, он не имел в виду принципа лишь образного сближения фактов одного искусства с фактами другого. Его волновала идея «единообразного подхода к разным искусствам, который помог бы открыть основное зерно художественной эпохи, в равной степени свойственное живописи, архитектуре, поэзии и т. д.»<sup>60</sup>. Если иметь это в виду, нам будут понятны стремления ученого осмыслить композицию в различных видах искусства. В 1928 году он представляет в ГОСТИМ схемы композиций «Ревизора» и пьесы «Последний решительный» в постановке В. Э. Мейерхольда<sup>61</sup>. В них Тарабукин

высказывает мысль, что такие неотъемлемые свойства классического искусства, как строгая симметрия, ясность, устойчивость «образной геометрии», присущи не только классическому изобразительному искусству, но и ставшему уже классикой театру Мейерхольда, творчеству Гоголя и т. д. Попытки формализовать графически композицию пьесы (см. схемы 11, 12) не следует рассматривать как укороченное размышление над внешней стороной произведения искусства. Рассматривая композиционный строй того или иного памятника живописи как имитационный, контрапунктический, контрапостный, употребляя термины «кода», «каденция», «синкопа» и т. п., Тарабукин исходил из рано сформировавшегося убеждения, что, как у отдельных ветвей дерева есть общий ствол и общий сок, которым питается растение, так существует и единое дерево искусства. Исходя из монизма эстетических понятий, он старался быть верным ему в любом вопросе. И очевидная заслуга Тарабукина в том, что он в вопросе о ритме в 20-е годы разрабатывал эту проблему в сфере изобразительного искусства<sup>62</sup>. Мысли Тарабукина о композиции не являются «истиной в последней инстанции». Такой истины и не может быть в рамках любого исследования. Его взгляды помогают только поискам этой истины, к которой всегда стремился ученый. Давая ответы на насущные вопросы, которые ставило искусство и время, он нередко и ошибался. Мы не собираемся считать эти ошибки. Полезнее сделать выводы из этого многолетнего труда и оценить его значение.

Прежде всего необходимо подчеркнуть, что работы Тарабукина — это еще одно историческое свидетельство, говорящее в пользу теории композиции, идею которой пока «необходимо защищать от софизмов и ее недоброжелателей» (Н. Н. Волков). При этом не «чистая» теория композиции (как самоцель) интересовала исследователя. Он видел в ней дисциплину, развивающуюся параллельно истории живописи и взаимодействующую с ней. Важен и тот синтетизм во взглядах на пред-

мет композиции, который противостоит догматическим представлениям о ней. Говоря о системе понятий, разработанной Тарабукиным, можно отметить, что они не вступают в противоречие с современными трактовками понятий «структура», «композиция», «конструкция». Сравнивая их, например, с изложением в фундаментальной книге Н. Н. Волкова, мы обнаруживаем принципиальное сходство<sup>63</sup>. Более того, Тарабукин был далек от изнурительной полемики о терминах, а, пытаясь установить ясную терминологическую шкалу в рассуждениях о композиции, всегда имел в виду художественную практику, стремился быть полезным для художников. Это редкое свойство искусствоведа-теоретика. Именно поэтому его суждения о фактуре, ритме, времени в живописи, «изобразительных силах», весе, балансе и т. д. способны повысить профессиональную культуру художника. Эти задачи были насущными не только для практиков его времени. Они разрабатываются и сегодня. В настоящее время, например, «перцептивные силы», которые обобщает Р. Арнхейм<sup>64</sup>, и «изобразительные силы», о которых говорит Тарабукин, — круг одних и тех же вопросов. Или раскроем совре-

менную книгу о композиции Л. Салемы, адресованную художникам<sup>65</sup>. Упражнения на вес и зрительное равновесие, движение и напряжение, мотивы контрапункта, ритмических темпов стаккато, пространственные структуры и др. — это и есть современное развитие тех проблем, о которых думал Тарабукин. Современная практика не зачеркивает их, а продолжает развивать. Вот доказательство того, что Тарабукин не говорил о композиции на «мертвом языке». Для искусствоведов же он полезен тем, что в его рукописях есть богатые образцы композиционного анализа памятников живописи, где виден тонкий и точный глаз историка искусства, стремившегося дать ясную канву и рисунок композиции картины. Наконец, Николай Михайлович Тарабукин никогда не видел смысл своих исследований в отыскании сухой нормативности, догматических рецептов и осознавал, что подобный подход — все равно что «ставить телегу впереди лошади». Понимать творчество — значит понимать ум и сердце творца, но не предписывать, как творить. Искусство не терпимо к тем его адептам, которые неспособны творить и изобретать, но «знающим», как это делается.

1. Хогарт В. Анализ красоты. Л.—М., 1958, с. 47.

2. Зайцев А. Исследование проблем композиции. — «Искусство», 1978, № 2, с. 68.

3. См.: Волкова Е. В. Композиция как эстетическая категория. — «Вестник Московского университета», серия «Философия», 1969, № 6, с. 32.

4. Ляхов В. Н. Очерки теории искусства книги. М., 1971, с. 172.

5. Блюм В. Из несведенных счетов. — «ЛЕФ», М., 1923, № 2, с. 138.

6. В отчете ИНХУКа отражено, что в научных исследованиях, протекавших по двум руслам — теоретическому и лабораторному, были представлены всеми членами института. — В. И.) работы на тему «конструкция и композиция». — «Советское искусство за 15 лет». М.—Л., 1933, с. 139.

7. «Искусство». М., 1923, № 1, с. 414.

8. ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 3, ед. хр. 44, л. 3.

9. ЦГАЛИ, ф. 664, оп. 1, ед. хр. 9, л. 1.

10. См.: Алпатов М. В. Композиция в живописи. М., 1940.

11. См.: Волков Н. Н. Композиция в живописи. М., 1977.

12. Например, испанский художник А. Паломино считал, что «живописная композиция состоит из «рационального», «чувственного», «растительного» и «смешанного». «Рациональное» проявляется в умелом расположении фигур... «Чувственное» составляется из животных, одного или нескольких видов, как то: птиц, рыб и зверей... «Растительное» проявляется в умелом расположении деревьев, фруктов или цветов... «Смешанное» соединяет в себе все, что было перечислено выше...». — См.: Мастера искусства об искусстве. М., 1965—1970, т. 3, с. 143—144.

13. Это понимал, например, Д. Юм: «...Правила композиции не могут считаться с абстрактными выводами ума, сделанными исходя из сравнения вечных и неизменных свойств идей и связей между ними. Они основываются на том же, что и все прикладные науки, то есть

на опыте...». — Френсис Хатчесон, Давид Юм, Адам Смит. Эстетика. М., 1973, с. 307.

14. Шеллинг Ф. В. Философия искусства. М., 1966, с. 233.

15. Дюбо Ж.-Б. Критические размышления о поэзии и живописи. М., 1976, с. 160.

16. В научном докладе «Композиция и ритм в живописи», прочитанном Тарабукиным 8.XII.1927 г. в ГАХН, автор сознательно ставил вопрос: «Применяя к исследованию произведения живописи формальный анализ... я хочу поставить на разрешение вопрос: обогащает ли эстетическое восприятие того же произведения после подобного анализа?». (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 47, л. 11). Но уже тогда Тарабукин отдавал себе отчет в том, что и «при формальном анализе должна играть решающую роль сюжетика». Там же, л. 14.

17. Такого взгляда придерживается Е. В. Волкова. См.: Волкова Е. В. Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976, с. 274.

18. *Тарабукин Н.* Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, с. 2.
19. *Кудрин А. Н.* Теория живописи. М., 1913, с. 42–43.
20. ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 3, ад. хр. 35, л. 25.
21. «Только те формы и их сочетания, которые работают на смысл в любых его существенных для смысла разрезах, должны быть учтены в анализе картины как композиционно значимые формы». — *Волков Н. Н.* Композиция в живописи. М., 1977, с. 34.
22. *Жегин Л. Ф.* Язык живописного произведения. М., 1970, с. 120.
23. *Tucholsky H.* Bildfläche und Maß. Dresden, 1971.
24. *Тарабукин Н.* Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 6.
25. «Всякая картина... должна иметь единство, то есть она должна заключать в себе и выражать одну господствующую идею во всей полноте и целостности. Способ выражения сей единой идеи и своеобразное с нею расположение, соединение отдельных частей картины, называется композицией...» — «Всеобщее начертание теории искусства Бахмана». М., 1832, часть 2, с. 15. Подобные абстрактные определения были характерны и для недавнего прошлого, когда утверждалось, что «композиция служит лишь средством внушить зрителю то, что художник должен выразить». — «Краткий словарь терминов изобразительного искусства». М., 1959.
26. *Лвишиц Б.* Гилея. Нью-Йорк, 1931, с. 8.
27. *Артахов Б.* Натан Альтман. Петрополис, 1924, с. 60.
28. *Ган А.* Конструктивизм. Тверь, 1922, с. 62.
29. *Волкова Е. В.* Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976, с. 273.
30. Подробно об этом см. в кн.: *Мазаев А. И.* Концепция «производственного» искусства 20-х годов. М., 1975, с. 159–162.
31. *Тарабукин Н. М.* От мольберта к машине. М., 1923; гл. 8: «Смысл живописной конструкции», с. 13–14.
32. *Тарабукин Н. М.* Опыт теории живописи. М., 1923, с. 35.
33. *Там же*, с. 34.
34. *Сарабянов Д.* Алексей Васильевич Бабичев. Художник. Теоретик. Педагог. М., 1974, с. 93.
35. *Тарабукин Г. М.* Философия культуры. 1916. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 271. У читателя может возникнуть недоумение: русский конструктивизм возник в 1920 г., а Тарабукин употребляет слова «метод конструктивизма» в 1916 г., что кажется сомнительным. Чтобы не возник спор о словах, следует иметь в виду, что теоретическая и практическая предистория конструктивизма началась раньше 1920 г. Идея «конструктивности» более отчетливо проявилась (как идея!) в живописи и пластике. Она сложилась как новая концепция в творчестве живописцев раньше, чем собственно архитектурный конструктивизм. См. кн.: *Тасалов В.* Прометей или Орфей. Искусство технического века. М., 1967, с. 278. Начальные признаки «конструктивной метаморфозы» обозначились в творчестве Сезанна. Затем кубизм и абстрактное искусство, превратив себя в лабораторию «чистых форм, красок, конструкций, подготовили «внутри себя эстетический переворот, закрепленный историей за конструктивизмом». — См.: *Мазаев А. И.* Концепция «производственного» искусства 20-х годов. М., 1975, с. 106. Поэтому мысль Тарабукина не является неожиданной и отражает проблематику эпохи.
36. *Волкова Е. В.* Произведение искусства — предмет эстетического анализа. М., 1976, с. 275.
37. *Тарабукин Н. М.* Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 17.
38. В целом отношение к этому вопросу имеет два пути: один — узко математический, другой — подчеркивает связь плоскостных и пространственных форм, реализованных в картине в связи со смыслом и эмоциональной атмосферой образа, на что обращает внимание в своей книге Н. Н. Волков («Композиция в живописи», М., 1977, с. 235). Подчеркивая свое отмежевание от первого пути, Волков не совсем точен, считая, что этого пути придерживается Г. Тухольский, так как последний не понимал данный вопрос узко математически: «Схематизм, конечно, был бы опасностью, так как искусство не может целиком основываться на математических формах» (*Tucholsky H.* Bildfläche und Maß. Dresden, 1971, S. 5). Он озабочен познанием методов композиции, считая, что каждое поколение художников должно выработать для себя эти методы. В лучших работах по «образной геометрии» у художника не отнимается право на художественную свободу. См., например: *Волфов Г.* Математика и живопись. Л., 1924, с. 42.
39. См.: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974.
40. *Тарабукин Н.* Смысловое значение диагональных композиций в живописи. — В сб.: «Ученые записки Тартуского гос. университета. Труды по знаковым системам». Вып. 308. Тарту, 1973, с. 472–481.
41. Об этом свидетельствуют научные доклады: В. Н. Ланин — «Динамический принцип в эстетике пространственных форм»; В. Паульсен-Башмакова — «Психология переживания формы в связи с движением». ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ад. хр. 22.
42. «Требуем хорошей композиции, заключающей как в распределении движений и плоскостей, так и цветовых величин и во внутреннем содержании каждого предмета и целого...» — *Шевченко А.* Неопримитивизм. М., 1913, с. 23.
43. *Тарабукин Н.* Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 14.
44. ЦГАЛИ, ф. 2010, оп. 1, ад. хр. 104, л. 10.
45. *Тарабукин Н.* Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 9.
46. *Там же*, л. 10.
47. Мастера искусства об искусстве, т. 4, с. 159.
48. В 20-е годы Тарабукин специально посвящает вопросу пространства два научных доклада: «Общие предпосылки проблемы пространства» и «Экцентрическое пространство и гиперпространство в живописи». См.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 14, 3, ад. хр. 32, 99. Первый доклад содержал общую и специальную части. Общая направлена на уяснение категории пространства в философии, психологии, физиологии, математике. Специальная часть посвящена живописи. Доклад имел много неясных положений и уязвимых мест. Многообразие пространственных форм в живописи Тарабукин свел к основным четырем видам: а) реальное; б) иллюзорное; в) экцентрическое; г) гиперпространство. Иллюзорное связано с прямой перспективой. Экцентрическое — строится по законам и на основе бинокулярного видения. Гиперпространство представляет задачу воплощения формы в «мире четырех измерений» (четвертая координата — время).
49. Такие характеристики можно в изобилии встретить в рукописи Тарабукина под названием «Анализ композиции в живописи». Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627.
50. См.: *Бакушинский А. В.* Линейная перспектива в искусстве и зрительном восприятии реального пространства. — «Искусство», 1923, № 1; *Флоренский П. А.* Обратная перспектива. — См.: Труды по знаковым системам, III. Тарту, 1967.
51. *Тарабукин Н.* Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 4.
52. *Тарабукин Н.* Проблема времени в искусстве. 1935. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, лл. 1–10.

53. Тарабукин Н. Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 53.
54. Очевидно, эта классификация заимствована Тарабукиным у Д. Фрея, которая была им обнародована в 1929 г. в кн.: *Frey D. Gotik und Renaissance als Grundlagen der modernen Weltanschauung*. 1929.
55. См.: *Зобов Р. А., Мостепаненко А. М.* О типологии пространственно-временных отношений в сфере искусства. — В сб.: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л., 1974, с. 11—25.
56. Часто привнесение категории ритма в сферу пространственных искусств считается насильственным: «Когда понятие «ритм» применяют к живописи, «равновесие» к музыке, а «контрапункт» — к литературе, это чаще всего приводит к экивокам и не дает равным счетом ничего», — скептически утверждал М. Бердсли. Цит. по сб.: «Ритм, пространство и время в литературе и искусстве». Л., 1974, с. 87.
57. Сегодня подобный скептицизм редок и ученые все чаще приходят к выводу, что «основной формой пространственно-временной организации художественного единства является ритм» (М. Сапаров).
57. Тарабукин Н. Композиция в живописи. 1944. Отдел рукописей Гос. биб-ки СССР им. В. И. Ленина, ф. 627, л. 53.
58. ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 3, ед. хр. 53, л. 5—6.
59. Танеева всегда восхищалась прозрачностью и чистотой расположения планов в музыке. Ему всегда было близко творчество живописцев раннего Ренессанса. Специалисты считают, что это чувство ярко воплотилось в «Канцоне» («В простор небес») Танеева на слова Данте и ее музыка напоминает чем-то бесхитростные «Маргиналии» Боттичелли на полях пожелтевшего экземпляра «Новой жизни» («Vita nuova»). И как не вспомнить слова А. Глазунова: «Я люблю следить за расположением и распределением голосов в оркестре; а разве хорошая партитура не напоминает картину звездного неба?! Какой порядок и связь — от луча к лучу! Слово нити протянуто...» Цит. по кн.: Бажанов П. Танеев. М., 1971, с. 231.
60. ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 3, ед. хр. 53, л. 7.
61. ЦГАЛИ, ф. 963, оп. 1 ед. хр. 516, 704.
62. В Физико-психологическом отделении ГАХН была создана Ассоциация ритмистов, цель которой — изучение ритма в искусстве. Тарабукин принимал участие в работе Ассоциации (8.IV.1929 г. им прочитан доклад «Ритм и диалектика жеста»). Следует отметить, что интересы Ассоциации были направлены, в основном, на изучение ритма в философии, музыке, танце, театре. Соответственно оформлялась тематика докладов: П. М. Якобсон — «Ритм в театре», В. А. Григорьев — «Ритм в драматическом театре», В. Г. Сахаровский — «Ритм и театр», М. А. Румер — «Ритм в танце», А. Ф. Лосев — «Понятие ритма у Шеллинга», «Гегель о ритме», «О понятии и структуре ритма»; И. П. Четвериков — «Понятие ритма в эстетике Платона», «Понятие ритма у Лабана»; И. Н. Дьякова — «Проблемы ритма у Бюхера»; Н. Г. Александрова — «Психологическое исследование ритма у А. Фореля»; Н. С. Позняков — «Сравнительный анализ ритма пространственного и временного» и др. См.: ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 12, ед. хр. 64, 14, 52.
63. Мы не хотим утомлять читателя подробным сравнением текстов. Отметим лишь, что и у Тарабукина (в зрелой концепции) и у Волкова центральным формообразующим фактором композиции является смысл. Для Тарабукина это *conditio sine qua pop*, и для Волкова «это главный тезис и основная позиция в [...] разговоре о композиции».
64. См.: *Арнхейм Р.* Искусство и визуальное восприятие. М., 1974, с. 28—30; 56—59.
65. См.: *Salemme L. A.* Compositional Exercises for the Painter. London, Pitman, 1973.