

# Становление художественно-композиционной теории в эпоху Возрождения



**А.В. Свешников<sup>1</sup>**

Всероссийский государственный университет кинематографии им. С.А. Герасимова (ВГИК), 129226, Россия, Москва, ул. Вильгельма Пика, 3.

ORCID ID: 0009-0003-9092-8872

[sveshnikov@list.ru](mailto:sveshnikov@list.ru)

## АННОТАЦИЯ

В статье рассматриваются условия возникновения в эпоху Возрождения понятия «композиция» как художественно-конструктивной категории. Люди Кватроченто стали выделять преимущественно материальное, тварное. Изменилось представление о пространстве, времени, свете и многом другом. Обнаружилась потребность овладеть пространством, временем, формой, самой природой. В статье показано, как это в корне изменило подходы к художественной деятельности. В произведениях стала выраженной иллюзорная глубина. Она вступила в противоречие с организацией плоскости. Возникла потребность преодоления этого противоречия, что потребовало применения новых средств художественного выражения. Изобразительная деятельность стала одним из инструментов познания. Это привело к рождению категории Тайны как эстетического, эмоционально-образного предела художественной активности.

## ключевые слова

Возрождение, пространство, композиционная целостность

## для цитирования

Свешников А.В. Становление художественно-композиционной теории в эпоху Возрождения. *Вестник ВГИК*. 2025. Т. 17. № 3. С. 182–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-182-190>

<sup>1</sup> **Александр Вячеславович Свешников**

доктор искусствоведения, профессор, профессор кафедры рисунка и живописи ВГИКа.

AuthorID: 903705

© А.В. Свешников, 2025

# The Formation of Artistic-Compositional Theory at the Renaissance

**Alexander V. Sveshnikov<sup>1</sup>**

S.A. Gerasimov Russian Federation State University of Cinematography (VGIK),  
3 Wilhelm Pieck Str., Moscow, 129226, Russia.

ORCID ID: 0009-0003-9092-8872

sveshnikov@list.ru

## ABSTRACT

The article examines the emergence of the concept of “composition” as an artistic and constructive category at the Renaissance. The Quattrocento people came to focusing their attention on the material, the man-created. The basic thoughts of space, time, light, and many more changed. The demand arose for mastering space, time, form, and nature itself. The article shows how all this reversed the approach to the artistic endeavour. The illusion of depth became pronounced in the works of that time. It came into conflict with the plane layout. A need arose to overcome this contradiction, which required new means of artistic expression. Visual art became a learning tool. This brought about the emergence of the category of Mystery taken as an aesthetic, emotional and imaginative limit to artistic activity.

## keywords

Renaissance, space, compositional integrity

## for citation

Sveshnikov A.V. The Formation of Artistic-Compositional Theory at the Renaissance. *Vestnik VGIK*. 2025. Vol. 17. No. 3, pp. 182–190. <https://doi.org/10.69975/2074-0832-2025-64-3-182-190>

---

<sup>1</sup> **Alexander V. Sveshnikov**

Dr. Sci. (in Art History), Professor, Department of Drawing and Painting, Russian State University of Cinematography n. a. S.A. Gerasimov (VGIK). AuthorID: 903705

Понятие «композиция» в изобразительном искусстве возникло не сразу. В Античности и Средневековье мы его не встретим. Оно появляется вместе с новым мировоззрением и новыми научными открытиями эпохи Возрождения, которые перевернули все прежние суждения об устройстве мира. Если во времена Средневековья бытовало убеждение, что Природа включает в себя Мир сотворенный и Мир несотворенный, то теперь мыслителями Треченто нерукотворный (Божественный Мир) как бы выносятся за скобки. Люди этой эпохи стали выделять преимущественно тварное (материальное), то, что было создано Богом. В науке и в искусстве изменилось представление о пространстве, времени, свете и многом другом. Теперь стали полагать, что пространством объединяются только материальные, созданные Богом, живые и неживые объекты, наделенные реальными, а главное — физическими свойствами, доступными для измерения: объемом, весом, способностью к движению и т. д. Само пространство оказалось, таким образом, тоже вполне материальным, т. е. также доступным для измерения и, очень важно, доступным для творческого изменения. Ведь то, что было некогда создано, можно было смоделировать, воссоздать вновь и даже усовершенствовать. А.Ф. Лосев писал, что мировоззрение Ренессанса обнаруживает потребность овладеть пространством, проявить его. Таким образом, трехмерная форма и объем начинают играть господствующую роль. Теперь стали считать, что человек, наделенный способностью творить, может повторить ранее созданное в новом, более приспособленном для себя виде.

Представление о времени также изменилось. Вечность (несотворенное время)

перестала быть объектом размышления всех тех, кто называли себя учеными, философами и художниками. Открывался путь к осмыслению Природы как рукотворного объекта, со всеми вытекающими отсюда последствиями.

Важно, что новое мировоззрение перевернуло не только науку, но и искусство. Изображение превратилось в один из способов моделирования Природы и, следовательно, в способ ее познания. А методику изобразительного моделирования Природы стали называть специально найденным для этого термином — «композиция».

## РАБОТА АЛЬБЕРТИ «ТРИ КНИГИ О ЖИВОПИСИ»

Разумеется, композиционная форма была и до введения термина «композиция», но формальный анализ художественной структуры, который существует ныне, появился только во времена Возрождения. Изобразительную деятельность стали целенаправленно изучать, моделируя сам процесс создания живописного изображения. Первым известным исследованием этого вопроса признана работа Альберти «Три книги о живописи» [2, с. 25–63]<sup>1</sup>, написанная в 30-е годы XV века. Альберти рассматривает композицию как метод художественного исследования, моделирования природных процессов. Он не отрицает работу по образцам, не считает ее позорной, но и не относит заимствование и следование образцам к творческому процессу. Он считает, что, для того чтобы «строить искусство», необходимо мыслить особым образом,

1 Альберти Л.Б. Десять книг о зодчестве. В 2-х т. М.: изд-во Всесоюзной Академии Архитектуры, 1937; Три книги о живописи. С. 25–63.

отличным от мышления живописцев Средневековья. Важнее, подчеркивает Альберти, конструктивное творческое мышление, которое воссоздает и творит новую материальную реальность.

Альберти предлагает иллюзорную пространственную конструкцию для решения трех, с его точки зрения, основных живописных задач:

— «композиция поверхностей тел» (этим термином он называет построение живописных объемов и размещение их в иллюзорном трехмерном пространстве);

— «композиции членов тел» (правила изображения человеческих фигур);

— «композиция тел» (составление мизансцен, сочинение сюжетной ситуации).

Альберти разрабатывает последовательность такой «сборки». Сначала организуется пространство, ограниченное основными плоскостями — трехмерной коробкой картины. Затем следует светотональная моделировка формы и «композиция планов». Наконец, составление из фигур сюжетных сцен.

Такая последовательность работы для художника-практика представляется надуманной. Альберти это подспудно чувствует и на последних страницах своего трактата он предлагает идти другим, реальным путем — от эскиза, в котором продумывается общее решение, к разработке деталей.

Хотя в трактате Альберти мы не найдем формального анализа композиционных структур, и там ни слова не сказано о проблеме целостности, тем не менее общее содержание его работы свидетельствует о ясном представлении человека эпохи Возрождения, что художественная целостность все же немислима без изобразительного решения проблемы Вечности. Возможно, поэтому Альберти

предлагал, создавая картину, начинать с организации общего, а не частного. Ведь от живописца никогда не должна была ускользать главная задача: показ Вечности как формы бытия. И Вечность, вынесенная «за скобки» научного познания, вполне зримо, хотя и интуитивно, оставалась в образах художественных произведений мастеров Треченто и, конечно, Кватроченто.

Начиная с поздней готики и Кватроченто, происходит коренной перелом именно в представлениях об отношении человека и природы. Средневековое стремление к достижению «пассивной» гармонии, которую нужно заслужить праведным образом жизни, приводящим к просветлению, сменилось «ориентацией вовне». Личностная интровертированность, употребляя терминологию К. Юнга, как философская позиция меняется на экстраверсию. Происходит, как уже отмечалось, жесткое разделение тварного и нетварного миров. Образно говоря, линия горизонта, появившаяся в картинах художников Кватроченто, как бы символизировала собой новое миропредставление. В окружающем, тварном, мире нужно было не столько приспосабливаться, сколько приспособлять его для себя, создавая соответствующие художественные образы.

## КОМПОЗИЦИОННАЯ ЦЕЛОСТНОСТЬ КАК ВЗАИМООТНОШЕНИЕ ПРОТИВОПОЛОЖНОСТЕЙ

Отсюда — появление совершенно иного отношения к проблеме целостности. Средневековая голографичность заме-

няется иерархичностью, потому что потребность строить модели рождает метод поэтапного конструирования: от основного к частному, от главного к второстепенному. Возникает необходимость подчинения деталей целому, наступает эпоха конструкций, к которым начинают относить и картину с ее «конструктивной» композицией.

Новый подход к целому требует постоянного разрешения противоречий, которые возникают между отдельными частями. Противоречия, контрасты осмысливаются как художественно-философские категории. Наиболее четко эти мысли сформулированы у Леонардо да Винчи. Он писал: «Я говорю также, что в исторических сюжетах следует смешивать по соседству прямые противоположности, чтобы в сопоставлении усилить одно другим, и тем больше, чем они будут ближе, то есть безобразный по соседству с прекрасным, большой с малым, старый с молодым, сильный со слабым, и так следует разнообразить, насколько это только возможно и как можно ближе (одно от другого)» [4, с. 143].

Не имея возможности избежать противоречивости, контрастности, мыслители Возрождения начинают использовать конфликт в качестве средства выражения смысла. Важно понимать, что единство мыслится как иерархическая категория, с разной степенью значимости и устойчивости отдельных элементов по отношению к сущности целого.

Мировоззренческие концепции Возрождения, сильно отличаясь от Античности и Средневековья, в то же время продолжают диалектические идеи предшествующих эпох. Возникают (правда, пока еще на образно-художественном уровне, в рамках живописно-композиционных

построений) представления о единстве противоположностей, об их взаимоопределении.

С первых же шагов мыслителям Кватроченто удалось, правда во многом еще на интуитивном уровне, смоделировать представление о тварной природе как иерархической системе, в которой человек, занимая место активной части, способен продвигаться к сущностному центру. Разумеется, что все это отразилось и на внешних сторонах создания художественного образа и картины.

Если, образно говоря, в период Средневековья плоскость картины представляла собой *призму*, в которой преломлялся Божественный свет, то теперь плоскость стала *стеклом*, через которое Природу можно было увидеть такой, «какая она есть», приложив к этому свое собственное старание, анализируя, сопоставляя, познавая.

Итальянские мастера Возрождения стали последовательно решать задачу воспроизведения на плоскости предметов в том виде, в каком они воспринимаются наблюдателем с определенной точки зрения. Хорошо известно довольно много изображений художников, рисующих через сетку. Трудно сказать, был ли на самом деле этот абсолютно механический способ перенесения на плоскость трехмерного изображения, но он в принципе полностью отражал концепцию художественного взгляда на Природу. Иллюзия трехмерного пространства стала главной, определяющей изобразительной задачей. Теория перспективы была тщательно, научно разработана и непреложно применялась.

«На основании теоретических работ эпохи и творчества мастеров можно утверждать, что композиция картины

стала отныне складываться из трех составных частей», — пишет М. Алпатов [1, с. 35].

Первая из них заключалась в решении предметов в трехмерном пространстве и расположении их в нем. «Пространственные схемы» Ренессанса могли быть легко переведены в план из-за математической точности применения законов перспективы.

Вторая задача непосредственно связана с первой — это ритмическая организация плоскости. По мнению М. Алпатова, художники никогда не рассматривали проекцию предметов на плоскость как нечто произвольное и случайное, но прилагали все усилия к тому, чтобы изображенные в картине предметы приобрели характер легко улавливаемых глазом, ясных по своим формам очертаний.

Первая и вторая задачи, разумеется, двуедины. Их практическое разделение невозможно. И сейчас организация композиционного ритма всегда одновременно ориентируется на ритм реальной плоскости и иллюзорного пространства. Остро поставленная художниками Возрождения плоскостно-пространственная композиционная задача до конца не решена и по сей день. И можно с уверенностью сказать, что окончательного ее решения быть не может, т. к. в каждом конкретном случае в зависимости от композиционного построения и смысла произведения она приобретает все новые и новые аспекты.

Третья важная задача — «точка зрения», которая, по всей видимости, занимала подчиненное место по отношению к первым двум. Впоследствии она приобрела свойство важного выразительного композиционного средства. Разкурс, резкое перспективное сокращение

или, напротив, спокойное горизонтальное членение стали способом выражения определенного настроения.

Плоскостно-пространственная организация — новое художественно-композиционное качество станковой картины Ренессанса. Между организацией пространства и плоскостью всегда существовали определенного рода противоречия, разрешение которых формировало новое эстетическое понимание красоты. Это же противоречие во многом определило художественное своеобразие композиции Возрождения, ее бросающееся в глаза отличие от искусства предыдущей эпохи.

## СИМВОЛИЗМ КОМПОЗИЦИОННОГО СОДЕРЖАНИЯ. КАТЕГОРИЯ ТАЙНЫ

Существует мнение, что символизм средневекового изобразительного искусства постепенно преобразовывался, эволюционируя к жизнеподобию, «...а рудиментарные символы мешали этому... сложные аллегории в произведениях искусства Треченто, Кватроченто, Чинквеченто чаще всего были плодом фантазии и учености заказчиков, и далеко не всегда фрески и скульптуры выигрывали от малопонятных символов, которые нуждались нередко в объясняющих надписях», — пишет М.Я. Либман [5, с. 75].

Согласиться с тем, что постепенно происходил процесс ослабления символического начала в искусстве Ренессанса, бесспорно, можно. Но рассматривать это в качестве, безусловно, положительного явления было бы также односторонне. Такая односторонность походила бы на то, как если бы при рассмотрении

композиционной проблемы единства плоскости и иллюзорного пространства мы бы стали утверждать, что забота о ритмическом решении плоскости, доставшаяся художникам Возрождения в наследие от Средневековья, представляет собой уступку условности.

Сила художников Кватроченто была именно в том, что, «открыв окно» в Природу, посмотрев на нее более непосредственно, они не утратили возвышенное чувство Тайны Творения.

Символическая сущность художественного образа Раннего Ренессанса обусловлена в первую очередь ощущением таинственности Природы, которое на глубинном, бессознательном уровне было присуще человеку Возрождения.

Эстетическая категория Тайны рассматривается не очень часто. Ренессансное чувство Тайны было результатом генезиса представлений предшествующей эпохи. Известно, что в сознании людей Средневековья было столкновение двух противоположных эстетических установок, а именно *страха и смеха*. Это столкновение вылилось в гротесковое восприятие. Гротесковое миропонимание, удерживающееся на протяжении многих веков с его причудливыми художественными образами ангелов и химер, наложилось на позднеготические представления о суетности тварного мира и резко качнулось в сторону страха в сознании ученых-схоластов. В противовес этому в низах «простецов» смеховая культура обрела новую силу в зародившихся буржуазных отношениях. Реальная земная почва ремесленничества и торговли, способствующая единению людей в совместном производстве и реализации плодов труда, наполнила новой энергией тенденцию высмеивания всего страшно-

го и загадочного. (Яркий тому пример — творчество Рабле). При этом на фоне появления новых тенденций (творческого преобразования Природы, утверждения человека как активной, созидательной личности, фетишизации опыта, моделирования как способа освоения тварной природы, возникновения и развития научной методологии) окрепший эстетический образ Смеха поднялся из низов земной жизни и подверг сокрушительному разрушению эстетическое представление о Страхе. Средневековое равновесие этих категорий, создававшее гротесковое мировосприятие, было нарушено. Гротеск как разрешение противоречия уступил место новому эстетическому миропониманию в форме Тайны познаваемой Природы. Природа оказалась страшна лишь непознанной, неосвоенной, и потому не страшна в принципе.

Утверждение нового, бесстрашного отношения к действительности породил новый способ духовного существования человека — познание как деятельность. Таким образом, Гротеск, искаженный голографической дробностью представления о целостности, уступил место Тайне, в которой и Страх, и Смех потеряли свою истинную силу и превратились в эстетическую потребность познания. По очень меткому замечанию Альберта Эйнштейна, гностические эмоции являются «бегством от удивления». Смех победил страх, но не уничтожил его. Это-то и породило удивление, от которого стало необходимо «убежать». Бегство от удивления выразилось в форме познания, разрушающего тайны нетварной природы.

Вот та метаморфоза, которая произошла в общественном и индивидуальном сознании человека Кватроченто. Она сказалась на его представлении о мире,

на его художественно-композиционном мышлении. Впереди было осознание и других функций искусства (не только познавательной), в частности, прогностической оценки. Но пока познание казалось вполне достаточным действием для реализации «бегства от удивления».

Композиционно-образным выражением, бессознательным символом Тайны был мрак, отсутствие света, тень, антисвет, антицвет и потому — антиформа. Объясняющим композиционным началом, связанным с предельной установкой познания, явилась не идея Бога, а бессознательная идея Тайны. Она стала определять композиционную целостность работ эпохи Ренессанса. Однако было бы большим преувеличением полагать, что идея божественного начала была хоть сколько-нибудь отвергнута. Тайна творения мира не отрицалась, а стала теперь объектом не столько веры, сколько познания, в частности, познания художественного, которое привнесло в это явление очень важный аспект — эмоционально-ценностную, структурно-композиционную составляющую, которая определила развитие эстетической мысли на протяжении нескольких последующих столетий.

## ВЫВОДЫ

В этой статье мы рассмотрели предпосылки возникновения понятия «композиция», такие как направленность в эпоху Возрождения на тварное (материальное), на физические свойства объектов, доступные для измерения, — объем, вес, способность к движению, трехмерное

пространство, понимаемое как глубина, и т. д. Показали, что изображение превратилось в один из способов моделирования Природы и методику такого моделирования. Отметим, что смена голографической модели на иерархическую породила представление о целостности, сотканной из противоречий не только между плоскостным и пространственным решением, но и между материальным, реально изображаемыми объектами и символическим представлением. Кроме того, одно из фундаментальных художественных понятий Возрождения стало понятие Тайны Бытия, которое теперь было необходимо преодолеть с помощью Познания, во многом потеснившее такую интеллектуальную направленность, как Вера.

Небольшой объем статьи не позволил рассмотреть еще множество аспектов становления понятия «композиция» в эпоху Ренессанса. За скобками нашего изложения остались такие проблемы, как проблема света и освещенности, проблема времени, движения, понятия — линия горизонта и перспектива, золотое сечение и многое другое.

Главное, что необходимо подчеркнуть, так это то, что художественно-образные представления были неразрывно связаны с миропониманием и научными взглядами эпохи Возрождения. Творческий человек, преобразовывающий Природу и создающий новые ценности, — это главное в мировоззрении Возрождения, что кардинально изменило подход к художественной деятельности, заложив основу, на которой базируется все современное художественное творчество.

## ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов М.В. Композиция в живописи: исторический очерк. Москва, Ленинград: Государственное издательство «Искусство», 1940. 128 с.
2. Альберти Л. Б. Десять книг о зодчестве: В 2 т. М.: Всесоюз. акад. архит., 1935–1937. Т. 2. 792 с.
3. Данилова И.Е. От Средних веков к Возрождению. (Сложение художественной системы картины Кватроченто). М.: «Искусство», 1975. 127 с.
4. Леонардо да Винчи. Историческая композиция. Трактат о живописи. В кн.: Мастера искусств об искусстве. В 4-х т. М.-Л.: ОГИЗ, 1937. Т. 1. 620 с.
5. Либман М.Я. Иконология. В сб.: Современное искусствознание за рубежом. М., 1964. 301 с.
6. Лосев А.Ф. Эстетика Возрождения. М.: «Мысль», 1978. 623 с.
7. Свешников А.В. Алгоритмы композиционного мышления в станковой живописи. М.: ВГИК, 2012. 352 с.

## REFERENCES

1. Alpatov, M.V. Kompoziciya v zhivopisi: istoricheskij ocherk [Composition in painting: historical sketch]. Moscow, Leningrad, Gosudarstvennoe izdatel'stvo "Iskusstvo", 1940. 128 p. (In Russ.)
2. Al'berti L. B. Desyat' knig o zodchestve [Ten books about architecture], vol. 2. Moscow, Vsesoyuz. akad. arxit. Publ., 1935–1937. 792 p. (In Russ.)
3. Danilova, I.E. Ot Srednix vekov k Vozrozhdeniyu. (Slozhenie xudozhestvennoj sistemy kartiny kvatrocento) [From the Middle Ages to the Renaissance. (The Composition of the Artistic System of the Quattrocento Painting)]. Moscow, Iskusstvo Publ., 1975. 127 p. (In Russ.)
4. Leonardo da Vinci. Istoricheskaya kompoziciya. Traktat o zhivopisi [Historical composition. A treatise on painting]. V kn.: Mastera iskusstv ob iskusstve. V 4-x vol. [Masters of Arts about art], vol. 1. Moscow; Leningrad, OGIZ Publ., 1937. 620 p. (In Russ.)
5. Libman, M.Ya. Ikonologiya [Iconology]. V sb.: Sovremennoe iskusstvoznanie za rubezhom [Contemporary art studies abroad]. Moscow, 1964. 301 p. (In Russ.)
6. Losev, A.F. E'stetika Vozrozhdeniya [Renaissance Aesthetics]. Moscow, My'sl' Publ., 1978. 623 p. (In Russ.)
7. Sveshnikov, A.V. Algoritmy kompozitsionnogo my'shleniya v stankovoj zhivopisi [Algorithms of compositional thinking in easel painting]. Moscow, VGIK Publ., 2012. 352 p. (In Russ.)

Статья поступила в редакцию / The article was submitted **14.02.2025**

Одобрена после рецензирования / Approved after reviewing **11.03.2025**

Принята к публикации / Accepted for publication **18.03.2025**