

УДК: 7.01:7.036 (470.62)

ББК: 85.14

A43

DOI:10.18688/aa166-9-76

А. Е. Филиппов

## Теория композиции Алексея Паршкова как поэтика универсального: истоки и параллели

Творчество Алексея Андреевича Паршкова (род. 1947) известно как на Кубани, так и за ее пределами. Признание художника подтверждено наградами и званиями, публикациями, носящими как апологетический, так и (по крайней мере отчасти) исследовательский характер (см.: [5; 16; 17; 18; 11]). При этом недостаточно освещена и изучена его самобытная теория композиции, единственная публикация о теории А. А. Паршкова не имеет аналитического характера [17]. Сам же создатель не спешит сделать ее 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, и для осознания того исторического и мировоззренческого контекста, в котором она сформировалась. Возникшая в то время, когда в позднем советском искусстве заметна была неоренессансная тенденция, она может напомнить об универсализме Возрождения, не являясь его непосредственным продолжением. В данной статье сделана попытка обнаружить исторический контекст, выявить истоки и найти параллели к теоретическому, концептуальному творчеству одного из создателей авангарда на Кубани.

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, придает сюжетам обыденной станичной жизни характер предстояния, обнаруживает их извечность, сакральную значимость [16, с. 76–77]. Однако для самого художника композиционная схема, заимствованная им в древнем искусстве, наполняется особым смыслом, становится частным случаем более масштабного, универсального мировидения.

А. Паршков был одним из первых художников Кубани, кто отошел от сложившейся в 1930–1950-е гг. сюжетности соцреализма в сторону поэтизации действительности, усиления метафоричности ее репрезентаций. Вместе с тем его творчество опирается на более широкий круг аналогий, включивший в себя как европейских, так и русских модернистов, обнаруживший близость «суровому стилю» и «левому МОСХу». Но для кубанских современников 1970–1980-х он был также одним из первых живописцев, 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 ха-



Рис. 1. А. Паршков. У колодца. 2014. Х., м. 180 × 260. Частное собрание. Заметно влияние композиционной схемы на построение картины  
 Рис. 2. А. Паршков. Поют. 1988. Х., м. 70 × 75. Собрание художника  
 Рис. 3. Дионисий. «Стена еси девам». Роспись из цикла «Акафист Богоматери». 1502. Собор монастыря Рождества Богоматери, Феропонтово  
 Рис. 4. А. Паршков. Ночь, вода. 2015. Х., м. 76 × 96. Собрание художника

Рис. 5. А. Паршков. Дорога. 2003. Частное собрание  
 Рис. 6. М. Шварцман. Иература прорыва. 1973–1975. ГТГ [8, илл. вверху на с. 31]  
 Рис. 7. А. Паршков. Вертикаль. 2013. Собрание художника  
 Рис. 8. В. Стерлигов. Голубое море. 1962. ГМИ СПб [4, илл. 2 на с. 12]. Фото И. М. Аликиной, Т. М. Иголкиной

рактера 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 ее критике (см. напр.: [3, с. 39–42, 391–410]), а затем и непосредственно [1]. Здесь прослеживается несомненная опора на опыты модернизма в поиске первичных, неразложимых элементов художественной формы на практике и в поиске элементарных, всеобщих структур сознания (бессознательного) в теории. Для 1960–1970-х гг. 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 является повторением доктрин 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. Фаворского [22]. Его особое внимание к проблеме пространства, опора на икону, сам его жизненный и творческий путь тогда вдохновляли многих.

По мнению А. Паршкова, наиболее универсальной структурой является тороид. На плоскости проекция тороида представлена вертикальной осью, по сторонам которой располагаются два эллипса, их пропорции меняются в зависимости от формата холста (Илл. 169). Эта «скрытая структура» [1, с. 23] 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 искривленного 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 искривленного пространства, характерно для сочинений Павла Флоренского. Его «Обратная перспектива» была впервые опубликована в ученых записках Тартуского университета — центра советской школы семиотики (1967) [24]. Попытка развития этой идеи характерна и для известной книги Л. Жегина «Язык живописного произведения» (1970) [6]. Футуристически понимаемая динамика выразительной формы произвела впечатление на современников и модернизировала взгляд на икону. Благодаря четкому структурированию и классификации основных идей книги Жегина Б. Успенским, а также их интерпретации в семиотическом ключе, она была актуализирована в новой структурно-семиотической парадигме [20]. 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, растяжения-

ми и сжатиями, которым подвергается любой предмет, находящийся в силовом поле картины (Рис. 1)<sup>1</sup>. В ряде произведений А. Паршкова просматривается влияние русской иконописи (прежде всего Феофана Грека, Андрея Рублева, Дионисия) (ср.: Рис. 2, Рис. 3). 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» (Такой образ использовал один из преподавателей художника Н. Н. Третьяков: [19, с. 134–135]).

Тороидальная структура для А. Паршкова перерастает значение лишь компоновочной схемы, но 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, приобщается бытию как таковому, его стержневой сути, его сердцевине. 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 развернутой программой его теории, тороидальная структура выступает именно в роли инварианта любых реальных феноменов, обнаруживает их метафизическое единство. Оживление интереса к неоплатонизму многим обязано трудам А. Ф. Лосева [13]. Однако в генезисе теории А. Паршкова скорее сказались другие ответвления философии всеединства, связанные с различными версиями эзотеризма начала XX в., в частности с произведениями П. Успенского [21]. Характерным становится также вплетение в авторский дискурс некоторых мотивов дальневосточной философии, занимающих в теории все же подчиненное место.

В системе А. Паршкова присутствуют не только структурно-композиционные элементы, но и колористические (Илл. 168). С вертикалью ассоциируется пара синий — желтый (или черный — белый), где желтый и белый соответствуют верху, разворачиванию энергии, синий и черный — низу, энергетическому свертыванию. Аналогичная контрастная пара, как известно, лежит в основе цветовой теории И. В. Гете [7, с. 50; 14, с. xii–xiii]. Пара красный — зеленый соответствует горизонтали, материальному, феноменальному миру. Цветовой круг, а вернее — «восьмерка», достаточно традиционен, за исключением его необычной конфигурации с разделением по двум полукольцам теплой и холодной гамм. При этом он мыслится сечением тороидального цветового тела с различным «напряжением» цвета, также приобретающим динамический характер.

<sup>1</sup> Автор выражает благодарность О. Королёвой за предоставление возможности опубликовать фотографии работ А.А. Паршкова.

Теория А. Паршкова, рассмотренная как выражение поэтики универсального, позволяет увидеть образную и содержательную подоснову творчества художника, обнаружить своеобразную символику его работ. Идеи связи людей и природы, связи поколений, космичности бытия и его гармонии воплощаются в сквозных метафорах дерева, реки. Отягощенные плодами ветви — возвращение к земле, к предкам. Семья, род мыслится как древо, человек как его ветвь. Лежащая фигура принадлежит земле, чувственному миру. Женская фигура нередко ассоциируется с водой, деревом (Рис. 4). Роли людей в картинах архетипичны (см. Илл. 168).

Однако творчество А. Паршкова не укладывается в рамки его собственной теории. Лишь в некоторых композициях тороидальная схема превалирует. В других она проявляется в виде цепочки визуальных метафор (Илл. 170). Во многих постигается лишь аналитически или совсем не просматривается. Для теоретизирующих художников подобное несовпадение не редкость. Концептуальные построения становятся для них средством дистанцирования от предмета, преодоления зависимости от него. Живопись А. Паршкова несет в себе отпечаток его личности, его жизненный и художественный опыт. Ее связи с его собственными концепциями тоньше и сложнее его собственных деклараций.

И все же теория А. Паршкова — оригинальное самобытное построение, вместе с тем связанное с духом эпохи, являющееся откликом на ее проблемы и запросы. Среди параллелей теоретическому творчеству художника можно упомянуть иературы М. Шварцмана (1926–1997) и теорию «чашно-купольного» пространства В. Стерлигова (1904–1973). Теургическое, священнодейственное отношение к творчеству, стремление воплотить в нем высшую метафизическую реальность роднит их с поисками А. Паршкова. Однако визионерский, экстатический характер образов-видений М. Шварцмана, их спонтанность и индивидуалистичность не слишком близки почвенно-универсальной вселенной кубанского мастера (ср.: Рис. 5, Рис. 6). (О «методе» М. Шварцмана живое, хотя и пристрастное свидетельство оставил И. Кабаков [9, с. 57–61]; также см.: [15, с. 54]). Параллели с системой В. Стерлигова, при несомненном отсутствии влияния с его стороны, оказываются более показательными и разносторонними (о теории В. Стерлигова см.: [12; 2]). Там, где у Паршкова мы видим две внутренние поверхности тороида, у Стерлигова оказываются соприкасающиеся сферические, чаше-купольные (ср.: Рис. 7, Рис. 8). Однако ориентированы эти схемы взаимно противоположно: ось тороида у Паршкова располагается вертикально, граница двух зеркально расположенных куполов Стерлигова проходит горизонтально [2, с. 156]. При этом в обоих случаях на картинной плоскости получается сходная схема (с разницей в девяносто градусов), сходны дугообразные ритмы-скругления. В обеих системах речь идет 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» (жаргонный термин тех лет [10, с. 6]).

В статье не ставилась задача последовательного непротиворечивого изложения теории известного кубанского мастера, это отчасти сделано в другой работе [23]. Предпринятая нами «деконструкция» его системы призвана обнаружить ее исторический контекст, созвучие духу, умонастроению 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 ее одним из самобытных проявлений концептуального творчества художника-семидесятника. Искусство А. Паршкова остается открытым изменениям, поэтому и его теоретическая, и его живописная эволюции продолжают. Однако основные черты поэтики универсального уже нашли отражение в его теории, которая может стать ключом к его произведениям. Теоретическая модель, созданная А. Паршковым, рождена практикой и раздумьями над нею. Как и всякая модель, она имеет свои ограничения. Однако ее эвристический потенциал еще не вполне раскрыт. Он обладает педагогической и, возможно, научно-теоретической значимостью.

## Литература

1. Арнхейм Р. Искусство и визуальное восприятие. — М.: Прогресс, 1974. — 392 с.
2. Владимир Стерлигов. «И после квадрата я поставил чашу...» Каталог. Статьи. Письма. — М.: Элизиум, 2010. — 336 с.
3. Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. — М.: Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. — 506 с.
4. Геометрия природы Стерлигова. К 110-летию В. В. Стерлигова. Каталог выставки / Музей органической культуры; науч. ред. Ю. Б. Демиденко. — СПб.: НП-Принт, 2014. — 96 с.
5. Герман М. А. Алексей Паршков: свобода быть собой // Антикварное обозрение. — 2005. — № 3. — С. 54–56. URL: <http://www.artzal.ru/ru/publication/parskov.html> (дата обращения 21.03.2015).
6. Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М.: Искусство, 1970. — 124 с.
7. Зайцев А. С. Наука о цвете и живопись. — М.: Искусство, 1986. — 158 с.
8. Искусство XX века. Государственная Третьяковская галерея. Постоянная экспозиция / Третьяковская галерея; отв. ред. Я. В. Брук. — М.: Галарт, 2000. — 32 с.
9. Кабаков И. И. 60–70-е... Записки о неофициальной жизни Москвы. — М.: Новое литературное обозрение, 2008. — 368 с.
10. Кабаков И. И. Семидесятые годы. Из воспоминаний Ильи Кабакова // Искусство. — 2011. — № 1. — С. 6–10.
11. Королева О. Диалог со временем / Статья к персональной выставке А. А. Паршкова. URL: <http://artzal.ru/ru/publication/21021301.html> (дата обращения 29.03.2015).
12. Лозовая Л. Я. Пространство В. Стерлигова: от супрематизма к чаше-куполу // Артикульт. Научный электронный журнал. — 2013. — № 10. — С. 4–18.
13. Лосев А. Ф. История античной эстетики. Ранняя классика. Изд 1-е. — М.: Искусство, 1963. — 502 с.
14. Месяц С. В. Гете и его «учение о цвете» (вместо предисловия) // Месяц С. В. Иоганн Вольфганг Гете и его учение о цвете. — М.: Круть, 2012. — xxxii+464 с.
15. Михаил Шварцман. Каталог. — СПб.: Palace Editions, 2005. — 485 с.
16. Соколинская Т. Алексей Паршков и кубанское мироздание // Собрание. — 2015. — № 1 — С. 74–81.
17. Теория Паршкова // Небо Кубани. — 2010. — № 54. — С. 70–73. URL: <http://www.nebokubani.ru/zhurnal-nomer-54/teoriya-parshkova> (дата обращения 21.03.2015).
18. Толстой А. Паршков Алексей Андреевич // Антикварное обозрение. — 2004. — № 4. — С. 20–21.
19. Третьяков Н. Н. Образ в искусстве. Основы композиции. — Свято-Введенская Оптина пустынь, 2001. — 264 с.

20. Успенский Б. А. К исследованию языка древней живописи // Жегин Л. Ф. Язык живописного произведения (Условность древнего искусства). — М.: Искусство, 1970. — С. 4–34.
21. Успенский П. Д. Tertium Organum. Ключ к загадкам мира. — М.: Андреев и сыновья, 1992. — 242 с.
22. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. — М.: Советский художник, 1988. — 588 с.
23. Филиппов А. Е. Теория композиции А. Паршкова и ее синестетические аспекты // Галеевские чтения: Материалы Международной научно-практической конференции «От синестезии к синтезу искусств» («Прометей» — 2015), 2–4 октября 2015 г. — Казань: Бриг, 2015. — С. 331–334.
24. Флоренский П. А. Обратная перспектива // Труды по знаковым системам, III [Ученые записки Тартуского гос. ун-та. Вып. 198]. — Тарту, Изд-во Тартуского гос. ун-та, 1967. — С. 381–416.

**Название статьи.** Теория композиции Алексея Паршкова как поэтика универсального: истоки и параллели.

**Сведения об авторе.** Филиппов Алексей Евгеньевич — кандидат искусствоведения. Федеральное государственное образовательное учреждение высшего профессионального образования «Кубанский государственный университет», ул. Ставропольская, д. 149, г. Краснодар, Российская Федерация, 350040. aphilippovs@gmail.com

**Аннотация.** Творчество А. А. Паршкова (род. 1947) известно как на Кубани, так и за ее пределами. Статья посвящена его теории композиции, которая прежде не изучалась критически. В основе композиционных построений А. Паршкова лежит тороидальная структура. По мнению автора теории, она является выражением геометрии пространства и мыслится по аналогии с полевыми и энергетическими процессами. Однако натурфилософия в данном случае имеет поэтический характер, становится основой универсальной метафоры. Сложившаяся в 1970-е гг., концепция А. Паршкова формировалась в интеллектуальной атмосфере, для которой характерен интерес к теории гештальта, структурализму и семиотике. Немаловажную роль для художника сыграло знакомство с русской иконой, увиденной через призму ее интерпретации П. Флоренским и Л. Жегиным. Теория композиции приобретает для живописного творчества А. Паршкова значение поэтики универсального и характер автопоэтики, позволяет увидеть образную и содержательную подоснову его работ. Среди параллелей теоретическому творчеству художника можно упомянуть иературы М. Шварцмана и теорию «чашно-купольного» пространства В. Стерлигова. Теория А. Паршкова представляет собой оригинальное авторское построение, в котором нашли отражение интеллектуальные и духовные тенденции 1970–1980-х гг.

**Ключевые слова:** Алексей Паршков; теория композиции; искусство Кубани; поэтика универсального; тороидальная структура; теория цвета.

**Title.** The Theory of Composition of Alexey Parshkov as Poetics of the Universality: Its Origins and Parallels.

**Author.** Philippov, Alexey Evgen'evich — Ph. D. Kuban State University, Stavropolskaia St., 149, 350040 Krasnodar, Russian Federation. aphilippovs@gmail.com

**Abstract.** Alexey Parshkov's (born 1947) paintings are well known in Kuban region and abroad. The article is devoted to his theory of composition that has never been studied before. Compositions by the painter are based on a toroidal structure. The structure, according to Parshkov, is an expression of the geometry of space and interpreted by analogy with field and energetic processes. However, the philosophy of nature in this case has a poetic character, becomes the basis of a universal metaphor. Parshkov's ideas were developed in intellectual atmosphere of the 1970s which is characterized by an interest in Gestalt theory, structuralism and semiotics. It was important for the author to study Russian icons through interpretations given by Pavel Florensky and Lev Zhegin. Parshkov's theory of composition becomes the poetics of the universal and the self-poetics, allows us to find the meaning of his artworks. Among the parallels to his theoretical works, there is a "cup-cupola-space" of Vladimir Sterligov or "hieratures" of Michail Schwarzman. Alexey Parshkov's theory is an original author's conception which reflects the intellectual and spiritual trends of the 70–80s.

**Keywords:** Alexey Parshkov; theory of composition; art of Kuban region; poetics of the universality; theory of colour.

## References

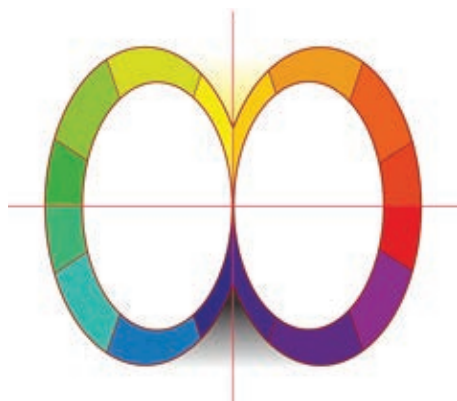
- Arnheim R. *Art and Visual Perception*. Moscow, Progress Publ., 1974. 392 p. (in Russian).  
 Barabanov E. (ed.) *Mikhail Shvartsman. Katalog (Michail Schwarzman. Catalogue)*. Saint-Petersburg, Palace Editions Publ., 2005. 485 p. (in Russian).

- Bruk Ia. V. (ed.) *Iskusstvo XX veka. Gosudarstvennaia tret'iakovskaia galereia. Postoiannaia ekspozitsiia (Moden Russian Art. State Tretyakov Gallery. Exposure Guide)*. Moscow, Galart Publ., 2000. 32 p. (in Russian).
- Demidenko Iu. B. (ed.) *Geometriia prirody Sterligova. Katalog vystavki (Geometry of the Nature of Sterligov. Catalogue)*. Saint-Petersburg, NP-Print Typography, 2014. 96 p. (in Russian).
- Favorskii V. A. *Literaturno-teoreticheskoe nasledie (The Literary-theoretical Heritage)*. Moscow, Soviet Artist Publ., 1988. 588 p. (in Russian).
- Florenskii P. A. Reverse Perspective. *Trudy po znakovym sistemam (Studies on Semiotics)*, vol. III. Tartu, 1967, pp. 381–416 (in Russian).
- German M. A. Alexey Parshkov: Freedom to be Yourself. *Antikvarnoe obozrenie (Antique Review)*, 2005, vol. 3, pp. 54–56 (in Russian).
- Kabakov I. I. 60–70-e... *Zapiski o neofitsial'noi zhizni Moskvy (The 60–70s. Notes on the Informal Life of Moscow)*. Moscow, Novoe Literaturnoe Obozrenie Publ., 2008. 368 p. (in Russian).
- Kabakov I. I. The seventies. From the memoirs of Ilya Kabakov. *Iskusstvo (Art)*, 2011, vol. 1, pp. 6–10 (in Russian).
- Koroleva O. Dialogue with Time. Article about the Solo Exhibition by A. Parshkov. *Artzal.ru (Krasnodar Regional Showroom of Fine Arts): Publikatsii (Publications)*. Available at: <http://artzal.ru/ru/publication/21021301.html> (accessed 29 March 2015) (in Russian).
- Losev A. F. *Istoriia antichnoi estetiki. Ranniaia klassika (The History of Antique Esthetics. Early Classics)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1963. 502 p. (in Russian).
- Lozovaia L. Ia. V. Sterligov Space: From Suprematism to the “Cup-cupola”. *Artikul't . Nauchnyi elektronnyi zhurnal (Art-n-Cult. Science Digital Journal)*, 2013, vol. 10, pp. 4–18 (in Russian).
- Mesiats S. V. Goethe and His Theory of Color. Instead the Foreword. *Iogann Vol'fgang Gete i ego uchenie o tsvete (Johann Wolfgang von Goethe and His Theory of Color)*. Moscow, Krug Publ., 2012. 464 p. (in Russian).
- Molchanova M.; Mikhienko T. (ed.) *Vladimir Sterligov. "I posle kvadrata ia postavil chashu..." Katalog. Stat'i. Pis'ma (Vladimir Sterligov. "And after the Square I'd Set the Cup..." Catalogue. Articles. Papers)*. Moscow, Elizium Publ., 2010. 336 p. (in Russian).
- Philippov A. E. The Theory of Composition of Alexey Parshkov and Its Synesthetic Aspects. *Galeevskie chteniia (Galeev Reading)*. Kazan, Brig Publ., 2015, pp. 331–334 (in Russian).
- Sokolinskaia T. Alexey Parshkov and Kuban Universe. *Sobranie (An Assembly)*, 2015, vol. 1, pp. 74–81 (in Russian).
- Tolstoi A. Parshkov Aleksei Andreevich. *Antikvarnoe obozrenie (Antique Review)*, 2004, vol. 4, pp. 20–21 (in Russian).
- Tret'iakov N. N. *Obraz v iskusstve. Osnovy kompozitsii (Image in Art. Basics of Composition)*. Sviato-Vvedenskaia Optina pustyn' Publ., 2001. 264 p. (in Russian).
- Uspenskii B. A. Towards the Study of the Language of Ancient Painting. *Iazyk zhivopisnogo proizvedeniia. (Uslovnost' drevnego iskusstva) (A Language of the Piece of Painting. A Conventionalism of Old Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970, pp. 4–34 (in Russian).
- Uspenskii P. D. *Tercium Organum. Kliuch k zagadkam mira (Tertium Organum. The Key to the Mystery of the World)*. Moscow, Andreev i synov'ia Publ., 1992. 242 p. (in Russian).
- Volkov N. N. *Vospriiatie predmeta i risunka (The Perception of the Object and the Picture)*. Moscow, State Academy of Pedagogical Sciences of Russian Soviet Federation Publ., 1950. 506 p. (in Russian).
- Zaitsev A. S. *Nauka o tsvete i zhivopis' (The Science of Color and Painting)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1986. 158 p. (in Russian).
- Zhegin L. F. *Iazyk zhivopisnogo proizvedeniia (Uslovnost' drevnego iskusstva) (A Language of the Piece of Painting. A Conventionalism of Old Art)*. Moscow, Iskusstvo Publ., 1970. 124 p. (in Russian).
- Zhukovskii V. (ed.) Parshkov's Theory. *Nebo Kubani (The Sky of Kuban)*, 2010, vol. 54, pp. 70–73. Available at: <http://www.nebokubani.ru/zhurnal-nomer-54/teoriya-parshkova> (accessed 21 March 2015) (in Russian).





Илл. 168. А. Паршков. Родня. 1995–2003. Холст, масло. 180 × 210 см. Частное собрание



Илл. 169. Композиционная схема А. Паршкова.  
Фото А. Е. Филиппова



Илл. 170. А. Паршков. Окно. 2013 г. Холст, масло.  
100 × 125 см. Частное собрание