

Теория композиции Алексея Паршкова как поэтика универсального: истоки и параллели

The Theory of a Composition of Alexey Parshkov As a Poetics of the Universality: Its Origins and Parallels

Alexey E. Philippov, Krasnodar, Russia; PhD, Kuban State University, aphilippovs@gmail.com

Филиппов Алексей Евгеньевич, г. Краснодар, канд. иск., член АИС, зав. каф. ДПИ и дизайна КубГУ, aphilippovs@gmail.com

Творчество Алексея Андреевича Паршкова (род. 1947) известно как на Кубани, так и за её пределами. Признание художника подтверждено наградами и званиями, публикациями, носящими как апологетический, так и (по крайней мере, отчасти) исследовательский характер. При этом недостаточно освещена и изучена его самобытная теория композиции. Создатель не спешит сделать её достоянием широкой общественности. Во многом это обусловлено инструментальным характером теории, опытом рефлексии над процессом возникновения образа. Тем не менее, теория композиции А. Паршкова важна и для более глубокого понимания творчества художника, для осознания того исторического и мировоззренческого контекста, в котором она сформировалась. Настоящий доклад является попыткой обнаружения исторического контекста, выяснения истоков и параллелей к теоретическому, концептуальному творчеству одного из создателей авангарда на Кубани.



Рис.1. Сечение тороида с указанием распределения цветов (по А. Паршкову)

С точки зрения элементарной художественной формы теория А. Паршкова выражается в использовании композиционных схем, зачастую тяготеющих к зеркальной симметрии. Геральдичность, известная в разные эпохи мирового искусства, придаёт сюжетам обыденной станичной жизни характер предостережения, обнаруживает их извечность, сакральную значимость. Однако для самого художника композиционная схема, заимствованная им из древнего искусства, наполняется особым смыслом, становится частным случаем более масштабного, универсального мировидения.

А. Паршков был одним из первых живописцев Кубани, кто отошёл от сложившейся в 1930–1950-е годы сюжетности соцреализма в сторону поэтизации действительности, усиления метафоричности её репрезентаций. Вместе с тем, его творчество опиралось на широкий круг художественных явлений, включивший в себя опыт как европейских, так и русских модернистов. В нём очевидна близость «суровому стилю» и «левому МОСХу». Но для кубанских современников 1970–1980-х он был также одним из первых художников, кто отказался от строгой связи с натурой и стал откровенно «сочинять» картины. Степень удаления от предмета, которая в лабораторных работах А. Паршкова достигала уровня настоящей абстракции, в наиболее значительных произведениях фигуративного характера давала художнику небывалую живописную свободу, свободу выражения своей мысли, своего чувства. Можно полагать, что именно необходимость организации визуального опыта стимулировала кристаллизацию композиционных структур, развитие теоретизирования. Поиск априорных схем для упорядочения сенсорного опыта характерен для теории гештальта, которая оказывала влияние на советских читателей вначале благодаря её критике¹, а затем и непосредственно². Здесь прослеживается несомненная опора на опыты модернизма в поиске первичных, неразложимых элементов художественной формы на практике, и поиске элементарных, всеобщих структур сознания (бессознательного) в теории. Для 1960–1970-х годов новаторской парадигмой стали структурализм, а затем и семиотика. Характерный для структурализма поиск базовых форм сознания, мышления нередко основывался на изучении архаических культур, фольклора, мифологии. Теория А. Паршкова складывалась именно в этой интеллектуальной атмосфере. Поэтому в ней с очевидностью просматриваются интерес к архаическому мировоззрению, внеисторичность, поиск универсальной архетипической структуры, инвариантной любым мыслительным и сюжетным трансформациям. Однако теория А. Паршкова обладает самобытностью, не являясь повторением доктрины К. Леви-Стросса. Обнаруживая созвучие интеллектуальному климату эпохи, она обретаена в ходе собственной творческой и концептуальной траектории. Теория складывалась вокруг художественных, пластических проблем. Среди несомненных стимулов к теоретизированию также стоит упомянуть о влиянии В.А. Фаворского. Его особое внимание к проблеме пространства, опора на икону, сам его жизненный и творческий путь, вдохновляли многих.

По мнению А. Паршкова, наиболее универсальной структурой является тороид. На плоскости проекция тороида представлена вертикальной осью, по сторонам которой располагаются два эллипса (Рис.1), их пропорции меняются в зависимости от формата холста. Эта «скрытая структура»³ основана на органических криволинейных очертаниях и образует своего рода «силовое поле», воздействию которого подвергается любой предмет, изображаемый в картине. Сам автор для пояснения своей концепции охотно прибегает к идее искривлённого пространства. Тороидальная структура также напоминает схему расположения силовых линий магнитного поля.

Стоит отметить, что сближение структур архаического и символического сознания и современных научных концепций, особенно идеи искривлённого пространства, характерно для сочинений Павла Флоренского. Его «Обратная перспектива» была впервые опубликована в учёных записках Тартусского университета – центра советской школы семиотики (1967)⁴. Попытка развития этой идеи характерна и для известной книги Л.Ф. Жегина «Язык живописного произведения» (1970)⁵. Несколько футуристически понимаемая динамика выразительной формы произвела впечатление на современников и содействовала обновлению взгляда на икону. Благодаря чёткому структурированию и классификации основных идей книги Жегина Б.А. Успенским, а также их интерпретации в семиотическом ключе, она была актуализирована в новой структурно-семиотической парадигме⁶. Теория А. Паршкова развивалась под воздействием трудов Флоренского и Жегина. Свою тороидальную структуру автор мыслит как динамическую, пронизанную токами восхождения и нисхождения, горизонтального движения вширь, растяжениями и сжатиями, которым подвергается любой предмет, находящийся в силовом поле картины (Рис.2). В ряде произведений А. Паршкова просматривается влияние русской иконописи (прежде всего Феофана Грека, Андрея Рублёва, Дионисия). Для иллюстрации своих композиционных идей художник нередко прибегает к «иконным» аналогиям: симметрия в деисусном чине, деформация боковых фигур в схеме «композиции-предстояния» по типу «скобок»⁷.

Тороидальная структура для А. Паршкова перерастает значение компоновочной схемы, становится выражением универсального закона бытия. Тороид определяет систему координат с разделением верха и низа, правого и левого. Эта структура прослеживается в закономерностях роста дерева и образования его плода, магнитных линиях Земли.

Натурфилософия в данном случае имеет поэтический характер, становится основой универсальной метафоры. Теория композиции приобретает для живописного творчества А. Паршкова значение поэтики универсального и характер автопоэтики. Всякий предмет, группа предметов или сюжет, встроенный в универсальную систему координат, приобретает бытие как таковому, его стержневой сути, его сердцеvine. Приобщение бытию лишает предмет его индивидуальной конечности, включает его в систему типологических, а не личностных отношений, и делает его частью вселенской мистерии вечного круговращения жизни, восхождения к Абсолюту и нисхождения к единичности.

В философии А. Паршкова понимание Абсолюта напоминает о неоплатоническом Едином. Хотя диалектика единства и множественности не является развёрнутой программой его теории, тороидальная структура выступает именно в роли инварианта любых реальных феноменов, обнаруживает их метафизическое единство. Оживлением интереса к неоплатонизму современники во многом обязаны трудам А.Ф. Лосева⁸. Однако в генезисе теории А. Паршкова скорее сказались другие ответвления философии всеединства, связанные с различными версиями эзотеризма начала XX в., в частности, произведениями П.Д. Успенского⁹. Характерным становится также выплечение в авторский дискурс некоторых мотивов дальневосточной философии, занимающих в теории всё же подчинённое место.

В системе А. Паршкова присутствуют не только структурно-композиционные компоненты, но и колористические. С вертикалью ассоциируется пара синий-жёлтый (или чёрный-белый), где жёлтый и белый соответствуют верху, развёртыванию энергии, синий и чёрный – низу, энергетическому свёртыванию¹⁰. Пара красный-зелёный соответствует горизонтали, материальному, феноменальному миру. Цветовой круг, а вернее – «восмёрка», достаточно традиционен, за исключением его необычной конфигурации с разделением по двум полукольцам тёплой и холодной гамм. При этом он мыслится сечением тороидальной цветовой тела с различным «напряжением» цвета, также приобретающим динамический характер.

Теория А. Паршкова, рассмотренная как выражение поэтики универсального, позволяет увидеть образную и содержательную подоснову творчества художника, обнаружить своеобразную символику его работ. Идея связи людей и природы, связи поколений, космичности бытия и его гармонии воплощаются в сквозных метафорах дерева, реки. Отыгощённые плодами ветви – возвращение к земле, к предкам. Семья, род мыслится как



Рис.2. А. Паршков. Тот сад, 2011. Заметно влияние композиционной схемы на построение картины.



Рис.3. А. Паршков. Вечерет, 2009-2014.

альные построения становятся для них средством дистанцирования от предмета, преодоления зависимости от него. Живопись А. Паршкова несёт в себе отпечаток его личности, его жизненный и художественный опыт. Её связи с его собственными концепциями тоньше и сложнее его собственных деклараций.

И всё же, теория А. Паршкова – оригинальное самобытное построение, вместе с тем, связанное с духом эпохи, являющееся откликом на её проблемы и запросы. Среди параллелей теоретическому творчеству художника можно упомянуть иературы М.М. Шварцмана (1926–1997) и теорию «чашно-купольного» пространства В.В. Стерлигова (1904–1973). Теургическое, священнодейственное отношение к творчеству, стремление воплотить в нём высшую метафизическую реальность роднит их с поисками А. Паршкова. Однако визионерский, экстатический характер образов-видений М. Шварцмана, их спонтанность и индивидуальность не слишком близки почвенно-универсальной вселенной кубанского мастера¹¹. Параллели с системой В. Стерлигова, при несомненном отсутствии влияния с его стороны, оказываются более показательными и разносторонними¹². Там, где у Паршкова мы видим две внутренние поверхности тороида, у Стерлигова оказываются соприкасающиеся сферические, чаше-купольные. Однако ориентированы эти схемы взаимно противоположно: ось тороида у Паршкова располагается вертикально, граница двух зеркально расположенных куполов Стерлигова проходит горизонтально. При этом в обоих случаях на картинной плоскости получается сходная схема (с разницей в 90°), сходны дугообразные ритмы-скругления. В обеих системах речь идёт о постижении универсальных, вселенских закономерностей, не лежащих на поверхности феноменального восприятия. И там и тут опорой является древний и средневековый опыт искусства, иконописи, но увиденный через призму модернизма. Наконец, очевидны религиозные аспекты обеих теорий. Правда для В. Стерлигова опорой в его духовном восхождении стало русское православие, для А. Паршкова ближе оказывается славянское неоязычество или религиозный синкретизм в духе «Нью Эйдж». Однако приверженность русской иконе, интерес к отдельным идеям философов русского религиозного возрождения позволяют видеть в этом комплексе более сложные линии, чем во внехудожественной эзотерической «духовке»¹³.

В докладе не ставилась задача последовательного непротиворечивого изложения теории известного кубанского мастера. Предпринятая нами «деконструкция» его системы призвана обнаружить её исторический контекст, созвучие духу, уместности эпохи. Это созвучие основано на интуиции и лишь отчасти является плодом адаптации, заимствования. Выявление истоков теории композиции А. Паршкова и параллелей к ней позволяет считать её одним из самобытных проявлений концептуального творчества художника-семидесятника. Искусство А. Паршкова остаётся открытым изменением, поэту и его теоретическая, и его живописная эволюция продолжают развиваться. Однако основные черты поэтики универсального уже нашли отражение в его теории, которая может стать ключём для его произведений. Теоретическая модель, созданная А. Паршковым, рождена практикой и раздумьями над нею. Как и всякая модель, она имеет свои ограничения. Однако её эвристический потенциал ещё не вполне раскрыт. Он обладает педагогической и, возможно, научно-теоретической значимостью.

11 О «методе» М. Шварцмана живою, хотя и пристрастном, свидетельство: Кабаков И.И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни Москвы. Wien, 1999. С.57-61. Также см.: Михаил Шварцман. Каталог. СПб.: Palace Editions, 2005.

12 Краткое изложение теории В. Стерлигова: Лозовая Л.Я. Пространство В. Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу. // Артикульт. Научный электронный журнал. №10. 2013. С.4-18.

13 Жаргонный термин примерно тех лет. См.: Кабаков И.И. Семидесятые. // Искусство. №1, 2011. С.6.

Краткая библиография:

- Герман М.А. Алексей Паршков: свобода быть собой. // Антикварное обозрение. №3, 2005. С.54-56.
- Соколинская Т.И. Алексей Паршков и кубанское мифоздание. // Собрание. №1, 2015. С.74-81.
- Теория Паршкова // Небо Кубани. №54, 2010. С.70-73.
- Толстой А.В. Паршков Алексей Андреевич. // Антикварное обозрение. 2004. №4. С. 20-21.
- Королева О. Диалог со временем. Статья к персональной выставке А.А. Паршкова. Электронный ресурс: URL: <http://artzal.ru/ru/publication/21021301.html> (дата обращения 29.03.2015)

1 Напр., резкая критика в кн.: Волков Н.Н. Восприятие предмета и рисунка. М.: Изд-во Акад. пед. наук РСФСР, 1950.

2 Кн. Р. Арнехейма издана в 1974 г.: Арнехейм Р. Искусство и визуальное восприятие. М.: Прогресс, 1974.

3 Там же, с. 23 и сл.

4 Флоренский П.А. Обратная перспектива// Труды по знаковым системам. III. Тарту, 1967. (Уч. зап. ТГУ. Вып. 198).

5 Жегин Л.Ф. Язык живописного произведения. (Условность древнего искусства). М.: Искусство, 1970.

6 Успенский Б.А. К исследованию языка древней живописи. / Жегин Л.Ф. Указ. соч., с.4-34.

7 Такой образ использовал один из преподавателей художника Н.Н. Третьяков: Третьяков Н.Н. Образ в искусстве. Основы композиции. Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. С. 134-135.

8 История античной эстетики начала издаваться в 1960-х: Лосев А.Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. М.: Искусство, 1963. Известность и влияние автора, несомненно, выходили за пределы столицы.

9 Успенский П.Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. М.: Андреев и сыновья, 1992.

10 Аналогичная контрастная пара, как известно, ложится в основу цветовой теории И.В. Гёте. Напр.: Зайцев А.С. Наука о цвете и живопись. М.: Искусство, 1986. С.50.