

Научная статья

УДК 72.04.012.8+736.2+745/749

Интерпретация рельефа как принципа композиции в европейской и отечественной теории искусства конца XIX–XX вв.

Андрей Николаевич Мережников

Уральский федеральный университет имени первого
Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия

merejnikov7@rambler.ru

Аннотация. В статье рассматривается понятие рельефа как важной теоретической закономерности в пластической композиции, имеющее универсальный характер. Рассматривается эволюционирование данного понятия в трудах искусствоведов и эмпирических теориях художников.

Ключевые слова: рельеф, композиция, изобразительная поверхность, закономерности формообразования, пластика, иллюзорность

Для цитирования: Мережников А. Н. Интерпретация рельефа как принципа композиции в европейской и отечественной теории искусства конца XIX–XX вв. // Весенние искусствоведческие чтения — 2022. Екатеринбург : Изд-во Урал. ун-та, 2023. С. 172–181.

Original article

Interpretation of Relief as a Principle of Composition in the European and Russian Art Theory of the Late XIX–XX Centuries

Andrey N. Merezhnikov

Ural Federal University named after the first
President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia

merejnikov7@rambler.ru

Abstract. The article considers the concept of relief as an important theoretical regularity in plastic composition, which has a universal character. The evolution of this concept in the works of art historians and empirical theories of artists is considered.

Keywords: relief, composition, pictorial surface, patterns of shaping, plastic, illusory

For citation: Merezhnikov, A. N. (2023). Interpretation of Relief as a Principle of Composition in the European and Russian Art Theory of the Late XIX–XX Centuries. In *Spring Art History Conference — 2022* (pp. 172–181). Ekaterinburg : Ural University Publishing House. [In Russian].

Термин «рельеф» широко применяется в современном искусствоведении не только для обозначения техники скульптуры, но и в его общеупотребительном, общелитературном значении. Как правило, говоря о рельефе, имеют в виду светотеневую моделировку фигур или предметов, любых объемных форм. Однако с развитием теоретических построений в искусстве рельеф из техники изображения превратился в художественный принцип. Так, перед скульптором возникает задача, несвойственная пластике как виду изобразительного искусства: формирование в фоновой плоскости рельефа иллюзорной глубины — как бы ниши, в которую зритель мысленно помещает часть объема, находящуюся за краем видимой области. Это сближает рельеф с живописью, ее пространством, которое тоже принято называть иллюзорным, и дает основание переносить в живопись (в чем та всегда заинтересована) формообразующие закономерности пластики.

Именно с помощью «механизма» рельефа и осуществляется интеграция изобразительных элементов в пространство картины. Можно сказать, это иллюзионистский прием, необходимый для создания «виртуальной модели», если позволительно так назвать классическую станковую картину, то, что связывает натуральность пространства архитектуры и круглой скульптуры с условностью пространства изобразительной плоскости. Рельеф — *натурализм композиции* (подчеркнем, что здесь натурализм имеется в виду в его положительном, «доброкачественном» значении, именно как необходимая мера иллюзорности). Художники Ренессанса, барокко и классицизма в своей практике прекрасно умели пользоваться этой общностью, причем не только интуитивно, но и вполне сознательно. Подтверждением этого может служить, в частности, известная «теория модулов» Никола Пуссена.

Искусствоведы заинтересовались рельефом в качестве некой универсальной категории в период формирования той традиции в искусствоведении, которую мы сегодня называем «формальной школой». Г. Вельфлин в своей работе «Ренессанс и барокко» писал: «Пользуясь тенями, живописный стиль придает изображению скульптурность; отдельные его части кажутся расположенными в пространстве ближе или дальше. Впечатление „ближе или дальше“ уже определяет момент движения, свойственный всему *рельефно-телесному* (Прим. автора: здесь и далее выделено автором) в противоположность плоскостному. Поэтому этот стиль пытается все плоское заменить выпуклым, прибегая повсюду к пластике, свету и тени. Усиливая их контраст, можно достигнуть подлинно „живого“ впечатления от картины». И далее там же: «Одновременно с этим происходит углубление пространства. Окружающая изображения рамка (например, ворота) трактуется на позднейших из них так, чтобы можно было подумать, что действительно глядишь через дугу свода. После этого следует не только один план, один ряд фигур, — напротив, взор уходит в глубину изображения, не имеющего предела» [1, с. 75–76].

Представляется чрезвычайно симптоматичной некоторая эклектичность суждения Вельфлина именно в связи с понятием рельефности. Казалось бы, данное понятие трактуется им в соответствии с общеупотребительным значением слова, просто как мера выпуклости («... все плоское заменить выпуклым...»), в связи с чем рельефность объединена с телесностью буквально в одно слово. Но в то же время немецкий исследователь, видимо, интуитивно, неожиданно придает действию «рельефности» в пространстве изображения, гораздо большую амплитуду, чем предполагается общеупотребительным смыслом. У рельефа появляется «момент движения», который и создает у зрителя чувство «ближе — дальше». Отметим, что это «ближе — дальше» у Вельфлина не относится к одному какому-то объему, фигуре, а к изображению в целом: «... происходит углубление пространства... После этого следует не только один план, один ряд фигур, напротив, взор уходит в глубину изображения...». Речь идет о пространственных планах, об организации пространства картины и в связи с понятием рельефа. С рельефностью оказывается связанным уже не характер поверхности, не «телесность», а метод организации изобразительного пространства с помощью планов. Сам Вельфлин не только не оговаривает этого, но, очевидно, и не до конца осознает, но именно эта гениальная интуи-

ция, думается, и побуждает его присвоить описываемому им «моменту движения» высший статус — статус стиля.

В этот же период проблемами формы интересуется другой крупный немецкий исследователь — А. Гильдебранд. В известном труде «Проблема формы в изобразительном искусстве» он уделяет особое внимание понятию «рельеф». Книга вышла в 1893 г. и была воспринята с огромным интересом. В частности, Г. Вельфлин неоднократно заявлял о том сильном влиянии, которое имела на него эта работа. В 1893 г. Вельфлин написал рецензию на «Проблему формы...»; в предисловии к книге «Основные понятия истории искусства» (1915) он «... признает заслуги скульптора Хильдебранда, который научил его видеть, оберегая при этом по возможности свое восприятие от воздействия идеограмм, возникающих в *feed-back*, когда интеллект обращается к „кладовой памяти...“» [2, с. 134].

Пятая глава книги называется «Восприятие рельефа». В структуре работы именно эта глава является кульминационной; на нее приходится острое всей проблематики. В двух первых главах Гильдебранд обозначает нужные ему понятия в их категориальной взаимозависимости и вводит необходимые для этого термины: «двигательное представление» как категория, дополнительная по отношению к общеизвестному «зрительному»; также термин «далевой образ» — как абсолютно оптическая и плоскостная (и она же абсолютно цельная) картина, свободная от «двигательности».

В третьей главе Гильдебранд «реанимирует» понятие пространственных планов, которое в конце XIX в. стало уже рутинным и употреблялось чисто механически как простое обозначение относительной удаленности изображенных предметов или фигур¹. Здесь же это понятие, по сути, вводится заново, причем как ключевое, и кладется в основу представления о законе: «На таком законе, ставшем естественной потребностью, основывается художественная дисциплина, культура образного представления» [3, с. 48]. Эта фраза является порогом, через который мы, пройдя по ступеням, сформированным четырьмя первыми главами, можем взойти на главную платформу, перейти к той части текста, где формулируется сам этот закон. Содержание

¹ См., например, уже цитировавшийся выше фрагмент из книги Вельфлина: «... один план, один ряд фигур...» — здесь даже употребление слов «план» и «ряд фигур» через запятую как однородных членов предложения ясно говорит о том, что для исследователя планы связаны только с изображаемыми объектами, их расположением в «предметном пространстве», а не с композиционной организацией картины.

указанной главы дает читателю основание для обобщения, назвав его: «Закон рельефа».

Всем ходом своих рассуждений Гильдебранд обосновывает тенденцию к минимизации числа пространственных планов и сближения, «спрессовывания» их в композиции во имя достижения главного — цельности: «... художник, в своей задаче создать взамен сложного трехмерного представления некоторое целостное представление образа, по необходимости приходит к все более концентрированному противопоставлению плоскостного действия предметов общему глубинному представлению» [3, с. 50]. Эта тенденция приводит прямо к рельефу, который таким образом оказывается привилегированным и универсальным методом изображения. Высшим для Гильдебранда является Античное искусство, и он обращается к нему как к бесспорному авторитету, указывая на универсальность понятия рельефа (независимо от того, в какой технике выполнено произведение): «Этот таким образом развитый общий художественный способ представления есть не что иное, как господствующее в греческом искусстве представление рельефа» [3, с. 51].

Самым мощным «аккордом» всей книги является «ода рельефу», которая следует непосредственно за процитированным отрывком: «Это представление рельефа <...> ставит нас, как зрителей, в ясное отношение к природе. <...> Это — форма воззрения, во все времена служившая показателем художественного чувства и выражением его непреложных законов. <...> В этом способе представления вечно колеблющееся и изменчивое воззрение находит, наконец, свой центр тяжести, свое устойчивое отношение, свою ясность. Он становится обязательным для всех художественных форм, будь то ландшафт или голова; всюду он упорядочивает восприятие, связывает и успокаивает его» [3, с. 51]. Обратим внимание на то, что автор видит в рельефе не только истинный метод композиции, но и нечто большее: метод «умного» зрения, «искусство видеть», что придает ему прямо-таки онтологический, мировоззренческий статус.

Позднее термин «рельеф» стал широко использоваться искусствоведением, причем именно в расширенном, «внекульптурном» значении, но противоречивость, возникшая уже у Вельфлина, так и осталась неизжитой; помехой является смешение понятий: рельеф мыслится и как имитация «рельефно-телесного», и как принцип создания вир-

туальной, или иллюзорной, глубины в физически уплощенной форме¹. Приведем две противоположных позиции.

В книге М. Алленова «Русское искусство VIII — начала XIX века» читаем: «Поверхности предметов как бы омыты светопотоком, тени усложнены и высветлены рефлексами этих поверхностей, рельеф трактуется как следствие „верного понимания теней“. В произведениях его (Прим. автора: Венецианова) учеников весьма часты люминирующие, облитые мерцающим светом, расслоенные контуры. <...> Прибегая к современной терминологии, можно сказать, что эти границы даны как бы „не в фокусе“. Его система отменяет само понятие границы — рельеф разуплотнен, предметы зрительно облегчены и словно „плывут“ над горизонтальной поверхностью пола. Пульс, ритмика пространственных интервалов, роль „пустот“, пауз здесь значительно превосходит роль членищих и противостоящих потоку пространства предметов» [4, с. 179—180]. Мы видим, что автор очень красноречиво локализует рельеф именно в пределах видимой части предметов, он (рельеф) здесь неразрывно связан с контуром и ограничен его пределами: когда границы «не в фокусе», контуры «расслоены», то рельеф «разуплотнен». Главная мысль — противостояние предметов «потоку пространства», причем пространство трактуется как однозначно противоположное рельефу.

Примеры использования искусствоведами термина в значении, подобном тому, как у Гильдебранда, гораздо более редки. Вот один из таких примеров. Это фрагмент статьи А. А. Федорова-Давыдова «О трех портретах Врубеля». Исследователь пишет о портрете С. И. Мамонтова: «Связь фигуры с окружением достигнута тем, что <...> фигура выдвинута вперед в своей объемности как основание ступенчатого рельефа. <...> Верхняя часть этого „ступенчатого рельефа“ лежит как будто бы глубже последующих, но зато вынесена вперед светлым цветом лица и в особенности белым пятном манишки. Так достигается задача вы-

¹ Любой преподаватель скульптурного отделения художественного вуза знает, что типичная ошибка начинающего скульптора, осваивающего композицию рельефа, та, в силу которой форма не только физически, но и зрительно оказывается «разрезанной пополам»; у зрителя не возникает ощущение полного объема, проникающего фоновую плоскость вглубь. Начинающий неопытный скульптор полагает, что, передавая характер поверхности видимой части модели, он исчерпывающим образом выполняет задачу. Именно мнимая достаточность такого, чисто оптического, подхода психологически затрудняет неофиту подход профессиональный, т. е. выстраивание системы планов — искусственного образования, порожденно-го условностью самой формы рельефа. Как видно, данная проблема подобна той, которую мы усмотрели в суждении Вельфлина.

движения главного и его увязка с окружением. „Ступенчатость“ расположения форм уравнивается помещением самых светлых мест на одном плане, начиная с мрамора скульптуры, белой выпирающей вперед манишки, рук в обрамлении манжет и кончая мелкими светлыми пятнами...» [5, с. 63]. Можно соглашаться или не соглашаться с Федоровым-Давыдовым в его интерпретации врубелевского построения (кажется, искусствовед и сам здесь несколько не уверен: «... лежит как будто бы глубже..., но зато вынесена вперед...»); но нам важно подметить связь понятия рельефа с представлением о соподчиненности пространственных планов, что не вполне однозначно выражено словосочетанием «ступенчатый рельеф». Обычно, когда речь идет о чем-то «ступенчатом», мы представляем лестницу в профиль, в боковой проекции; здесь же нам предлагается увидеть ее как бы сверху, когда одна ступень не выше или ниже другой, как в том случае, а ближе или дальше. Примечательно и то, что автор заключает его в кавычки, чем подчеркивает метафоричность такого определения: ведь ступенчатость здесь — качество ритма, а рельеф — качество пространства.

Все эти исследователи использовали понятие «рельеф» в рамках собственной проблематики, применительно к своим задачам, так сказать, *ad hoc* — «по месту», не ставя задачи обобщения, осознания в целом тенденции, в рамках которой термин «рельеф» получил расширенное толкование. Та в высшей степени полезная и перспективная концепция, которую выдвинул Гильдебранд в «Проблеме формы», как мы видели, дана скорее декларативно. Методика формирования изобразительного рельефа и его типология им не разрабатывались. Значительные усилия в этом направлении были предприняты В. А. Фаворским. Именно он еще в 1913 г. (совместно с Н. Б. Розенфельдом) перевел книгу Гильдебранда (издание вышло в 1914 г.). Тот закон рельефа, о котором столь красноречиво высказывался немецкий художник-исследователь, и Фаворским был положен в основу как собственной творческой практики, так и его не менее значительной теоретической работы.

Фаворский, в целом разделяя подход Гильдебранда, вступает с ним в полемику: «Автор (Прим. автора: А. Гильдебранд) пытается анализом формы выяснить то, как она организует восприятие, и, следовательно, трактует о цельности формы. Его можно упрекнуть в некотором отвлеченном рационализме; так, моменты массы, материала, словом, все чувственные моменты им очень мало учитываются, и, имея личное тяготение к искусству Ренессанса, он только на его опыте стро-

ит свою теорию и поэтому упускает целый ряд изобразительных методов, целый ряд рельефов» [6, с. 198].

Мастер характеризует книгу Гильдебранда с позиций ее соответствия собственной методике и поэтому в тезисной форме выделяет свои принципиальные позиции. Подчеркнуты: дистинкция «форма — восприятие» и значение понятия цельности как высшего критерия. Чтобы художественная форма отвечала этому критерию, она должна быть организована с помощью изобразительного метода. Фаворский считает, что ошибка Гильдебранда в том, что для того существует единственный — ренессансный — изобразительный метод; сам он настаивает на множественности методов. В качестве методологического критерия Фаворский же полагает принцип рельефа. Определить, охарактеризовать принцип рельефа данного произведения — и, значит, определить художественный метод, его создавший. Триада понятий: «цельность — изобразительный метод — рельеф» кладется Фаворским в основу всей его теории композиции.

В 1988 г., в связи со столетием со дня рождения мастера, отмечавшимся в 1986 г., вышло издание «В. А. Фаворский. Литературно-теоретическое наследие», в котором впервые были опубликованы материалы, связанные с преподаванием во ВХУТЕМАСе (записи лекций, методические разработки), а также относящиеся к более позднему времени. По ряду причин и не в последнюю очередь в связи с тем, что сам язык Фаворского очень специфичен, термины, в том числе и, казалось бы, вполне привычные и устоявшиеся, в его трактовке получают совершенно неожиданную и зачастую произвольную интерпретацию, данное издание по сей день остается в глазах искусствоведов в большей степени «мемориальным комплексом», чем предметом профессионального интереса. Книга снабжена вступительной статьей Г. К. Вагнера, в которой дана характеристика деятельности Фаворского как теоретика, но проблема рельефа, столь важная для самого Фаворского, в ней не затронута.

Интерес к закономерностям рельефа, проявленный Фаворским в его теоретических трудах, трудах современных искусствоведов, отразился слабо и носит преимущественно латентный характер. Но этот интерес весьма отчетливо выразился в эмпирических теориях и методиках, разработанных современными отечественными художниками. Этот факт не в последнюю очередь обусловлен тем, что сохранилась непосредственная преемственность школы Фаворского — от ВХУТЕМАСа, через школу Московского полиграфического института, к со-

временным академическим художественным институтам. Современный российский художник Павел Отдельнов описывает период своей учебы: «Мастерская Павла Никонова просуществовала в институте (Прим. автора: МГАХИ им. В. И. Сурикова) с 1998 по 2006 гг. До Никонова руководителем мастерской был Николай Андронов, который заложил те принципы и критерии, которые стали базовыми. Эти принципы во многом были заимствованы из теоретических трудов, связанных с ВХУТЕМАСом Владимира Фаворского и Льва Жегина, и по-своему интерпретированы и превращены в своего рода грамматику и морфологию. В институте была специально создана кафедра композиции, которую возглавлял Николай Андронов и которая просуществовала до окончания его профессорской работы в институте» [7].

Отдельнов — современный художник, активно работающий как в традиционных формах, так и в области актуального искусства. В его тексте находим тезисы эмпирической теории, на которой основывались методики преподавания, сформировавшие основу его творческого метода: «В мастерской имел место особый лексикон, связанный с рассмотренными выше проблемами: например, активизировать и приблизить к мысленной картинной плоскости задний план, можно «вздыбив» его. А невидимые структурные оси, на которые нанизан рельеф, „членят“ формы. В качестве незыблемого авторитета рассматривались картины Пуссена, устроенные как рельеф с очень ясной осевой структурой и членениями» [7]. В связи с этим свидетельством хочется особо подчеркнуть два момента. Во-первых, существование в современной академической художественной системе «особого лексикона», т. е. собственного внутреннего понятийного и, соответственно, терминологического аппарата, восходящего к школе Фаворского (который, отметим, также рассматривал живопись Пуссена в качестве «методического пособия» по композиции). Во-вторых, факт ключевого значения для данного эмпирического аппарата «закона рельефа», что доказывает его важнейшее теоретическое значение и необходимость всестороннего осмысления в рамках искусствоведения.

Список источников

1. Вельфлин Г. Ренессанс и барокко. М. : Азбука, 2004. 288 с.
2. Базен Ж. История истории искусства: от Вазари до наших дней. М. : Прогресс — Культура, 1994.

3. Гильдебранд А. Проблема формы в изобразительном искусстве. М. : Изд-во МПИ, 1991.
4. Алленов М. Русское искусство XVIII — начала XIX века. М. : Трилистник, 2000. 319 с.
5. Федоров-Давыдов А. О трех портретах работы Врубеля // Искусство. 1970. № 7. 63 с.
6. Фаворский В.А. Литературно-теоретическое наследие. М. : Советский художник, 1988.
7. Отдельнов П. Мастерская. URL: <https://vk.com/@otdelnow-masterskaya> (дата обращения: 04.10.2022).

Информация об авторе

Андрей Николаевич Мережников — кандидат искусствоведения, доцент кафедры истории искусств и музееведения, Уральский федеральный университет имени первого Президента России Б. Н. Ельцина, Екатеринбург, Россия, merejnikov7@rambler.ru.

Information About the Author

Andrey N. Merezhnikov — Ph. D. (Art History), Associate Professor of the Department of Art History and Museum Studies, Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin, Ekaterinburg, Russia, merejnikov7@rambler.ru.