

ФЕДЕРАЛЬНОЕ АГЕНТСТВО ПО ОБРАЗОВАНИЮ
ГОУ ВПО «НОВОСИБИРСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ»

О. В. Шаляпин

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА

Утверждено Ученым Советом Института искусств НГПУ
в качестве учебного пособия

Новосибирск – 2014

УДК 75.01(075.8)

ББК 85. 140я73-1

Ш 189

Р е ц е н з е н т :

член-корреспондент Российской академии образования,
заслуженный деятель искусств РФ,
доктор педагогических наук, профессор
Л. Г. Медведев.

Шаляпин О.В.

Ш 189 Теоретические основы изображения портрета: учебное пособие /

О.В. Шаляпин. – Новосибирск: Изд. НГПУ, 2014. – 139 с.

ISBN 978-5-8119-0578-2

Учебное пособие посвящено обучению живописи портрета – одной из важнейших проблем профессионального становления художника-педагога, сочетающего в себе высокое профессиональное мастерство и творческую продуктивность.

В работе в доступной форме раскрываются особенности творческого процесса работы над портретом, анализируются различные выразительные возможности создания художественного образа в истории развития портретной живописи, выявляются психологические закономерности восприятия для изображения. Рассматриваются специфические особенности рисунка и колорита в портретной живописи.

Учебное пособие представляет интерес для специалистов, исследующих различные проблемы портретной живописи, студентов художественных факультетов педагогических вузов и для учащихся средних профессиональных учебных заведений художественного профиля.

УДК 75.01(075.8)

ББК 85. 140я73-1

ISBN 978-5-8119-0578-2

© Шаляпин О. В., 2014

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ	4
ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ	6
ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО ВОСПРИЯТИЯ.....	40
РИСУНОК В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ	62
КОЛОРИТ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ	84
ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА	97
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	101
ПРИЛОЖЕНИЕ.....	112

ВВЕДЕНИЕ

Портрет (от французского «portrait») – это жанр изобразительного искусства, а также произведения этого жанра, показывающие внешний облик конкретного человека. К этому, весьма одностороннему определению, можно добавить, что в изобразительном искусстве мы постоянно встречаемся с искажением человеческих фигур, но с верным и глубоким постижением человеческих характеров. В этом и состоит особенность изобразительного искусства, где познание духовного мира человека, выражение его чувств происходят непременно через изображение реальной действительности и являются главным содержанием художественного творчества.

Всю историю изобразительного искусства можно представить как поиск различных средств художественного изображения или выражения, то есть выразительных возможностей создания художественного образа. Причем, как только исчезает одна из этих сторон – изображение или выражение, искусство впадает либо в натурализм, либо в формализм.

На сегодняшний день имеется достаточное количество методической литературы по самым различным проблемам освоения живописного мастерства. Однако вся эта методическая литература не дает возможности разобраться в самой сути живописи, так как в большей степени посвящена многочисленным техническим проблемам живописи и технологии живописных материалов, а также цветоведению и методике поэтапной работы. И совсем не объясняет изобразительные и выразительные принципы, а также сам процесс формирования гармонического восприятия, позволяющий воспринимать своеобразный язык живописи, образно передающий эстетическую сущность изображаемой природы [32].

Как показывает практика, освоение живописной техники - это сложный и длительный процесс, требующий специальных, многократных упражнений, усвоения теоретических наработок, а также вдумчивого анализа закономерностей различных способов изображения. Однако нужно хорошо

себе представлять, что художник-натуралист, превращая в самоцель изображение реального мира, доводит весь процесс изображения, как правило, до абсурда, так как у него нет никакой художественной задачи, он пытается передать, скопировать с предельной точностью все, на чем останавливается его глаз. Портрет, написанный так, производит впечатление зеркального отражения, в котором есть все, вплоть до мельчайших морщинок лица, но нет главного – постижения характера, внутреннего мира человека.

Такое случается из-за отсутствия четкого понимания творческого начала в изобразительной практике, которое базируется на принципах гармонии и включает в себя целый ряд факторов: целостность восприятия, эмоциональность, выразительность, образность – словом, все то, чему невозможно научить, но можно воспитывать и развивать. Таким образом, наиболее сложное и противоречивое понимание содержательного аспекта портретной живописи остается до сих пор не достаточно исследованным.

В учебном пособии сделана попытка показать, как в истории портретной живописи художники, используя особые выразительные средства, создают художественные образы в портрете, которые возникают лишь тогда, когда натура пропущена через творческую фантазию художника и преобразована в ней в соответствии с его замыслом. Если нет такой внутренней переработки впечатлений от природы, то нет и искусства.

В педагогической практике этой проблеме, как правило, не уделяется должного внимания, поскольку многое здесь зиждется на тонких, не поддающихся прямому измерению, нюансах восприятия, так как любое живописное произведение основано на чувственном восприятии, которое не всегда поддается анализу. Поэтому обучение портретной живописи включает в себя как сознательное освоение теоретических знаний, практических умений и навыков, так и стремление будущего художника понять закономерности создания художественного образа в портрете, которые и формируют эстетическую и художественную ценность произведения.

ИЗ ИСТОРИИ РАЗВИТИЯ ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Первобытное искусство было началом образного отражения действительности и с самых первых шагов стало помогать человеку постигать окружающий мир. На каждом этапе, на каждой ступени своего пути вперед человек старался найти наиболее действенные средства выражения своих чувств и мыслей. Основа почти всех выразительных приемов, которыми в дальнейшем будет пользоваться человечество, была заложена в первобытную эпоху.

Памятники первобытного творчества свидетельствуют о том, как постепенно менялось его содержание, как от воспроизведения зверя (объект охоты) художник обратился к изображению человека, а, как известно, именно человеческая личность составляет главное содержание художественного творчества всех последующих эпох.

Первобытного художника в изображении человека-охотника больше всего интересует его трудовое действие, движение, а лица, как правило, нет. Отсутствие лиц в первых изображениях человека объясняется не недостатком мастерства, а тем, что передача индивидуальных, портретных признаков предполагает чувство личности, индивидуальности, которое в родовом первобытном обществе не было развито, а также некими магическими ограничениями, которые налагались на изображение человека в древности.

Первобытное искусство явилось основой искусства античного мира, так как искусство древних государств наследует некоторые первобытные традиции в изображении человека – египтяне, например, почти всегда человеческую фигуру рисуют в такой позе, которая напоминает силуэт прицеливающегося лучника в первобытных изображениях. Они начинают передавать лицо человека, при этом изображая людей похожими друг на друга, как требует египетский канон: голова в профиль, глаз – в фас (см. Приложение - илл. 1).

Изображая человека подобным образом, египтяне показывают его в наиболее характерном виде: ведь глаз и плечи в фас «виднее», чем в профиль, а голова и ноги, наоборот, «виднее» в профиль. При этом художники всегда сопровождают «портреты» фараона и его свиты именами-иероглифами и строго выдерживают разницу в масштабе изображения всех фигур.

Таким образом, мы видим, что первые признаки передачи индивидуального, портретного связаны не с дифференциацией лиц изображаемых людей, а с дифференциацией масштабов их фигур и с появлением рядом с ними сопровождающих титулов и имен.

В античной Греции художники, создававшие портреты своих современников, также не углублялись в характеристику моделей, да и внешнее сходство в этих изображениях относительно. Античные портреты не передавали ни сложных движений души, ни мудрых мыслей античных философов. Это были портреты статичные, почти лишённые мимики и взгляда, так как художники не изображали зрачка, делая лица людей существующими как бы в другом мире, не обращенными к миру зрителя.

Живопись носила условный характер, основными средствами изображения были контурная линия и локальный цвет, который был отделен от освещения и игры оттенков и связан не столько с непосредственным впечатлением от действительности, сколько с устойчивыми представлениями о ней. Цветовое единство картины достигалось с помощью цветового ритма и равновесия окрашенных фигур, такую тенденцию развития колорита характеризуют как локальный колорит.

В Древнем Риме античные мастера стали создавать очень точные по своей психологической характеристике образы. Фрески Помпеи являются самыми достоверными свидетелями римской эпохи, не тронутыми ни бытом, ни разрушениями следующих эпох. Со стен помпеянских домов взглянули на нас лица погибших римлян – мужские, женские, есть изображения парных портретов. Они свидетельствуют о том, что искусство портрета почиталось в

ту пору повсеместно и прочно вошло в римский быт. Торжество портрета в римскую эпоху обусловлено не только точной работой с натуры, но и необычайно прозаическим, до утилитарности, отношением древних римлян к религии и к человеку. Римские портреты передают неприкрашенную правду жизни и более чем ясно выражают отношение художника к своим моделям.

Почти одновременно с археологическими работами в Помпеях велись раскопки на другом полюсе Римской империи – в Египте. И там тоже были найдены живописные портреты, названные по месту раскопок – фаюмскими. Они напоминают римские фрески и выполнены в технике энкастики, то есть восковыми красками, которыми до тех пор пользовались только греческие и римские мастера.

Эти портретные образы выполняли ритуально-магические функции, так как из Древнего Рима в Египет пришел обычай хранить в доме написанные на деревянных дощечках портреты хозяев, а также скульптурные маски умерших родственников. Среди самых известных портретов, исполненных в технике энкастики, есть «Портрет пожилого мужчины», являющийся прижизненным изображением (см. Приложение - илл. 2).

Поначалу эти портреты не были погребальными – у них живое выражение лиц, часто повторяющийся трехчетвертной, а не фронтальный, поворот головы. Живописный портрет, как правило, писался с натуры, следовательно, в основе образа лежал принципиально реалистический творческий метод. Фаюмские портреты – это, как правило, оплечные изображения на нейтральном фоне, как бы изолирующем модель от окружающего и тем самым ослабляющем культовую принадлежность портрета, но зато усиливающим в нем индивидуальные человеческие черты.

Мастера фаюмского портрета действительно стремились к передаче индивидуального сходства, с необычайной выразительностью передавали этнический тип лица и своеобразие колористического строя. В этих произведениях, несмотря на локальность цвета, проявляются и пространство, и освещенность, поражают умелая светотеневая моделировка и

использование цветового рефлекса. Обращает на себя внимание своеобразный реализм этих портретов, который всегда сочетался с декоративностью, полученной по наследству от древнеегипетского искусства. Вероятно, не известные нам мастера, написавшие портреты, прошли римско-эллиническую школу живописи, в которой никогда не теряется ощущение реального, и вместе с тем, художник не стремится к наивно-натуралистическому подражанию натуре.

Таким образом, фаюмский портрет – результат счастливого союза трёх традиций: египетского канона, римского познания природы и «воспарённости» эллинического духа. Большинству фаюмских портретов присуща передача неповторимости внешнего и внутреннего сходства, иначе говоря, нахождение подлинного портретного образа.

Высокое совершенство и выразительность образов мы встречаем не только в древнеегипетских фресках и в росписи греческих ваз, но также и в период Средневековья. Христианское изобразительное искусство приходит к канонизированному изображению, в живописи создавались в основном религиозные образы, абстрагированные, как и среда, от всего земного. Это не трехмерные, а плоские тела, условные бестелесные знаки, возникающие, как тени, как видения из пустого пространства, объединенные только композиционно-сюжетной схемой.

В живописи средневековых иконописцев даже изображения реальных людей выглядят иконописными ликами, так как художники не ставили себе задачу полностью воплотить идею портрета через конкретные зримые образы, да это, практически, было и невозможно. Использование цвета, жеста изображаемого тогда не могло быть произвольным, поскольку все выразительные средства вошли в систему символических значений средневековья. Художники особое внимание обращали на линию и силуэт как самое действенное средство своего искусства, они стремились к предельной простоте и выразительности линий, добиваясь того, чтобы изображение «читалось» сразу, чтобы зритель в движении линий, во

взаимоотношениях силуэтных фигур, во всем строе композиции угадывал замысел художника.

Иногда художники сохраняют портретные черты, но эти портреты лишаются характеров – изображенные подле божества люди «теряют» выражение лиц, а фигуры – движение; они торжественно или молитвенно предстоят. На смену высокому искусству портрета-характера римской эпохи приходят изображения-символы, портреты-лики, которые воспроизводят во фресках, в мозаике, в иконах и, очень часто, – по готовым образцам-прорисям, а портрет просто перестает существовать. Только художники позднего средневековья заново овладеют индивидуальными образами, характерами людей, но они еще не смеют выделять портреты в самостоятельный светский жанр, хотя уже предвещают возрождение портрета в великую эпоху Ренессанса.

Таким образом, если представить всю историю искусства как развитие способов зрительного восприятия, в том числе образного и цветового, то можно сказать, что изображения в древневосточной, античной живописи, средневековой живописи Западной Европы, а также древнерусской живописи носили условный характер, то есть преобладал плоскостной подход к изображению природы.

Дело в том, что принцип видимости природы у древних живописцев был иной, чем у мастеров нового времени. Среда, в которой находились предметы, не имела для художников особого значения, так как вещи воспринимались изолированно, в отрыве от среды. Изображение мыслилось как обозначение предмета и его признаков, где внимание уделялось только очертанию и цвету. Поэтому основными средствами изображения были контурные линии и локальный цвет как условная раскраска предметов. Правда, локальный цвет в этой системе толковался весьма свободно, зачастую не соответствовал действительной окраске предметов и носил декоративный характер, так как был не столько связан с непосредственными впечатлениями от действительности, сколько с устойчивыми

представлениями о ней. Цветовое единство картины достигалось в основном с помощью цветового ритма и равновесия окрашенных фигур.

Эту тенденцию развития колорита характеризуют как локальный колорит, однако несмотря на локальность цвета, в произведениях живописи проявляются и пространственность (за счет свойств цвета казаться ближе или дальше), и освещенность (все цвета кажутся как бы освещенными ровным, рассеянным светом). Эта система изображений вместе с новым вероисповеданием переходит во все страны, принявшие христианство в его православном варианте.

Расцвет портретного жанра начался в эпоху Возрождения (с конца 13-го века), когда изменилось мировосприятие человека, пришло новое понимание задач искусства. В период Ренессанса многие художники обращались к портретному жанру, они старались давать научное обоснование своим жизненным наблюдениям, стремились теоретически объяснить наиболее важные положения живописи и композиции, выработали объективно-научные основы грамотности, определяющие характер и структуру реалистического изображения. Так, например, принятый в эту эпоху формат портрета исследователи связывают с бытовавшим в ту пору форматом зеркала, отражавшего только голову, шею и плечи. Такого же примерно формата были и первые портреты Возрождения, в которых люди хотели видеть себя «как в зеркале», и перед художниками стояла задача зеркально точного воспроизведения черт лица и облика модели.

В живописных портретах раннего Возрождения художники в зависимости от замысла пишут человека в профиль или анфас вместе с окружающей обстановкой или на условном фоне. Профильное изображение человека в этот период встречается чаще не потому, что так легче передать сходство. Профильный портрет дает образ более представительный, более величественный, а это соответствует духу времени.

Эпоха Возрождения ознаменовалась развитием локального колорита, величайшим мастером которого является Пьеро делла Франческа, который

многому научился у флорентийцев, переняв у них интерес не только к законам композиции, перспективе и пропорциям, материальности и пластике тел, но и к проблемам колорита, живописи чистых цветов, взаимодействию цвета и света, удивительным образом объединяя в своем искусстве оба эти начала.

В произведениях Пьеро делла Франческа все подчинено ясной математической закономерности, создающей ощущение пропорциональности и гармонии. Отбрасывая все мелочное и случайное, художник создает величественный и прекрасный мир, возвышающийся над повседневной обыденностью. Представленные в портретах Пьеро люди сдержанны, жесты их лаконичны, мимика скупа. Композиции его портретов строго уравновешены, пространственные планы и фигуры обычно располагаются параллельно картинной плоскости. Величайший знаток линейной перспективы, Пьеро почти не пользовался ею для создания иллюзии глубины. Пространство в его портретах строится с помощью цвета. Кажется, что их светлые, чистые краски сами излучают свет, наполняя им пространство картины. Цветом пользовался он и для моделировки формы. В отличие от флорентийцев, он рассматривал тень не как отсутствие света, но как иной цвет, поэтому в произведениях его нет темных теней и светотеневых контрастов. Тонко нюансированные, насыщенные рефлексамии цвета придают работам Пьеро праздничный, радостный облик.

Живопись его была необычным явлением на фоне современного искусства Италии и оказала значительное влияние на других живописцев. Она способствовала тому, что художники стали изображать натуру не на глухом и темном, как было принято, а на светлом фоне пейзажа. Таков наиболее известный парадный портрет герцога Федерико да Монтефельтро и его супруги Баттисты Сфорца, написанный в характерной для 15-го века традиции подгрудного профильного портрета, где художник достиг полной гармонии и совершенства в создании образов (см. Приложение - илл. 3). Представленные крупным планом на фоне далёкого пейзажа с низким

горизонтом изображение герцога и его супруги сочетают в себе остроту индивидуального сходства с монументальным величием.

Однако подлинным основоположником стиля Высокого Возрождения был Леонардо да Винчи, гений, чье творчество знаменовало грандиозный качественный сдвиг в искусстве. Новаторство Леонардо проявилось и в развитии портретной живописи Возрождения, он практически полностью отошел от портретных традиций в живописи того времени, изображая модель в единстве со средой, в которой она находится, то есть так, как мы ее видим в действительности. Такой подход к изображению и пониманию мира способствовал внимательному изучению закономерностей природы. Живописная картина стала картиной «распахнутого окна в мир».

Пейзаж является не только фоном, но ощущается как среда, так как фигура как бы включена в этот ландшафт и гармонично сливается с изображением природы, при этом модели стали поворачивать в три четверти оборота, а взгляд направлять на зрителя. В портретной живописи такое гармоничное слияние является средством выражения философской идеи о том, что мир личности так же велик и разнообразен, как и мир природы.

Леонардо да Винчи установил, что многообразие цвета, может быть ограничено, поэтому, отказываясь от яркой красочности, строил свои картины на тонких тональных переходах. Среди цветов особое внимание он уделял белому и черному как «основным краскам», которые дают большое многообразие оттенков. Кроме того, он ввел в живопись «sfumato» - «исчезнувший как дым», смягчение очертаний предметов, приглушенность всех цветов мягкой атмосферной дымкой, объединяющей их.

Написанный Леонардо да Винчи знаменитый портрет «Мона Лиза Джоконда» является новым словом в портретном искусстве (см. Приложение - илл. 4). С этой картиной Леонардо связано зарождение в европейском искусстве психологического портрета. Необычайны глубина и значительность созданного образа, в котором черты индивидуального сочетаются с большим обобщением.

Действительно, по сравнению с портретами других художников кватроченто, «Джоконда» поражает необычной живописностью выражения. Всеми средствами композиции, рисунка, цветового решения оттеняет художник эту живость. Лицо и холеные руки патрицианки написаны с удивительной бережностью, мягкостью. Тончайшая, словно тающая, дымка светотени (сфумато), окутывая фигуру, смягчает контуры и тени. Пластически проработанная, замкнутая по силуэту, величественная фигура молодой женщины господствует над отдалённым, окутанным голубоватой дымкой пейзажем, который тонко гармонирует с характером и интеллектом портретируемой. Величие, монументальность и возвышенная идеализация образа Джоконды станут отныне характерными чертами итальянского портрета.

Мы выяснили выше, что колоризм возникает на определенном этапе развития живописи. Он возникает вместе с живописностью в эпоху Высокого Возрождения (первая половина 16-го века), когда наряду с линейной школой флорентийцев возникла живописно-колористическая школа венецианцев. Художники стали ставить и разрешать преимущественно колористические задачи, развивая и углубляя характерные для всей венецианской школы своеобразные живописные проблемы, связанные с переходом от мягкой моделировки форм и сдержанного, холодного сияния красок к мощным, залитым светом колористическим симфониям.

Постепенно происходят изменения и в трактовке цвета, и в представлениях о цветовой гармонии, так, в цветовой структуре картин совершенно обесценивается значение локальных пятен, цвета насыщаются огромным богатством оттенков, которые создают вибрацию живописной поверхности, словно обретающей живое дыхание. Цвет становится главным организующим началом в картине, появляется новое понимание формы, строящейся не на светотеневых, а на цветовых отношениях. То есть, складывается новая колористическая система, называемая тональным колоритом, построенная с учетом изменения цвета освещения предметов, их

окружения и пространства, которая открывает перед художниками возможность активно использовать колорит для выражения художественно-образного замысла.

Таким образом, в процессе эволюции колорит претерпел значительные изменения, что, несомненно, связано с изменившимся отношением человека, в том числе и художника к миру, природе. «Путь от Беллини к Тициану, - пишет Б.Р. Виппер, – это превращение локального колорита в тональный» [8, с.278]. Он отмечает также, что изменилось и понятие композиции в картине: если раньше композиция состояла в основном из линейной структуры картины (равновесия или симметрии фигур, динамики их контуров и т.д.), то теперь композиция относится и к колориту картины [8, с.278].

То есть, художники стали выражать свои мысли и чувства через более богатый и разнообразный арсенал выразительных средств художественной формы, и прежде всего, через композицию. Появляется совершенно новое понимание композиции, в том числе, и композиции портрета, которая становится богаче и разнообразнее, более напряженной и динамичной, в её построении активно используется пространство, которое тоже существенно меняется. Отсюда появляются и разнообразные формы портрета: подгрудный портрет, поясной, в полный рост, групповые портреты и т.д. По характеру изображения, портреты стали делиться на парадные и интимные. Композиция портрета несет огромную смысловую нагрузку, это не просто формальное построение картины, а образное воплощение мысли художника, его отношения к тому, что он воспроизводит.

Огромную роль в развитии европейского портретного жанра сыграл венецианский художник Тициан – один из крупнейших портретистов 16-го века. В портретах Тициана люди вышли из состояния замкнутой уравновешенности, свойственной образам Раннего Возрождения, он изображает сложные и противоречивые образы, характеры, типичные для новой эпохи, что и является вкладом Тициана в портретное искусство.

На протяжении всей своей жизни он обращается к жанру портрета, выступив новатором и в этой области. Тициан разрабатывает новые типы ренессансного портрета: групповые портреты, портреты в рост, то есть, фактически, создает тип репрезентативного портрета. Эти портретные жанры получили широкое распространение и развитие в искусстве 17-го века.

Большой драматичностью отличаются портреты позднего времени, они становятся более острыми в психологическом отношении и, нередко, дают неприкрашенную характеристику модели. К числу лучших портретов кисти Тициана принадлежит один из шедевров художника – «Портрет Ипполито Риминальди», поражающий какой-то особенной одухотворенностью, оттененной предельной простотой композиции и костюма (см. Приложение - илл. 5).

Тициан в портрете феррарского юриста Ипполито Риминальди с исключительной полнотой передал образ человека, полного волевой энергии и сознательной разумности, способного к героической деятельности. Этот портрет поразителен по раскрытию утонченного духовного мира. На худощавое, окаймленное мягкой бородкой лицо Риминальди наложила свой отпечаток борьба с запутанными противоречиями действительности, это бледное лицо властно притягивает сложностью характеристики, трепетной одухотворенностью. Внутренняя жизнь сосредоточена во взгляде, одновременно напряженном и рассеянном, в нем горечь сомнений и разочарований. Этот образ перекликается в какой-то мере с образом шекспировского Гамлета.

В портрете Тициан использует широкую и свободную живописную манеру; местами, в «светах» как бы небрежно, не сглаживая мазки, он накладывает краску пастозно и густо, тени же, напротив, прописывает жидко и легко, позволяя просвечивать подмалевку и не скрывая зернистой фактуры холста. Возникающая из сплетения этих свободных красочных мазков фигура утрачивает свою изолированность и становится органической частью окружающего мира. Эти новые приемы живописной техники Тициана

оказали огромное влияние на дальнейшее развитие европейской живописи и были использованы художниками последующих эпох. Так, живопись Веласкеса прочно опирается на наследие Тициана, развивая и видоизменяя его живописную технику уже на новой исторической ступени развития реализма.

Одним из самых замечательных европейских портретистов был испанский художник Диего де Сильва Веласкес, написавший великое множество портретов, в которых достиг непревзойденных психологических высот. Редкое умение видеть человека, умение читать в людях самое сокровенное и, порою, скрываемое от посторонних глаз, невероятная смелость, едва ли не дерзость, суждений о моделях обнаружились у Веласкеса еще до того, как он стал первым живописцем испанского короля.

Проницательность Веласкеса тем более поразительна, что его модели – придворные – скрывали себя под маской благородной сдержанности. Тем не менее, он умеет передать не только психологию, но и биографию, и образ жизни человека. Глядя в лицо изображаемого, рассматривая его костюм, его вещи, мы понимаем его настоящее, догадываемся о прошлом – Веласкес как бы растягивает время. Время в его портретах – не выхваченный из потока жизни момент, оно протяженное, оно длится, оно само подобно потоку.

Портрет папы Иннокентия X, написанный в 1650 году, до сих пор считается вершиной мирового портретного искусства (см. Приложение - илл. б). Картина представляет собой симфонию красного цвета в холодном, сияющем световом потоке, это изумительная игра белоснежных и голубых оттенков во всем своем великолепии. Из этого великолепия возникает немолодое лицо папы, нос мясистый, тяжелый, губы злые, поджатые. Твердо очерченная, тяжелая нижняя челюсть, поросшая редкой растительностью, резко выступает вперед. Лоб высокий, гладкий, руки красивые, холеные, но сильные и хищные. Все говорит о том, что это человек жесткий, хитрый, вероломный, упорный, ни перед чем не останавливающийся для достижения своих целей. Совокупность всех этих качеств раскрывается не только во

внешности папы – их можно прочесть в глубине серо-голубых глаз, притягивающих, пронизывающих и преследующих зрителя пронизательным, недобрим взглядом. Эти глаза – центр композиции, самая холодная деталь в картине, контрастно выделенная ее горячей гаммой. Их взгляд полон такой жизненной силой, что нельзя отрешиться от острого, агрессивного, даже пугающего впечатления, ими производимого, он проникает в человеческую душу помимо воли самого человека.

В истории западно-европейского искусства 17-й век открывает новый период, чрезвычайно важный для последующего развития изобразительного искусства. Ведущей стилистической системой в искусстве остается барокко – стиль резких контрастов, неожиданных сопоставлений, однако осознание несовершенства действительности, стремление противопоставить ей идеальный образ мира вызвали к жизни рождение второй стилевой системы – классицизма.

Особенное значение имеет развитие портретного жанра, так как усиливается интерес к индивидуальности личности, к внутреннему миру человека, что привело к необычайному подъему портретного искусства и развитию психологического портрета. Портрет становится одним из средств постижения в человеке тайного, сокровенного, в нем познаются скрытые силы человека, а автопортреты превращаются в способ глубочайшего самопознания и образно воздействуют на художника.

Чрезвычайно обогащаются в этот период творческий метод художников, художественный язык изобразительного искусства, значительные видоизменения происходят также в самой живописи. По-новому решаются и живописные проблемы. Сама техника выполнения становится значительно более разнообразной и выразительной. Высокие колористические достижения искусства этого времени основываются на разработке богатых цветовых отношений, тонкой нюансировке цвета, развитии тонального колорита, наконец, на смелом и изобразительном использовании светотени. Б.Р. Виппер пишет, что в 17-м веке краска все

более конкретизируется и взаимопроникается со светом, например, у Караваджо свет, а не освещение. У Рембрандта повышаются выразительность краски, ее значительность, насыщенность, одухотворенность. Для живописцев барокко краска в гораздо большей степени есть элемент живописной фантазии, выполняющей прежде всего эстетические функции [8, с. 279].

Живописцы барокко широко использовали возможности целенаправленной организации освещения для наиболее полного выявления объемности и пространственности изображаемых в живописной мастерской объектов. В живописи распространяется обращение к изображению искусственного освещения, свету свечей, факелов и других светильников, что давало своеобразные эффекты в передаче искусственного света. Появляется характерная для этих условий теплая гамма красок, преобразующая цвета природы в картинах мастеров живописи той поры.

Такие светотеневые эффекты в живописи стали обозначать термином «караваджизм», направление, исключительно важное не только в общей истории развития реализма, но и интересное для нас тем, что оно связано с практикой обучения живописи и полностью опирается на работу с натуры. Художники «караваджисты» «никогда не выводили свои фигуры на открытый солнечный свет, они помещали их в темную среду закрытой комнаты с верхним светом, падающим на главную часть фигуры и оставляющим второстепенное во мраке, чтобы усилить резкость контрастов света и тени» [1, с. 90]. Прием этот оказал определенное влияние на европейскую живопись 17-го столетия, что сказалось на способе видения, которое стало более живописным, а это очень важно для передачи в портрете душевного состояния человека, его чувства и эмоции.

Творчество Рембрандта Ван Рейна является вершиной совершенства в использовании подобных эффектов света. Рембрандт стал признанным мастером такого портрета, написав множество проникновенных образов. Эти произведения представляют зрителю обыкновенных людей, но для Рембрандта, открывшего новую страницу в истории портретного жанра, было важно передать душевную доброту своей модели, её истинные

человеческие качества. К таким портретам можно отнести, например, «Портрет старика в красном» (см. Приложение - илл. 7).

Художник использует самые различные способы светотени в зависимости от задач, которые ставит перед собой. Светотень в картинах Рембрандта способна образно воплощать совершенно разные эмоциональные состояния, помогая тем самым живописцу донести до зрителя главную мысль своего полотна. Светотень принадлежит к самым действенным образным средствам живописи. Свет и тень чередуются в портрете с определенной закономерностью: свет выхватывает из глубокой тени самое выразительное – лицо и руки портретируемого – и оставляет во мраке все второстепенное, то есть выявляет смысл происходящего.

Светотень играет ведущую роль в системе образных средств, примененных живописцем. Свет и тень лепят его форму и сообщают глубину и объемность изображению. Благодаря их чередованию возникает ощущение пластики форм человеческого лица. Борьба света и тени в портрете вызывает ощущение внутренней напряженности и суровой значительности образа.

В историю европейской культуры 18-е столетие вошло как век Просвещения, философия просветителей активно воздействует на духовную жизнь людей, в искусстве торжествуют светское начало и реалистические тенденции.

Дальнейшее развитие получает портретный жанр, преобладание которого над всеми другими жанрами бросается в глаза. Утверждается новое отношение к человеку, художники углубляются в мир тонких и сложных эмоций, замечают бесконечное многообразие индивидуальных проявлений личности. Живопись становится более изысканной, приобретает камерный характер, в портретах этого времени оттенки чувств утонченны и отшлифованы: насмешливость, мечтательность, кокетливость и всегда – безупречная и артистичная манера поведения. Люди в портретах 18-го века представляются безукоризненно воспитанными, они хотят и знают, как понравиться зрителю. Все суровое, драматичное, многое из того, что было смыслом портрета предыдущего столетия, вежливо устранено, сглажено.

Портрет должен радовать, и он радует – поэтичностью легких не омраченных настроений, не вызывающих ни напряжения мысли, ни душевных усилий.

В русской живописи портретный жанр появился позже, чем в европейской, но ему принадлежит одно из самых почетных мест, так как русская портретная школа в 18-м веке за очень короткий срок прошла большой и сложный путь и стала лучшей в Европе.

Византийская живопись, оказав огромное влияние на русское искусство, сохраняла многие традиции античности, которые выражались и в канонах построения человеческой фигуры, и в закономерности и ясности композиции. Однако торжественные и суровые фигуры византийских святых, их строгие аскетические лица противоречили более жизнерадостным представлениям древних славян об окружающем мире.

Поэтому в древнерусской живописи очень рано начинаются постепенная переработка византийской традиции и выработка новых средств художественной выразительности. Развитие русской иконописи допетровского периода, безусловно, повлияло на развитие портретного жанра, заложив принцип особой духовной трактовки изображаемого в портрете, которая и сегодня остается национальной чертой русского искусства вообще.

В Московской Руси роль художественного центра принадлежала Оружейной палате, в практику которой прочно вошла работа над «парсунной живописью», это первый образец портретного искусства (от франц. *Personal*, русского «персона»), выполненный в традициях иконописи. Появляется понятие живописного изображения, следующего натуре, добывающегося реального сходства с окружающей действительностью, подражающего «естеству», подчас прямо списанного «с живства».

Об этом свидетельствуют высказывания иконописца Иосифа Владимирова, который в художнике видел не только исполнителя определенных шаблонов, а требовал от него постоянных собственных наблюдений жизни. «Художники, едва научившись воспроизводить зрительное подобие вещей, почти незнакомые с масляной техникой, не

обладавшие достаточным профессиональным умением, в своих работах совершили, казалось, невероятное: они начали буквально писать с натуры» [9, с. 27].

В России первые сведения о написании портрета с натуры относятся к 17-му веку, который положил начало зарождению русской национальной школы. Несмотря на то, что эти портретные изображения были выполнены в иконописной манере, тем не менее, сквозь иконописную схему в них уже просматриваются некоторые индивидуальные черты. В иконопись проникает стремление к трехмерной передаче изображаемого, материальности, к телесности изображения. Причем это заметнее всего в трактовке лиц, в то время как тело, одежда, пейзажный фон пишутся, во многом, по-старому.

Наибольшим достижением русской живописи петровского времени (первая четверть 18-го века) был портрет, в котором художественно воплотилось новое понимание человеческой личности, не смотря на то, что эти портреты по своим художественным особенностям все еще напоминают парсуну.

В этих портретах, или парсунах, образ человека имеет еще очень условный характер, портретисты остро схватывают индивидуальность, характер человеческой личности, но с трудом преодолевают ограниченность образного строя парсуны, так же, как и условность ее художественного языка. Преобладают статичность композиции, локальность колорита, плоскостная, нередко декоративная трактовка, так как светотень, видно, давалась художникам еще с трудом. Тем не менее, мастера хотят понять и верно показать строение тела, выражение лица, уловить связь между внешним обликом портретируемого и его положением и ролью в обществе, что определенно свидетельствует о развитии и укреплении реалистических тенденций.

Одним из наиболее показательных примеров сочетания условных форм парсуны с усиливающимися реалистическими исканиями служит «Портрет Якова Тургенева» неизвестного художника 18-го века (см. Приложение - илл. 8). Эта известная парсуна царского шута, дьяка Якова Тургенева, является типичным произведением переходной поры. Архаичное письмо от темного к светлому, жесткий локальный колорит, типовая «горделивая» осанка, жезл «власти», надпись, уплощенная застылая фигура с расставленными локтями соседствует здесь с новой жизненной трактовкой образа.

Хотя мастер наметил свет и тени на одежде портретируемого, фигура лишена объемности. Локти нарочно раздвинуты и находятся с фигурой в одной плоскости. Красный и зеленый цвета кафтана даны локальным пятном на темном фоне без какого-либо взаимодействия между собой и окружением, то есть художник не передает световоздушной среды. Все эти условности идут от парсуны.

Однако лицо мужчины написано значительно конкретнее, с большим вниманием к облику модели. Автор подчеркнул характерное: глаза в глубоких впадинах, крупный нос. Но, останавливаясь на этих признаках внешности, живописец не в состоянии еще был передать внутреннюю жизнь человека. «Портрет Якова Тургенева» не исключение, наоборот, он характеризует собой целую группу аналогичных произведений, где сказываются традиции парсуны.

В начале 18-го века значительный вклад в развитие русской портретной живописи внес И.Н. Никитин, творческая манера которого вобрала в себя приемы европейской живописи. Художник писал свои портреты в духе своего времени, сохранив, однако, тот настрой, ту задушевность, с которой передаются черты русского национального характера. Пронизанная светом, свободная и энергичная живопись создает ощущение достоверности изображенного и принадлежит к высшим

достижениям Никитина, который с мастерством психолога показал в «Портрете напольного гетмана» сложный образ человека Петровской эпохи (см. Приложение - илл. 9). В этом портрете И.Н. Никитин ясно показал мужественного и волевого человека, прошедшего значительную часть жизни в походах, готового к встрече с опасностями и вместе с тем уставшего от битв и житейских невзгод. Особенностью этого портрета является тонкая психологическая прорисовка лица. Человек будто смотрит поверх зрителя; его светлый, незагоревший лоб, бурые от загара щеки, воспаленные веки, тяжелый взгляд, глубокие морщины возле рта свидетельствуют о внутреннем напряжении, чувствуются сильный характер, яркий темперамент, подчеркнутый горением розовых, красноватых и золотисто-желтых тонов.

Вдумчивая серьезность характеристики модели, умение передать зрителю все отличительные качества портретируемого в их естественной слитности, наконец, конкретность живописного языка, интенсивность цвета – все эти качества Никитина-портретиста послужили отправным пунктом развития русского реалистического портретного искусства последующих десятилетий 18-го века.

Наиболее значительной областью русской живописи в середине 18-го века продолжает оставаться портрет. В 1758 году создается Академия художеств в Петербурге, которая стала законодателем художественного вкуса. С момента образования в 1767 году портретного класса в Академии художеств начинает складываться стройная система портретной живописи, выражающая своеобразность, самобытность русской национальной школы.

В портретной живописи наиболее ярко и непосредственно проявилось новое понимание ценности человеческой личности; культ разума, образованности, гуманности и тонкости чувств наложил отпечаток на весь русский портрет второй половины 18-го века. Это связано с именами таких известных портретистов, как

Ф.С. Рокотов, создавший множество одухотворенных образов современников, Д.Г. Левицкий, автор прекрасных парадных и камерных портретов, В.Л. Боровиковский, чьи удивительно лиричные женские портреты до сих пор восхищают зрителей. В короткий срок они выдвинули русскую портретную живопись в один ряд с лучшими произведениями современного западно-европейского искусства.

Новаторский характер творчества Ф.С. Рокотова проявляется в лучших его портретных произведениях, где удалось найти пути выражения глубоких внутренних переживаний человека.

Излюбленный жанр Ф.С. Рокотова – подгрудный портрет, в котором все внимание художника сосредоточено на жизни человеческого лица, отображающего присутствие сложной духовной жизни. Его композиционная схема отличается простотой, несколько граничащей с однообразием, тем не менее, композиционные и цветовые решения становятся важным фактором эмоционального воздействия при создании художественного образа.

Он сосредотачивает внимание зрителя на особой поэтической одухотворенности за счет тонкого живописного мастерства, тщательно отточенных композиционно-ритмических и живописных средств, неотделимо принадлежащих общему четкому композиционному и колористическому замыслу каждого произведения. Свобода и виртуозность живописи, сложность и органичность ее тональных решений являются особенной, отличительной чертой этого художника.

Портреты отличаются такой человечностью и лирической глубиной, какая до того не была свойственна русской портретной живописи, но более характерна и пленительна в женских портретах Рокотова поэтическая интерпретация образа.

Таков, в частности, «Портрет А.П. Струйской», портрет – загадка, захватывающая увлекательностью внутреннего мира

изображенной (см. Приложение - илл. 10). Образ юной А.П. Струйской с милым, чисто русским лицом, нежная прелесть которого подчеркнута легкими, тающими мазками кисти, мягкими изгибами легкой ткани. Тональная живопись Рокотова с ее особенным мерцанием света и «сумеречностью» фонов, в которых тают контуры человеческой фигуры, здесь кажется особенно убедительной, выражающей самую суть образа. Мерцающая, тончайших полутонов живопись придает образу некоторую недосказанность, образ приобретает особенную остроту, почти загадочность.

Рокотов тяготел к однотипным характеристикам, очень устойчивым композиционным и живописным решениям, к определенным, излюбленным цветовым сочетаниям и размерам полотна. Левицкий, напротив, очень разнообразен, он любит варьировать колористическое, композиционное и даже фактурное решение каждого портрета в зависимости от его общего замысла.

К числу лучших произведений художника Д.Г. Левицкого принадлежит «Портрет Урсулы Мнишек», где она показана преуспевающей молодой женщиной, полной сознания своей обаятельности (см. Приложение - илл. 11). Беспечная и прекрасная светская красавица Урсула Мнишек изображена на знаменитом портрете, полном одухотворенной красоты, где жемчужно-серые и золотые тона оттеняют нежность кожи и блеск темных удлинённых глаз. Ясные, как бы светящиеся тона живописи отвечают беззаботности двадцатидвухлетней светской красавицы. Утонченность облика и элегантность костюма Мнишек свидетельствуют о ее вкусе и такте. В живописно трактованной одежде, в том, как написано лицо, можно увидеть особенности самой работы Д.Г. Левицкого кистью. Он свободно набрасывает на холст чистые, звучные, словно переливающиеся одна в другую краски, но стоит отойти от картины, и эта точно рассчитанная приблизительность превращается в живое мерцание.

В конце 18-го века в русском искусстве усиливались признаки формирования новых представлений о человеческой личности. В области портрета это сказывалось прежде всего в поисках более тонких средств передачи не одних только внешних черт человека, но и его переживаний.

Виднейшим представителем нового этапа в развитии портретной живописи был В.Л. Боровиковский, портреты которого представляют собой целостную группу, объединенную общими традициями. Женские портреты варьируют образ нежной красавицы, погруженной в меланхолическое мечтание на лоне природы. Боровиковский вырабатывает здесь определенный устойчивый тип композиции – поясное изображение опершейся на локоть фигуры. Складывается у него и устойчивая колористическая гамма мягких, приглушенных перламутровых переливов. Типичное произведение этой группы – замечательный по найденности образа, по законченности композиционного и колористического решения портрет М.И. Лопухиной (см. Приложение - илл. 12).

Молодая девушка с несколько меланхолическим выражением лица изображена в грациозной позе на фоне сельского ландшафта, с золотистыми колосьями ржи и голубыми васильками. Нежность ее юного облика, томность позы оттеняет пышная роза, склонившаяся возле ее локтя справа, у края холста. Портрет выдержан в мягких серо-голубых, розовых и зеленых тонах, хорошо гармонирующих с общим замыслом образа. Линии рисунка плавны, живописная поверхность разработана артистически.

В 19-м веке ведущее положение в изобразительном искусстве Западной Европы занимает Франция. Во французском искусстве ранее, чем в других странах, формировались последовательно, одно за другим, крупнейшие художественные течения, а художники, соперничая между собой, вели

поиски средств наибольшей выразительности образного решения в живописи, что в итоге и привело к пересмотру всей живописной системы.

В начале 19-го века в русской живописи господствующим официальным направлением все еще остается классицизм, вырождающийся в реакционный, догматический академизм. Романтики выступают самым решительным образом против академизма, утверждая искусство, отвечающее актуальным запросам эпохи.

Как и в европейском искусстве, главным героем в русской портретной живописи становится романтический герой, с его сентименталистским представлением о ценности человеческой личности. Поиск героического и возвышенного образа, активное развитие разнообразных форм портрета, стремление сблизить искусство с жизнью, передать натуру в ее реальной простоте определили главное в характере художественного образа.

Эти искания шли в тесном взаимодействии с классицизмом и романтизмом, важной особенностью которых является то, что в их сфере лежал один из путей развития реализма, свидетельством чего служат портретные работы К.П. Брюллова, в которых угадывается душевная борьба, драматизм, он не созерцает человека, а погружает взгляд в его душу, чтобы понять ее движение, ее конфликты.

С большим драматизмом и горечью эту диалектику души, эту тоску по полноте выражения себя в жизни, в искусстве К.П. Брюллов запечатлел в знаменитом автопортрете, написанном во время болезни (см. Приложение - илл. 13). Портрет написан с несравненным мастерством и свидетельствует о том, каких вершин достиг К.П. Брюллов в овладении всеми элементами живописи. В автопортрете есть чувство физической усталости, явны следы болезни: утомленные веки, кисть руки, бессильно повисшая, словно истаявшая до костей, говорят о физическом недуге. Голова устало покоится на красной подушке; этот цвет образует колористическую доминанту, это постоянный, не изменяющийся в оттенке,

излюбленный Брюлловым цвет, присутствующий почти во всех его работах, цвет, который кажется выражением его творческого темперамента.

Во второй половине 19-го века наметились новые тенденции развития искусства: открытия импрессионистов, которые стали достоянием мировой культуры, а также творчество крупнейших мастеров, давших начало новым направлениям в живописи, привели к снижению авторитета академической живописи.

В русской живописи это время становления реализма, на которое наиболее сильное влияние оказало творчество передвижников, непосредственно обративших взгляды и мысли художников на наблюдение реальной жизни. Перед передвижниками стояла задача полного объективного изображения в реальных образах искусства самой жизни, задача создания в портрете образа – «типа». В этом процессе особое место принадлежит крупнейшим портретистам того времени – И.Н. Крамскому, В.Г. Перову, Н.Н. Ге, И.Е. Репину, которые создали особый тип «демократического» портрета.

Другой подход характерен для русских художников 70-80-х годов 19-го века, которые стремились соединить в своем творчестве прогрессивные гуманистические идеи с традициями мирового искусства и глубоким изучением природы. Они были готовы воспринимать и практически применять новое знание о цвете и свете, что сыграло огромную роль в становлении их живописного понимания. Профессиональное живописное видение цвета в своем развитии приводит художников к новым возможностям построения колорита в живописи как одному из средств выражения идейного замысла.

В искусствоведческой литературе новое направление в живописи часто определяется как декоративизм в живописи. Можно признать, что декоративность действительно присуща лучшим колористам того времени. Но, правильно понятая, их декоративность должна рассматриваться как метод живописного видения природы, а не нарочитое подчеркивание ее

яркости и обобщенности. Б. Кустодиев писал: «...Если меня что и привлекает, так это декоративность. Композиция или картина, написанная не натурально, а условно – красива» [34, с. 95]. В этом, пожалуй, отличительная особенность отечественной школы живописи, воспитавшей прекрасных мастеров цвета – М. Врубеля, В. Серова, К. Коровина, Б. Кустодиева и многих других.

Портретная живопись В.А. Серова - самое значительное явление во всем русском искусстве конца 19-го - начала 20-го веков, которое выросло на основе социально-психологической традиции русской живописи. Стиль его вобрал в себя опыт импрессионистического пленэра и «стиля модерн», но вынесенному из этой традиции принципу суждения о человеке и строгой оценке его свойств художник не изменяет ни в своих парадных, ни в интимных портретах.

Для творчества В.А. Серова типично включение художественных наблюдений в работу, выделение одной, ключевой, черты характера, наглядно выраженной в состоянии, позе, манере портретируемого. Поэтому развитие способности к выявлению самого основного, характерного в модели он считал не только возможным, но и, необходимым. «Берите с натуры только то, что нужно, а не все - отыщите ее смысл» [21, с. 133]. Ярким примером может служить портрет С. Морозова (см. Приложение - илл. 14).

Рубеж 19-го – 20-го столетий ознаменовывается в художественной практике возникновением сложнейших проблем, острота которых не спадает вплоть до наших дней. Изобразительное искусство характеризуется различными течениями; находящиеся в противоречии группы – фовистов, кубистов, футуристов, символистов, дадаистов – последовательно добиваются художественного успеха.

Из-за появления фотографии, с одной стороны, и из-за стремления живописи к автономии – с другой, жанр портрета почти полностью утратил свою первоначальную функцию копирования модели. Дело в том, что в начале 20-го века Альберт Эйнштейн опубликовал основные положения

своей теории относительности, психоанализ Зигмунда Фрейда и философия Фридриха Ницше изменили понимание того, что же есть человек. Первая мировая война в Европе, а затем революции и крушение европейских монархий, всё это порождает совершенно новое понимание человека и его существования, что очень сильно повлияло на многих.

Художникам в это время был свойствен поиск чего-то нового, они декларировали радикальный разрыв со всеми традициями. Главной целью становится передача душевного состояния модели, настроения, отражающего интерес художников к психологии портрета. Поэтому и манера живописи становится иной, ибо каждая эпоха стремится найти в искусстве новый художественный язык, который передает дух времени, новые взгляды людей.

В этот период проблема колорита в живописи становится наиболее актуальной. Художники стали писать с большей живописной свободой, проще, обобщеннее. Особое внимание уделяется цвету, который стал более насыщенным и эмоциональным и более специфическим образным средством живописи. Обычно цвет в произведениях живописи используется как средство изображения, однако художники не ограничиваются этой задачей, а подходят творчески, цвет в живописи получает вторую, смысловую, нагрузку, становясь средством выражения художественного замысла. Краски реального мира живописцы превращают в образный язык своего искусства.

Каждый живописец по-своему подходит к цвету в природе, имеет свою живописную манеру по способу видения цвета. Так, импрессионисты поставили перед собой задачу передать свет через цвет, через вибрации цвета. Внимание уделяется не основному цвету предмета, а оттенку, который постоянно меняется в зависимости от изменения освещения и находящихся рядом цветов. Задачей для художника становится нахождение отношений между этими оттенками цветов.

С точки зрения логики становления живописного понимания и видения цвета, импрессионизм явился необходимым и закономерным его этапом. Старая школа живописи достигла совершенства в передаче формы и

материальности предметов, отвлекаясь при этом от существенных изменений их окраски внешней средой. Импрессионисты отодвигают предметность цвета на вторые роли, сосредотачиваясь на изменяющейся его природе. Идеи импрессионистов по отношению к цвету сводятся к определенной культуре видения, когда предмет рассматривается через струящийся воздух и поток солнечных лучей, он окутан множеством рефлексов окружающего мира. В их произведениях свет и воздух, рефлексное и контрастное взаимодействия цветов впервые выступают главным объектом внимания.

Такой подход к воспроизведению цвета характерен для многих художников импрессионистов, живопись которых насыщена оттенками и переходами цвета, например, «Портрет артистки Самарии» художника П.О. Ренуара – один из наиболее удачных женских образов (см. Приложение - илл. 15). Художник воссоздает характерный образ парижанки, её своеобразную, неповторимую прелесть. Этот портрет нельзя назвать психологическим, но он привлекает живописным мастерством и убедительностью передачи модели, живописью выражения, своеобразной поэтичностью и присущим большинству работ Ренуара ощущением полноты жизни.

Как верно заметил Р. Гароди: «Импрессионисты ... показали, что не существует такого видения внешнего мира, которое было бы действительным на все времена, что утилитарное отображение природы не представляют собой необходимых и вечных рамок для изобразительного искусства» [11, с. 31]. Поэтому в творчестве других художников можно наблюдать иные живописные приемы, основанные на решительном обобщении и упрощении цвета, на использовании чистых, несмешанных красок, положенных на холст большими пятнами. Например, цвет в работах Поля Сезанна был неразрывно связан с формой предметов, а колорит достигал максимальной певучести и отличался исключительной интенсивностью. В своем автопортрете Сезанн моделирует форму за счет перехода тонов от теплого к холодному, почти не

смешивая краски, имея на своей палитре полные гаммы, все градации каждого цвета (см. Приложение - илл. 16).

Необычно отношение к проблеме цвета у фовистов, в работах которых форсированная декоративность и цвет становятся одним из приемов формообразования. Их живопись отличалась насыщенными чистыми цветами, выразительность которых усиливалась благодаря контрасту дополнительных оттенков, широкими темными контурными линиями, обобщенностью формы, отсутствием объема (например, у А. Матисса, в портрете «Молодая женщина в синей блузе» (портрет Л.Н. Делекторской) (см. Приложение - илл. 17). Художники, обобщая цвет и усиливая его звучность контрастными сопоставлениями в живописном строе картины, раскрывают своеобразие своего творческого дарования, подводят нас к вопросу о декоративности, особому и очень ценному качеству произведений живописи.

Декоративность живописных полотен заключается не в яркости, а в мудром размещении цветовых пятен, расчленении цвета на отдельные крупные плоскости, которые оттеняют друг друга, помогают быстро разобраться в картине и создают особую декоративную красоту живописи, являющуюся также средством выражения замысла художника.

Так, портреты Амедео Модильяни в стиле модерн стали одними из самых известных произведений 20-го века. Обладая редким талантом точно передавать характерные черты портретируемого, Модильяни движется к обобщению, достигая его благодаря виртуозной стилизации изображения. Он создал собственный живописный идеал красоты, которому подчинил внешность своих моделей, художник пришел к нему путем строгого поиска своего собственного стиля, разработав целую серию характерных стилевых признаков: особый акцент на линии и окружающие их цветовые плоскости, элегантно растягивание тел, миндалевидные, часто, асимметрично расположенные глаза и т.д.

Например, в портрете «Жанны Эбютерн в желтом свитере» Модильяни стремился к такому изображению созданного им образа, при котором зрителя

занимает не внешность, а настроение портретируемой. Это проявляется в фигуре Жанны, находящейся в состоянии «ожидания». Погруженная сама в себя, она сидит, сложив руки и склонив голову. Портрет выполнен просто, все линии сглажены, а черты – типизированы, светло-синий цвет глаз гармонично сочетается с другими цветами в картине, все это вместе излучает приятный покой и простоту (см. Приложение - илл. 18).

Разногласия мнений и веяний всех направлений искусства и беспорядочные эксперименты западно-европейских художников получили огромный резонанс и в художественной жизни России 20-го века, русское искусство оказалось на острие мирового художественного процесса.

Революция в искусстве во многом предшествовала революции социальной, к которой русское искусство пришло с целым «веером» разноречивых направлений и тенденций. Здесь и угасавшие передвижники, и потерявший лидерство «Мир искусства», и сезаннистское объединение бубнововалетцев, и набиравшие силу супрематизм, конструктивизм, аналитическое искусство и др.

Шла вполне естественная борьба за нового зрителя, продолжались поиски наиболее короткой дороги к умам и сердцам. Острая борьба и серьезные противоречия в художественной жизни того времени наглядно отразились в портретной живописи. Примером может служить «Портрет А. Ахматовой» художника Н. Альтмана (см. Приложение - илл. 19). Образ А. Ахматовой в портрете – образ молодой, звонкой, полной дерзаний русской поэзии тех лет.

В синем платье и желтой шали, откинувшись, сидит молодая черноволосая женщина. Тонкая, острая... Формы чуть угловаты, что способствует выявлению характера модели. Стены мастерской будто раздвинуты, и фоном для фигуры становятся горящие зеленым огнем деревья с их чеканными кристаллами многократно повторяющихся – как в стихе – ритмов.

Композиция развивается по диагонали, однако динамичности нет – выискивается пластический рисунок каждой детали, объема, художник стремится, скорее, к уравновешенности и «классической» слаженности, к монолитности холста. Он передает объем без использования светотени или законов перспективного построения, через цвет и ощущение плотности предмета, создавая на холсте особую пространственную среду. Исключая источник освещения, художник свободно распоряжается игрой света, рассматривая ее как средство выявления формы, элемент самой живописи. Это придает живописи особую насыщенность и интенсивность цвета. Художник конструирует колорит на контрастном сопоставлении трех ярких цветов: синий – желтый – зеленый. Положенные рядом, они подчеркивают, интенсифицируют друг друга.

Так пластика, пространство, свет, цвет и колорит используются художником не для иллюзорного воспроизведения жизни, а как элементы общей структуры картины, как средства для достижения максимальной выразительности.

К концу 30-х годов в портретной живописи окончательно утверждается метод социалистического реализма, складываются новые, советские, традиции, появляется новая, советская, классика. Как центральная тема выдвинута проблема новой живописной трактовки портретного образа современника. Примером может служить «Портрет академика А.Н. Северцова», написанный художником М.В. Нестеровым (см. Приложение - илл. 20). Как всякий большой мастер, Нестеров построил свой портрет в строгом соответствии с индивидуальностью модели. Композиционные, цветовые, сюжетно-психологические ходы в этом портрете необычайно разнообразны.

Погруженный в чтение, ученый покойно сидит в глубоком кресле. Свет выхватывает из полумрака комнаты высокий лоб, золотую дужку очков, кисть руки, раскрытую книгу. Простотой и естественностью изображения

художник придает особое значение молчаливому раздумью человека, на склоне достойно прожитых лет оставшемуся наедине с самим собой.

В 60-х годах громко заявил о себе «Суровый стиль» в искусстве, вытеснивший неоклассицизм с его живописной системой, воскресив эксперименты в области цвета, ритмов, фактуры живописи. На первое место выступили задачи творчества, поиск художественной «живописной» манеры (ярким примером может служить портрет «Маша» В. Иванова) (см. Приложение - илл. 21).

«Суровый стиль», тенденции конструктивизма отшумели и отошли. Исполдволь вырос фотореализм, который вместе с другими «измами» подготовил почву для постмодернизма, появившегося в 1990-х годах, перешедшего в 21-й век и открывшего новую страницу в истории развития портретной живописи.

Для нашего исследования различных выразительных возможностей создания художественного образа в истории развития портретной живописи интересен анализ, сделанный Г. Вельфлином, различных понятий живописности и линейности, а также связанных с этими формами изображения понятий линейного и живописного видения. «Живописный способ, - пишет Г. Вельфлин, - способ позднейший и без линейного способа, конечно, немислим, но он не является высшим в абсолютном смысле этого слова. Линейный стиль создал ценности, какими не обладает и не хочет обладать стиль живописный. Это два мирозерцания, по-разному ориентированные в смысле вкуса и интереса к миру, каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого» [2, с. 21].

Живописный стиль передает оптическое впечатление от предметов, он заботится больше о визуальном образе, в нем больше субъективного, чем в линейном стиле, который стремится «постичь вещи и сделать их действительными соответственно их прочным, осязательным отношением» (...) «...Линейное передает вещи, как они есть, живописное – как они кажутся» [2, с. 24].

Описывая методы и приемы изображения при этих способах видения, Г. Вельфлин указывает, что при линейном видении акцент делается на контуры и локальный цвет, изображение обычно характеризуется локальным колоритом, где форма очерчивается линией, что придает изображению неподвижный характер.

При живописном видении внимание отвлекается от краев, а основным элементом впечатления являются предметы как видимые тональные и цветовые пятна. При этом безразлично также, говорят ли такие пятна как краски или же как светлости и темности [2, с. 22]. Таким образом, появляется новая колористическая система, тональный колорит. Живописностью могут обладать картины, исполненные монохромно, что вообще исключает колорит, так, живописными называют работы, выполненные средствами графики. Следовательно, живописное видение не обязательно должно быть и колористическим одновременно.

Живописность – это метод изображения, при котором в картине господствует проблема пространства, а объемная форма предметов отодвигается на второй план. Живописное пространство – это прежде всего пространственная среда, «агентами» которой являются свет и воздух. «Трактовка света, как эффектов освещения, - пишет Федоров-Давыдов, - тесно связана с колористическими исканиями эпохи» [46, с. 41]. Передача в живописи света и воздуха обогащает колорит, придает ему изысканное качество, отличающееся богатством цветовых вибраций, зависящих от окружающих предметов. Наиболее ярко все эти качества проявились в импрессионизме, названном Г. Вельфлином крайней степенью живописности.

Для живописности характерна размытость, стусеванность краев предметов. В настоящее время многие считают, что характерным признаком живописности является техника исполнения, например, широкий, размашистый и пастозный мазок, но это неверно. Размашистый, пастозный мазок действительно помогает передать необходимое для живописности

ощущение внутренней подвижности, легкой вибрации воздуха, но он является лишь средством, так как эти качества можно передать и гладким письмом.

К этому можно добавить отмеченные Л.В. Мочаловым различия в передаче пространства при линейном и живописном видениях. Так, он говорит, что линейное видение, ограничивая предмет, отделяет его от пространственной среды, «это две разные «материи». Для живописного видения не существует разницы между предметом и пространственной средой, «тонально-цветовые отношения уравнивают их в правах. Это единая субстанция» [10, с. 128].

Появление света и тени в картине способствовало развитию живописного стиля и тонального колорита. Однако светотень может присутствовать и присутствует в живописи (особенно современной), о которой говорят как о линейной. Выразительность достигается благодаря не только суровому аскетизму изобразительных средств, продуманности каждой детали, но и строгому, лаконичному, утонченному колориту. Таким образом, линейное видение может сочетаться и с колористическим. Линейному видению свойственно, чаще всего, стремление к чистым, несмешанным цветам, то есть присущ локальный колорит, как в древнерусской иконописи, в живописи Анри Матисса и работах других авторов.

Колористическое видение всегда сопряжено с пластическим видением. Принято считать, что пластическое видение свойственно скульпторам, а также живописцам, создающим в своих работах объемные изображения. Понятие пластичности в искусствоведении в настоящее время связывают не только с объемом и рельефностью. Пластичность – это особая выразительность моделировки формы и ее тонально-цветового решения. Причем моделировка формы может выполняться с помощью светотени, выразительных линий, плоских цветовых пятен и линий и др. Пластичность – это гармония тонально-цветовых масс, форм и линий всей композиции, именно в таком значении мы будем понимать пластичность в своей работе.

С одной стороны, это полезное открытие обновило язык живописи и расширило цветовую палитру, с другой – подобный подход к искусству вел к пассивности метода, к отказу от объективных знаний о предмете ради чистоты видения его формы. Негативной его стороной явилось и то, что импрессионизм отказался от устойчивой, рациональной структуры мира [11, с. 31]. Но, как и большинство существующих в мире теорий живописи, современные теории по живописи и методике ее преподавания в основном опираются на живописное восприятие мира, когда акцентируется внимание на зрительных образах. Высказанная в начале 20-го века Г. Марцинским мысль о том, что все мы воспитаны для импрессионистической манеры видеть [45, с. 18], остается справедливой до сих пор. Однако каждая современная методика обращается к наследию художников-практиков и различных художественных школ, как русских, так и зарубежных, перерабатывает это наследие в соответствии со своими национальными традициями и представлениями о задачах искусства.

ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ЖИВОПИСНОГО ВОСПРИЯТИЯ

Всякое изображение начинается с восприятия изображаемого. Восприятие художника в процессе художественной деятельности имеет специфические черты и включает в себя различные психологические особенности. Оно отличается от видения обычного человека тем, что художник в процессе восприятия отбирает и обобщает свои зрительные впечатления, перерабатывает их в своем сознании в соответствии с индивидуальным видением, то есть, он «вносит в самый процесс смотрения свой практически-художественный опыт». «Глядя на натуру, будь то пейзаж или человеческое лицо, живописец невольно уже переводит видимое на язык живописи, воспринимает его как бы претворяющимся в картину» [15, с.178].

Для успешной творческой работы все эти особенности, связанные с выявлением характерного и общего, эмоционального и рационального, объемного и плоскостного, необходимо знать и уметь их использовать в практической работе. То есть, можно сказать, что специфика восприятия для живописи всегда соотносится с техническим мастерством художника, характеризуется тонким различием цветовых и тоновых контрастов, а также гармоничностью восприятия. Для этого художнику необходимо постоянно и последовательно постигать все более глубокие возможности гармонизации эмоций, мысли, цвета, ритма, колорита, чтобы убедительно воплотить замысел в живописное произведение, имеющее эстетическую ценность.

Известно, что эстетическое существует реально и объективно как одно из субъективных оценочных отношений к предмету или явлению. Эстетическая оценка зависит от того, в какой степени человек способен увидеть гармонию в природе и в изображении. Эстетическое восприятие развивается в процессе общения человека с эстетически значимыми предметами, явлениями и произведениями искусств, постепенно происходит накопление различных впечатлений, вследствие чего познается образный

язык метафор, гипербол, сравнений, символов, то есть постепенно понимаются образные подтексты различных искусств, а не только очевидные повествовательные сюжеты. На основе этого развивается чувство гармонии, зарождается эстетическая избирательность, затем начинаются сознательное приобретение знаний, углубление эстетических чувств. В процессе изобразительной деятельности эстетическая оценка природы всегда связывается с возможными средствами изображения, где эстетический вкус, чувство меры служат важнейшим ориентиром художнику при переводе умозрительного образа в конкретную живописную форму. При этом эмоциональное впечатление вызывается при восприятии объекта, а живописные умения являются необходимым фактором материализации замысла в доступную для восприятия форму.

Эстетическое восприятие всегда активизируется эмоциями и чувствами, психологами доказано, что решению сложных мыслительных задач зачастую предшествует «эмоциональное решение», которое значительно опережает интеллектуальное, то есть у человека возникает ощущение того, что им найден принцип решения задачи. Многие исследователи склонны считать высшие эмоциональные процессы родственными наивысшим мыслительным способностям и рассматривают художественные эмоции как материал для художественной мысли, подобно тому, как научные понятия служат строительным материалом для научной идеи, и это во многом предопределяет специфику живописного восприятия.

Восприятие, являясь сложным познавательным процессом, характеризуется рядом закономерностей, основными из которых являются: *целостность, осмысленность, апперцепция, избирательность, константность.*

Любой предмет, являясь комплексным раздражителем, состоящим из целого ряда частей с отличающимися разными признаками, воспринимается, однако, целиком, в единстве всех своих качеств и признаков, что и обуславливает обобщенность, целостность восприятия. Однако если по

каким-либо причинам в процессе восприятия объекта нарушается взаимодействие всех компонентов комплексного раздражителя, то наблюдается потеря целостности в восприятии этого объекта, что особенно заметно в процессе изобразительной деятельности.

Целостное восприятие действительности – основной принцип изобразительного искусства. «Увидеть явление в его целом, схватить и держать это целое в орбите непрерывного внимания, разрабатывая детали до их необходимого звучания в симфонии целого – это и есть основа основ искусства. Особое значение цельное видение приобретает в портрете, будет ли это быстрый этюд головы или длительный ряд сеансов – все равно» [27, с. 35].

Таким образом, мы видим, что если процесс восприятия отличается цельностью, то это прямо сказывается на изобразительном процессе. Умение цельно видеть и выражать эту цельность в произведении – одна из основных и конечных задач в изобразительной деятельности.

Другой характерной чертой познавательного процесса любого человека является осмысленность восприятия. С самого начала процесса восприятия природы художник стремится, опираясь на свои знания и практический опыт, определить, что это такое и как это можно изобразить.

То есть, восприятие предмета человеком является не только чувственным образом, но это одновременно и понимание, осознание конкретной модели, выделенной из ряда других. Осмысленность восприятия достигается посредством мыслительной деятельности человека в процессе восприятия, а началом осмысливания природы служит её узнавание, которое возможно лишь при опоре на опознавательные признаки модели.

В изобразительной деятельности особое значение приобретает апперцепция, которая определяется влиянием опыта, знаний, умений, взглядов, интересов, определенного отношения человека к действительности, ставя ее в зависимость от указанных факторов.

В процессе изобразительной деятельности апперцепция проявляется в выборе главного в объекте на основании прошлого опыта, целей и интересов художника в процессе восприятия. Такая апперцепция является профессиональной у художника и имеет устойчивый характер. Сами художники обычно это явление называют умением «видеть» натуру, а иногда это называется «постановкой зрения».

То есть умение «видеть» предмет предполагает видеть в нем главное, существенное, которое заключается для художника прежде всего в особенностях конструктивного строения предмета, его пространственного положения, пропорций, цвета, распределения светотени и т.д.

Передача всего этого в изобразительной деятельности и является важнейшей задачей обучения изобразительному искусству. Эту задачу ставили во главу обучения все выдающиеся художники и педагоги, в частности, П.П. Чистяков утверждал: «По-настоящему, прежде всего надо научить глядеть на натуру, это почти самое необходимое и довольно трудное» [37, с.134-135].

Известно, что деятельность целенаправленного восприятия выступает как цепь последовательных суждений о тех или иных свойствах воспринимаемой натуры. В одной и той же модели (в зависимости от установки) можно выделить разные свойства и признаки для восприятия. Более или менее полное представление о модели формируется в зависимости от последовательности ее восприятия. Воспринимаемую модель для изображения глаз как бы «ощупывает», пытаясь получить всю возможную зрительную информацию о ней.

Восприятие всегда носит *избирательный* характер, т.е. выделяет из множества качеств изображаемого предмета лишь существенные, актуальные задачам изображения, требующие более высокого, активного, творческого уровня восприятия. Внешний мир настолько разнообразен и богат в оттенках и деталях, что мы способны одновременно воспринимать лишь незначительную их часть. Все остальные свойства и качества являются для

данного момента наблюдения фоном восприятия. Избирательность определяется как субъективными условиями, зависящими от самого воспринимающего человека, так и объективными свойствами воспринимаемых предметов.

Однако, представление о модели, полученное при ее восприятии, оказывается недостаточно полным, без изобразительной фиксации адекватного образа на изобразительной плоскости. Это становится вполне очевидным, если проследить за процессом изображения, опираясь на выводы Н.Н. Волкова о принципиальной разнице между восприятием модели и восприятием ее изображения [11, с.61].

Так, например, психологами выявлена существенная разница в восприятии трехмерного предмета для изображения и двухмерного его изображения на плоскости листа. Она заключается в том, что восприятие есть прямой результат воздействия природы на органы чувств. Богатство образа модели определяется богатством ощущений, получаемых от его восприятия, анализа всей системы. На основе ощущений происходит управление процессом восприятия. Модель, изображенная на холсте, сама не действует на наш взгляд, действует именно изображение модели, т.е. отражение природы. На восприятие изображения воздействуют плоские линии и цветовые пятна, поэтому восприятие объема и пространства в работе не может опираться на ощущение глубины, значит, образ изображенной природы в работе базируется не на полной совокупности ощущений. Таким образом, восприятие объемной формы должно проходить не само по себе, а в соответствии с законами языка изображения.

Значение этого вывода очень велико, так как художник, воспринимая модель, прежде всего, переводит ее объемные формы в проекционное изображение, после того, как уточнятся пропорциональные отношения, ее расположение на плоскости и характер пятна модели, проекционную форму переводит в объемную. На этом этапе важное значение отводится знаниям в области построения объемной формы на изобразительной плоскости.

В первоначальном восприятии модели нет еще строгой системности, и извлечение изобразительной информации производится хаотично. Особенность восприятия модели начинающим художником заключается в том, что он видит, порой, лишь ее отдельные качества.

Константность восприятия является одной из главных причин погрешностей начинающих художников в определении предмета, измененного условиями освещения или удаления. Знание о действительном предмете присутствует в памяти в каждый момент зрительного восприятия, и мы как бы не замечаем той трансформации предмета, которая происходит от воздействия среды. Иными словами, начинающий живописец воссоздает на холсте то, что соответствует его привычному представлению о натуре, а не то, что наблюдается в действительности в данный момент времени.

Задача формирования профессионального восприятия у начинающего художника заключается в том, чтобы с самого начала обучения научиться видеть аконстантно, т. е. улавливать изменения формы, величины, светлоты, насыщенности цвета предмета в зависимости от его освещения и удаления. Преодолеть константность восприятия помогут теоретические знания, включающие знания законов линейной и воздушной перспективы, законов контрастного взаимодействия цветов и т.д.

Кроме этого, у художника в процессе восприятия вырабатывается потребность анализировать воспринимаемое (сравнивать, выделять главное и т.д.), которая переходит в свойство личности. Восприятие, развитое в «видение», перестает в этом случае быть только ситуативным.

Мышление художника отличается творческим характером и протекает во взаимодействии с различными представлениями и воображением. В изобразительном искусстве, в котором специфика практической деятельности художника связана с созданием наглядных образов на плоскости, характер мышления определяют как наглядно-образный. Главная особенность мышления художника -

способность «мыслить образами» с опорой на представление, память и воображение.

«Представление, - пишет В.С. Кузин, - это образы предметов и явлений, которые в данный момент не воспринимаются, но которые были восприняты ранее в той или иной комбинации (более или менее полной)» [27]. Представления определяют как высшую форму чувственного отражения в виде наглядно-образного знания, которое существует в двух формах - в виде воспоминания и воображения. Если восприятие относится только к настоящему, то представление одновременно относится и к настоящему, и к прошлому.

Важной особенностью творческого процесса в деятельности художника является наличие ассоциаций (по контрасту, по сходству, по смежности) [27, с.172]. Ассоциативность является характерной чертой художественного мышления, от богатства памяти представлениями зависят разнообразие, яркость ассоциаций, определяющих выразительность и силу художественных образов, создаваемых на их основе.

Процесс, в результате которого в художественном мышлении возникают ассоциации, лежащие в основе сравнения и сопоставления, основан скорее на эмоциональном моменте, на тех впечатлениях, которые вызывают в восприятии художника сравниваемые объекты. Условно выделяют следующие типы художественных ассоциаций [27, с. 73]:

- зрительного или слухового характера, т.е. пластические ассоциации, в том числе ассоциации цветные;
- эмоционального характера, т.е., вызывающие при этом определенное отношение к объекту;
- логические ассоциации, несущие смысловую нагрузку.

Особенно сложным для восприятия является человек. При его восприятии повышается значение мышления как аналитико-

синтетической деятельности мозга, его внутреннего психологического состояния, духовного мира портретируемого.

Оценивая модель зрительно, художник выделяет две главные составляющие своих впечатлений: облик человека, внешность, лицо и его манеру поведения, мимику и жестикуляцию. Практика показывает, что по чертам лица и поведению человека можно понять его характер. Изучает эту взаимосвязь телосложения и лица с характером наука физиономика, являющаяся областью психологии.

Первоначально взгляд художника всегда акцентируется на лице модели, затем воспринимается силуэт фигуры, и снова взгляд обращается к лицу. В процессе такого восприятия модели художник получает массу чувственной информации: *эмоциональной, зрительной, образной, логической и т.д.*

Человек – сложная информационная система, носитель данных о самом себе. Физическое тело человека, особенно лицо, отражает его внутренний, духовный мир. Использование в изобразительном искусстве, наряду с анатомией и психологией, физиономики обогащает художника, его творчество.

Физиономика, существующая столько же, сколько само человечество, основана на наблюдениях и типизации черт человеческого лица. В основе деятельности художника-портретиста лежит тот же метод – метод наблюдений. Физиономика дает художнику накопленный и систематизированный наблюдательный материал, и пренебрегать им не разумно, поскольку он придает общую целенаправленность наблюдению, выявлению и отражению сущности портретного изображения.

Материал об общем характере форм тела и о разновидностях геометрических типов лица с трактовкой отдельных черт (глаз, лба, бровей, носа, рта, подбородка), с акцентом на их формы и размеры самым активным и конкретным образом может быть использован при изображении портрета.

А. Герасимов считал, что «секрет» портретиста скрывается в его врожденном таланте чувствовать тип человека, проникать в его психологию, в его характер. Типы телосложения и темперамента делают прозрачной взаимосвязь внешности, телосложения с внутренними (духовными, моральными, интеллектуальными и т.д.) качествами личности. Темперамент человека характеризуется показателями его возбудимости, реакции на внешние раздражители, темпом мышления и особенностями моторики.

С античных времен существует классификация, предложенная Гиппократом, человека по четырем основным темпераментам: *сангвиник, меланхолик, холерик и флегматик*.

Темперамент отражает не только душевные качества, но и связан с определенным телосложением, типом внешности и лица, например:

- толстый человек воспринимается как добрый, ленивый, спокойный и доверчивый;
- смуглая кожа ассоциируется со страстностью, бурным южным темпераментом;
- высокий рост, прямая спина – с уверенностью в себе, силой.

Таким образом, различные сочетания телосложения с темпераментом образуют многообразие индивидуальностей.

Характеристика формообразования влияет на образ человека. Это доказано наукой, например, А. Герасимов, изучив характерные особенности костей, мог восстановить облик (образ) давно умерших людей. Череп, лицо, характер человека взаимосвязаны, и это должен знать, понимать и видеть художник. Например, общий характер форм тела и лица может быть: *четырёхугольным, угловатым, острым, округлым*:

- *четырёхугольные*, резкие очертания лица или фигуры обозначают энергичность, агрессивность, твердость, упрямство;
- *угловатые*, нервные, утяжеленные формы укажут на высокую жизнестойкость, упорство, злобность, эгоизм, честолюбие;

- *острые*, тонкие черты лица, изящные формы тела – тонкость, хитрость, лицемерие, вдохновение;

- *округлые*, мягкие черты лица и формы тела будут у спокойных, добродушных людей, которым свойственны откровенность, слабость воли, лень.

Физиономика и изобразительное искусство придают глазам огромное значение, так как выразительные глаза в равной мере характеризуют человека и выполняют функцию контакта, что предполагает определенные отношения без слов. Лоб – наиболее показательная часть человеческого лица, по строению которого судят об основных особенностях характера. Нос и губы также трактуются в увязке с характером портретируемого, причем в первую очередь привлекают разнообразие их форм, а также их сочетание и расположение.

Выражение лица, богатство мимики находятся в зависимости от темперамента и насыщенности внутренней жизни человека. Многие наблюдения френологов могут оказаться полезными для художника-портретиста, так как он учится не делать ошибок, поглядев в лицо человека. М. Нестеров говорил, что у портретиста должен быть особый глаз на лицо человеческое. В оценке человека художник опирается не только на черты его лица и характер тела, гораздо большее значение имеет мимика лица, то есть связь движения внутреннего и внешнего с выражением лица.

«Выраженное внешнее действие всегда имеет связь с выражением человеческого лица, - отмечает К. Юон. – Движение внешнее может выражать бег, борьбу, танец, но на лице одновременно выражается соответствующее напряжение: смех, печаль, радость, гнев и т.д. Движение внутреннее и внешнее дает смысл и жизнь изображенному человеку, делает его динамически насыщенным. Чем движение непосредственнее, тем оно сильнее выражено» [45, с.87].

Психика человека не терпит монотонности и однообразия, поэтому для художника немало ответов и подсказок о чертах характера дает материал о

мимике и жестах. Но в этом случае источником информации являются не внешние черты, а движения рук, ног, головы, частей лица. Это не статичная (не долгосрочная) информация, а мгновенная, кончилось движение – и нет информации. Так, три наиболее часто встречающиеся положения бровей и рта в комбинации друг с другом дают девять вариантов мимики, характеризующих: *спокойствие, оптимизм, пессимизм, недовольство, агрессию, гнев, удивление, умиление, огорчение.*

Если при первом восприятии формируется, прежде всего, эмоциональный образ, еще не связанный с процессом его осмысления, то затем восприятие дополняется аналитическими суждениями об индивидуальном и типичном. Наиболее полное познание действительности в многообразии ее закономерностей и связей происходит на стадии логического (абстрактного) мышления, в основе которого лежат теоретические, научные знания об окружающем нас мире. Теория, в отличие от чувственного образа, позволяет вскрыть глубинные связи объективной действительности и осуществлять такие мыслительные операции, как анализ и синтез.

Становление зрительного образа происходит с учетом возможностей выбранных живописных способов и композиционных форм его реализации на плоскости, что представляет собой постепенное приближение к познанию сути изображаемого человека.

При изображении художником используются все основные особенности механизмов восприятия, которые заключаются в том, что при наличии конкретной цели и задачи в сознании постоянно находится установка на поиск художественного материала для возможности решения этой задачи. Художник воспринимает, прежде всего, ту информацию из окружающего мира, которая может отвечать на вопросы и задачи, сформулированные и поставленные им самому себе.

Создание живописного образа требует сформированности художественного восприятия как способности различать не только

семантико-выразительные особенности природы, но и воспринимать цветное богатство природы. Без цвета не было бы большей части психологических и эмоциональных проявлений художника, не могло бы развиваться его художественное творчество, так как цвет является одним из средств художественной выразительности в живописи.

Мы не осознаем, что цвет – не объективная категория, а элемент наших ощущений, восприятий и переживаний. Это одна из главных причин, затрудняющих понимание природы цвета, так как мы испытываем цветовые ощущения лишь в конечном итоге невероятно сложной цепи физических, химических, нейрофизиологических и психических процессов. «Знание того, как природа объединяет разные цвета, не может открыть само по себе тайны колорита. Но живопись – изобразительное искусство, изучение природных цветовых гармоний позволяет лучше понять и полнее использовать возможности цвета» [11, с. 18]. И действительно, живописные наблюдения помогают лучше понять и усилить художественную выразительность произведения. По этой причине природные гармонии цветовых отношений следует изучать в качестве явления, так как их действительно трудно передать в живописи.

Гармония в живописи – это одновременное сочетание цвета и тона, пропорциональность и согласованность отдельных частей изображенных предметов как закономерное объединение, связанное между собой замыслом художника, в единое композиционное решение, определяющее последовательность восприятия основных и второстепенных составляющих живописного произведения.

Многочисленные проблемы восприятия цвета исследуются в различных аспектах учеными разных наук: физиками, психофизиологами, психологами, педагогами, искусствоведами, наконец, обобщаются художниками, которые, зачастую, эмпирическим путем приходят к заключению о необходимости гармонизации цветовых восприятий в представлении. Таким образом, кроме профессионального мастерства,

живописцу необходимо не только чувствовать гармоничность природы, но и уметь обобщать свои впечатления и поэтизировать взаимодействие цветowych пятен на холсте.

В психологии выделяют два качественных уровня в цветовом зрении: ощущение и восприятие цвета. Изобразительное искусство добавляет третий уровень – чувство цвета. Чувственное познание, в основе которого лежат ощущения, является основой всякого познания – и образного, и логического. В психологии ощущения признаются первоначальным источником всех знаний об окружающем мире, возникающих при воздействии на органы чувств конкретных раздражителей, вызывающих определенные реакции организма. Все ощущения делятся на зрительные, слуховые, обонятельные, вкусовые, кожные, кинестетические, ощущения равновесия, органические ощущения, достаточно глубоко исследуются и описываются в различных методических пособиях. Нам же важно подчеркнуть значение зрительных ощущений для формирования чувственных образов, которые имеют особое значение для развития живописного восприятия.

Современная психологическая наука рассматривает ощущения и восприятие, неразрывно связанные друг с другом, как единый процесс чувственного познания, как форму отражения реальной действительности. Вместе с тем они имеют и свои особенности, например, в отличие от ощущений, благодаря которым приобретаются сведения об отдельных свойствах и качествах предметов, в процессе восприятия формируется более целостный, осмысленный образ натуры. Играя роль связующего звена между ощущением и представлением, восприятие, обогащенное мыслительными процессами, представляет собой качественно более высокую ступень познания по сравнению с ощущениями.

Зрительные ощущения бывают двух типов: ощущения ахроматические (черный, белый и все серые), которые отличаются друг от друга только по светлоте, и ощущения хроматические, характеризующиеся светлотой, цветовым тоном и насыщенностью.

Первый уровень цветового зрения – ощущение цвета. Это способность видеть результирующий цвет (совокупность различных по длине световых волн).

Второй уровень восприятия цвета зависит от многих условий: состояния глаза, возраста человека, воспитания, общего эмоционального состояния, установки наблюдателя. В изобразительной практике при восприятии цвета большое значение имеет чувствительность глаза к различиям по светлоте, насыщенности и цветовому тону. Эти характеристики служат показателем качества цветового зрения, но восприятие цвета зависит также от психических факторов и объективной реальности.

Третий уровень - чувство цвета, под этим понимается сложное, обогащенное восприятие цвета современным человеком, когда констатируются не только постоянные характеристики цвета, но и возникающие представления, образы, ассоциации, связанные с цветом.

Ощущение цвета изменяется в зависимости от чувствительности глаза и оказывает определенное физиологическое воздействие на человека. Цвет настолько глубоко вошел в нашу жизнь, что мы, порой, не задумываясь, даем цветовые характеристики своему эмоциональному психическому состоянию. Например, посинел от холода, красный от стыда и т.п. Цветом мы помогаем охарактеризовать трудно объяснимые понятия: метафору (красная девица), символизм (белый – цвет чистоты). Мы всегда воспринимаем цвет с целым рядом других факторов и явлений, которые влияют на его восприятие. В различных ситуациях один и тот же цвет может производить разное впечатление, что связано как с объективными, так и с субъективными причинами.

Среди общепризнанных ассоциаций цвета, возникающих при восприятии изолированного цвета, выделяются следующие значения:

1. Весовые: легкие и тяжелые.
2. Температурные: теплые и холодные цвета.
3. Фактурные: гладкие, колючие, мягкие.

4. Акустические: тихие, громкие, глухие, звонкие.
5. Пространственные: выступающие, отступающие цвета.

По эмоциональным ассоциациям возникают такие значения:

1. Позитивные – веселые, бодрые, лирические, приятные.
2. Негативные – грустные, трагические, злые.
3. Нейтральные – спокойные, безразличные, уравновешенные.

Ученые полагают, что в основе эмоциональных ассоциаций цвета лежат опыт предшествующих поколений, этно-эстетическая и мировоззренческая выразительность характеристики цвета. Психологический аспект восприятия человеком цвета формируется на основе ассоциаций и зависит от темперамента, пола, психического склада его характера, социальных установок и национальных традиций.

Цвет способен не только передавать важную информацию о предмете, но и вызывать определенные мысли и чувства через образное воздействие в реальных условиях освещения, воздушно-пространственной и окружающей цветовой среды. Психологи связывают это с историческим опытом человечества: в течение длительного времени исторического развития в сознании людей закреплялись определенные ассоциативные связи различных цветов или цветовых сочетаний с разными жизненными явлениями.

В теории живописи и живописной практике изучаются, главным образом, художественные, эстетические свойства цвета; закономерности создания цветового строя, колорита картины; различные приемы использования контрастов, соотношения цвета с другими компонентами художественной формы, такими, как линия, пластика, светотень, роль цвета в композиции живописного произведения.

Однако для художников-живописцев большое значение имеет также знание психофизиологического воздействия цвета на человека, обусловленного законами его восприятия.

Психология воздействия цвета возникает как сумма впечатлений от тона, светлоты, насыщенности, яркости, тяжести, теплоты. Воспринимая цвет

предмета, человек получает сопутствующее ему настроение. Известно, что красный цвет возбуждает, зеленый – успокаивает, черный – угнетает и т.д. Наиболее общее деление цвета по качеству воздействия на нервную систему – это параллель «активные-пассивные». К активным относятся яркие цвета теплой группы, а к пассивным – цвета холодной группы.

Свойства цвета воздействовать на психику, вызывая у человека то или иное чувство и состояние, называются психологическими качествами цвета. Их можно охарактеризовать следующим образом:

- по физическим аналогиям (теплые – холодные, легкие – тяжелые, близкие – отдаленные, тихие – шумные, замедляющие – ускоряющие, сухие – влажные);

- по воздействию на нервную систему (активные – пассивные, бодрящие – утомляющие, успокаивающие – возбуждающие);

- по эмоциональному настрою (праздничные – будничные, веселые – грустные, спокойные – беспокойные и др.).

Существует также разница в оценке цвета из-за пристрастного отношения к нему, однако при всей субъективности ощущений общность восприятия цвета существует, иначе цвет как язык общения был бы невозможен. Основные цвета наиболее определенно выражают следующие признаки: рубиновый – мужество, торжество; красный – возбуждение, тревогу; оранжевый – энергию, энтузиазм; желтый – силу, радость; зеленый – надежду, ровность чувств; голубой – возвышенность чувств, устремленность; синий – тишину, успокоение; фиолетовый – величавость, спокойную торжественность. Приведенные характеристики – это лишь указания направлений, по которым можно выявить наиболее сильные свойства данного цвета.

Следует помнить, что не нужно пользоваться стандартными определениями или уже сделанными описаниями цветов, художнику необходимо увидеть цвет самому и заново понять, какое именно чувство вызывает созерцание этого цвета.

Все, что мы видим, мы воспринимаем исключительно в цвете. Самая форма предмета выражается зрительно в цвете. Наконец, восприятие цвета (точнее, ощущение) неизбежно окрашивается в тот или иной чувственный тон, что вызывает у нас удовольствие или неудовольствие, тревогу, страх, радость и т.д. Здесь существенное противоречие, лежащее в природе наших зрительных восприятий, т.е. психических процессов, связанных с познанием мира посредством зрительных органов; противоречие, порождающее богатство художественного мышления, основанное на способности к абстрагированию и образованию представлений.

Безусловно, искусство не может оперировать только функциональными представлениями о предметах, и взгляд художника на мир отличается от практического взгляда именно тем, что он охватывает явления в целом, рассматривает связи между предметами, а не членит действительность на бессвязные предметы; устанавливает порядок, вносит закономерность в случайное и случайное в постоянное, воспринимаемое как закономерность. Каждый человек способен в тот или иной момент сознательно или непроизвольно охватить именно цветовой образ предмета в полной мере – организовать свое восприятие таким образом, что основным компонентом воспринимаемого образа будет именно цветовой. Но это уже не функциональное восприятие предмета, а скорее, эстетическая оценка его.

В 30-е годы очень интересное наблюдение сделал А.Р. Лурия, он описал названия цветов в узбекских аулах. Например, он приводит такие названия: цвет гороха, цвет персика, цвет розы, цвет телячьего помета, цвет табака и т.д. Это доказывает, что названия цветов – чистейшая условность, связанная с цветовым спектром.

Знание основных цветов (красного, синего, желтого) появляется раньше всего, а затем происходит овладение спектром, так как сначала доминируют визуальные характеристики цветовых признаков воспринимаемых предметов, затем начинает оказывать сильное воздействие перцептивная (смутная, бессознательная) привлекательность цвета.

Название цвета предметно или по форме всегда связано с законами цветового зрения. Глаз оценивает предмет по двум направлениям: по форме и цвету с последующим сопоставлением признаков формы предмета и его цвета в подкорке головного мозга. Цвет воспринимается двухмерно как цветовая масса, а затем осознается форма как граница массы. Цвет постепенно переходит в глубину, связываясь с объемной формой вещи. Так, люди, основываясь на жизненной практике, знают, что каждый предмет имеет свой определенный цвет. У них выработана практическая связь с наименованием цвета и предмета, к которому обычно относится это наименование (небо – синее, дерево – зеленое, солнце – желтое и т.д.). При выборе формы и цвета плоских фигур критерий выбора чаще всего основывается не на цвете, а на форме. В практической деятельности форма становится решающим средством узнавания. Цвет только подчеркивает и окрашивает форму предмета.

Проблема восприятия отношений объекта и пространства лежит в основе сменявшихся друг друга стилевых направлений. По-разному решаемая в разных социальных условиях, в русле разных художественных традиций, она является ядром сложнейших образных структур произведений, и в ней, как в капле воды, отражается миропонимание художника, его взгляд на взаимоотношения человека в обществе.

В соответствии с возможными различными видами восприятия объекта, пространства и времени А.Д. Гончаров выделил четыре основные формы изображения [2, с.37]:

1. Объемно-предметное изображение, в основании которого лежит живопись локальными цветами, её мы находим, например, в искусстве раннего Возрождения или среди портретов художника Петрова-Водкина (см. Приложение - илл. 22). Так, «Портрет Анны Ахматовой» выделяется точной характеристикой и суровой сдержанностью. Скупое сочетание светло-синего и охристого – эта строгая гамма выражает значительность и сосредоточенность лица, озаренного глубокой мыслью.

2. Предметно-пространственное изображение, светотеневая и валёрная живопись, основанная на видении предмета через окружающее его пространство, которую мы видим, например, в работах Караваджо, Рембрандта, Жерико, а также импрессионистов. Например, в портрете художника Рембрандта Ван Рейна «Сын Титус за чтением» образ будто пронизан солнечными лучами. Концентрируя игру света и тени на лице и руках, художник привлекает к ним внимание зрителя, раскрывая духовное богатство и человеческое достоинство портретируемого (см. Приложение - илл. 23).

3. Пространственно-цветовое изображение, построенное на движении цветового пятна-силуэта в глубину и на зрителя. При этом глубина изображения и рельефно выступающие его части определяются не столько тональными отношениями, сколько отношениями цветовыми, в основе которых лежат контрастные пары дополнительных цветов. Примером пространственно-цветового изображения может служить искусство Андрея Рублева, Эль Греко, Сезанна. Например, икона Андрея Рублева «Апостол Павел» (см. Приложение - илл. 24).

4. Силуэтно-плоскостная живопись, в которой цветовой силуэт как основа изобразительной формы выражает и локальную окраску вещей, и освещенность, и пространственное положение объекта. Это можно видеть в творчестве Матисса, Павла Кузнецова, Сарьяна (например, в «Портрете поэта Егише Чаренца» (см. Приложение - илл. 25)), а также в современной живописи, строящейся по преимуществу на фактурных отношениях.

Таким образом, у художника, занимающегося изобразительной деятельностью, могут сформироваться несколько способов художественного восприятия. Так называемое двигательное-осознательное восприятие, при котором глаз как бы ощупывает предмет со всех сторон, дает объемно-предметное изображение. Объекты, подчеркнута трехмерные, располагаются как бы в безвоздушной среде. Этот тип восприятия, особенностью которого является способность глаза

отвлекаться от цветовых, рефлексных изменений, используют для того, чтобы увидеть форму изображаемого, детали, материал.

В противоположность такому видению существует восприятие зрительное или «импрессионистическое» (по определению Н.Н. Волкова), углубляющееся в пространство, при котором объект как бы теряет свое главенствующее положение, воспринимается только со средой, становится частью пространства, предполагает отказ от зрительного анализа формы, воспитание способности видеть цвет освещения, общие цветовые пятна на месте предметов, рефлексную взаимосвязь.

При работе живописца цветовыми отношениями естественно гармоничное сочетание этих двух видов восприятия. Специфика живописного языка определяет одну из существенных сторон восприятия художника, суть которой заключается в ее условности. В живописи ощущение объема предмета, протяженного пространства достигается условными приемами создания «иллюзии» пространства цветными красками.

Хорошо известно, что палитра красок является достаточно ограниченной в цветовом и световом диапазоне, тем не менее имеет неисчерпаемые возможности в образной передаче сути изображаемого. Для этого художник степень освещенности в природе перекладывает на диапазон палитры красок, что позволяет воспринимать светлоты на холсте не по абсолютной яркости, а по гармоничности их отношений между собой. То есть, он находит воспринимаемым природным контрастам их образный эквивалент на палитре, что, прежде всего, предполагает эмоциональную и эстетическую оценку художником своего изображения. Это заставляет художника не копировать, а, сообразуясь с личностным пониманием гармонии, осмысливать природные цветовые гармонии в контексте ограниченного диапазона красок палитры, где важное значение имеют понимание художником целостности и единства мироздания и соответствующее восприятие.

Таким образом, мы видим, что если простой, технический процесс изображения протекает в простейшей последовательности, то творческий процесс более сложен. В процессе художественной деятельности раскрывается содержание образа, которое оказывается иногда отличным от первоначального замысла художника. Однако образ как таковой входит неотъемлемой частью в процесс образования замысла и, хотя образ складывается не сразу, а возникает в творческом процессе создания произведения, можно всё же сказать, что замысел – это не осуществленный образ. Образ в замысле присутствует как предвидение всей живописно-материальной концепции произведения, как представление о самом техническом процессе выполнения работы.

Организация восприятия для последующего выражения впечатлений живописными средствами направляет на «схватывание» выразительных для живописи сторон. Художник определяет в модели не привычную схему, а индивидуальные возможности раскрытия образа средствами живописи. Степень воздействия материалом и техникой ставят не только границы восприятию, но и в определенной степени влияют на их характер: художник формирует умозрительный живописный замысел исходя из своих возможностей и понимания процесса технического воплощения в конкретном материале.

Художественное мышление в данном случае работает параллельно с эмоциональным восприятием и творческим воображением художника, так как задача создания художественного образа у художника при работе с натуры появляется, прежде всего, на основе чувственного отношения к ней и анализа воспринятого и прочувствованного, что является условием возникновения более или менее ясного замысла.

Замысел в любом виде человеческой деятельности, в том числе и в искусстве, предшествует практической реализации и является его основой. Изобразительная деятельность представляет собой взаимосвязь процессов мышления и художественной практики, в которой практическая

деятельность, воздействие выбранного изобразительного материала оказывают, в свою очередь, определенное воздействие и на мыслительную деятельность.

РИСУНОК В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Среди многообразных проблем изучения живописи проблемы колорита и выявления объемной формы являются главными и наиболее сложными для студентов, это основные проблемы при изображении головы. Именно на живой модели понимание формы в контексте колорита доводится до той ясности и простоты, которая имеет место при изображении простых предметов.

Начинающих художников обычно смущает сложная форма головы. Проблема заключается в том, что обучающиеся не проводят аналогий между принципами передачи объемной формы, познанными в процессе изображения натюрморта, и сложной формой головы человека, хотя они очевидны.

Любая сложная форма в основе своей состоит из простых геометрических тел. Например, сопоставляя сложную гипсовую голову Апполона с прямоугольной формой, мы видим, что объемная форма головы «вписывается» в объемную форму прямоугольника, голова также делится на плоскости: лицевая (фас) и боковая (профиль). Следовательно, при восприятии головы, прежде всего, целесообразно сопоставить её с прямоугольной формой, с основными тональными отношениями (рис. 1). Если мы будем более детально анализировать голову натурщика, то увидим, что она также представляет собой объемно-пространственную конструкцию.

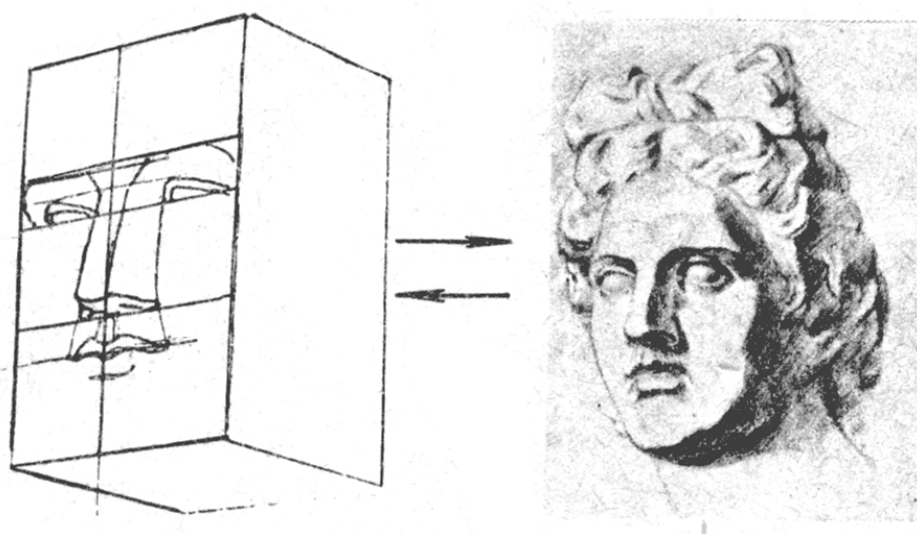


Рис. 1

Таким образом, в процессе изображения головы натурщика закладываются те же принципы построения объемной формы и объемно-пространственной конструкции, что и при изображении различных геометрических тел и предметов быта, только в портрете эти основополагающие принципы явно не прочитываются.

Этот методический прием не нов, многие художники-педагоги разрабатывали различные упрощенные схемы построения головы (А. Дюрер, А. Сапожников, А. Ашбе, Д. Кардовский и др.), и это значительно обогатило методику как науку.

Художники эпохи Возрождения при обучении рисованию головы исходили из применения простейших геометрических форм, то есть учили видеть и представлять геометрическую основу формы как всей головы, так и каждой ее части. Следуя этому принципу, рисовальщику необходимо мысленно как бы проделать первоначальный этап работы скульптора, вырубаящего из дерева голову человека, ясно представить себе обобщенную форму в виде обруба. Таким методом анализа и построения изображения головы и фигуры человека пользовались многие художники (А. Дюрер, Г. Гольбейн, Шон и др.).

Существует достаточно много методов ведения рисунка, которые представляют собой разные виды рисунка и различные подходы к построению формы головы. Очень важно, что они великолепно дополняют друг друга и, таким образом, создают наиболее полное представление о конструкции данной формы.

1. *Метод обрубков формы головы.* Особенно большую ценность для художественной педагогики представляет разработанный А. Дюрером метод обобщения формы, позднее получивший название «обрубка». Этот метод основывается на определении плоскостей, мелких и крупных граней, образующих объем формы головы, при этом анализируется характер соприкосновения их друг с другом с помощью выявленных плоскостей, и строится объем формы головы на плоскости листа (рис. 2).

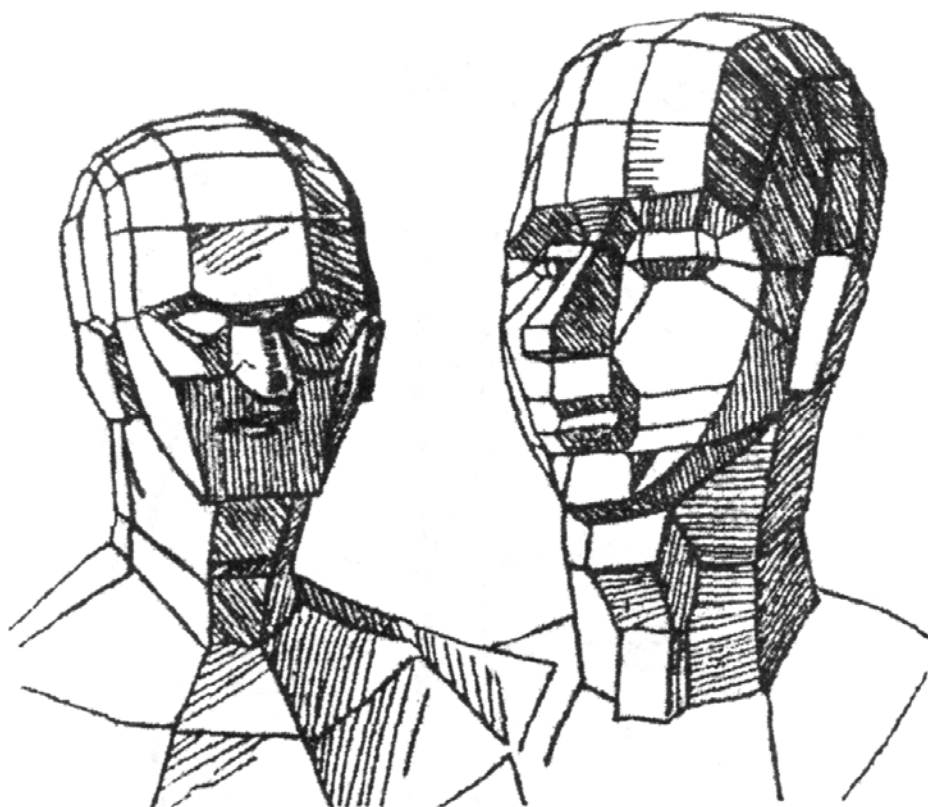


Рис. 2

Д. Кардовский, например, считал необходимым пользоваться методом «обрубовки» на начальной стадии построения изображения для упрощения сложной формы предметов. Этот метод «обрубовки» формы головы широко применяется и в живописи, художник кладет кистью мазок строго по форме и таким образом лепит форму головы плоскостями.

Вслед за А. Дюрером художники-педагоги для обучения рисунку головы стали создавать свои схемы выражения конструктивной основы формы головы, с помощью которых помогали ученикам быстрее и лучше усваивать учебный материал.

2. Метод ведения рисунка формы головы на основе приема сопряжения окружностей. Метод, предложенный П. Рубенсом, основывается на выявлении окружностей (больших и малых), заложенных в форме головы. При построении формы головы анализируется диаметр воображаемых окружностей, вписанных в контурные линии и в ее объем (рис. 3).

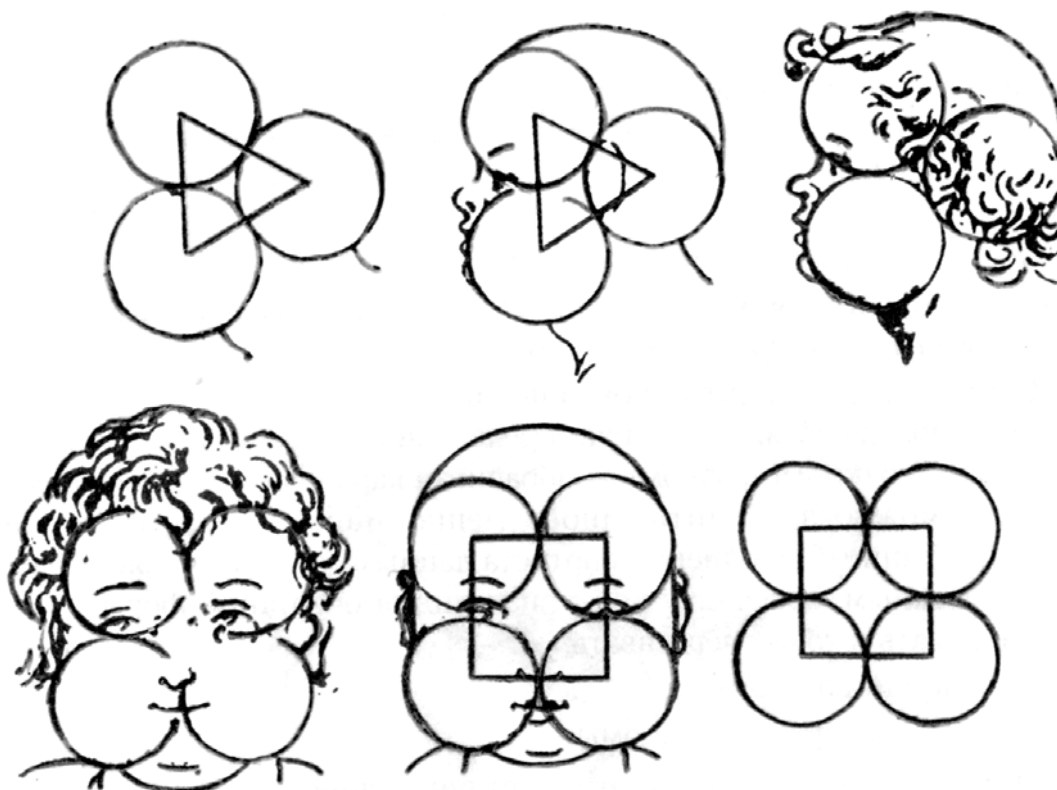


Рис. 3

3. *Метод исполнения каркаса объемной формы головы.* Идея сквозного видения формы была высказана ещё А. Дюрером (рис. 4), а русский художник-педагог 19-го века А. Сапожников, используя её, сконструировал проволочную пространственную модель головы, которая представляет из себя схему-каркас. Проволочная модель устанавливалась рядом с натурой, что помогало начинающему художнику понять конструктивную основу формы, более точно наблюдать закономерности строения формы, смещение осей и явления перспективы, а также сокращения плоскостей при поворотах и наклонах формы головы в разные стороны: «Быв поставленная рядом и в том же повороте с гипсовой головой, служащей для образца, она может пояснить перспективное изменение частей, ее составляющих» [39] (рис. 5).

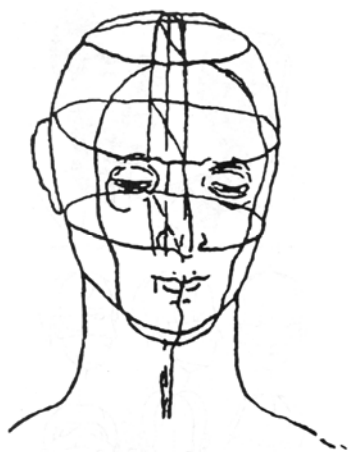


Рис. 4

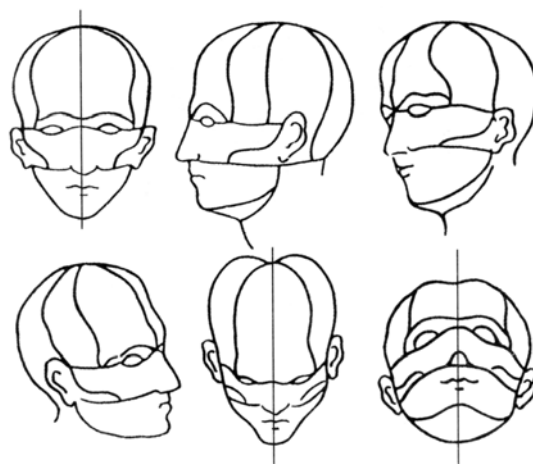


Рис. 5

4. *Метод линейно-конструктивного пространственного анализа формы головы.* Разрабатывая свой метод построения рисунка, венгерский художник Ш. Холлоши считал, что вначале должен идти процесс умозрительного построения формы предмета (изучение натуры), которому затем уже придается зрительное подобие в процессе изображения этого изучения средствами рисунка на листе бумаги. Причем, решающим моментом в определении правдивости рисунка является умение постичь конструкцию предмета, изобразив её сначала в виде некой общей схемы, а затем органически вести построение формы на этой основе (рис. 6).

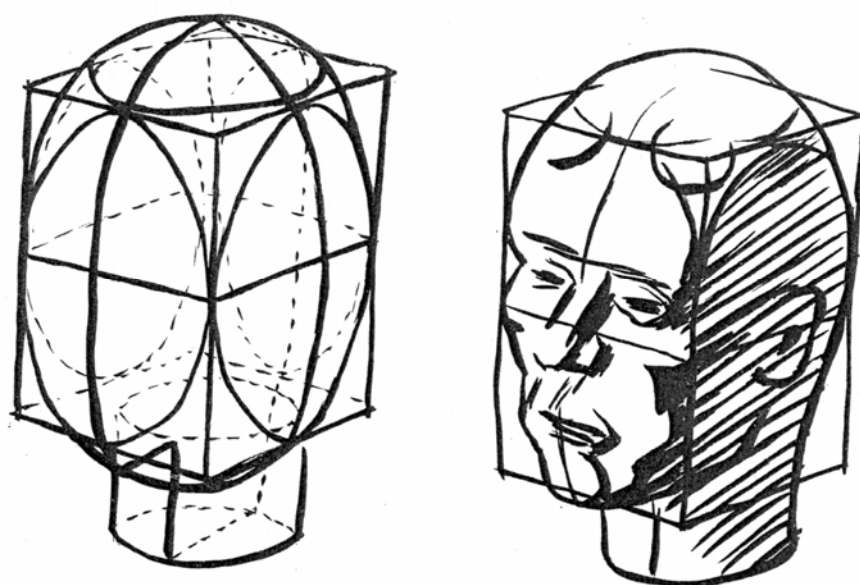


Рис. 6

Процесс работы складывался следующим образом. Сначала рисовалось яйцо головы, которое тут же нужно было отсечь плоскостями с лицевой и боковой сторон, то есть сделать «коробок», который показывал бы поворот головы. Затем на лицевой части находились места глаз, носа, рисовались уши (то есть как видимое, так и скрытое от глаз благодаря повороту головы), вставлялась шея. Такой конструктивный костяк рисунка позволял ученику в дальнейшем, по мысли Холлоши, правильно подойти к построению формы.

5. *Метод светотеневого рисунка объемной формы головы.* Югославский художник-педагог А. Ашбе в основу своей системы обучения рисунку головы положил «принцип шара» и метод светотонной моделировки формы. Он предлагает начинать рисунок с тональной лепки формы (пятна) и постепенно подходить к выявлению контурной линии: «Только в результате постепенного уточнения и тщательного разбора форм природы учащийся подойдет к той «контурной линии», с которой неумелые ученики пытаются начинать свои рисунки» [37] (рис. 7).

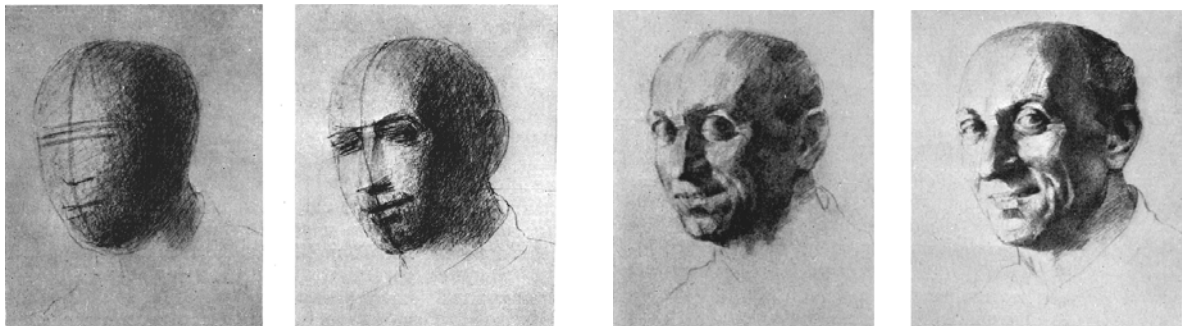


Рис. 7

6. *Метод поверочного рисования объемной формы головы.* П.П. Чистяков всю свою систему рисунка в целом назвал «системой поверочного рисования». Эта система построения изображения, как писал И.Е. Репин, заключалась в перспективе плоскостей головы. Пересекаясь на черепе, эти плоскости образовывали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий правильно построенных оснований. Наглядным примером подобного построения головы может служить рисунок В.Е. Савинского (рис. 8).



Рис. 8

7. *Метод объемно-пространственного конструктивного построения формы головы.* Выдающийся художник и педагог А. Дейнека построение изображения рекомендует начинать с линейного рисунка, выявления линейно-конструктивной основы формы, а заканчивать решением тональных задач (рис. 9).



Рис. 9

Существуют и другие методы рисования объемной формы головы, однако, мы не будем рассматривать их, так как они не представляют для нашего исследования никакой методической ценности.

Исходя из этого, целью всех постановок в академической живописи является не изучение средств изображения, а овладение системой построения художественной формы.

Особенностью рисунка для живописного этюда головы является то, что при одинаковости общего принципа изображения головы карандашом или кистью мы наблюдаем разницу в приеме выполнения – отточенный карандаш и сравнительно широкая, плоская кисть по-разному решают форму.

Работа карандашом идет по пути линейных построений формы, постепенно выявляя ее объемную сущность. При работе кистью художник исходит от широких обобщений формы и идет к их детальной обработке. Лепка формы кистью при помощи краски значительно отличается от передачи этой же формы карандашом на бумаге.

В рисунке изучается форма, анализируется конструкция и условно определяется цветовая характеристика модели. Освещенность натуры передается тоже условно с помощью так называемого «тонального масштаба». Форма и конструкция в рисунке могут воспроизводиться иногда линейно, без фона.

В работе же кистью форму придется изображать не отдельно, независимо от среды, от фона, а обязательно вместе с тем окружением, в котором находится модель. Законченность как карандашного рисунка, так и «живописного» состоит не в мелкой деланности работы, а в настойчивом стремлении цельно и выразительно передать натуру.

Предварительный рисунок на бумаге с последующим механическим перенесением его на холст нежелателен. Для начинающих в качестве наиболее доступного и простого приема следует рекомендовать рисунок на холсте углем, а не карандашом. Следует отметить, что зачастую начинающие художники, рисуя карандашом, делают изображение контурной

однажымной линией. Такой карандашный рисунок исключает пространство и не учитывает освещения.

Уголь в отличие от карандаша более «подвижный», мягкий, податливый, легко стирающийся материал, позволяет вносить значительные изменения для уточнения рисунка, им легче наносить и разницу в тоне, и светотеневые отношения.

Для живописного этюда головы рекомендуется выбрать натуру с наиболее выразительными формами и стараться подчеркнуть их соответствующим освещением.

Рассмотрите голову со всех сторон, отметьте ее характерные черты, ее поворот и наклон. Составьте себе определенное представление о модели и имейте его в виду в продолжение всей работы.

Работа над живописным этюдом головы должна вестись в строгой последовательности, это основное условие верного воспроизведения изображаемой натуры и успешного выполнения рисунка.

Независимо от точки зрения на натуру необходимо чувствовать ее в целом. Для этого следует, прежде всего, построить обобщенную, но характерную массу всей головы, определить ее величину и положение на изобразительной плоскости. Размер рисунка должен быть немного меньше натуры, а расположение его на листе зависит от поворота и наклона головы, причем небольшое перемещение головы на холсте влево и вверх улучшает его композиционные качества.

Таким образом, когда вы обдумываете рисунок или картину с изображением головы человека, с самого начала найдите ее правильное положение. Если она будет помещена слишком низко, то может создаться впечатление, что она «падает» за плоскость холста; если слишком высоко, то станет как бы «плавать».

На рисунке (рис. 10, а) сама по себе голова удачно помещена в центре изображения. Но когда к ней добавляются шея и плечи (рис. 10, б), видно, что вся композиция становится в нижней части тяжеловатой.

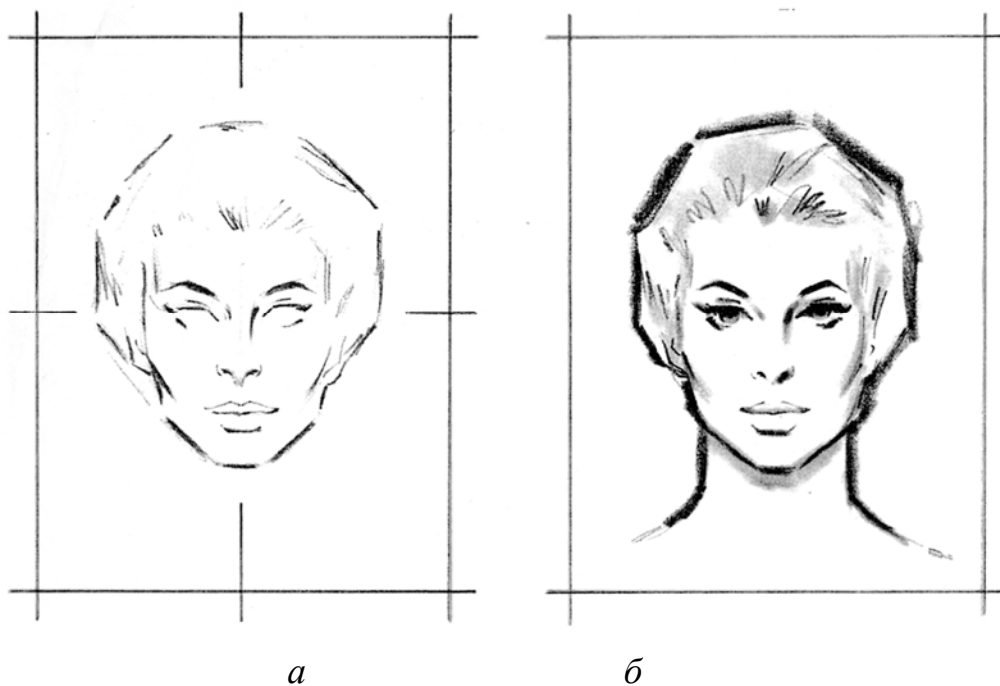


Рис. 10

На рисунке (рис. 11, а) голова кажется размещенной слишком высоко, однако здесь остается достаточно места для шеи и плеч. Попробуйте держать в голове весь образ в целом при подготовке композиции своей работы.

На рисунке (рис. 11, б) видно, что голова находится на своем месте и изображение сбалансировано. Кроме того, даже при добавлении шеи и плеч здесь остается достаточно места внизу для поддержки объекта изображения.

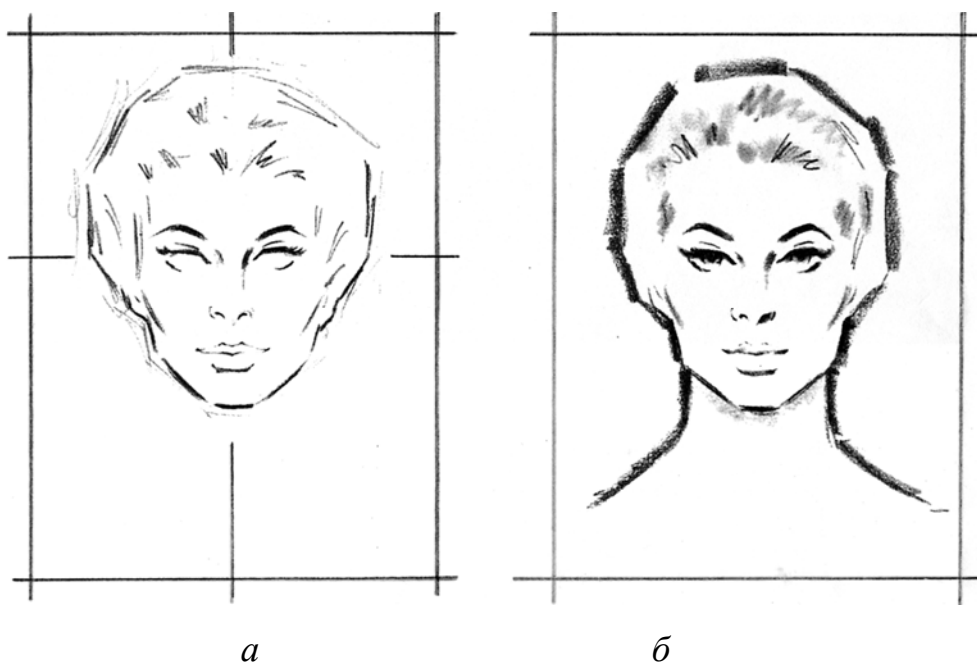


Рис. 11

Рисуя голову в профиль, оставляйте несколько больше фона спереди, а не сзади модели. На рисунке (рис. 12, а) голова помещена точно по центру холста, что слишком сужает пространство спереди.

На рисунке (рис. 12, б) голова слегка сдвинута вправо, что дает более благоприятный эффект. Это может показаться мелочью, но многие неплохие сами по себе картины не производят должного впечатления из-за неудачного размещения объекта изображения.

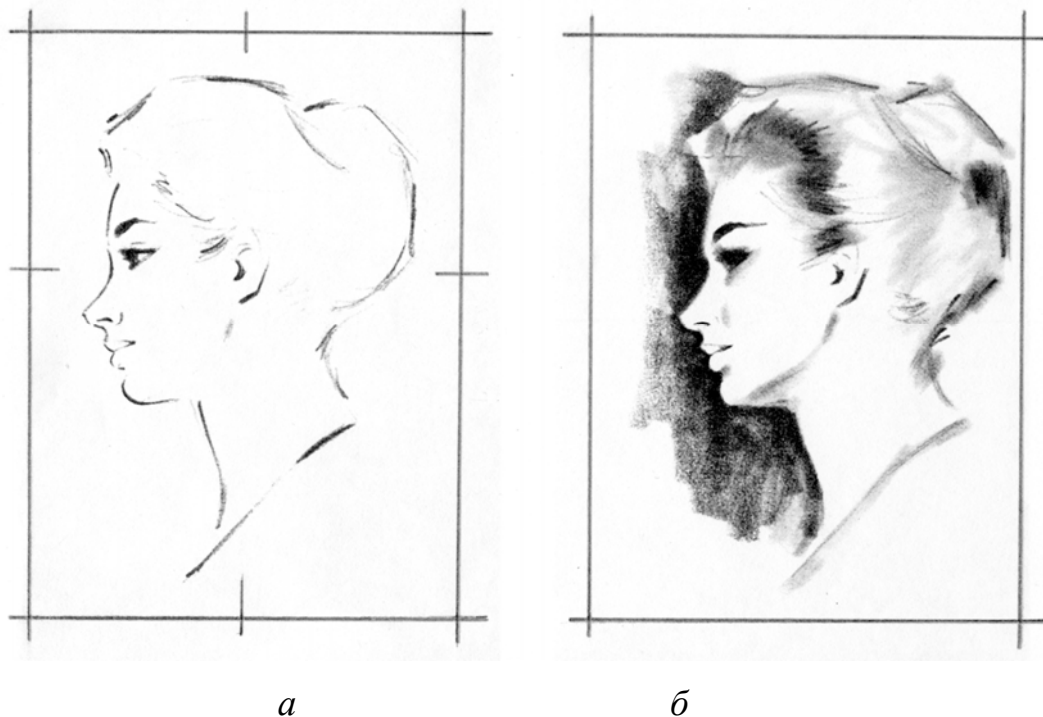


Рис. 12

Этот принцип размещения применим для всех положений головы в пространстве.

В начале работы, когда художник быстро намечает на холсте общую форму головы и шеи, необходимо обратить внимание на их положение по отношению к вертикали и горизонтали. Голова может быть поставлена прямо, наклонена или повернута. Повороты и наклоны часто сочетаются в движении, взаимно дополняя друг друга. Здесь особое внимание следует уделить связи головы с шеей и плечевым поясом, без чего сложно добиться правильного пластического построения.

Парность в строении головы позволяет представить себе как бы проходящую по лицу серединную (профильную) линию. При повороте

головы вспомогательная линия примет выгнутый характер и разделит голову на две неравные части.

Серединная линия помогает в процессе рисования ставить все парные формы головы и проходит посредине переносицы, основания носа, губ и подбородка, точно определяет их положение.

Поперечная вспомогательная линия, проходящая через середину глазничных впадин по направлению к ушным отверстиям, делит голову на две приблизительно равные части: верхнюю лобную – от теменных костей до переносицы, и нижнюю – от переносицы до подбородка. Эта линия своим характером (прямая или вогнутая) помогает определить степень наклона головы и ракурса (рис. 13).



Рис. 13

Вышеупомянутые вспомогательные линии (профильная и поперечная), перекрещиваясь в точке на переносье, образуют так называемую «крестовину». Правильно намеченная в начале рисунка, она определяет положение головы в пространстве и является основой для дальнейшей работы (рис. 14).

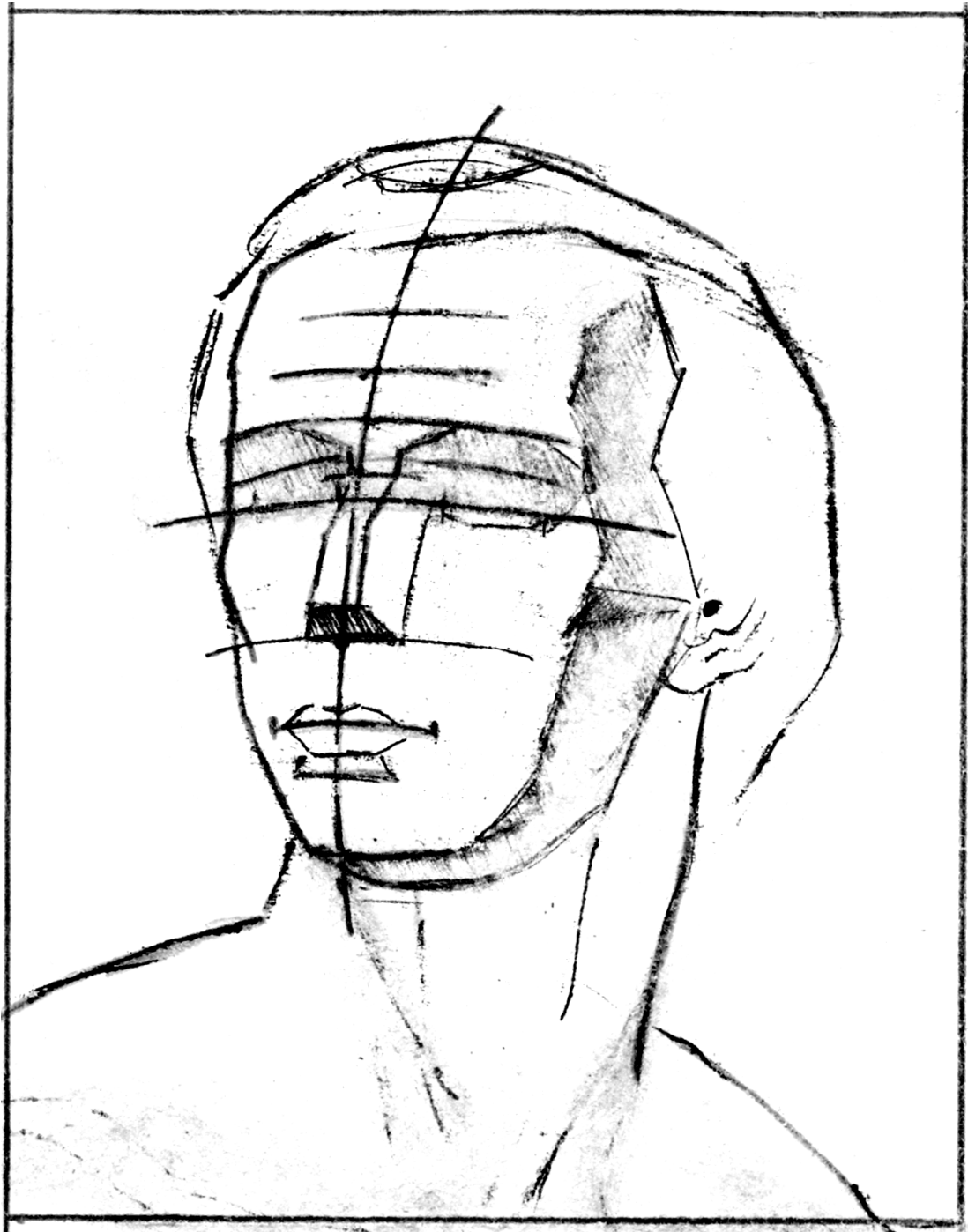


Рис. 14

Опираясь на поперечную линию «крестовины», намечают параллельные ей линии, определяющие расположение лобных бугров, надбровных дуг, глаз, скул, основания носа, нижнего края подбородка. Одновременно необходимо обращать внимание на пропорциональные отношения частей, все время сравнивая их друг с другом и со всей головой.

Разместив на холсте общую форму головы, уяснив ее основной характер (яйцевидный, шарообразный, расширяющийся кверху или книзу),

наметив вспомогательные линии, определяющие поворот и наклон, следует постепенно переходить к выявлению основных поверхностей, ограничивающих объем головы.

Затем нужно легкой светотенью отделить всю лицевую поверхность от боковых, идущих к затылку. Граница лицевой поверхности пройдет по вискам, скуловым частям и подбородку. При помощи той же светотени, не забывая о необходимости обобщения, намечайте более мелкие формы, лежащие на передней поверхности лица (рис. 15).

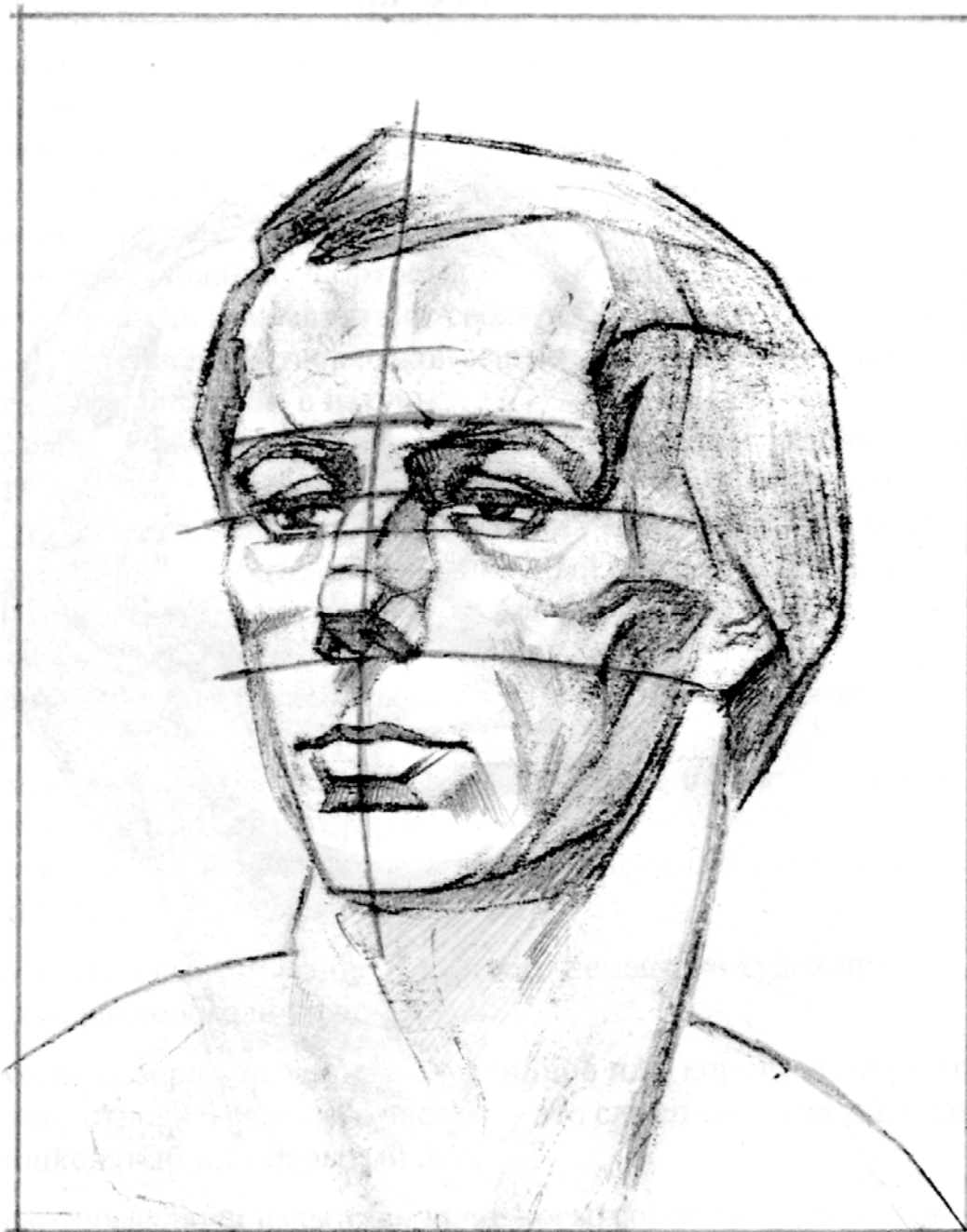


Рис. 15

Разбирая форму лба, нельзя не отметить, что он образуется пятью поверхностями: средней – фронтальной, двумя боковыми, к ней прилегающими, и двумя височными. При рисовании живой формы все эти плоскости необходимо обосновать анатомически. Следует также найти место для обобщенных форм глаз, скул, подбородка, ушей, носа и других деталей.

Парные формы головы рисуются одновременно, а не по отдельности; глаза надо намечать сразу, находя им место в глазничных впадинах. Скулы, надбровные дуги, лобные бугры тоже нужно увязывать друг с другом, что предполагает их сопоставление и сравнение во время работы.

Обобщенная форма облегчает перспективное построение поверхностей, образующих голову, подсказывая расположение на них более мелких деталей. Надо понимать форму как объем, отграниченный от окружающего пространства многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей освещается по-разному и по-разному характеризует форму. Но даже на такой начальной стадии обобщения нельзя рисовать условно, грубо намеченную схему. В рисунке живой природы условная схема должна быть лишь руководством в работе как средство для сознательного рисования модели, она должна помочь понять сущность живой формы. Чтобы впоследствии воспроизвести реальную, живую форму кистью, каждый мазок, положенный вами, должен показывать определенную плоскость формы, ту или иную ее грань. Для передачи постепенного перехода одной плоскости формы в другую нет надобности ступенчатой границы этих плоскостей, а нужно найти еще более мелкие членения.

Поэтому нужно стремиться, чтобы в рисунке под живопись было достигнуто главное – объемное выражение форм, цельность рисунка, крепко построенного с правильно взятыми пропорциями и в характере. Излишний детальный рисунок под живопись мешает художнику свободно писать кистью, сковывает его работу, художник начинает робко раскрашивать свой рисунок, боясь заехать кистью за границу, прорисованную углем.

Тональная проработка головы неотделима от строгого рисунка и внимательной лепки ее формы, поэтому можно слегка проложить основные теневые массы. Не обязательно моделировку делать в полную силу тона угля, можно сделать довольно светлый по тону рисунок, но желательно с характеристикой основных тональных градаций формы головы.

Затем рисунок можно или зафиксировать лаком, или смочить водой из пульверизатора (если грунт холста клеевой или эмульсионный), или слегка смахнуть уголь, оставив рисунок в очень легком светлом тоне. В дальнейшем лучше писать прямо по зафиксированному углю, что даст возможность объемно и пространственно прочувствовать модель на холсте и отрешиться от плоскостного восприятия.

Большое значение для работы над заданием «голова натурщика» имеет хорошее знание анатомии, в частности, черепа, мышц головы, шеи и плечевого пояса. Здесь необходимо добавить, что начинающему художнику необходимо уметь видеть голову как неразрывное целое со всеми характерными деталями.

Имея строгий рисунок, невольно привыкаешь к дисциплине труда в масляной живописи, что дается чрезвычайно трудно, и поэтому в самом начале обучения масляной технике необходимо, в первую очередь, думать о выразительном рисунке и цветовом единстве. Поскольку без этих качеств не может быть убедительной живописи.

Важно отметить, что боязнь нарушить предварительный рисунок, сделанный для живописного этюда головы, приводит к тому, что живопись превращается в робкую раскраску, поэтому не старайтесь, чтобы рисунок был вполне законченным, со всеми деталями. Избегайте подробной моделировки формы, так как излишняя прорисовка сковывает начинающего художника, мешает ему свободно писать этюд кистью. В дальнейшем необходимо учиться рисовать кистью на любом этапе живописного процесса. В конечном итоге предварительный рисунок должен делаться сразу кистью на холсте, быть строгим и точным, но без подробной детализации.

Предлагаемый метод ведения учебного этюда не является единственно правильным. Существуют и другие способы работы над этюдом. Но задача профессионального обучения и воспитания художника в высшей школе требует наличия четкой и ясной методической системы.

Ключевым вопросом при оценке портретируемого считается вопрос о сходстве изображения с моделью. Термин «сходство» обозначает подобие, соответствие в чем-нибудь с кем-нибудь или чем-нибудь. В гносеологии это понятие является характеристикой соответствия образа и предмета, отражения и оригинала. Однако диалектико-материалистическое понимание сходства противоречит односторонним представлениям о сходстве как о «зеркальном» отражении в виде «физического подобия».

Внешнее сходство при изображении головы – это соответствие характерных данных модели и ее изображения, способствующих узнаванию модели по изображению. При этом узнавание есть первоначальная форма осмысления предмета изображения. Осознание внешнего сходства происходит в процессе противопоставления индивидуальных и типических признаков. Причем найти внешнее сходство – значит, выделить в совокупности разнообразных индивидуальных и типических признаков сравниваемых элементов именно индивидуальные признаки и изображать их, отвлекаясь от признаков типических.

Однако чтобы правдиво передать внешнее сходство, раскрыть посредством внешнего сходства внутреннюю сущность человека, необходимо хорошо знать анатомию, дающую обоснование его внешней формы через анатомическую структуру костей и мышц. Так как, рисуя лицо и тело человека, организуя его линейно-конструктивную и композиционную схему в портрете, необходимо помнить, что каждая линия одновременно указывает и на определенное расположение костей и мышц, обладающих как общими анатомическими свойствами, присущими для всех, так и индивидуальными чертами, обеспечивающими отличие людей друг от друга.

При этом необходимо отметить, что композиция не придумывается художником, она составляет органическую сущность процесса образной переработки идейного и физического материала искусства определенной суммой подчинённых ей категорий.

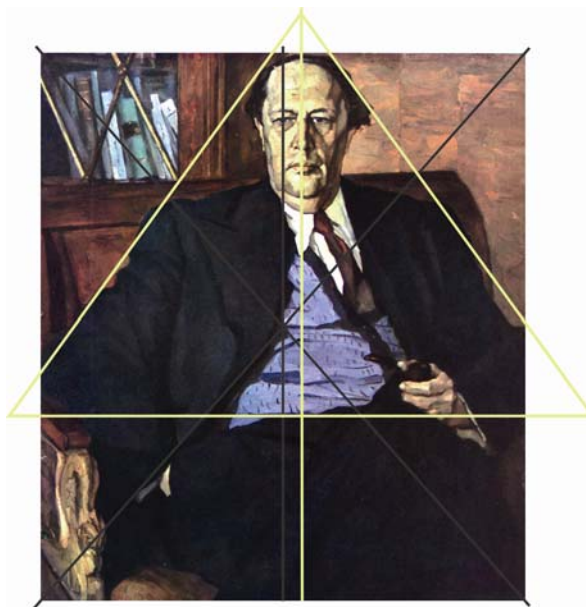
На начальном этапе обучения под композицией портрета мы будем понимать как общее расположение изображения человека и окружающей его среды в плоскости картины, так и действенную взаимосвязь основных, подчинённых ей компонентов и категорий. При этом к специфическим средствам композиции в портрете необходимо отнести: передачу портретного сходства, выражение лица, направление взгляда, экспрессию жеста и позы, осанки и силуэта фигуры, поворота головы и т.п. Эти специфические средства композиции используются в сочетании с ее общими изобразительно-выразительными средствами.

В целях расширения круга анализируемых специфических особенностей композиции портрета рассмотрим основные композиционные приемы организации изобразительного материала в зависимости от поворота головы и фигуры модели в портрете.

Для первой группы портретов характерен фасовый или неглубокий трехчетвертной поворот головы и фигуры человека в пределах картинной плоскости. В результате весь принцип построения изображения в определенном формате организуется по системе (схеме) центрально-осевой или центрально-осевой треугольной композиции. Чаще всего композиционный центр в данной группе портретов бывает незначительно сдвинут вправо или влево от центральной вертикальной оси картинной плоскости. При этом остальные детали и элементы картины уравнивают композицию, придают ей устойчивый характер. Например: на рис. 16, а дана центрально-осевая схема композиционной структуры работы «Автопортрет А. Дюрера», а на рис. 16, б – центрально-осевая треугольная композиция «Портрета А.Н. Толстого» работы художника П.Д. Корина.



а



б

Рис. 16

В пределах близкого к квадрату формата полотна фасовое положение головы и фигуры изображаемого расположено почти симметрично по отношению к центральной оси фигуры человека. Силуэт фигуры в пределах картинной плоскости лишь слегка сдвинут вправо от ее вертикальной оси для введения элементов фона, которые дополняют характеристику изображаемого. Различные уровни пластических связей основного и дополнительных композиционно-смысловых центров и зрительных пятен (кисть руки с трубкой; часть кисти руки, вложенной в карман; светлое пятно жилета; передние элементы кресла и т.д.) определяют систему опорно-зрительных точек, заложенную в композиционную структуру портрета.

Основные линии фигуры образуют ритмическое движение к главному композиционному, смысловому и зрительному центру портрета – лицу, который расположен в пределах «центрального поля зрения», в треугольнике над пересечением диагоналей, и выделен светом и объемом. Принадлежность самых светлых пятен композиционным центрам (лицо, кисти рук) подчеркивает логику построения и позволяет зрительно сосредоточить на них внимание. Ракурсное расположение линий, принадлежащих изображению фигуры и предметов фона (кресло, шкаф), образует

неглубокую пространственную среду. Тоновые и цветовые отношения в портрете строят пространство по четырем планам.

Перечисленные элементы композиционной структуры портрета позволяют делать вывод, что это яркий пример центрально-осевой треугольной композиции.

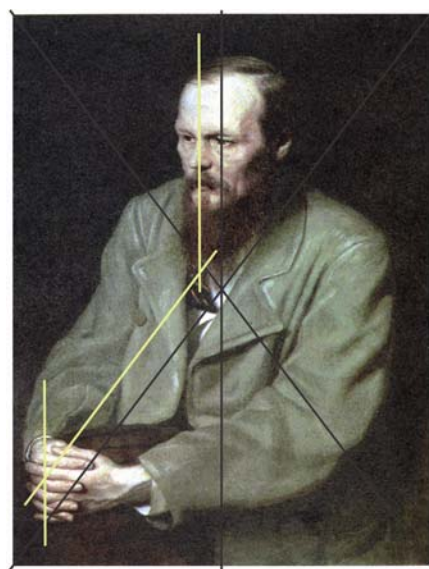
Для второй группы портретов характерны различные уровни трехчетвертного положения головы и фигуры человека в пределах картинной плоскости. В зависимости от количества дополнительных композиционных центров или точек (одной или двух кистей рук и их взаимосвязи и расположения) весь принцип построения строится как диагональная уравновешенная или диагональная динамическая композиция.

Примером диагональной динамической композиции может служить работа художника М.В. Нестерова «Портрет скульптора В.И. Мухиной», где строго диагональное построение композиции потребовало полного подчинения диагонали всех элементов портрета (рис. 17, а).

На (рис. 17, б) представлена диагонально уравновешенная схема композиционной структуры «Портрета Ф.М. Достоевского» работы художника В.Г. Перова.



а



б

Рис. 17

За кажущейся внешней простотой лаконичной композиции портрета стоят точно найденные взаимоотношения масс - фигуры к формату и фигуры к фону. Портрет имеет вертикальное расположение с приблизительными пропорциями формата 6:5. Такой формат способствует преобладанию вертикали в картинной плоскости.

Поколенное изображение писателя скомпоновано в тесное пространство, которое освобождено от предметов, и фигура дана на нейтральном фоне. Обратите внимание, сколь массивна и композиционно устойчива тяжелая диагональ фигуры в прямоугольнике холста. Заметна продуманность организации процесса восприятия портрета. Наш взгляд сначала приковывается к лицу - главному композиционно-смысловому центру портрета, а потом спускается к рукам, нервно сцепленным на коленях, которые являются в портрете дополнительным композиционным центром. Ощущение движения от лица к рукам, выдвинутым вперед, способствует формированию этого диагонального направления. Линии, образующие силуэт и контур фигуры в портрете, мягко подводят взгляд к центру портрета, выделенному также и светом. Эти линии образуют более крупный овал по отношению к светлому овалу лица.

Главный композиционный центр портрета - лицо, расположен в наиболее удобном для рассмотрения месте, то есть в оптическом центре картинной плоскости.

Отметим, что композиция портрета строится на ряде взаимно-уравновешивающихся элементов структуры портрета, где один из них - это активная связь центральной вертикальной линии картинной плоскости с линией наклона лица и кистей рук, имеющих общее направление, стабилизирующее движение диагонали.

Организация пространства строится через распределение света вглубь картины, а также ракурсное положение головы, плечевого пояса и торса. Анализ композиционной схемы данного портрета показывает, что это типичный пример диагональной уравновешенной композиции.

Для третьей группы портретов характерно профильное положение головы и фигуры изображаемого. В зависимости от решаемых творческих задач в портрете могут быть использованы следующие варианты композиционной структуры портрета: диагональная уравновешенная композиция, например, работа П.Д. Корина «Портрет М. С. Сарьяна» (рис. 18, а); или диагональная динамическая композиция, например, работа М.В. Нестерова «Портрет академика И.П. Павлова» (рис. 18, б).

Итак, мы видим, что в ходе работы необходимо обращать внимание на сознательный поиск интересного композиционного решения портрета, на последовательное сравнение отдельных приемов организации и принципов построения композиции для нахождения их особенностей: масштабности, ритмических связей и механизма формирования силуэта, то есть всего того, что влияет на общее композиционное решение портрета.



а



б

Рис. 18

Таким образом, при разработке сюжетно-пластических связей в портрете существует целый ряд приемов, которые помогают создать цельную и выразительную композицию. Это объясняется тем, что композиционная структура портрета обладает большой устойчивостью, на что обращал внимание еще Г. Вельфлин, указывая на ее особую сопротивляемость изменениям стиля, обусловленную стойкостью тех строгих и лаконичных схем, которые сложились в истории мирового портрета на разных этапах его эволюции.

КОЛОРИТ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

В тесном взаимодействии с понятием «гармония» в живописи существует и понятие «колорит», обозначающее систему соотношений цветовых тонов, образующих органичное единство цветового многообразия палитры по законам гармонии. Это подразумевает выбор художником доминирующего цвета или определенных соотношений цветов в портрете, усиливающих эмоциональное воздействие полотна на зрителя, а также передающих эстетическое отношение художника к портретируемому. Важнейшей составляющей живописи является колорит, посредством которого возможно эмоционально и образно отразить широту и глубину замысла художника, содержащего эстетическую оценку, настроение и переживания не только отдельного автора, но и целого поколения в определенный исторический период.

Слово «колорит» (от латинского color – цвет, краска) в современном языке употребляют в трех основных значениях:

- 1) цветовой облик видимых предметов и явлений;
 - 2) общий характер сочетания цветов в многокрасочном произведении искусства;
 - 3) совокупность характерных особенностей (эпохи, местности и др.).
- Например, говорят: «национальный» колорит и т.д.

Эти три значения слова «колорит» относятся к различным сферам – объективному миру и художественной практике. Колорит, в третьем значении, как совокупность характерных особенностей не связан непосредственно с цветовым решением картины, поэтому рассмотрение его остается за рамками нашего внимания. Мы остановимся подробнее на понятии колорита в первом и во втором значениях, то есть на колорите в природе и в живописи.

1. *Колорит в первом значении* характеризует явления и предметы реальной действительности, воспринимаемые человеческим зрением. Это –

впечатление, которое производят на художника отраженные от предметов световые лучи, иначе – воздействие световых лучей на сетчатку глаза.

На восприятие колорита в природе существенное влияние оказывают объективные психофизиологические закономерности восприятия. Зрительное восприятие – сложный акт, включающий в себя предшествующий опыт и знания, а также осмысление и истолкование увиденного, т.е. восприятие направляется сознанием.

Благодаря мышлению, уже в процессе восприятия существует определенный отбор, который влияет на различные способы видения и формирования образа данного объекта. У художников, например, различают объемное, линейное, живописное, колористическое, пластическое и др. формы видения, каждая из которых имеет свои особенности. Кроме того, может быть сформировано два, три и более способов восприятия одновременно. Так, колористическое видение может сочетаться с пластическим или световоздушным, живописным или графическим. В зависимости от цели и установки художник может видеть и замечать в природе только те ее стороны, которые его интересуют в данный момент, например, цвет предметов, их сочетания и отношения или же светотень и объем. Формы и способы видения зависят от потребности в передаче определенного содержания, а также от представлений художника о мире, его понимания действительности.

В первую очередь, необходимо дать определение понятий линейного и живописного видения. Это два мирозерцания, каждое из которых, однако, способно дать законченную картину видимого.

Описывая методы и приемы изображений при этих способах видения, необходимо указать, что при линейном видении акцент делается на контуры, т.е. форма очерчивается линией, что придает изображению подвижный характер.

При живописном видении внимание отвлекается от краев, контур становится более или менее безразличным глазу. Основными элементами

впечатления являются предметы как видимые пятна, при этом безразлично, говорят ли такие пятна как краски или же как светлости и темности. Таким образом, живописностью могут обладать картины, исполненные монохромно, что исключает колорит. Живописными называют работы, выполненные средствами графики, следовательно, живописное видение не обязательно должно быть и колористическим одновременно.

Таким образом, живописный стиль передает оптическое впечатление от предметов, он заботится больше о визуальном образе, в нем больше субъективного, чем в линейном стиле. То есть, линейное видение передает вещи, как они есть, живописное – как они кажутся.

Живописность – это метод изображения, при котором в картине господствует проблема пространства, а объемная форма предметов отодвигается на второй план. Живописное пространство – это, прежде всего, пространственная среда, «агентами» которой являются свет и воздух. Передача в живописи света и воздуха обогащает колорит, придает ему изысканное качество, отличающееся богатством цветовых вибраций, зависящих от цвета освещения и взаимных рефлексов от окружающих предметов. Наиболее ярко все эти качества проявились в импрессионизме как крайней степени живописности.

К этому можно добавить различия в передаче пространства при линейном и живописном видениях. Линейное видение, ограничивая предмет, отделяет его от окружающей среды, это две разные «материи». Для живописного видения не существует разницы между предметом и пространственной средой, тонально-цветовые отношения уравнивают их в правах, это единая субстанция.

Появление света и тени в картине способствовало развитию живописного стиля. Однако светотень может присутствовать и в живописи, о которой говорят как о линейной. Таким образом, линейное видение может сочетаться и с колористическим. Линейному видению свойственно чаще

всего стремление к чистым, не смешанным цветам, как в древнерусской иконописи или в живописи Анри Матисса.

Колористическое видение всегда сопряжено с пластическим видением. Принято считать, что пластическое видение свойственно скульпторам, а также живописцам, создающим в своих работах объемные изображения. Понятие пластичности связывают не только с объемом и рельефностью. Пластичность – это особая выразительность моделировки формы и ее цветового решения, причем, моделировка формы может выполняться с помощью светотени, выразительных линий, плоских цветовых пятен и линий и др. Поэтому, скорее всего, пластичность – это гармония масс, форм и линий всей композиции. Именно в таком значении мы будем понимать пластичность.

В истории живописи возникло множество колористических систем, связанных с какими-либо направлениями или творческой индивидуальностью мастера, который показывает различные колористические решения. Во всех случаях проблема колорита решается одновременно с пластическими задачами (решение формы). В одних случаях проблемы колорита связаны с решением светотеневых задач, в других – пространственных, в третьих – с декоративно-плоскостным решением формы.

Особенности восприятия живописца выражаются в понятии «колористическое видение». Несмотря на то, что этот термин широко употребляется в обиходе художников, он понимается по-разному, а в литературе нет четкого определения этого понятия. Поэтому прежде всего начинающему художнику необходимо четко определиться со смыслом этого термина.

При рассмотрении вопроса о колористическом видении необходимо выяснить особенности цветового восприятия и особенности передачи этого восприятия красками. Колорит в природе складывается по определенным объективным законам света и зрительного восприятия и зависит от ряда

факторов: собственного цвета предметов, чувствительности зрения при данной освещенности, а также цвета света. Так, известно, что цвет предметов в зависимости от состояния освещения и удаленности от наблюдателя выглядит по-разному. Например, предметы красного цвета выглядят в лунную ночь серыми или черными, зато более насыщенными становятся светло-голубые и светло-зеленые цвета. Атмосфера, в которой содержатся мельчайшие частицы пыли, ослабляет окраску предметов, и чем дальше от зрителя предметы, тем более голубой оттенок они приобретают.

Начинающий художник не замечает обусловленного освещением цвета, не видит изменения окраски предмета при различном освещении, потому что в его памяти присутствуют знания о цвете известного ему предмета. Например, при вечернем освещении белую бумагу он воспринимает белой и днем, и вечером. Это явление называется константностью восприятия цвета.

Отличительной чертой восприятия опытного художника является то, что он способен видеть эти изменения цвета. От способности художника замечать в природе тончайшие нюансы света и цвета и умения передавать их на холсте зависит убедительность и выразительность изображения.

В природе цветовое единство достигается за счет общего освещения, пространства и взаимных рефлексов, однако определяющую роль в передаче реальной действительности выполняют тоновые отношения, общее тоновое состояние природы. Поэтому в практической деятельности начинающего художника важнейшее значение имеет чувствительность глаза к изменениям цвета по трем основным характеристикам – светлоте, цветовому тону и насыщенности.

Необходимо развивать чувствительность глаза особенно к тону, так как в живописи решающим фактором является передача общего состояния природы, что достигается общим верным тоном картины. Если общий тон картины не верен, и картина пересветлена, то теряется ощущение глубины, и «изображение лезет» из рамы на зрителя. Если общий тон картины слишком

темен, то теряется состояние, теряется свет, художнику не хватает палитры, и появляется чернота. В обоих случаях пропадает материальность изображаемого, однако при этом необходимо помнить, что в живописи цвет и тон неразрывны. Для того чтобы разобраться в том, что важнее в цвете: его яркость, оттенок, локальная окраска или же его отношения, зависящие от состояния освещенности, В. Серов, например, предлагал на начальном этапе обучения живописи писать тремя красками: белилами, жженой костью и охрой светлой.

Ведущую же роль в колористическом видении природы играет цветовое видение, цветовые представления и чувство цвета – это те механизмы, которые способствуют колористическому мышлению и порождению колористических образов. Колористическое видение начинается тогда, когда цветовое богатство природы воспринимается как целостная цветовая система, обобщающая определенную зрительную (цветовую) информацию. Такое мышление, естественно, требует определенного напряжения в деятельности художника: запоминания, анализа увиденного, синтеза, соотнесения увиденного с представленным в сознании образом в материале. Причем, большинство указанных операций протекает в образном мышлении осмысленно или интуитивно. Для колористического видения характерно присутствие элементов фантазии, воображения, но чем активнее мыслительная деятельность художника, тем продуктивнее идет формирование колористического образа.

Таким образом, колористическое видение – это художественное видение, которое возникает только в творческом процессе создания живописного произведения и невозможно без развития восприятия и изобразительных представлений о закономерностях цветового построения на плоскости.

Поэтому у людей, не имеющих непосредственного отношения к живописи, колористическое видение минимально, хотя каждому человеку

свойственно цветовое зрение, и многим присуще чувство цвета (на бытовом уровне) и эстетическое восприятие действительности.

2. *Колорит во втором значении* – это особое, специфическое средство, используемое в живописи. Такой колорит возник на основе зрительных соответствий (соотношений) с реальной действительностью и связан, прежде всего, с ее изображением. Он зависит от особенностей художественного видения и образного мышления. Колорит в картине строится, прежде всего, на плоскости, являющейся двухмерной, на которой создается лишь ощущение пространства и объемов посредством наложения на поверхность холста цветowych пятен (красок) в определенной последовательности и порядке. «Настоящие законы колорита, - писал Н.Н. Волков, - можно вывести не из законов природы как таковых, а из того, как эти законы понимал и передавал в живописи человек – творец истории, творец искусства» [11, с. 64].

При изображении на плоскости художник строит свою цветовую систему, опираясь на знания определенных закономерностей действительности, а также на внутренние закономерности построения картины. На плоскости существуют иные законы объединения цветов, чем в природе, иные способы достижения гармонизации, то есть колорит в живописи создается всеми цветовыми соотношениями в картине.

Выяснением сущности колорита в реалистической живописи занимались многие художники. Одни из них функцию колорита определяют как общую светоцветовую гармонию, основанную на господстве в изображении одного цвета. Основным объединяющим цветом в картине они считают цвет освещения. Этот доминирующий цвет должен присутствовать во всех остальных цветах, уменьшая их насыщенность и объединяя этим всю композицию.

На наш взгляд, наличие преобладающего цвета, даже если он не является цветом освещения, может быть весьма существенным условием в формировании колорита картины, так как цветовой строй, продиктованный

доминантой, является довольно значительным фактором художественной формы. Вместе с остальными факторами он активно участвует в формировании художественного образа, его эмоциональной стороны.

В этом можно убедиться на примере произведений выдающихся мастеров живописи. Например, лиловые, синие и фиолетовые цвета в «Портрете Е.С. Карензиной» художника А. Лентулова вызывают одновременно чувства беспокойства, смятения и таинственности (см. Приложение - илл. 26).

Но не во всех картинах обнаруживают один доминирующий цвет, так как колорит может быть построен и на двух доминирующих цветах, иногда вообще трудно определить цветовую доминанту. Условие обязательного присутствия доминирующего цвета как источника освещения характерно в основном для реалистической живописи, в том числе и для академической (учебной).

Широко известно выражение «колористическая живопись». Его употребляют при анализе не всех, а лишь некоторых произведений. Это говорит о том, что не все картины, написанные красками, обладают колоритом. Употребление этого выражения указывает на особое качество живописи некоторых работ, отличное от других, на особым образом организованный порядок цветов, который вызывает эстетическое переживание и способствует раскрытию содержания картины. Так, можно выделить отдельные специфические черты колористической живописи:

1. Колорит, в основе своей предполагает гармонию красок, образующих некое оптическое целое, причем монохромность исключает колорит.

2. Колорит не может быть сведён только к цветовой гармонии.

3. Колорит – это живописная интерпретация цвета, т.е. не простая комбинация «открытых» цветов, а система валёрных отношений, где свет и цвет выступают в нераздельном единстве.

4. Колорит не есть точная копия цветовых отношений в природе, допускается и несколько повышенное «звучание» воспринимаемых в действительности цветов.

5. Важным признаком колорита является сохранение выразительности цвета в изображении деталей, находящихся на разной глубине картинного пространства.

6. Колорит не обязательно содержится там, где художник употребляет чистые насыщенные краски. Он может быть присущ и произведениям, которые, на первый взгляд, кажутся серыми.

Перечисленные признаки колористической живописи можно дополнить и уточнить. Следует отметить, что для колорита в живописи обязательна определенная степень «подражательности» цветам природы (натуры), т.е. цвет должен нести предметный смысл. Поэтому в понятие колорита входит такое условие, как отражение цветовых свойств природы, то есть неотъемлемым признаком колорита должна быть изобразительность цвета (под изобразительностью мы понимаем соответствие в той или иной степени цветов в картине цветам материального прототипа).

Изобразительность цвета характерна в основном для станковой картины и тесно связана с выразительной функцией, с эмоциональными качествами.

Таким образом, можно сделать вывод, что важнейшим признаком колорита является выразительность цветового решения всей композиции картины.

Художники-колористы всегда используют цвет в качестве важнейшего средства эмоциональной выразительности, выражения внутреннего содержания произведения и образного раскрытия мира. Так, гениальный живописец, «прирожденный» колорист Винсент Ван Гог, описывая свои картины, часто говорит о цвете как средстве раскрытия содержания (см. Приложение - илл. 27). «Изобразить подлинного человека», охватить «душу модели» – высшая цель Винсента Ван Гога – так, в «Портрете старого

крестьянина из Прованса» вместо того, чтобы точно передать то, что он видит, Винсент более своевольно пользуется цветом, чтобы портрет стал еще более выразительным. «Я представил себе этого безобразного человека, которого я хотел писать, в знойное время урожая, в полуденной жаре. Поэтому полыхающий оранжевый как раскаленное железо, поэтому тона яркого старого золота в тенях...» [1, с.9]. Обобщая, он формулирует позднее: «Я хочу писать портреты, которые через сто лет будут представляться людям того времени видениями. Но этого я не пытаюсь достичь фотографической точностью, а страстной выразительностью, употребляя наши современные знания о цвете и наше современное чувство цвета в качестве выразительного средства и в качестве средства усиления характера» [1, с.7]. Ван Гог тонко чувствовал силу краски, психологическое воздействие цвета и старался использовать его эмоциональную выразительность.

Художники все проблемы цвета и колорита связывают с содержанием и композицией картины и стремятся использовать цвет в качестве средства психологического воздействия. Они придают огромное значение цвету, который является главным средством выразить себя в живописи.

Может возникнуть впечатление, что выразительность цвета в картине достигается лишь в том случае, когда цвет трактуется свободно и мало соответствует натуре. Это неверно. При работе художника с натурой характер цветовых ее особенностей, видимые цвета и их отношения обуславливают и особенность колористического решения картины. Окружающая нас действительность располагает огромным богатством цветовых сочетаний. Художник вправе предпочесть для выражения внутреннего содержания одни цветовые сочетания перед другими, не отступая от правдоподобия природы. Живопись Матисса, например, отличающаяся своим декоративным характером, несколько повышенным звучанием цвета, передает непосредственные впечатления автора от природы; отступление от природы сделано с одной целью: наиболее полно

выразить мир и себя, при этом изобразительность живописи не подлежит сомнению.

Для произведений большинства художников характерна выразительность цветового решения, то есть краски кажутся «грустными», «задумчивыми» или «радостными» не благодаря изобразительной стороне, причина эмоционального воздействия лежит глубже. Из тысячи цветовых сочетаний, которые мы видим, художник находит тот аккорд красок, который сам по себе эмоционален и усиливает его эмоциональное звучание. То есть принцип отбора цветов, заимствование их у природы, способ их гармонизации зависят от творческой задачи художника.

В колористической живописи цвет дает возможность сразу почувствовать образ, найти ключ к пониманию замысла. Цветом можно передать сложнейшую гамму человеческих чувств и настроения, он активно участвует в образном звучании произведений, то есть выразительность цвета – главная, внутренняя и необходимая основа колорита.

Но способность колорита вызывать в человеке те или иные эмоции, мысли, психологические состояния не исчерпывает его роли, которую он играет в произведениях живописи. Вместе со всей композицией картины он вызывает эстетические переживания и связан с чувством прекрасного.

Кроме того, колорит представляет собой определенную целостность (гармонию), так как является *системой цветовых отношений* живописного произведения. Целостность предполагает наличие множества относительно самостоятельных элементов, взаимосвязанных между собой. Элементами колорита являются:

1) *краски* или другие материалы, обладающие различными фактурными свойствами;

2) *цвет* – основной признак краски, обладающий такими качествами, как *цветовой тон, светлота и насыщенность*;

3) *свет и тень*, сводящиеся в живописи к цветовым эффектам;

4) *цветовой ритм, валёр, контраст, характер мазка* – разного рода комбинации цвета и его трактовка.

Колорит включает в себя, помимо основного признака, наличие связей между элементами (структуру) и такие условия, как организованность и единство. Способ связи элементов в колорите может меняться в двух взаимно противоположных направлениях:

- в сторону понижения организации, т.е. дезорганизации, связанной с ухудшением колорита;

- либо в сторону повышения организации, связанного с улучшением колорита.

Это положение помогает объяснить, почему не всякая картина может обладать колоритом. Если цвета не упорядочены или не подчинены определенным закономерностям, то это не система, не колорит, а цветовая совокупность, «наличность» цветов в картине.

Понятие совокупности – более широкое по сравнению с понятием системы, в ней более свободные связи. Если в совокупности убрать или заменить какую-то часть, то будет другая совокупность. В системе (колорите) при изменении или удалении одного звена может нарушиться ее единство.

В колорите как системе зависимость между частями, а также частью и целым, не является очень жесткой, четко фиксированной. Она представляет собой подвижную и пластичную систему взаимосвязей. Среди этих взаимосвязей выделяются наиболее существенные и необходимые. Укажем на некоторые из них, относящиеся к колориту картины.

Внутренние связи, определяющие структуру колорита. Внутренними мы называем связи, входящие в само произведение живописи, к ним относятся:

- взаимосвязь и гармония между всеми цветами, входящими в композицию живописного произведения;

- взаимосвязь между количественным и качественным составом цветовой композиции.

Качественный состав можно разделить на два основных вида: композиции, построенные на контрастных отношениях цветов, и композиции с нюансными отношениями цветов. Количественный состав определяется обычно доминирующим цветом, преобладание одного или нескольких цветов определяет качественный цветовой строй произведения, который обладает способностью эмоционально воздействовать на зрителя.

Внешние взаимосвязи – это взаимоотношения художника и действительности, образ, который формируется вначале в сознании автора, а потом воспроизводится так или иначе в сознании зрителей благодаря «материализации» художником этого образа в картине. Цвет в картине является отражением цветовых закономерностей природы, которые никогда не повторяются в своих комбинациях, как и колорит, единственный и неповторимый для каждого отдельного произведения организацией цветовых отношений. В зависимости от решения задач образной выразительности, от предметно-изобразительных задач он может быть разнообразным, построенным по разным принципам, в разной трактовке.

Таким образом, колорит – это определенная система цветовых отношений художественного произведения, воспринимаемая как оптическое целое, эмоционально воздействующая на зрителя, имеющая предметное значение, связанная с общей структурой композиции и замыслом произведения.

ИСПОЛЬЗУЕМАЯ ЛИТЕРАТУРА

1. Алпатов, М.В. Очерки по истории портрета / М.В. Алпатов. – М.; Л.: Искусство, 1937. – 59 с.
2. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М.И. Андроникова. – М.: Искусство, 1980. – 422 с., ил.
3. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. - М.: Изд-во Прогресс, 1974. – 392 с.
4. Артомонов, И.Д. Иллюзия зрения / И.Д. Артомонов. – М.: Наука, 1969. – 223 с.
5. Бартенев, И.А. О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях / И.А. Бартенев. – М.: Просвещение, 1974.
6. Беда, В.Г. Живопись и ее изобразительные средства / В.Г. Беда. – М.: Просвещение, 1977. – 188 с.
7. Бодалев, А.А. Восприятие и понимание человека человеком / А.А. Бодалев. – М.: Изд-во Моск. ун-та, 1982. – 200 с.
8. Виппер, Б.Р. Проблемы сходства в портрете / Б.Р. Виппер // Статьи об искусстве. - М.: Искусство, 1970. – С. 342-351.
9. Владимиров, И. Трактат об искусстве. Мастера об искусстве / И. Владимиров. - М.: Искусство, 1978. Т.6. – С. 40.
10. Волков, Н.Н. Восприятие предмета и рисунка / Н.Н. Волков. – М.: Издательство АПН РСФСР, 1950. – 508 с.
11. Волков, Н.Н. Цвет в живописи / Н.Н. Волков. – М.: Искусство, 1984. – С. 320., ил.
12. Выготский, Л.С. Психология искусства / Л.С. Выготский. – М.: Искусство, 1972. – 163 с., ил.
13. Габричевский, А.Г. Портрет как проблема изображения / А.Г. Габричевский // Искусство портрета. – М.: ГАХН, 1928. – 110 с.
14. Гильденбранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве / А. Гильденбранд. – М., 1914. – 196 с.

15. Даниэль, С.М. Искусство видеть / С.М. Даниэль. – Л.: Искусство. Ленинградское отд., 1990. – 224 с.
16. Евреинов, Н.Н. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве / Н.Н. Евреинов. – М.: Гос. издательство, 1922. – 110 с.
17. Ельшевская, Г.В. Модель и образ. Концепция личности в русской и советской живописи / Г.В. Ельшевская. - М.: Сов. художник, 1984.- 216 с.
18. Жегин, Л.Ф. Язык живописного произведения / Л.Ф. Жегин. – М.: Искусство, 1970. – 124 с., 50 л. ил.
19. Жинкин, Н.И. Портретные формы / Н.И. Жинкин // Искусство портрета. – М.: ГАХН, 1968. – 7 с.
20. Зименко, В.М. Станковый портрет / В.М. Зименко // Советское станковое искусство. – М., 1974. – С. 53-69.
21. Зингер, Л.С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л.С. Зингер. – М.: Сов. художник, 1969. – 464 с., ил.
22. Зинченко, В.П. Творческие проблемы психологии восприятия / В.П. Зинченко // Инженерная психология. – М.: Изд-во МГУ, 1964. – С. 231-262.
23. Зинченко, В.П. Движение глаз и формирование образа / В.П. Зинченко // Вопросы психологии.- 1958. - №5. – С. 63-76.
24. Искусство портрета / под ред. А.Г. Габричевского. – М.: ГАХН, 1928.- Вып. 3. – 193 с., ил.
25. Котова, Е. Глаз и законы красоты / Е. Котова // Искусство. – 1966. - № 12. – 9 с.
26. Крамской, И.П. Письма и статьи: в 2 т. / И.П. Крамской. – М.: Искусство, 1965-66. - Т.1. – 627 с.
27. Кузин, В.С. Психология живописи: учебное пособие для вузов. – 4-е изд., испр. / В.С. Кузин. - М.: ООО «Издательский дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с.: ил.
28. Ляняшин, В.А. Проблемы портрета / В.А. Ляняшин // Художник. – 1976. - № 3. – С. 39-41.

29. Лубо-Лесниченко, Е.И. Китайские трактаты о портрете / Е.И. Лубо-Лесниченко, К.И. Разумовский, М.Л. Рудовая. – Л.: Аврора, 1971. - С. 73, ил.
30. Лук, А.Н. Психология творчества / А.Н. Лук. – М.: Наука, 1978. –127 с.
31. Максимов, К.М. Живопись головы / К.М. Максимов // Школа изобразительного искусства. – М.: Искусство, 1965. – Вып. 3. – С. 51- 86.
32. Медведев, Л.Г. Живопись. Гармония чувства, мысли, цвета: альбом-монография / Л.Г. Медведев. – СПб.: ЗАО «Мультипринт Северо-Запад»; Омск: Изд-во ОмГПУ, 2009. – 152 с.
33. Молева, Н.М. Педагогическая система Академии Художеств 18 века / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Искусство, 1956. – 520 с.
34. Молева, Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги / Н.М. Молева, Э.М. Белютин. – М.: Просвещение, 1991. – С. 5-14; С. 346-363; С. 251-284; С. 285-306.
35. Педагогика. Большая современная энциклопедия / сост. Е.С. Рацевич – Мн.: «Соврем. Слово», 2005. – 720 с.
36. Рок, И. Введение в зрительное восприятие / И. Рок. – М.: Педагогика, 1980. – 312 с., ил.
37. Ростовцев, Н.Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка / Н.Н. Ростовцев. – М.: Изобразительное искусство, 1983. – 286 с.
38. Рубинштейн, С.Л. Основы общей психологии: в 2 т. / С.Л. Рубинштейн. – М.: Педагогика, 1989. - Т.1. – 488 с.; Т.2. – 328 с.
39. Сапожников, А.П. Курс рисования / А.П. Сапожников. – СПб., 1875-78. – Т.1. – С. 23; Т.2. – С. 107.
40. Смирнов, Г.Б. Живопись / Г.Б. Смирнов. – М.: Просвещение, 1975.
41. Тома, Л.А. К вопросу о дифференциации портрета как жанра живописи / Л.А. Тома // Советское искусствознание – 77. Вып.1. - М.: Советский художник, 1978. – С. 233-247.
42. Тарабукин, Н.М. Опыт теории живописи / Н.М. Тарабукин. – М.: Всероссийский пролеткульт, 1923. – 69 с.

43. Тугенхольд, Я.А. О портрете / Я.А. Тугенхольд // Проблемы и характер истории. – Петроград, 1915. – С. 55-86.
44. Шапошников, Б.В. Портрет и его оригинал / Б.В. Шапошников // Искусство портрета. - М.: ГАХН, 1928. – С. 76-85.
45. Юон, К.Ф. Об искусстве / К.Ф. Юон. – М.: Искусство, 1957. – 333 с.
46. Яковлев, В.Н. О живописи / В.Н. Яковлев. – М.: Изд-во АХ СССР, 1951. – 8 с.
47. Яшухин, А.П. Живопись: учебное пособие для учащихся педагогических училищ по спец. 2003 / А.П. Яшухин. - М.: Просвещение, 1985.
48. Jannicke, Fr. Die Farbenhar – monie / Fr. Jannicke. - Stuttgart, 1902. – S. 37-152.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Аксенов, Ю. И. Цвет и линия. Изд-е 2-е, испр., доп. / Ю. И. Аксенов, М. Левидова. – М. : Совет. художник, 1986 – 326 с.
2. Алпатов, М. В. Очерки по истории портрета / М. В. Алпатов. – М. ; Л. Искусство, 1937. – 59 с.
3. Алпатов, М. В. Композиция в живописи. Исторический очерк / М. В. Алпатов. – М. : Искусство, 1940. – 132 с. : ил.
4. Ананьев, Б. Г. Индивидуальное развитие человека и константность восприятия / АПН СССР; Б. Г. Ананьев, М. Д. Дворяшина, Н. А. Кудрявцева. – М. : Просвещение, 1968. – 335 с.
5. Андреев, А. Л. Художественный образ и гносеологическая специфика искусства / А. Л. Андреев. – М. : Наука, 1981. – 192 с.
6. Андроникова, М. И. Об искусстве портрета / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1975. – 326 с. : ил.
7. Андроникова, М. И. Портрет. От наскальных рисунков до звукового фильма / М. И. Андроникова. – М. : Искусство, 1980. – 422 с. : ил.
8. Анохин, П. К. О творческом процессе с точки зрения физиологии / П. К. Анохин // Художественное творчество. – Л. : Наука, 1983. – С. 259–262.
9. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм. – М. : Прогресс. – 1974. – 392 с.
10. Арнхейм, Р. Новые очерки по психологии искусства. Перевод с англ. / Р. Арнхейм. – М. : Прометей, 1994. – 352 с.
11. Бартенев, И. А. О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях / И. А. Бартенев. – М. : Педагогика, 1974.
12. Беда, Г.В. Введение в теорию живописи: – учеб. пособие / Г. В. Беда. – Краснодар. : Кубан. ун-т, 1987. – 89 с.
13. Беда, В. Г. Живопись и ее изобразительные средства / Г. В. Беда. – М. : Просвещение. 1977. – 188 с.

14. Богоявленская, Д. Б. О диагностике художественного творчества / Д. Б. Богоявленская // Художественное искусство. – Л. : Наука, 1983. – С. 220–224.
15. Брунер, Дж. Процесс обучения / Дж. Брунер. – М. : Изд-во АПН РСФСР, 1962. – 84 с.
16. Брунер, Ф. Х. Психология познания / пер. К. Н. Бабанского // под ред. А. Р. Лурия. – М. : Прогресс, 1977. – 411 с.
17. Брушлинский, А. В. Психология мышления и проблемное обучение / А. В. Брушлинский. – М. : Знание, 1983. – 96 с.
18. Василев, С. И. Теория отражения и художественное творчество / С. И. Василев. – М. : Прогресс, 1970. – 496 с.
19. Величковский, Б. М. Психология восприятия / Б. М. Величковский, В. П. Зинченко, А. Р. Дурия. – М. : Изд-во МГУ, 1973. – 245 с. : ил.
20. Ветцольд, В. Искусство портрета / В. Ветцольд. – М. : Просвещение, 1908. – 240 с.
21. Виппер, Б. Р. Проблемы сходства в портрете – Статьи об искусстве / Б. Р. Виппер. – М. : Искусство. 1970. – С. 342–351.
22. Волков, Н. Н. Геометрия и композиция картины / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, – 1974. – № 6. – С. 49–55.
23. Волков, Н. Н. Восприятие картины / Н. Н. Волков. – М. : Просвещение, 1976. – 32 с. : ил.
24. Волков, Н. Н. Цвет в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1984. – 320 с. : ил.
25. Волков, Н. Н. Композиция в живописи / Н. Н. Волков. – М. : Искусство, 1977. – 263 с.
26. Выготский, Л. С. Психология искусства. 2-е изд. / Л. С. Выготский. – М. : Искусство, 1968. – 576 с.

27. Высогина, Е. И. Художественное мышление как комплексная проблема / Е. И. Высогина // Художественное творчество. – Л. : Наука, 1983. – 25 с.
28. Габричевский, А. Г. Портрет как проблема изображения / А. Г. Габричевский // Искусство портрета. – М. : ГАХН. 1928. – 110 с.
29. Ганзен, В. А. Восприятие целостных объектов / В. А. Ганзен. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1974. – 152 с.
30. Гачев, Г. Л. Жизнь художественного сознания: Очерки по истории образа / Г. Л. Гачев. – М. : Искусство, 1972. – Ч. 1. – 200 с.
31. Гильденбранд, А. Проблема формы в изобразительном искусстве и собрание статей / А. Гильденбрандт. – М. : Мусагет, 1914. – 193 с.
32. Гиппенрейтер, Ю. Б. Движение человеческого глаза / Ю. Б. Гиппенрейтер. – М. : МГУ, 1978. – 256 с. : ил.
33. Гончаров, А. О композиции / А. Гончаров // Художник. – 1981. – № 6. – С. 34–37.
34. Горанов, К. Художественный образ и его историческая жизнь / К. Горанов. – М. : Искусство, 1970. – 519 с.
35. Грегори, Р. Л. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Р. Л. Грегори. – М. : Прогресс, 1970. – 271 с.
36. Грегори, Р. Л. Разумный глаз / Р. Л. Грегори. – М. : Мир, 1972– 290 с.
37. Григорьев, С. А. О композиции в живописи / С. А. Григорьев. – // Школа изобразительного искусства : в 10 вып. – М. : Искусство, АХ СССР, – Вып. 6, 1963. – 39 с.
38. Гризова, А. И. Художественный образ как система / А. И. Гризова. – Одесса, 1970. – 282 с.
39. Грицай, А. М. Дипломная работа – завершённое художественное произведение / А. М. Грицай // Искусство. – 1978. – № 2. – 45 с.

40. Громов, Е. С. Природа художественного творчества / Е. С. Громов. – М. : Просвещение, 1986. – 239 с.
41. Даниэль, С. Н. Искусство видеть: О творческих способностях восприятия, о языке линий и красок и о воспитании зрителя / С. Н. Даниэль. – Л. : Искусство, 1990. – 221 с. : ил.
42. Дремов, А. К. Художественный образ. 2-е изд. / А. К. Дремов. – М. : Совет. писатель, 1961. – 406 с.
43. Евреинов, Н. Н. Оригинал о портретистах. К проблеме субъективизма в искусстве / Н. Н. Евреинов. – М. : Гос. издательство, 1922. – 110 с.
44. Ельшевская, Г. В. Модель и образ. Концепция личности в русском и советской живописи / Г. В. Ельшевская. – М. : Совет. художник, 1984. – 216 с.
45. Ермаш, Г. Л. Искусство и мышление / Г. Л. Ермаш. – М. : Искусство, 1982. – 277 с.
46. Ермолаева-Томина, Г. Б. Психология художественного творчества / Г. Б. Ермолаева-Томина. – М. : Академ. проект, 2003. – 302 с.
47. Жегин, Л. Ф. Язык живописного произведения / Л. Ф. Жегин. – М. : Искусство, 1970. – 124 с. : 50 л. ил.
48. Жинкин, Н. И. Портретные формы / Н. И. Жинкин // Искусство портрета. – М. : ГАХН. – С. 7–52.
49. Зайцев, А. С. Наука о цвете и живопись / А. С. Зайцев. – М. : Искусство, 1986. – 158 с. : ил.
50. Затуленьев, И. А. Законы творчества / И. А. Затуленьев. – Херсон: –1915. – 30 с.
51. Зименко, В. М. Станковый портрет / В. М. Зименко // Советское станковое искусство. – М., 1974. – С. 53–69.
52. Зингер, Л. С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л. С. Зингер. – М. : Совет. художник, 1969. – 464 с. : ил.

53. Зиновьев, С. И. Учебный процесс в советской высшей школе / С. И. Зиновьев. – М. : Высш. школа, 1975. – 314 с.

54. Зинченко, В. П. Порождение образа //Искусство и научно-технический прогресс / В. П. Зинченко, Г. Г. Вучетич, В. М. Гордон. – М. : 1973. – С. 429–461.

55. Игнатъев, Е. И. Воображение и его развитие в творческой деятельности человека / Е. И. Игнатъев. – М. : Знание, 1968. – 32 с.

56. Илиади. Практическая природа человеческого познания / Илиади. – М. : Высш. школа, 1962. – 168 с.

57. Иогансон, Б. В. Молодым художникам о живописи / Б. В. Иогансон. – М. : Изд-во АХ СССР. 1959. – 248 с.

58. Исаев, И. Ф. Профессионально-педагогическая культура преподавателя высшей школы / И. Ф. Исаев // Формирование профессиональной культуры учителя / под ред. В. А. Сластенина. – М. : Просвещение, 1993. – 145 с.

59. Искусство портрета / под ред. А. Г. Габричевского. – М. : ГАХН, Вып. 3, 1928. – 193 с. : ил.

60. Кандинский, В. В. О духовном в искусстве / В. В. Кандинский. – М. : Архимед, 1992. – 107 с.

61. Капланова, С. Г. От замысла и натуры к законченному произведению / С. Г. Капланова. – М. : Изобразит. искусство, 1981. – 216 с. : ил.

62. Кершенштейнер, Г. Развитие художественного творчества / Г. Кершенштейнер. – М. : Изд. Сытина, 1914. – 214 с. : ил.

63. Кириллов, С. Руководство к познанию живописи, изданное для юношества, обучающегося сему предмету, надворным советником С. Кирилловым. – СПб. : Типография департамента нар. просвещения, 1819–103 с.

64. Княжин, Я. Б. Послание к российским питомцам свободных художеств / Я. Б. Княжин. – СПб. : изд. Смирдина. – т. 2: – 184 с.

65. Корчажинская, В. И. Мозг и пространственное восприятие. Односторонняя пространственная агнозия / В. И. Корчажинская, Л. Т. Попова. – М. : Изд-во МГУ, 1977. – 87 с.
66. Коршунова, Л. С. Воображение и его роль в познании / Л. С. Коршунова. – М. : МГУ, 1979. – 144 с.
67. Костин, В. И. Что такое художественный образ / В. И. Костин. – М. : Совет. художник, 1962. – 60 с.
68. Кузин, В. С. Психология живописи : учеб. пособие для вузов. – 4-е изд., испр. / В. С. Кузин. – М. : Издат. дом «ОНИКС 21 век», 2005. – 304 с. : ил.
69. Кузин, В. С. Вопросы изобразительного творчества / В. С. Кузин. – М. : Просвещение, 1971. – 144 с.
70. Кустодиев, Б. М. Образ и цвет. / Б. М. Кустодиев. – М. : Просвещение, 1971. – 122 с.
71. Лапшин, И. Н. Художественное творчество / И. Н. Лапшин. – СПб. : Мысль, 1922. – 332 с.
72. Лейзеров, Н. Л. Образность в искусстве / Н. Л. Лейзеров. – М. : Наука, 1974. – 207 с.
73. Лентяшин, В. А. Проблемы портрета / В. А. Лентяшин // Художник. – 1976. № 3. – С. 39–41.
74. Лентяшин, В. А. «Композиционный» портрет сегодня / В. А. Лентяшин // Творчество 1974. – № 4. – С. 16–17.
75. Лернер, И. Я. Процесс обучения и его закономерности / И. Я. Лернер. – М. : Знание, 1980. – 96 с. : ил.
76. Лилов, А. Природа художественного творчества / А. Лилов. – М. : Искусство, 1981. – 479 с.
77. Линдсей, П. Переработка информации у человека / П. Линдсей, Д. Норман. Пер. с англ. – М. : Мир, 1974. – 550 с.

78. Ломов, С. П. Система оптимальной живописной подготовки учителей декоративно-прикладного искусства и народных промыслов : дисс... д-ра пед. наук / С. П. Ломов. – М. : 2000. – 403 с.
79. Ломов, С. П. Живопись : Учебник. 3-е изд., перераб. и доп. / С. П. Ломов. – М. : АГАР, 2008. – 232 с. : ил.
80. Максимов, К. М. Живопись головы / К. М. Максимов // Школа изобразительного искусства. – М. : Искусство, 1965. – Вып. 3. – С. 51–86.
81. Мантатов, В. В. Образ, знак, условность / В. В. Мантанов. – М. : Высш. школа, 1980. – 156 с.
82. Матисс, А. Сборник статей о творчестве / А. Матисс. – М. : Изд. иностран. лит., 1958. – 126 с. : ил.
83. Медведев, Л. Г. Живопись. Гармония чувства, мысли, цвета / Л. Г. Медведев. – СПб. : МУЛЬТПРИНТ СЕВЕРО-ЗАПАД, 2009. – 152 с. : ил.
84. Мелик-Пашаев, А. А. Способность детей пользоваться цветом как выразительным средством и возможности ее развития / А. А. Мелик-Пашаев // Тез. докл. к Всесоюз. съезду психологов СССР. – М., 1977. – Ч. 1. – 38 с.
85. Методические и творческие задачи при выполнении дипломных работ по изобразительному искусству / под ред. Н. С. Боголюбова. – М. : Просвещение, 1982. – 46 с.
86. Мигунов, А. С. Художественный образ. Эстетический анализ. (Материалы к спецкурсу) / А. С. Мигунов. – М. : Изд-во МГУ, 1981. – 96 с.
87. Михайлова, А. О. О художественной условности. 2-е изд. / А. О. Михайлова. – М. : Мысль, 1970. – 300 с.
88. Мочалов, Л. В. Пространство мира и пространство картины : очерки о языке живописи. Искусство: Проблемы. История. Практика / Л. А. Мочалов. – М. : Совет. художник, 1983. – 375 с. : ил.
89. Наливина, Т. И. Практическое цветоведение. Методические указания / Т. И. Наливина. – М. : МГПИ им. В. И. Ленина, 1985. – 87 с.
90. Недошивин, Г. А. Беседы о живописи / Г. А. Недошвин. – М. : Молодая гвардия, 1964. – 144 с.

91. Никифорова, О. И. Исследование по психологии художественного творчества / О. И. Никифорова. – М. : МГУ, 1972. – 155 с. : ил.
92. Очерки по истории русского портрета первой половины 19 века / под ред. И. М. Шмидта. – М. : Искусство, 1966. – 350 с. : ил.
93. Очерки по истории русского портрета конца 19 – начала 20 века / под ред. Н. Г. Машковцева и Н. Н. Соколовой. – М. : Искусство, 1964. – 471 с. : ил.
94. Песиков, В. С. Методика преподавания специальных дисциплин в художественных вузах (рисунок, живопись) / В. С. Песиков. – М. : Высш. школа, 1988. – 225 с.
95. Петров-Водкин, К. С. Наука видеть / К. С. Петров-Водкин // Совет. искусствознание. – М. : Совет. художник, 1991. – Вып. 27. – С. 449–471.
96. Претте, М. К. Творчество и выражение. Курс художественного воспитания / М. К. Претте, А. Капальдо. – М. : Совет. художник, 1981. – 113 с. : ил.
97. Праздников, Г. А. Процесс художественного творчества / Г. А. Праздников. – Л. : Знание, 1972. – 39 с.
98. Проблемы портрета. Материалы научной конференции (1972). – М. : Совет. художник, 1974, – 328 с.
99. Программы педагогических институтов. Рисунок. Живопись, Пленер, Композиция. – М. : 1983, – 10 с.
100. Разумный, В. А. О хорошем художественном вкусе / В. А. Разумный. – М. : Госполитиздат, 1961. – 64 с.
101. Раппопорт, С. Х. От художника к зрителю / С. Х. Раппопорт. – М. : Совет. художник, 1978. – 227 с.
102. Раушенбах, Б. В. Пространственное построение в живописи. Очерк основных методов / Б. В. Раушенбах. – М. : Наука, 1980, – 288 с.
103. Ренчлер, И. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики (перевод с англ. М. А. Ситникова) / И. Ренчлер, Б. Херцбергер, Д. Эпстайна. – М. : «Мир» 1995, – 335 с.

104. Рибо, Т. Творческое воображение / перевод с франц. / Т. Рибо. – СПб. : тип. Ю. Н. Эрлих, 1901. – 318 с.

105. Роже де Пиль. Понятие о современном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев; и примечание о портретах; Переведены: первое с итальянского, а второе с французского коллежским ассесором Архипом Ивановым. – СПб. 1789. – 168 с.

106. Савостьянов, Е. И. Изобразительность и выразительность в искусстве / Е. И. Савостьянов. – М. : Изобраз. искусство, 1970. – 247 с.

107. Сапего, И. Г. Предмет и форма. Роль восприятия материальной среды художником в создании пластической формы / И. Г. Сапего. – М. : Совет. художник, 1984. – 304 с. : ил.

108. Сарабьянов, Д. В. К концепции русского автопортрета / Д. В. Сарабьянов. // – М. : Совет. искусствознание. – 1977. – № 1. – С. 194–209 с.

109. Сидоров, А. А. Портрет как проблема социологии искусства / А. А. Сидоров // – М. : Искусство, 1927. – С. 5–15.

110. Симонов, П. В. Мозг и творчество / П. В. Симонов // Вопросы философии. – М., 1992. – С. 3–25.

111. Ситник, К. А. Портрет в живописи и его особенности / К. А. Ситник. Искусство. – 1956. – № 4. – С. 12–15.

112. Смирнов, Г. Б. Живопись : учеб. пособие для студентов худож.-граф. факультетов педин-тов / Г. Б. Смирнов. – М. : Просвещение, 1975. – 143 с. : ил.

113. Современное состояние и перспективы развивающего обучения : материалы конф. / под. ред. А. И. Аронова, Б. И. Хасана. – Красноярск : Изд-во Краснояр. ун-та, 1990. – 104 с.

114. Стасевич, В. Н. Искусство портрета / В. Н. Стасевич. – М. : Просвещение. 1972. – 80 с.

115. Тарабукин, Н. М. Опыт теории живописи / Н. М. Тарабукин. – М. : Всерос. пролеткульт. 1923. – 69 с.

116. Тарабукин, Н. М. Портрет как проблема стиля / Н. М. Тарабукин // Искусство портрета. – М. : ГАХН, 1928. – С. 159–193.

117. Творческие проблемы современного портрета в станковой живописи. (Стенографический отчет о состоявшемся 8 апреля 1974 года обсуждении) // Художник. – 1974. – № 10. – С. 27–35.

118. Тома, Л. А. К вопросу о дифференциации портрета как жанра живописи / Л. А. Тома // Совет. искусствознание. 77. – М. : Совет. художник, 1978. Вып.1. С. 233–247.

119. Торшилова, Е. М. Художественное восприятие живописи и структура личности / Е. М. Торшилова, М. Э. Дукаревич // Творческий процесс и художественное восприятие. – Л., 1978. – С. 174–190.

120. Тюхтин, В. С. О природе образа : психическое отражение в свете идей кибернетики. – М. : Высш. школа, 1963. – 123 с.

121. Тугенхольд, Я. А. О портрете / Я. А. Тугенхольд // Проблемы и характер истории. – Петроград. 1915. – С. 55–86.

122. Унковский, А. А. Живопись. Вопросы колорита / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1980. – 128 с.

123. Унковский, А. А. Живопись. Изображение фигуры. Портрет / А. А. Унковский. – М. : Просвещение, 1983. – 48 с.

124. Фаворский, В. А. О композиции / В. А. Фаворский // Творчество. – 1967. – № 1. – С. 19–21.

125. Флоренский, П. А. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях / П. А. Флоренский. – М. : Прогресс, 1993. – 324 с.

126. Фрейд, З. Психология бессознательного. Сб. произведений / Сост., науч. ред., авт. вступ. ст. М. Г. Ярошевский. – М. : Просвещение, 1990. – 448 с.

127. Храпченко, М. В. Художественное творчество, действительность, человек / М. В. Храпченко. – М. : Совет. писатель, 1977. – 366 с.

128. Храпченко, М. В. Горизонты художественного образа / М. В.

Храпченко. – М. : Худ. литература, 1982. – 334 с.

129. Хьюбел, Д. Глаз, мозг, зрение. Перевод с англ. / Д. Хьюбел. – М. : Мир, 1990. – 239 с.

130. Цирес, А. Г. Язык портретного изображения / А. Г. Цирес // Искусство портрета. – М. : ГАХН, 1928. – Вып. 3. – С. 86–159.

131. Ченнини Ченнино, Книга об искусстве, или трактат о живописи. – Перевод А. Лушницкой, под ред. А. Рыбниковой. – М. : ОГИЗ–ИЗОГИЗ, 1933. – 138 с. : ил.

132. Шабоук, С. Искусство - система - отражение. Перевод с чешского / С. Шабоук. – М. : Прогресс, 1976. – 224 с.

133. Шапошников, Б. В. Портрет и его оригинал / Б. В. Шапошников // Искусство портрета. – М. : ГАХН, 1928. – С. 76–85.

134. Шепетис, Л. К. Искусство и среда. Место искусства в современной эстетической среде / Л. К. Шепетис. – М. : Совет. художник, 1978. – 266 с.

135. Шитов, Л. А. Живопись / Л. А. Шитов, В. Н. Ларионов. – М. : Просвещение : АО «Учебная литература», 1995. – 120 с.

136. Ягодковская, А. Г. От реальности к образу / А. Г. Ягодковская. – М. : Совет. художник, 1985. – 23 с.

137. Якобсон, П. М. Психология художественного творчества / П. М. Якобсон. – М. : Знание, 1971. – 48 с.

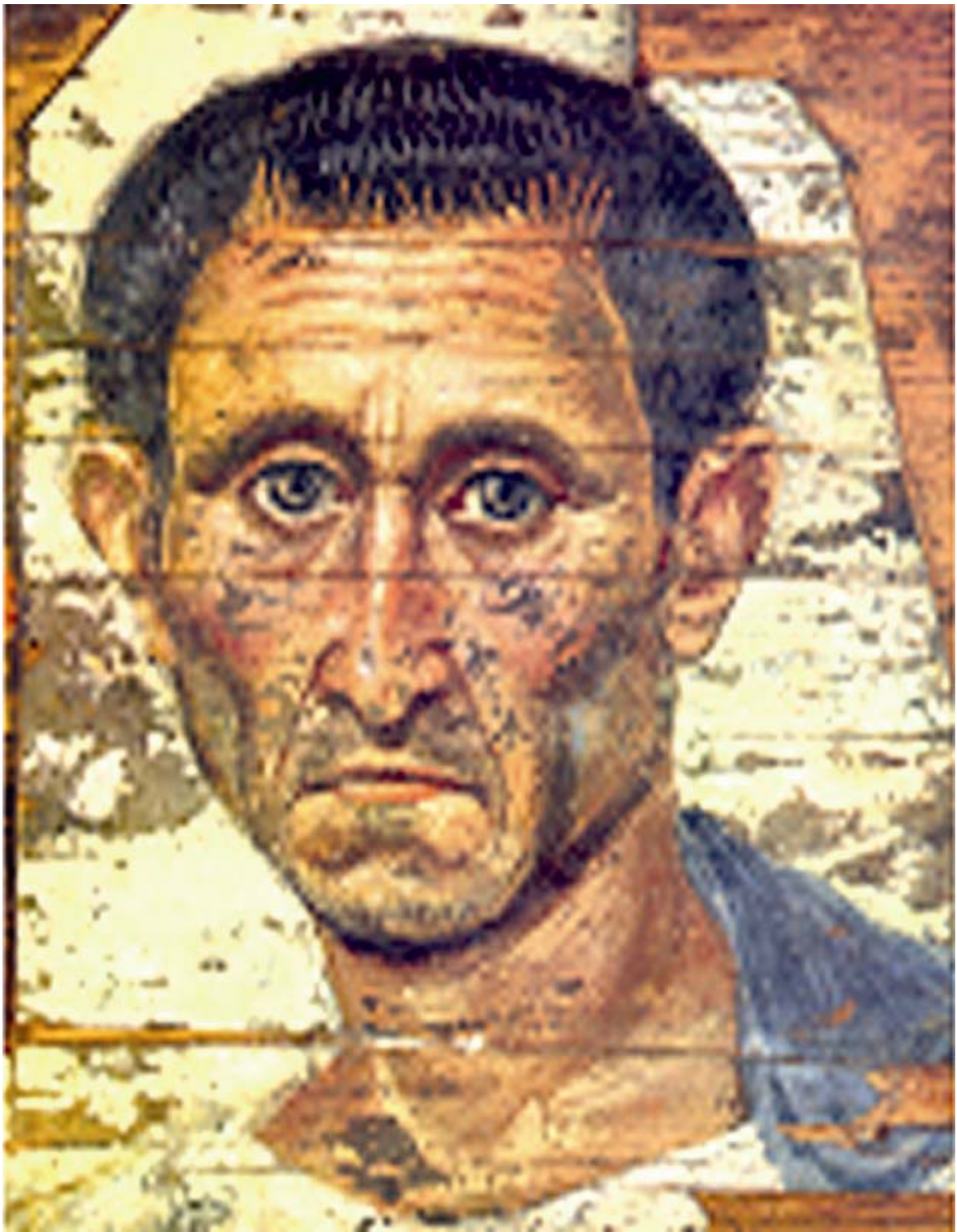
138. Ярбус, А. Л. Движение глаз при восприятии сложных объектов / А. Л. Ярбус // Хрестоматия по ощущению и восприятию. – М. : Изд-во МГУ, 1975. – С. 361–367.

139. Яшухин, А. П. Живопись : учеб. пособие для учащихся пед. училищ по специальности № 2003 «Преподавание черчения и изобразит. искусства / А. П. Яшухин. – М. : Просвещение, 1985. – 288 с. : ил.

ПРИЛОЖЕНИЕ



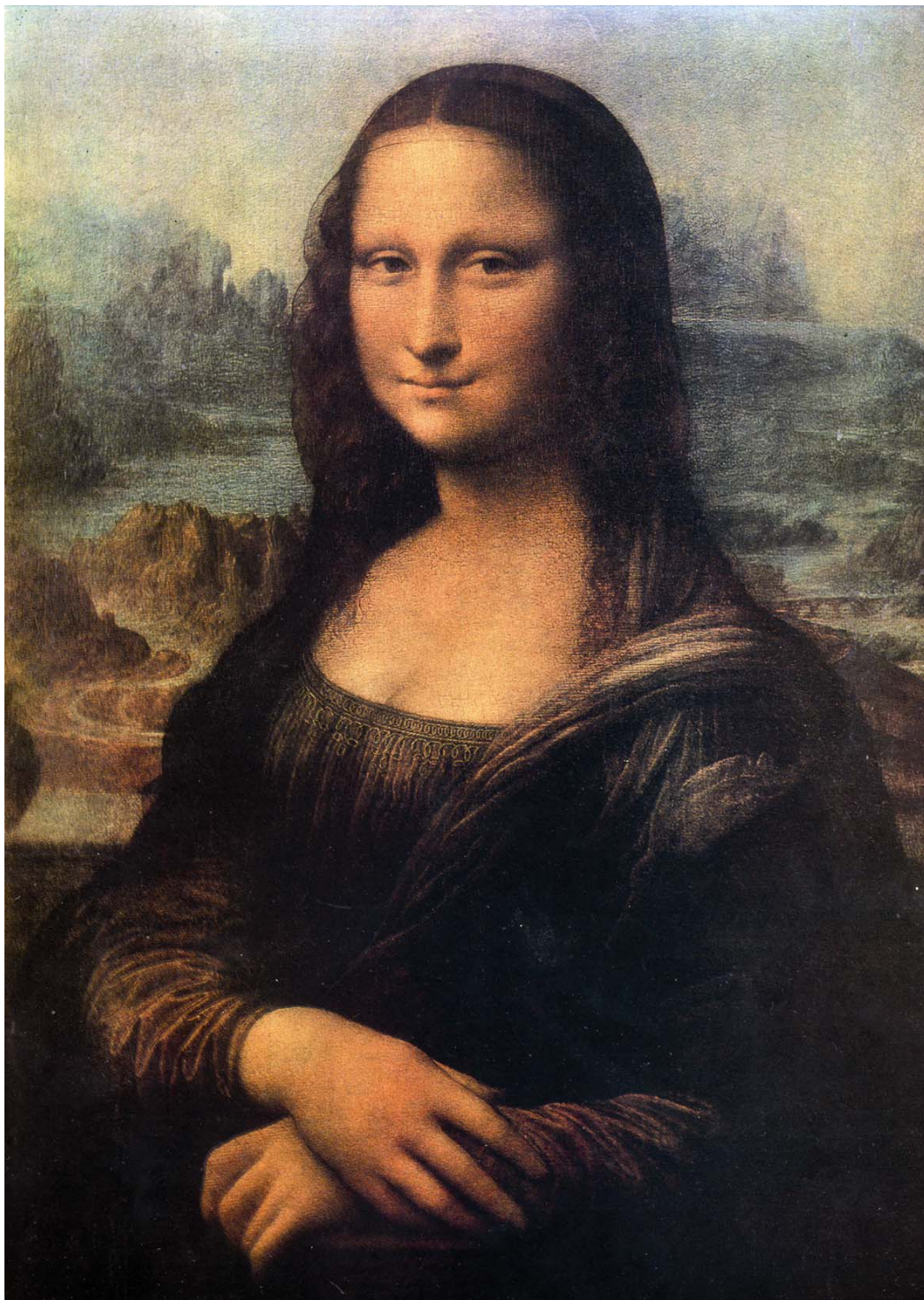
Илл. 1



Илл. 2



Илл. 3



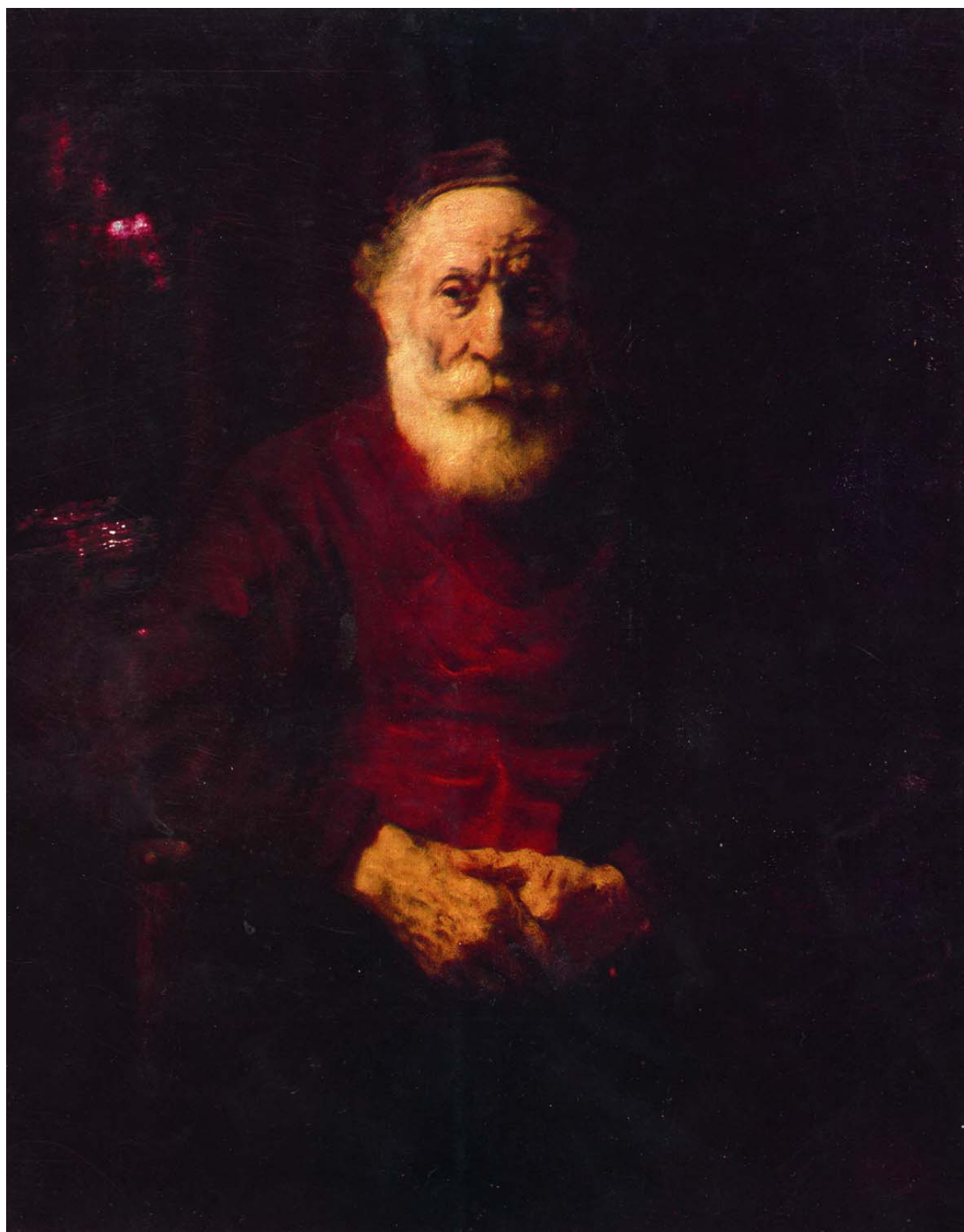
Илл. 4



Илл. 5



Илл. 6



Илл. 7



Илл. 8



Илл. 9



Илл. 10



Илл. 11



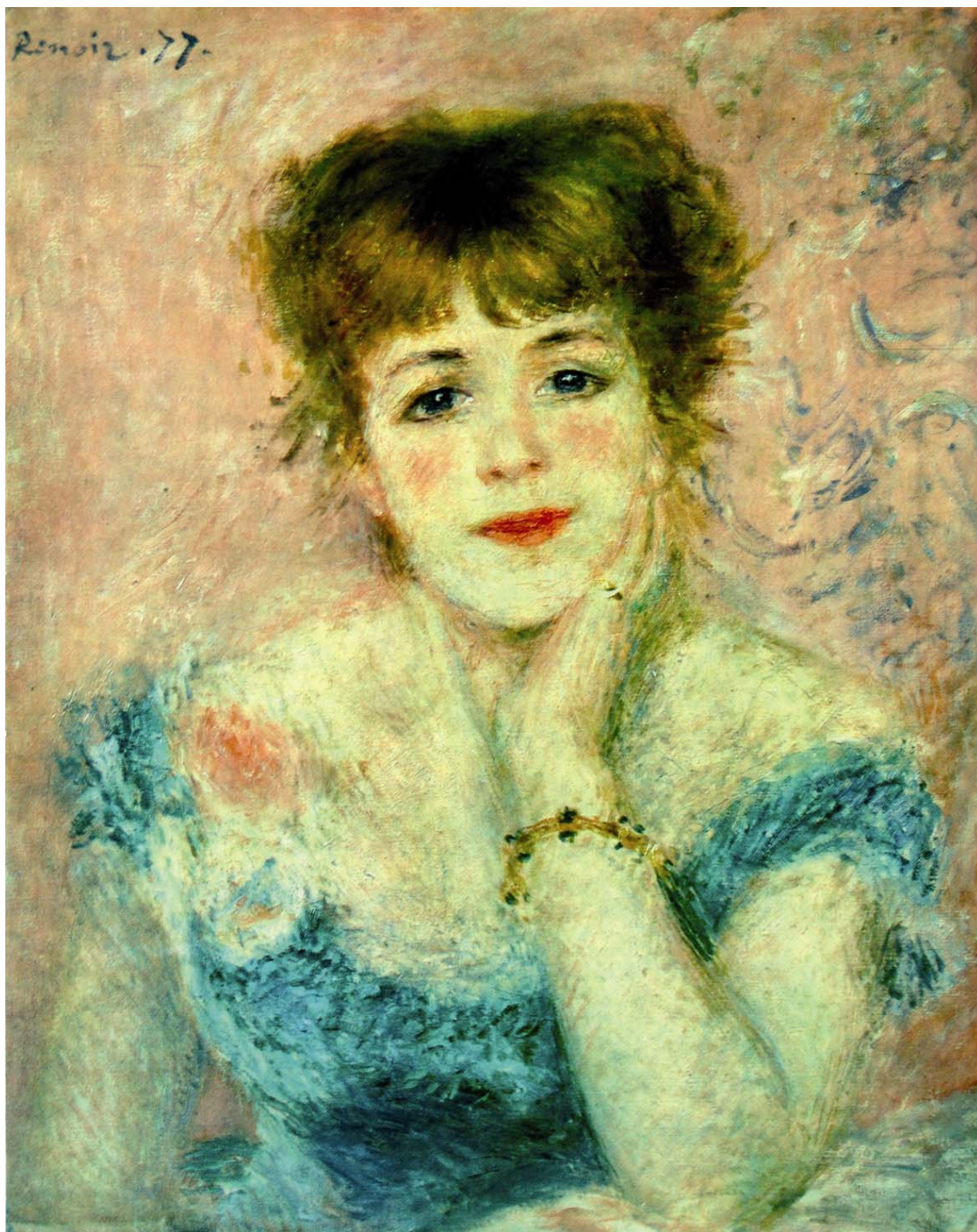
Илл. 12



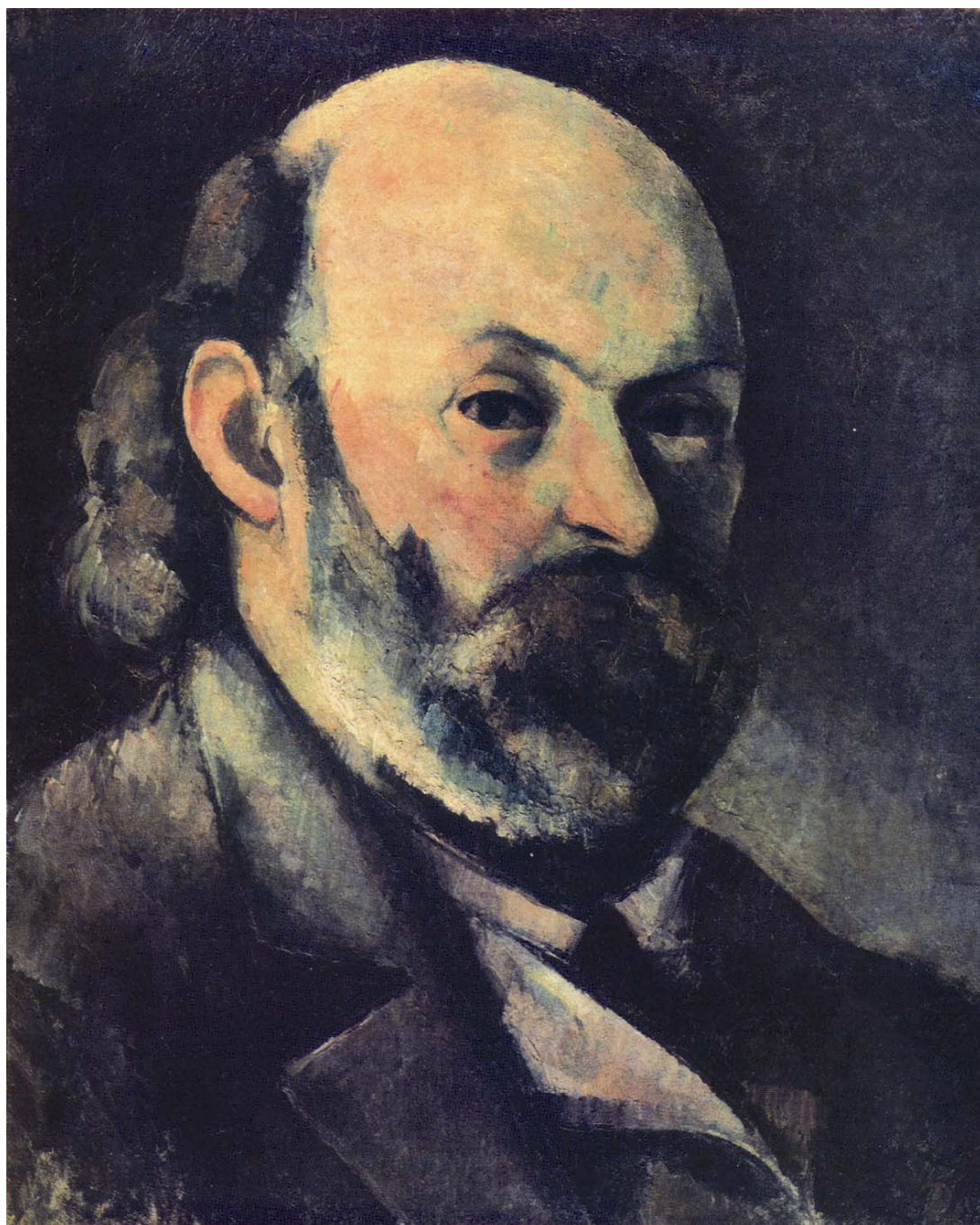
Илл. 13



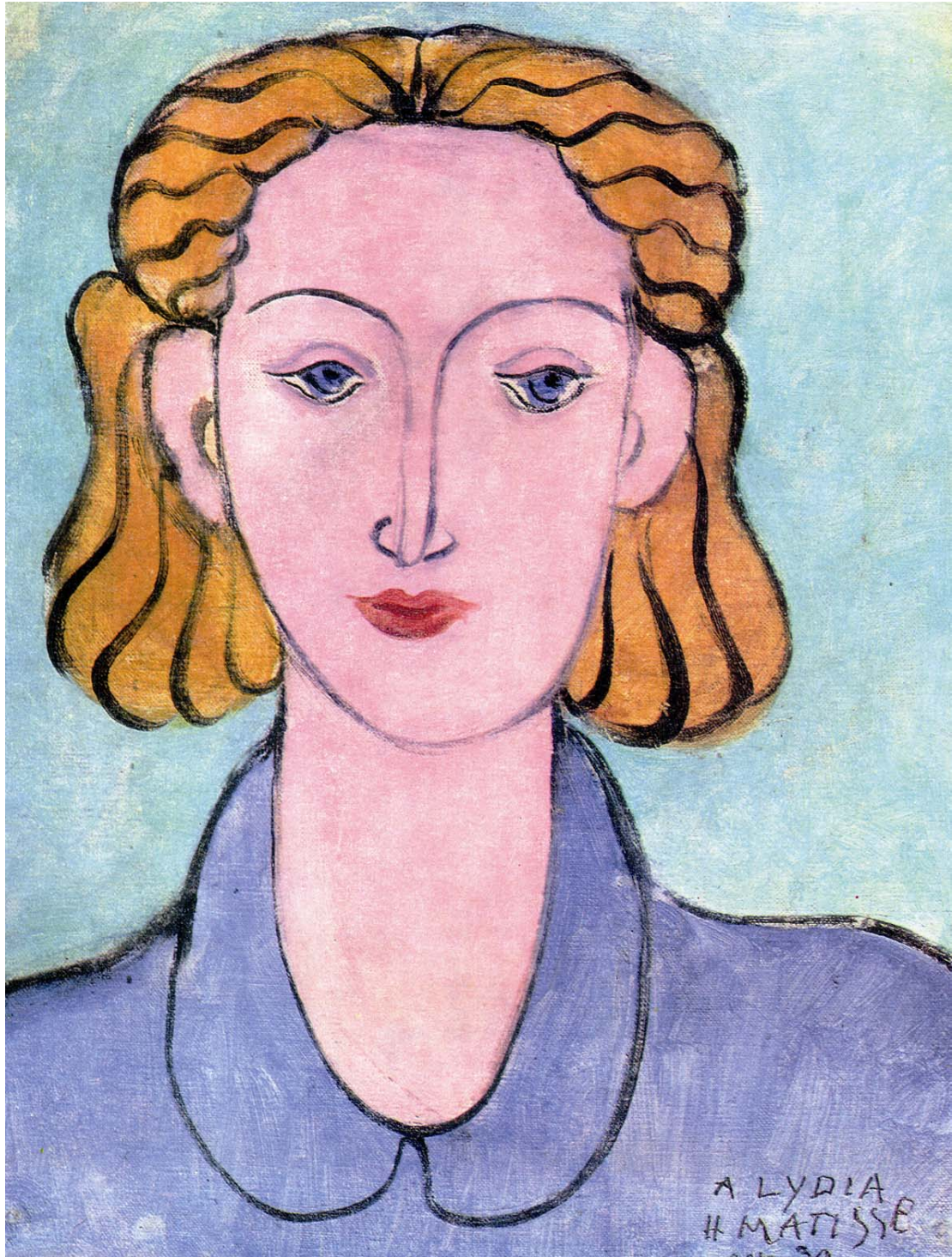
Илл. 14



Илл. 15



Илл. 16



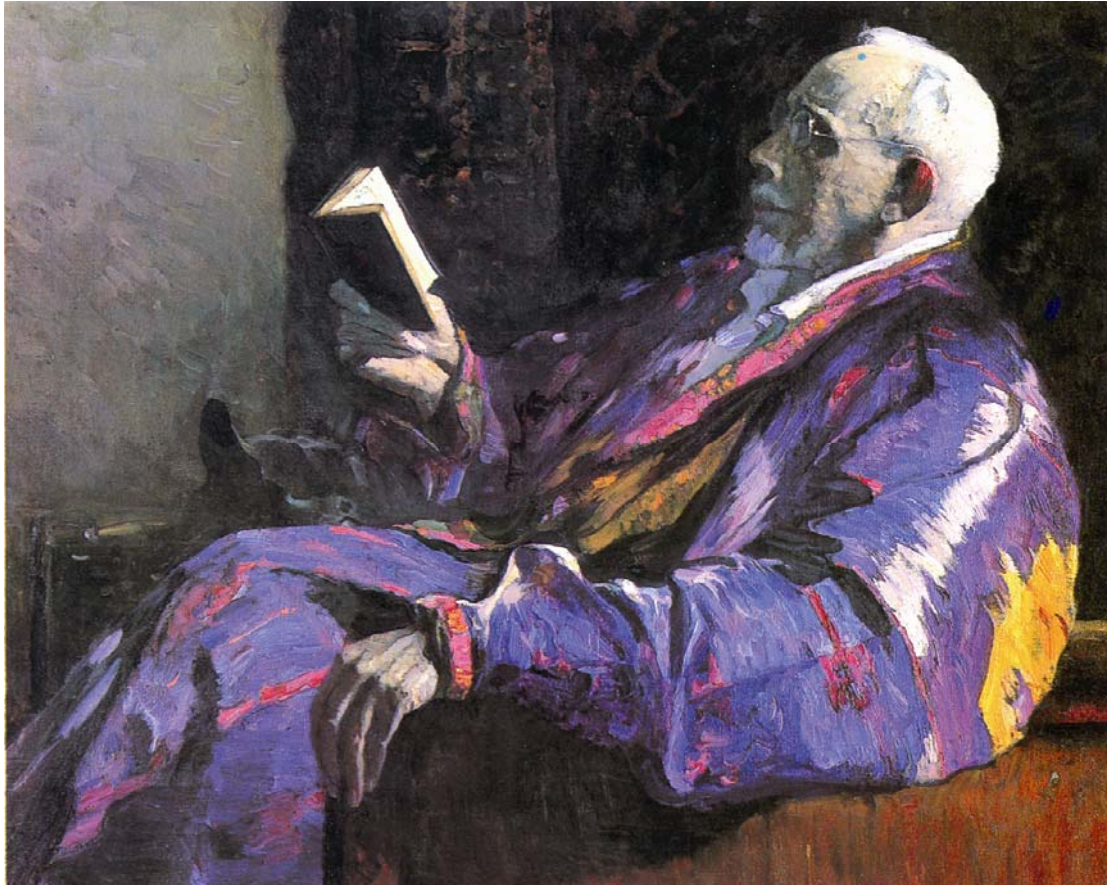
Илл. 17



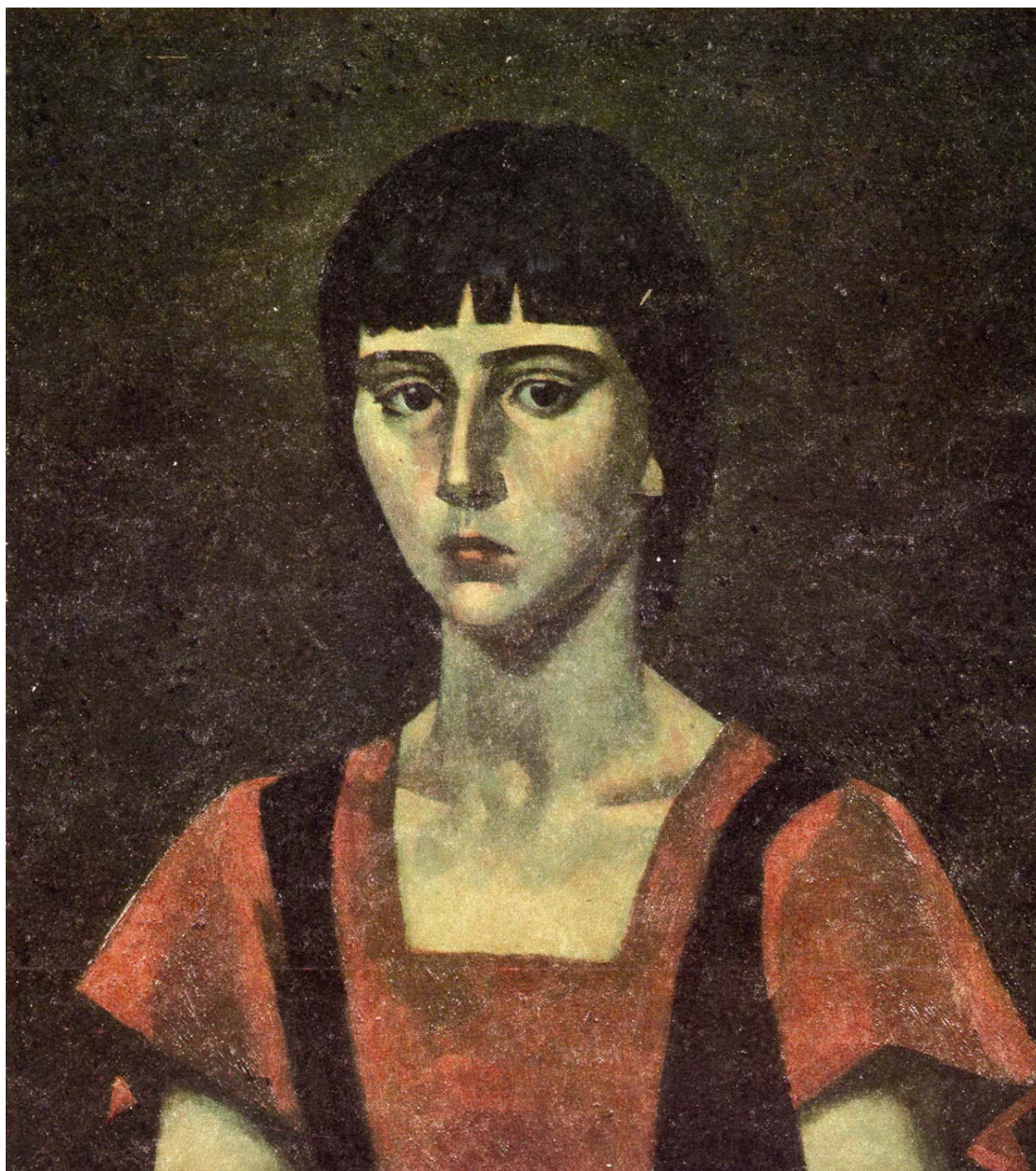
Илл. 18



Илл. 19



Илл. 20



Илл. 21



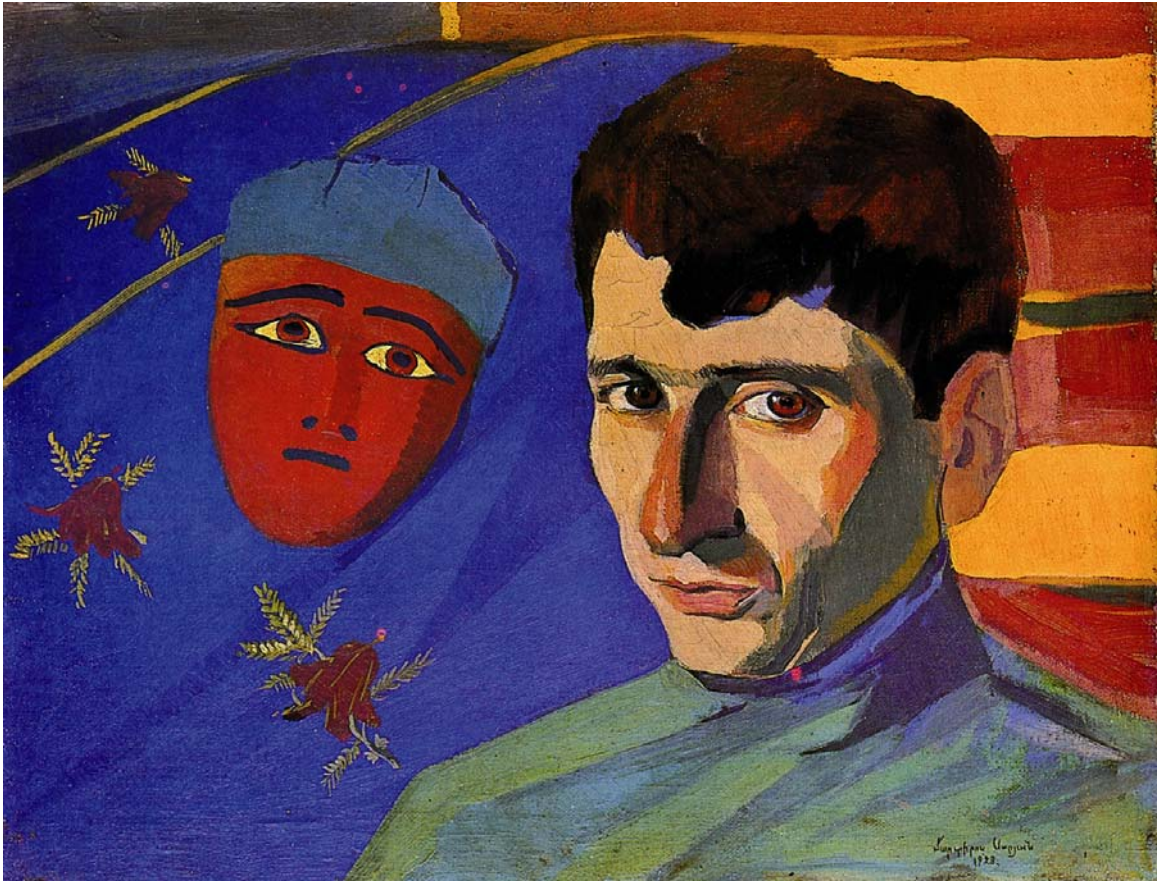
Илл. 22



Илл. 23



Илл. 24



Илл. 25



Илл. 26



Илл. 27

Научное издание

Шаляпин Олег Васильевич

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА

Учебное пособие

Подписано в печать 15.09.2014 с оригинал-макета

Бумага офсетная, № 1, формат 60x84 1/16, печать трафаретная RISO

Усл. печ. л. 6,9, тираж 300 экз., заказ № 59. Цена договорная.

Отпечатано: в издательстве ФБОУ ВПО «НГАВТ»,
630099, г. Новосибирск, ул. Щетинкина, 33