Теория

ТЕОРИЯ, ВИЗУАЛЬНОСТЬ

10

Андрей Мережников

«Эффект пристального зрения». Пространственное построение в живописи Михаила Врубеля

Статья посвящена отношению художников второй половины XIX века, и в частности М.А. Врубеля, к проблеме пространственного построения. Анализируя труды Э. Панофского и А.Ф. Лосева, автор, используя термин «перспективизм», исследует композиционную организацию произведений О. Ренуара, К. Коровина, В. Серова. Подчеркивая индивидуальность оптического аппарата каждого из художников, автор отмечает желание одних сохранить, при всех новациях, академическую систему перспективы, других — создать собственную систему проецирования. Дается детальный разбор композиции «Восточной сказки» Врубеля, исследуется влияние П. Чистякова и М. Фортуни на формирование композиционного мышления мастера. Врубель трансформирует схемы построения, перенастраивает проецирующий аппарат, но делает это в рамках академической системы. Перспективизм предстает как важный компонент врубелевской метафоры.

Ключевые слова:

пространственные построения в живописи, перспектива, перспективизм, метафора, М.В.Врубель, М. Фортуни, О. Ренуар, К.А. Коровин, В.А. Серов.

Для искусства второй половины XIX века характерен обостренный интерес к оптическому аппарату как изображения, так и собственно зрительного восприятия. У мастеров разных школ и стилевых направлений этот интерес проявлялся по-разному. Отношение к линейной перспективе может быть расценено как индикатор стиля и как значимый компонент творческого метода: важно осознать, видел ли вообще художник в применении перспективного аппарата художественную проблему, или же для него это применение являлось чем-то априорным, само собой разумеющимся¹. Художники, строившие свое творчество на базе академических школ и видевшие в академической системе объективную ценность, сохраняли отношение к линейной перспективе именно как к дисциплине, независимо от принадлежности к тем или иным стилевым направлениям. Это означает, что владеть перспективой, как и, например, пластической анатомией, художнику второй половины XIX века позволительно в разной степени: можно быть «отличником», можно слабо знать перспективу, но быть виртуозным колористом. Художник сознавал, что имеет место определенный пробел, который ощущался им как личная проблема, отнюдь не фатальная; этот пробел мог быть компенсирован (и компенсировался) в конкретном творческом «проекте», но при условии целенаправленных усилий.

Перспектива и перспективизм

Э. Панофский посвятил проблеме перспективы отдельный труд «Перспектива как "символическая форма"» (1927). Комментируя эту работу,

Пинейная перспектива — создание изображений посредством метода центрального проецирования. Она относится к области начертательной геометрии и может квалифицироваться как научная дисциплина прикладного характера, имеющая, следовательно, свою теорию, и обладающая потенциалом научного развития. В настоящее время большинство художников и искусствоведов не воспринимают перспективу в таком качестве, но это отнюдь не означает, что потенциал данной дисциплины исчерпан.

А. Ф. Лосев использует термин «перспективизм»: «Благодаря этому своеобразному перенесению художественной предметности в сферу феноменального, - заключает Панофский, - перспективизм в религиозном искусстве исключает сферу магического, где художественное произведение само по себе чудотворно, и сферу догматически-символического, где художественное произведение свидетельствует о чуде или предвещает его» [2, с. 273]. Философ также употребляет в своем тексте производное от «перспективизм» прилагательное «перспективистский»: «Претензии к перспективистскому восприятию пространства выставляются с двух противоположных точек зрения» [там же]. В работе Панофского этих терминов нет; Лосев же вводит их неявным образом, не уточняя, какое именно значение придается им в тексте; тем самым читателю предлагается самому интерпретировать это значение. В контекст рассуждений о роли перспективы в изобразительном искусстве привлекаются дополнительные коннотации, в силу использования данного термина в философии (например, в текстах Ф. Ницше). Напомним, что для Лосева «философская теория есть не что иное, как осознанный и проанализированный язык» [6, с. 90]; таким образом, его суждение о перспективе можно, несколько экстраполировав, выразить следующим образом: перспектива — язык изобразительного искусства; этим языком художник может пользоваться, как инструментом, не подвергая его рефлексии; но может и осмысливать, и анализировать; в этом случае мы имеем дело с философским, аналитическим подходом художника к перспективе, и такой подход можно обозначить как перспективизм. При такой интерпретации прилагательное «перспективистский» обозначает и тенденцию зрительного восприятия (обусловленную как объективными закономерностями оптики человеческого зрения, так и изобразительной традицией), и стилистику самого произведения, обыгрывающую графические качества перспективного изображения.

Сезанн, а позже художники модернизма, разрабатывают собственные методы пространственного построения. Одно из высказываний В. А. Фаворского позволяет понять ставшую общепринятой позицию художников в отношении линейной перспективы: «Мне кажется, что ее нужно знать и забыть. Никаких неграмотностей относительно перспективы не должно быть. Это уже безобразие, если неграмотно. А ее нужно знать и в то же время с нею бороться, потому что она неправильно передает реальность, именно тогда, когда вы хотите приблизиться к натуре,

показать ее с близкой точки» [9, с. 307]. Такое отношение к графическому изображению пространства приводит к тому, что перспективизм уже не нужен. Тенденция, сильно и отчетливо проявившаяся в середине XIX века, неактуальна для начала XX, когда выстраивается иная система, с альтернативной геометрикой.

Отношение к перспективизму со стороны импрессионистов можно охарактеризовать как амбивалентное. Предоставив самой красочной плоти живописи роль основного формообразующего начала, они должны были дорожить, как неким якорем, академическим линеарным каркасом композиции. Для импрессионистов не знать перспективы — не «безобразие»; условное перспективоподобие для них предпочтительнее дисциплины, точного знания. Но эта условность, «стилизация под перспективу», им необходима, она — неотъемлемая часть творческого метода. Картина Э. Мане «Рыбная ловля» (1862–1863, Музей Метрополитен, Нью-Йорк) — изящный пастиш, пронизанный юмором; немалая доля комизма достигается именно за счет квазиперспективы. Трудно отделаться от мысли, что художник, работая над картиной, вспоминал известную гравюру У. Хогарта 1753 года; ирония английского мэтра в адрес невежественных рисовальщиков у Мане оборачивается самоиронией.

В картине Ренуара «Завтрак гребцов» (1880-1881, Собрание Филлипса, Вашингтон; ил. 1) графическое изображение пространства обусловлено иной закономерностью; оно не только подчиняется правилам перспективы, но и организовано в перспективистском ключе. Художник помнит о классицистской модели композиции картины. У чуткого зрителя возникает ощущение, что графические элементы перспективы — и классически-фронтальное изображение стола, и как бы наивно-добросовестное, почти чертежное, «чопорное», начертание конструкции навеса — несут на себе след иронии художника, хотя этот след гораздо менее отчетлив, чем в картине Мане. Такого рода интенция побуждает зрителя воспринимать указанные элементы изображения не в объективно-нейтральном, а в эмоционально-чувственном ключе, заставляя увидеть в них некие перспективистские знаки, а не просто обычные атрибуты перспективного изображения. Художник дает разворот перил (на них опирается сияюще-перламутровая женская фигура в глубине), который демонстративно нарушает «правильную» перспективную сонаправленность осей, заданную краями стола и навеса. Линия перил зеркально отображает динамичный наклон женской фигуры,



1. Пьер-Огюст Ренуар. *Завтрак гребцов* 1880–1881 Холст, масло. 130,2 × 175,6 Собрание Филлипса. Вашингтон

сидящей справа за столом, и замыкает центральную «пирамиду». (Ил. 2.) Тем самым эта активная диагональ исключается из перспективной «системы координат» и переподчиняется ритмической системе композиции. Позицию Ренуара можно интерпретировать так: перспектива для него — явление внехудожественное. Это некая «установка по умолчанию», которая актуальна для художника постольку, поскольку он предпринимает усилия по ее замене на иную. Отметим, как значимый в свете рассматриваемой проблемы, факт: искажение правильного построения не является ни случайным, ни произвольным; художнику



2. Линия перил в картине Ренуара не согласуется с перспективой стола и навеса веранды, но зеркально отображает ритмическую ось, заданную экспрессивным наклоном женской фигуры, и образует левое ребро центральной «пирамиды»

«не все равно», правильно или неправильно начертана линия перил — он *решает* нарушить правило; но, надо думать, это решение принято спонтанно, явившись неким интуитивистским актом.

Русский импрессионист — Константин Коровин, картина которого «За чайным столом» (1888, Дом-музей В. Д. Поленова; ил. 3) может быть рассмотрена как диалогичная в отношении ренуаровской, и более традиционен, и вместе с тем более радикален, в сравнении с французским мастером. И мотив, и композиционная мизансцена, использующая «эффект присутствия», в обеих вещах сходны. Тем интереснее



3. Константин Коровин. За чайным столом. 1888

Холст на картоне, масло. 48,5 × 60,5

Государственный мемориальный историко-художественный и природный музей-заповедник В.Д. Поленова, Тульская область

наблюдать различия в выборе графической модели пространства. Коровин исключает фронтальную перспективу, как архаичную, заменяя ее на менее условную и вместе с тем более динамичную, графически заостренную — угловую. Но *Kunstwollen* в отношении графического изображения пространства проявилось исключительно в самом этом выборе; совершив его, художник выполняет вполне академическое перспективное построение, несомненно считая его априорной данностью. Этот подход сохраняется и в более поздних, гораздо более экспрессивных, работах Коровина, несмотря на последовательно декларируемый им визионерский принцип: «Рисунка нет, есть только цвет в форме»².



4. Пример искажения осей симметрии, которое обусловлено геометрическим принципом центрального проецирования, но противоречит реальному зрительному восприятию

По мысли художника, форму в изобразительной поверхности выражает цветовое пятно; если продуманно отобразить оптическую систему пятен, у зрителя сложится представление формы. Но перспектива у Коровина — это именно *предварительное* графическое построение;

² В своих воспоминаниях Коровин воспроизводит разговор с Е. С. Сорокиным:

[—] Hy вот тебя за это и бранят. Рисунок — первое в искусстве.

Рисунка нет, — говорю я.

[—] Ну вот что ты, взбесился, что ли? Что ты?

Нет его. Есть только цвет в форме [4, с. 57].

пусть даже оно не фиксируется на холсте линиями угля или кисти, а формируется непосредственно в процессе письма, краями красочных пятен — все равно эти края обусловлены отвлеченной перспективной схемой, которая для автора задана изначально, извне, а не обусловлена генезисом произведения. Данный тезис подтверждается тем, как Коровин изображает горизонтальные окружности (их особенно много в натюрмортах). Он последовательно воспроизводит искажение осей симметрии, которое обусловлено геометрическим принципом центрального проецирования, но противоречит реальному зрительному восприятию — видит человек не так. (Ил. 4.)

Для Ренуара вообще не существует перспективного построения как такового, перспектива для него, как отмечалось выше, — понятие метахудожественное. Коровин не только не пренебрегает перспективным построением; он его прямо-таки педантично воспроизводит в каждой работе. При рассмотрении корпуса произведений Коровина с таких позиций очевидно, что ритмика диагоналей, графическая резкость типичной для художника угловой перспективы согласуется с экспрессивной живописной манерой. Подобная взаимосвязанность особенно ощущается в работах для театра. Это приводит и к определенному эклектизму, именно потому, что столь категоричное следование правилу создает диссонанс между графической структурой и живописной организацией: то, что хорошо для театральной декорации, не всегда органично для станковой вещи (интуитивный перспективизм Ренуара как раз очень органичен). В отношении графического изображения пространства в работах Коровина можно указать на такую закономерность: художник стремится «писать, как видит», но при этом рисует не так, как видит, а так, как предписывает академическая дисциплина, не подвергая ее рефлексии. В перспективе, но вне перспективизма.

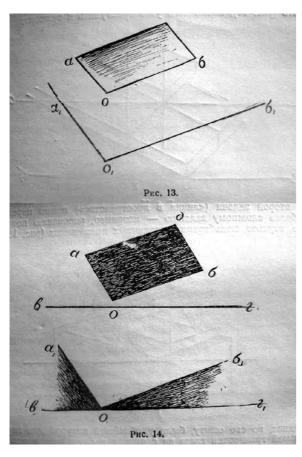
Мане в своем обращении к классике вспоминает о ландшафтах барокко, населенных стаффажными фигурками; такая же зыбкость, наплывание холмов, холмиков и кочек — среда обитания условных, но при этом жестко поставленных на землю, очерченных твердым контуром персонажей композиции. Ренуар не приемлет оконтуренности; его персонажи состоят из света и воздуха. Потому он апеллирует к классицизму; ему требуется твердая система координат, четкая «привязка к осям». Репрезентантом ренуаровского «классицизма» в композиции становится стол. Прямоугольная столешница, покрытая белой скатертью — то же, что «нулевой уровень» при возведении здания, идеально

выровненная горизонтальная площадка, от которой отсчитываются все надстраиваемые уровни. В картине Коровина иррационально повернутая система осей угловой перспективы нарушает «нулевой уровень». Стол лишается своей предметной сути — статичности и фундаментальности; и именно это сообщает картине сильную суггестию, в большей степени, нежели чисто живописные, пленэрные эффекты передает контраст между иератически замкнутой, «крестовокупольной» (с четырьмя симметрично сидящими фигурами и самоваром в центре) группой и «зеленым шумом», тревожащим, напоминающим о первоначальном значении слова «паника».

«Смотреть в оба глаза, не всматриваясь, а вдруг»

В. Серов, близкий к Коровину обстоятельствами творческой биографии, но представлявший иную академическую школу — петербургскую пожалуй, еще более противоречив в художественной интерпретации «дисциплинарной» перспективы. Фаворский свидетельствует: «Я очень люблю художника Серова. Но мне пришлось быть в тех местах, где он писал пейзажи, и я должен сказать, что они чем-то не похожи. Например, в Домотканове: там маленький пруд, стоит береза, ветви которой идут до середины пруда. Но Серов строит пруд по перспективе, отдаляет берег, у которого сидит, и пруд становится колоссальным. Так же и другое: терраса, сад кажутся у него большими, а они на самом деле маленькие. Все эти места, которые мне пришлось видеть, показались мне непохожими, потому что он все время пытался рисовать как участник этого пространства, как находящийся в этом пространстве, но в то же время подчиняясь все время перспективному изображению и тем самым искажая видимые масштабы» [9, с. 300]. Если согласиться с Фаворским, признаем, что перспективизм Серову чужд в еще большей степени, нежели Коровину, для него линейная перспектива — это неотменимая «внешняя» данность, которая так же обусловливает изображение, как, например, тональный диапазон масляных красок обусловливает колористические возможности живописи.

При изучении творческого метода Врубеля (как и Серов, ученика П.П. Чистякова) становится очевидным, что для него линейная перспектива отнюдь не является метахудожественной данностью. Более того, анализируя композиции Врубеля, убеждаемся, что применительно к ним правомерен разговор не только о полноценном перспективном



5. Варвара Баруздина. Иллюстрация из кн.: *Гинзбург И*. П.П. Чистяков и его педагогическая система. Л.–М., 1940

построении, но и о перспективизме, как сильной интенции в творчестве мастера. В отношении Врубеля под перспективизмом следует понимать его способность видеть в оптическом аппарате изображения, разработанном в рамках перспективистской изобразительной поверхности, не только формально-конструктивный смысл, но и образно-символическое содержание, а также стремление к рефлексии в отношении этого аппарата.

Как известно, Чистяков в своей педагогике придавал фундаментальное значение собственной интерпретации перспективы, так сказать, «практической» перспективе, дополнявшей общеакадемическую (под «практической перспективой» в данном случае подразумевается вспомогательное геометрическое построение, выполняемое непосредственно в натурном рисунке, а не в эскизе композиции, создаваемом по представлению). В книге И.В.Гинзбург [3] имеется ряд графических схем, иллюстрирующих методику Чистякова в пропедевтике перспективы; иллюстрации выполнены В. М. Баруздиной (сам Чистяков называл художницу в числе тех немногих учеников, которые в полной мере овладели его системой). Этот факт дает основание считать данные графические материалы аутентичными. Примечательно, что изображение прямоугольного объекта — бумажного листа, в рисунках Баруздиной имеет эффект обратной перспективы. (Ил. 5.) Этот факт вполне согласуется с характером описываемых в книге натурных постановок, предполагающих малую дистанцию, и теми методическими указаниями, что имеются в записных книжках Чистякова: «...смотреть в оба глаза, не всматриваясь, а вдруг» [3, с. 143]. При таких условиях активное влияние на изображение оказывает фактор бинокулярности, а также зрительная перцепция, так что указанный эффект представляется вполне адекватным учебному заданию, реконструируемому автором книги.

Другим фактором, обусловившим перспективизм Врубеля, является его вдумчивое отношение к тем новациям в современном ему европейском искусстве, которые развились в русле тенденции, тогда обозначавшейся как «натурализм» (этому термину, в отличие от современной интерпретации, художник придавал сугубо положительный смысл). Первым в ряду таких европейских мастеров, оказавших влияние на Врубеля, следует назвать Мариано Фортуни. На то, что Врубеля заинтересовала прежде всего оптика Фортуни (а не его нарядно-декоративная стилистика и ориенталистская тематика, как это традиционно принято считать), обратил внимание М.М. Алленов: «Фортуни сначала как бы рассматривает каждую деталь будущей картины в приближающее стекло бинокля, а потом, перевернув его и "отбросив" изображение вдаль, пишет, сохранив память о строении каждой детали в увеличенном состоянии. Из серии таких многократных "отбрасываний" возникает эффект веселого "беглого внимания" к калейдоскопу цветных, пестрых, отливающих жемчужной фактурой пятен, которые удивляют тонкостью и точностью отделки формы "спрятанных" в этих пятнах





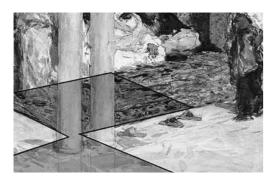
6. Мариано Фортуни. *Кафе ласточек* 1868. Бумага, акварель. 49,4 × 39,5 Частное собрание, США

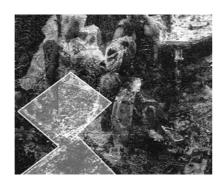
деталей, если вдруг сосредоточить на них внимание. Этот эффект — род фокуса — и составлял тайну магического очарования, каким обладала в глазах современников живопись и акварели Фортуни. Врубель же культивирует "эффект пристального зрения" равномерно и непрерывно на всем пространстве изображения, превращает его в принцип видения целого, всей зрительной картины мира. В этом состояло своеобразие усвоения Врубелем опыта Фортуни» [1, с. 52].



7. Михаил Врубель. *Восточная сказка* 1886. Бумага, акварель. 16,4 × 24,5 Музей русского искусства, Киев

Алленов не сравнивает два указанных им «эффекта», а сопоставляет их; но из этого сопоставления можно сделать вывод, что Врубель усилил оптический аппарат Фортуни, как-то по-новому перенастроил его, перефокусировал, «усилив резкость». Эта перефокусировка достигалась, не в последнюю очередь, и с помощью перспективного аппарата изображения. Понять ее механизм можно, сопоставив два произведения: «Кафе ласточек» Фортуни (1868, Частное собрание, США;





8. «Ввод» в картину в двух композициях осуществляется аналогично — с помощью «шахматных» прямоугольных элементов. Но если у Фортуни эти элементы построены в правильной академической перспективе, то у Врубеля они даны в иной проекционной системе, соответствующей модели перцептивной перспективы (в терминологии Б. Раушенбаха)

ил. 6) и «Восточную сказку» Врубеля (1886, Музей русского искусства, Киев; ил. 7). Работа Фортуни была широко известна; она упоминается в русском издании энциклопедии Брокгауза — Ефрона [2, с. 326]. Вполне вероятно, что Врубель мог ее видеть, либо в оригинале, либо в репродукции. Художник обладал феноменальной зрительной памятью; сегодня широко распространено мнение, что ему было свойственно редкое качество, которое получило название «эйдетизм»³. Можно предположить, что образ, извлеченный из своей зрительной памяти, художник мог, подобно некоему «паттерну», мысленно проецировать на изобразительную поверхность и работать с ним по своему усмотрению, в том числе и отобразив зеркально. Если принять такую гипотезу, «Восточную

сказку» можно рассматривать в качестве реплики «Кафе ласточек», сопоставимой, например, с репликами Пикассо на темы «Менин» Веласкеса, когда фигура карлика, пинающего собаку, трансформируется в ребенка, играющего на музыкальном инструменте — клавикордах или чембало [7, с. 39–52].

Врубеля могла взволновать сама композиционная мизансцена, заданная Фортуни как двойная оппозиция. Первая — «горизонтальная» — дает основание увидеть некий «драматургический конфликт» в предстоянии одинокой фигуры напротив группы сидящих и полулежащих людей. Интригует именно сюжетная неявность этого конфликта, суггестивность, предрасполагающая зрителя к его домысливанию, а художника — к выявлению, развитию, в том числе и сюжетному. Другая оппозиция — «вертикальная»; вся фигуративная группа выглядит распластанной на плоскости пола, пространство над ней приобретает почти осязаемую телесность, смысловую значимость, подчеркнутую тельцами ласточек. Можно представить, насколько привлекательной для Врубеля была возможность в той же мизансцене разыграть собственное действо: юная невольница перед восточным владыкой в окружении гарема, под пологом шатра, сливающимся с ночным небом; такой «диалогизм» вполне в его духе. При сравнении вещей бросается в глаза сходство акцентов, активных, знаковых деталей: ввод в композицию, заданный двумя «шахматными» плитками (ил. 8); постановка стоп стоящей фигуры; кисть мужской руки, расслабленно повисшая (у Врубеля она становится почти что львиной лапой). (Ил. 9.) Фортуни вписывает фигуративную группу в экспрессивную пирамидальную форму, острым углом как бы укалывающую одиноко стоящего человека; в «Восточной сказке» аналогичная форма заполняется одним-единственным, укрупненным, телом «господина и повелителя». (Ил. 10.) Ласточки, давшие название работе испанского мастера, отображены в пространстве «Сказки» в виде пестрых пятен под сводом шатра, в которых зритель скорее угадывает, чем видит оружие или конную сбрую. Острая форма взметнувшегося крыла оборачивается кинжалом, подвешенным на перекладине (также зеркально-симметрично); оперение стрелы напоминает о птице. (Ил. 11.)

При сравнении композиций, наряду со сходством, явны и различия в трактовке мизансцены; и вот они-то как раз лучше всего описываются в категориях оптики: у Врубеля пространство собирается в фокус, возникает чувство запрокидывания, пол под ногами зрителя как бы

³ Эйдетизм — психическое явление, впервые описанное австрийским ученым В. Урбанчичем в 1907 году, а затем исследованное немецким психологом Эрихом Йеншем. Кратко можно определить это явление как способность отдельных личностей видеть образы зрительной памяти и воображения (именно видеть, а не сохранять в памяти образ — видеть буквально, так же, как видит любой человек, обладающий зрением, воспринимая оптические, образы реального мира, проецирующиеся на сетчатке глаза).

уплывает, перспектива приобретает сферичность. Это особенно бросается в глаза в сравнении с острой, но вполне академичной перспективой Фортуни. Если проанализировать построение у Врубеля, выясняется, что оно вполне соответствует модели так называемой перцептивной перспективы.

Аванплан дается почти что в ортогональной проекции, вне перспективного сокращения. Третий, углубленный, план имеет собственный, повышенный, горизонт. Ковер на полу, парадоксальным образом, также принадлежит этому плану, за счет чего и возникает эффект «уплывания» пола. Второй (центральный) план, занятый главными персонажами, — самый «перспективистский», ракурсы в его пределах обладают особой остротой, художник доходит здесь до «фотоэффекта». У этого плана свой горизонт, наиболее низкий из трех. (Ил. 12.)

Между фигурами падишаха и невольницы Врубель помещает предмет, отсутствующий в мизансцене Фортуни, — восьмиугольный столик. Это добавление вполне оправдано сюжетом вещи; такой столик является типичным антуражем «гаремных» сцен. (Ил. 13.) Но в структуре «Восточной сказки» этот элемент не только служит антуражем; его значение гораздо более существенно, оно аналогично роли замкового камня в конструкции арки. Врубель мастерски обыгрывает саму многогранность столика. Острота ракурса, в сочетании с непрямоугольностью объекта, дает непривычный зрителю рисунок краев, что создает эффект «остранения». Зритель, рассматривающий врубелевскую акварель, не вдруг понимает, что яркая, выразительная, асимметричная геометрическая фигура — это точное перспективное изображение предмета, присутствие которого в данной ситуации вполне ожидаемо. Пятно столешницы оказывается амбивалентным: это и перспективное изображение, и вместе с тем условная композиционная форма, планиметрический объект на изобразительной плоскости, вызывающий отчетливые ассоциации с граненым драгоценным камнем в изысканной оправе. Зыбкие, отчасти развоплощенные силуэты персонажей и оказываются этой оправой. Столешница показана фрагментарно, она частично заслонена рукой прислужника, также начертанной по прямой диагонали; художник сознательно придает этому перекрытию объекта другим предметом то же графическое качество, что и контурам самого объекта.

Врубель вполне осознает, что изображение стола, точнее, столешницы — постоянный репрезентант пространственной системы компо-





ит робкая, кошачья вкрадчивость

невольницы



зиции; интенция к перспективизму подвигает мастера к осмыслению графического языка перспективы; в самой системе изобразительной оптики, уже воспринимавшейся тогда как рутинная, он выявляет мощный потенциал суггестии, обусловленный именно этой привычностью, насмотренностью зрителя в перспективистских визуальных образах. В приеме, каким пользуется Врубель, можно увидеть аналогию с литературным приемом «реализованной метафоры», когда образное выражение, ставшее общеупотребительным (так называемая языковая метафора), оживляется, «реанимируется» путем буквального истолкования. Перспектива восьмигранного столика в «Восточной сказке» — именно такая реализация; буквальное следование академическому правилу перспективного построения создает остраненный, неожиданный образ драгоценности. Происходит оживление «риторического тропа», ставшего шаблонным в рамках ориенталистской стилистики.

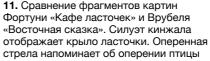






10. Фортуни вписывает фигуративную группу в пирамидальную форму, «вонзающуюся» в стоящего человека. Врубель заполняет эту форму единственной, укрупненной фигурой восточного владыки





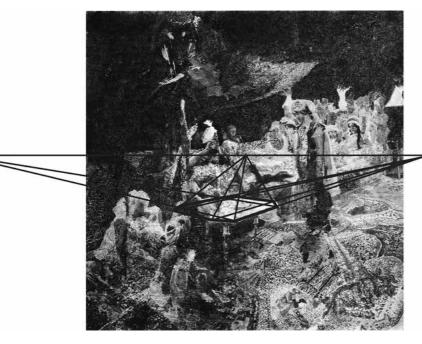


Перспективизм как компонент врубелевской **МЕТАФОРЫ**

В текстах, посвященных Врубелю, практически не уделяется внимания тому, как он интерпретирует линейную перспективу в композиции тех или иных произведений. Видимо, большинству искусствоведов представляется, что академическая перспектива, усвоенная Врубелем в период ученичества, впоследствии перестала быть для художника сколько-нибудь значимым фактором его композиционных поисков. Но, как при рассмотрении моделировки формы, например, в «Демоне поверженном» (1901–1902, ГТГ), понимание смысла трансформаций тела падшего ангела обогащается взглядом с позиции пластической анатомии, так и для осмысления пространственных построений врубелевских композиций актуально изучение их генезиса, исходя из построения сцены в академической, «ортодоксальной» перспективе.

Представляется важным в этой связи отметить значимость для Врубеля «вертикальной» перспективы, наряду с «горизонтальной»⁴. Уже в этюде «Натурщик» (1882–1883, ГРМ; ил. 15) художник с мощной, совсем не ученической, энергией дает изображению вертикальное перспективное сокращение, создающее у зрителя впечатление приближенности вплотную к модели. Расстояние от точки зрения до плеч натурщика кажется значительно, «на порядок», меньшим, чем от нее же до таза. Лопатки натурщика находятся прямо перед зрителем, он почти упирается в них лицом; таз воспринимается как значительно удаленный, образуя «далевой план». Изображение фигуры строится наподобие горного ландшафта. Обусловленная случайным фактором — «номером», доставшимся в натурном классе, — ситуация используется молодым мастером для того, чтобы достичь почти микеланджеловского монументального звучания. Подчеркнем,

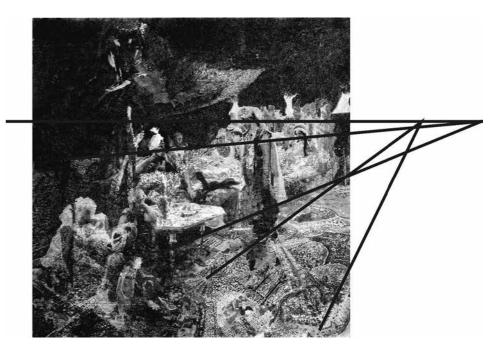
В соответствии с принципом центрального проецирования все параллельные линии отображаются на картинной плоскости как сходящиеся в фокусе; это распространяется и на вертикальные линии. Но вертикальное сокращение, как правило, в практических построениях условно исключается.



12. Михаил Врубель. Восточная сказка Различие в уровне горизонта в двух пространственных планах композиции. Горизонт второго плана (слева) Горизонт третьего плана (справа)

что перспективное построение этюда вполне объективно. По академическим правилам, рекомендуемое расстояние от рисовальщика до модели должно составлять примерно полтора ее роста. Более близкое расположение считалось нежелательным именно потому, что в этом случае вертикальный ракурс искажает реальные пропорции модели; их предлагалось корректировать вопреки визуальному ощущению. Этим и объяснялась непопулярность близких «номеров». Врубель же этот «излишний» ракурс сумел превратить для себя в некий «бонус»: посредством его этюду сообщается качество, которого не принято ожидать от ученической работы, — монументализм.

Найденный в этом раннем произведении эффект находит применение в зрелых вещах мастера. Приближенность вплотную к объ-



екту, в рамках сформировавшегося творческого метода, становится последовательно применяемым приемом «пропущенного первого плана»⁵; перспективная дистанция как бы проницается фокусирующим усилием зрения, создается ускорение движения сквозь первый план — сразу к предметному. В «Демоне сидящем» (1890, ГТГ; ил. 14) основание опрокидывается, вводный план превращается в далевой; в этом, столь

^{5 «}Пропущенный первый (передний) план» — выражение, введенное В. А. Фаворским; в контексте его теоретических работ оно является устойчивым словосочетанием. Понятие, выраженное им, мастер считал универсальным: «Затем может быть поставлен рельеф с пропущенным передним планом. Задание — пропущенный передний план, внимание — на втором плане. Первый план подчиняется второму. Очень частое явление при изображениях с натуры» [9, с. 502].



13. Рудольф Франц Ленерт, Эрнст Генрих Лэндрок (Lehnert & Landrock). Девушка у кальяна. 1920-е. Фотография Постановка данной фотокартины демонстрирует типичный (в глазах европейского зрителя) «гаремный» антураж

значительном, программном произведении именно вертикальная перспектива достигает значения «символической формы».

Силуэт Демона напоминает клин, вбитый в скальное основание. Врубель никак не моделирует и даже не обозначает ни ступней, ни седалища фигуры. Создается впечатление, что тело Демона имеет продолжение, уходит вниз, в инфернальную глубину; этот эффект поддерживается и звучанием тускло-синего, нематериального цвета в раскинутом крае одеяния. Уплотнение и минимизация пространственных планов оказываются средством выражения скрытой, нерастраченной мощи. Вертикальная перспектива, эффект пропущенного первого плана выражают инфернальную направленность этой энергии, возврат к хтонической первооснове. «Минеральная» пластика в синтезе с пластической анатомией, пространственный анаморфоз в синтезе с перспективой образуют гомогенную структуру, которая является пластической метафорой, порождающей в представлении зрителя метафоры вербальные («возвышенная пропасть», «каменное небо», «кристалл плоти» и т.п.).

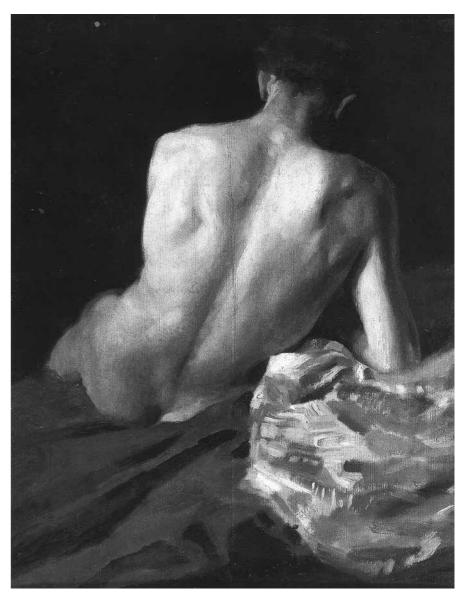
Врубель не отбрасывает академическое правило, как уже потерявшее актуальность, и не следует ему автоматически. Художник вступает с данной системой в активное взаимодействие, трансформирует схемы построения, перенастраивает проецирующий аппарат, но следует подчеркнуть, что он делает это в рамках самой системы; традиционный аппарат вполне применим в композиционных новациях мастера. Перспективизм предстает как важный компонент врубелевской метафоры.

Врубель считал, что «художники без признания их публикой не имеют права на существование» [8, с. 59]. Подобную позицию занимали и передвижники, и художники салонного толка. Но особенностью Врубеля было то, что он представлял в качестве зрителя проекцию собственного «я», априори предполагая в нем (зрителе) и значительную визуальную эрудированность, и способность воспринять сочетание намеков и умолчаний с новациями, достаточно смелыми даже для радикального модерниста, и готовность преодолеть стереотипность вкусовых предпочтений. Сегодня мы подходим к творчеству Врубеля, исходя из «презумпции гениальности»; иными словами, мы не считаем излишними никакие интеллектуальные и духовные усилия, чтобы подняться до сознания художника, увидеть его произведения такими, какими он сам видел их в процессе создания, в умозрении. Ни один художник не вправе ожидать такого подхода от современников, но Врубель



14. Михаил Врубель. Демон сидящий 1890. Холст, масло. 114 × 211 Государственная Третьяковская галерея И для учебной работы Врубеля, и для его программного полотна характерно важное, структурное значение вертикальной перспективы. В обоих произведениях она безусловно доминирует над горизонтальной

с рыцарской самоотверженностью пренебрегал опасностью быть непонятым и массовым зрителем, и художественной элитой своего времени. Он видел свою миссию не в том, чтобы явить «новы тайны», а в том, чтобы с новой силой утвердить старые истины, те, которые для него были связаны с Академией XVIII — первой половины XIX века. Перспективистские приемы Врубеля: реконструкция классицистской системы пространственных планов с целью максимального уплотнения, концентрации изобразительной поверхности; сама неявность перспективы, когда тщательно, с прецезионной точностью выполненное построение или «микшируется», или маскируется автором, вместо того чтобы быть эффектно «поданным» зрителю, — с чрезвычайной яркостью выражают это рыцарственное начало в творческом методе Врубеля.



15. Михаил Врубель. *Натурщик*. 1882–1883 Холст, масло. 67 × 52 Государственный Русский музей

В европейском искусстве последней трети XIX века есть ряд мастеров, привлекавших пристальное внимание русских художников в силу того, что, работая в рамках традиционно-академического (и даже заслужившего эпитеты «салонное», «натуралистическое») искусства, эти мастера выступали как новаторы. Именно формально-технический, специальный характер такого новаторства и придавал ему особую привлекательность в глазах цеха отечественных художников, даже вызывал профессиональную зависть. Наряду с Фортуни в качестве еще одного любимца русских мастеров можно назвать Ж. Бастьен-Лепажа. Если первый привлекал оригинальной, высокоточной графикой объемно-пространственных построений, то второй — своей трактовкой пленэрного принципа, делающей акцент не на цвет, как импрессионисты, а на тональные отношения, что также позволяло сохранять полноценный академический рисунок в живописных решениях.

Врубель мало интересовался проблемами пленэрности, но его связь с творческим методом Фортуни можно считать генетической (через посредничество Чистякова, тесно сотрудничавшего с испанским мастером). Перспективизм Врубеля — изысканный плод, взращенный на почве академической школы, но в равной мере чуждый как квазиперспективе импрессионистов, так и салонному академизму мастеров, подобных Л. Альма-Тадема. Вместе с тем анализ пространственных построений врубелевских композиций выявляет их связь с теми новациями европейской живописи последней трети XIX века, что развивались в рамках академического метода.

Библиография

- 1. Алленов М. М. Врубель и Фортуни // Вопросы искусствознания. 1993. \mathbb{N}^2 2–3.
- 2. А. С-в. Мариано Фортуни-и-Карло // Энциклопедический словарь Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона. Т. XXXVI. СПб.: Брокгауз Ефрон, 1902.
- 3. Γ инзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Ленинград Москва, 1940.
- 4. *Коровин К. А.* «То было давно... там... в России...»: Воспоминания, рассказы, письма: В двух кн. Кн. 1. «Моя жизнь»: Мемуары; Рассказы (1929–1935). М., 2010.
 - 5. Лосев А. Ф. Эстетика Возрождения. М., 1982.
 - 6. Лосев А. Ф. Очерки античного символизма и мифологии. М., 1993.

- 7. Мережников А. Н. Аутентичная копия в творчестве В. Фаворского и В. Эльконина // Известия Уральского федерального университета. Серия 2. Гуманитарные науки. 2014. № 1 (124).
- 8. Михаил Александрович Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Л. М., 1963.
 - 9. Фаворский В. А. Литературно-теоретическое наследие. М., 1988.