

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

О. В. Шаляпин

ПЕДАГОГИКА
ПОРТРЕТНОГО
ИСКУССТВА

Монография

Новосибирск 2009

УДК 75+372.016:7.0
ББК 85.
Ш 189

*Печатается по решению
Редакционно-издательского
совета НГПУ*

Шаляпин О.В.

Ш 189 Педагогика портретного искусства: монография / О.В. Шаляпин. - Новосибирск: Изд. НГПУ, 2009. - 160 с.
ISBN 978-5-85921-735-9

Монография посвящена 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 композиции в портретной живописи, предлагаются научно обоснованные методические рекомендации для работы над живописным портретом. Автор рассматривает процесс постижения живописной техники и формирования живописного мастерства через понимание художником сущности образного замысла в портрете.

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

Рецензенты: академик Российской академии образования,
доктор педагогических наук, профессор С. П. Ломов;
заслуженный деятель искусств РФ,
доктор педагогических наук, профессор Л. Г. Медведев;
кафедра педагогики и психологии
художественного образования НГПУ.

ISBN 978-5-85921-735-9

УДК 75+372.016:7.0
ББК 85.147п30

©Шаляпин О. В., 2009
© ГОУ ВПО «Новосибирский
государственный педагогический
университет», 2009

ОГЛАВЛЕНИЕ

ВВЕДЕНИЕ.....	6
ГЛАВА 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА	
1.1.Из истории развития портретной живописи	10
1.2.Психологические аспекты живописного восприятия	41
1.3.Рисунок в портретной живописи.....	59
1.4.Колорит в портретной живописи	77
ГЛАВА 2. МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТА	
2.1.Формирование живописного портретного мастерства ...	89
2.2.Композиционные принципы в портретной живописи ..	105
2.3.Методы живописного изображения портрета.....	126
БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК	148
СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ.....	151
ПРИЛОЖЕНИЕ	152

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 разбираться 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 вдум-

чивого 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 монографии 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.

«Педагогика - наука о сущности развития и формирования человеческой личности и разработка на этой основе теории и методики воспитания и обучения как специально организованного процесса» [35]. Поэтому мы рассматриваем педагогику портретного искусства как художественно-творческую деятельность учащихся в процессе профессиональной подготовки художника-педагога.

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 эстети-

ескую и художественную ценность произведения. Важнейшим критерием художественной ценности произведения является единство формы и содержания, где все элементы художественной формы (композиция, светотень, цвет, ритм, колорит и т.д.) подчинены единому замыслу и ведут нас к раскрытию содержания портрета.

Важнейшей составляющей процесса художественно-творческой деятельности художника являются понимание им сущности гармонии и стремление её постигнуть. Сформированное чувство гармонии проявляется у художника, как в избирательности восприятия, так и в умении выразить основные смысловые и образные идеи, а также в необходимости добиваться эмоционального звучания своего произведения, что закономерно является залогом успешного творческого процесса в живописи.

Чем меньше у художника развито чувство гармонии, тем он менее требователен к своей работе, довольствуется заученными техническими умениями и знаниями, а также придерживается фотографически точной передачи натуры, считая это главной задачей своего «творчества».

Однако известно, что техника в изобразительном искусстве не представляет самостоятельной эстетической и художественной ценности, пока не связана с эмоционально-образным замыслом и эстетическим вкусом художника. Только тогда, когда техника становится проводником эстетических чувств и важнейшим фактором постижения гармонии, техника обретает творческий характер, она передает эстетическую сущность замысла художника [32].

Эта проблема требует основательных, комплексных подходов, поскольку очевидна её востребованность в динамике непрерывного художественного образования и эстетического воспитания учащихся средних профессиональных учебных заведений художественного профиля и студентов художественных факультетов педагогических вузов.

ГЛАВА 1

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА

- Из истории развития портретной живописи
- Психологические особенности живописного восприятия
- Рисунок в портретной живописи
- Колорит в портретной живописи

1.1. 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 (рис. 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 лишенные 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.



Рис. 1

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 энкаустики, есть «Портрет пожилого мужчины», являющийся прижизненным изображением (рис. 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» эллинского 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.



Рис. 2

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 цвето-

вого, 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 (рис. 3).



Рис. 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 её 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 (рис. 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 холёные руки патрицианки написаны с удивительной бережностью, мягкостью. Тончайшая, словно тающая, дымка светотени (сфумато), окутывая фигуру, смягчает контуры и тени. Пластически



Рис. 4

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, заливаемым 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 уравниновешенности, 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 (рис. 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 художавое, окаймленное мягкой бородкой лицо Риминальди наложила свой отпечаток борьба с запутанными противоречиями действительности, это бледное лицо властно притягивает сложностью характеристики, трепетной



Рис. 5

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 психологи-

ческих 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 обнаружилась 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 (рис. 6). Картина представляет собой симфонию красного цвета в холодном, сияющем



Рис. 6

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 проницательным, 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 изобра-

зительного 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» (рис. 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



Рис. 7

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 радуется - 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, добивающегося реального сходства с окружающей действительностью, подражающего «естеству», подчас прямо списанного «с живства».

Об этом свидетельствуют высказывания иконописца Иосифа Владимировича, 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 (рис. 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 световоздушную среду. Все эти условности идут от парсуны.

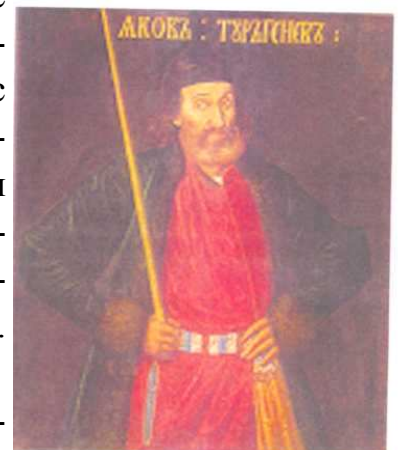


Рис. 8

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 наполеоновского гетмана» сложный образ человека Петровской эпохи (рис. 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,



Рис. 9

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 после-

дующих 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 (рис. 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 фактур-



Рис. 10

ное 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 (рис. 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 свидетельству-



Рис. 11

ют 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 (рис. 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.



Рис. 12

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 (рис. 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.



Рис. 13

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 (рис. 14).

Рубеж 19-го - 20-го столетия 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 со-



Рис. 14

вершенно 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 суще-

ственных 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 (рис. 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



Рис. 15

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 (рис. 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 благо



Рис. 16

даря 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) (рис. 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



Рис. 17

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 по-

иска своего собственного стиля, разработав целую серию характерных стилизованных признаков: особый акцент на линии и окружающие их цветные 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 (рис. 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.



Рис. 18

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 (рис. 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, худож-



Рис. 19

ник 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 (рис. 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

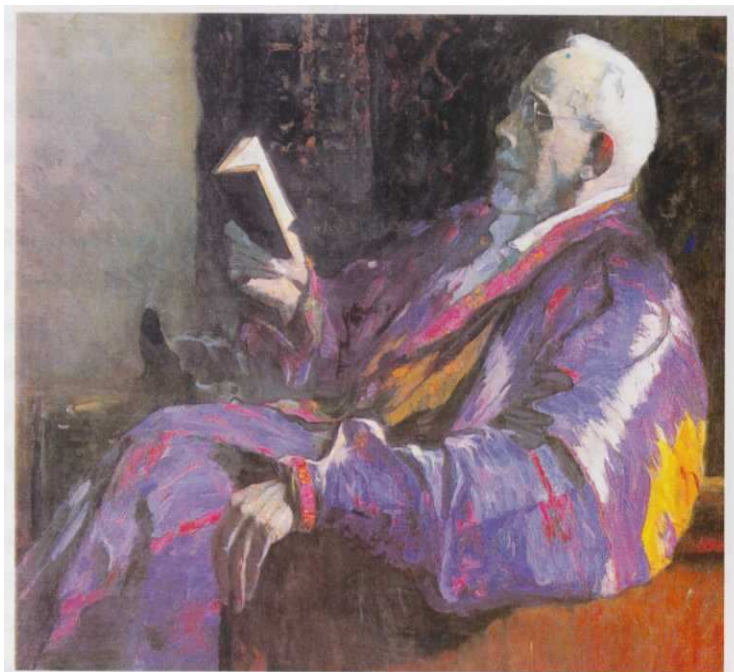


Рис. 20

портрет «Маша» В. Иванова) (рис. 21).

«Суровый стиль», тенденции конструктивизма отшумели и отошли. Исподволь 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



Рис. 21

сделать их действенными 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. Вельfliном крайней степенью живописности.

Для живописности характерна размытость, ступенчатость 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 верно 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, рациональ-

ной 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.

1.2. ПСИХОЛОГИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ 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 из-

бирательность, затем начинаются сознательное приобретение знаний, углубление эстетических чувств. В процессе изобразительной деятельности эстетическая оценка натуры 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» природу, 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 природу, 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 природы. 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 для задач 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 проек-

ционное 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 цветовые;

- 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: четырехугольным, угловатым, острым, округлым:

- четырехугольные, 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 натуры, 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 гармонию природы, но и уметь обобщать свои впечатления и поэтизировать взаимодействие цветовых 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 раздражи-

телей, 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 природы. 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 че-

ловека. 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 закрепились 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; закономерно-

сти 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 не

обходимо 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 восприни-

мается 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 сменявших 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 (рис. 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 «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 (рис. 23).

3. Пространственно-цветовое изображение, построенное на движении цветового пятна-силуэта в глубину и на зрителя. При этом глубина изо-



Рис. 22



Рис. 23

бражения 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» (рис. 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» (рис. 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 определя-

ет 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



Рис. 24



Рис. 25

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, то технический процесс изображения протекает в простейшей последовательности, 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.

1.3. 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 Аполлона 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. 26).

Если мы будем более детально анализировать голову натурщика, то уви-

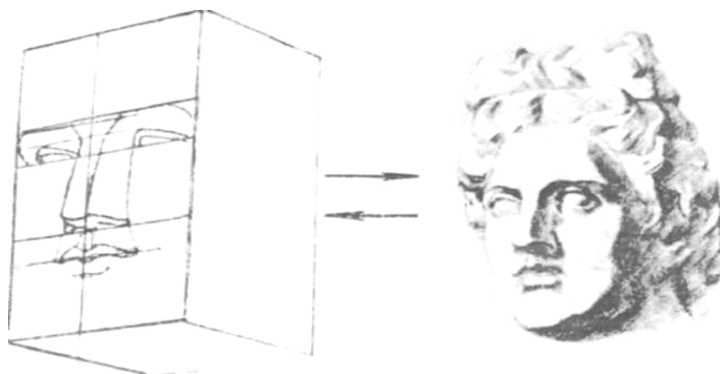


Рис. 26

дим, что она также представляет собой объемно-пространственную конструкцию.

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 обрубовки формы головы. Особенно большую ценность для художественной педагогики представляет разработанный А. Дюрером метод обобщения формы, позднее получивший название «обрубковка». 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. 27).

Д. Кардовский, например, считал необходимым пользоваться методом «обрубковки» на начальной стадии построения изображения для упрощения сложной формы предметов. Этот метод «обрубковки» 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, основыва-

ется 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. 28).

3. Метод исполнения каркаса объемной формы головы. Идея сквозного видения формы была высказана ещё А. Дюрером (рис. 29,), а русский художник-педагог 19-го века А. Сапожни-

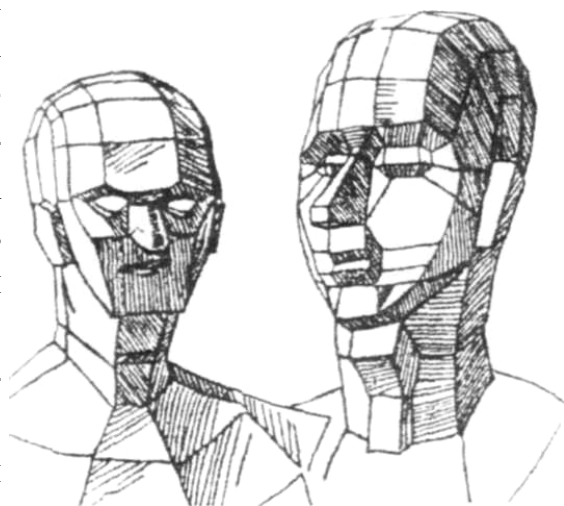


Рис. 27

ков, 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. 30).

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. 31).

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

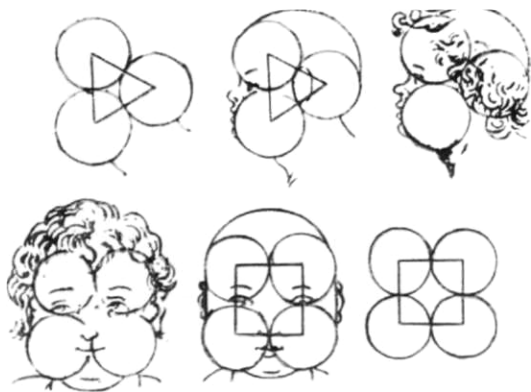


Рис. 28

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 (пятна) и постепенно подходить к выявлению контурной линии: «Только в результате постепенного уточнения и тщательного разбора форм натуры учащийся подойдет к той «контурной линии»,

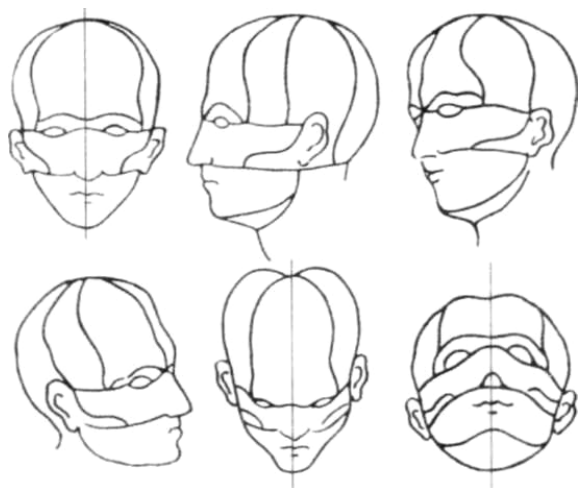


Рис 30

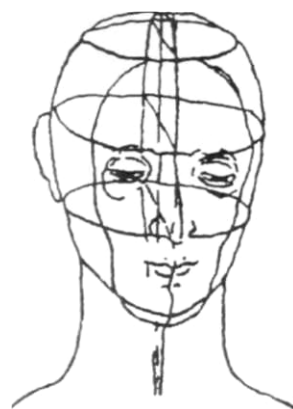


Рис. 29

с которой неумелые ученики пытаются начинать свои рисунки» [37] (рис. 32).

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 образуют

вали 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. 33).

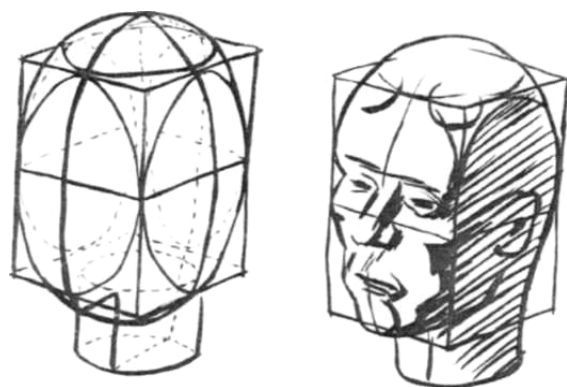


Рис. 31

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. 34).

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

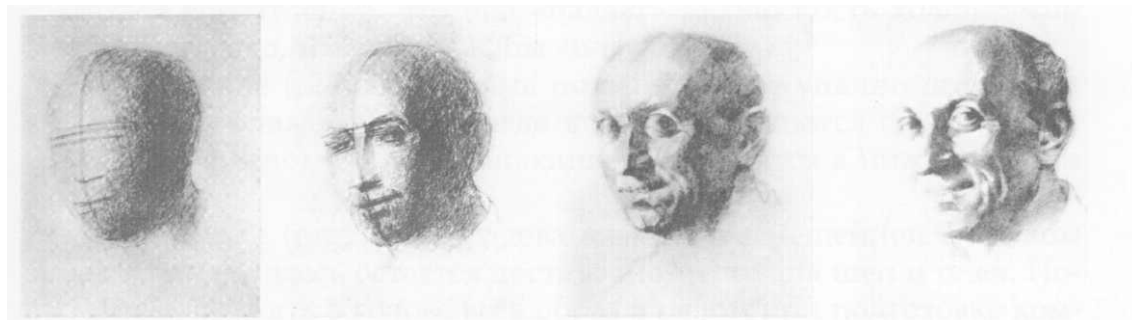


Рис. 30

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,



Рис. 33

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



Рис. 34

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 однонажимной 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. 35, а) сама по себе голова удачно помещена в центре изображения. Но когда к ней добавляются шея и плечи (рис. 35, б) видно, что вся композиция становится в нижней части тяжеловатой.

На рисунке (рис. 36, 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. 36, 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.

Рисуя голову в профиль, оставляйте несколько больше фона спереди, а не сзади модели. На рисунке (рис. 37, а) голова помещена точно по центру холста, что слишком сужает пространство спереди.



а



б

Рис 35

На рисунке (рис. 37, 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. 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 уде-



а



б

Рис. 36

литель 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. 38).

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. 39).

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. 40).

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.

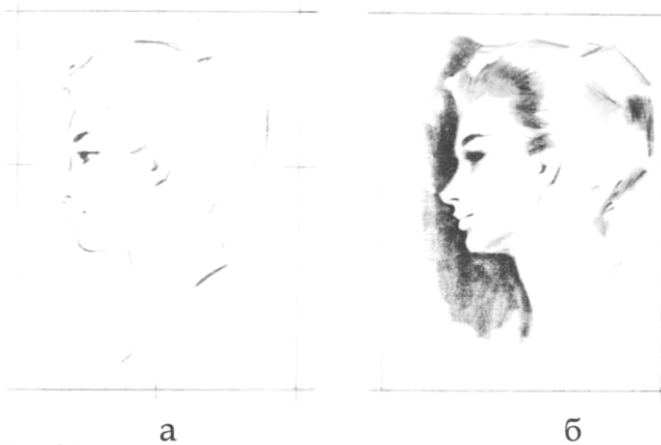


Рис. 37

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, ограниченный 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 ступеневать границу 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



Рис. 38

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 живо-



Рис. 39

пись 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.



Рис. 40

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 (расовый 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. 41, а) дана центрально-осевая схема композиционной структуры «Автопортрет А. Дюрера», а на (рис. 41, б)

- центрально-осевая треугольная композиция «Портрета А. Н. Толстого» работы художника П. Д. Корина.

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. Мухомовой», где строго диагональное построение композиции потребовало полного подчинения диагонали всех элементов портрета (рис. 42, а).

На (рис. 42, б) представлена диагонально уравновешенная схема композиционной структуры «Портрета Ф. М. Достоевского» работы художника В. Г. Перова.

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

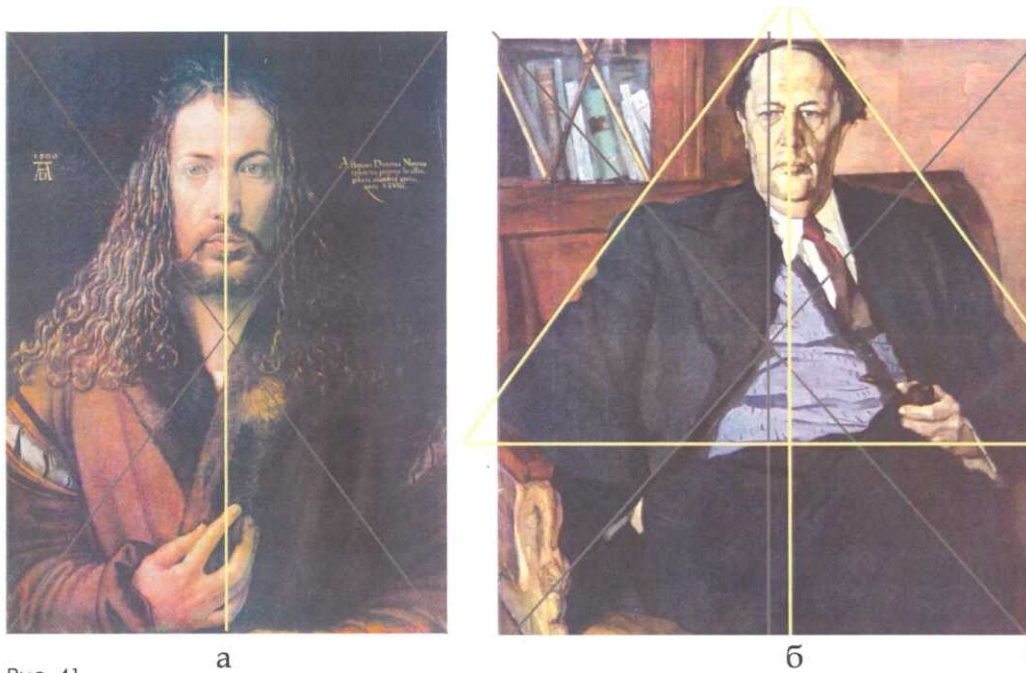


Рис. 41

них - это активная связь центральной вертикальной линии картинной плоскости с линией наклона лица и кистей рук, имеющих общее направление, стабилизирующее движение диагонали.

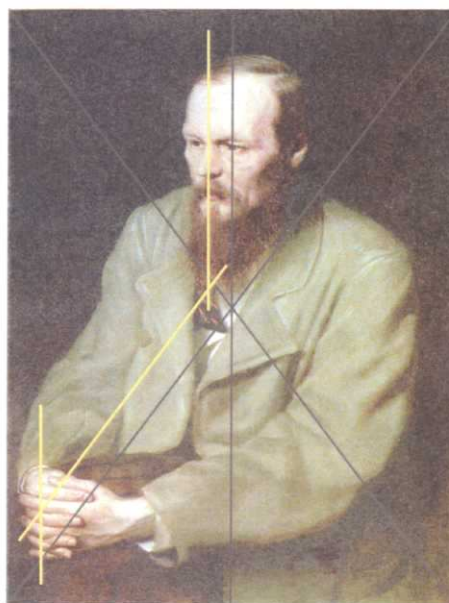
Организация пространства строится через распределение света вглубь картины, а также ракурсное положение головы, плечевого пояса и торса. Анализ композиционной схемы данного портрета показывает, что это типичный пример диагональной уравновешенной композиции.

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. 43, а); или диагональная динамическая композиция, например, работа М. В. Нестерова «Портрет академика И. П. Павлова» (рис. 43, 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



а



б

Рис. 42

нахождения их особенностей: масштабности, ритмических связей и механизма формирования силуэта, то есть всего того, что влияет на общее композиционное решение портрета.



а



б

Рис. 43

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. Бельфлин, 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.

1.4. 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 (рис. 44).

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:



Рис.44

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 (рис. 45).



Рис. 45

«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, обладающей такими качествами, как цветовой тон, светлота и насыщенность;

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

4) цветовой ритм, валер, 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: ком-

позиции, 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.

ГЛАВА 2

МЕТОДИЧЕСКИЕ РЕКОМЕНДАЦИИ К ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТА

- Формирование живописного портретного мастерства
- Композиционные принципы в портретной живописи
- Методы живописного изображения портрета

2.1. ФОРМИРОВАНИЕ ЖИВОПИСНОГО ПОРТРЕТНОГО МАСТЕРСТВА

Мастерство - признак художественности, - это естественная основа профессионализма художника, которая складывается в процессе воспитания художественного вкуса при последовательном наращивании профессиональных навыков.

Художник для совершенствования своего живописного мастерства должен учиться постоянно, целенаправленно формулируя задачи изучения окружающего мира, служащего источником вдохновения для профессиональной творческой работы. Кроме того, живописное мастерство художника формируется на базе знаний истории и теории живописи, которые постоянно развиваются и дополняются новыми знаниями, часто почерпнутыми из самой практики живописи. Иногда художник осознает это, а иногда это происходит интуитивно и бессознательно, но всегда это длительный практический опыт, в котором новые качественные этапы развития немислимы без предварительных трудовых количественных накоплений.

В освоении профессии живописца многое приходится принимать и заучивать с самых «азов», это и вопросы элементарной технологии ремесла, и целесообразная, выверенная система, и последовательность действий в живописной работе. Практические навыки овладения живописным мастерством усваиваются постепенно, начиная с простых элементарных заданий через решение и усложнение многозначных задач, от задания к заданию, среди которых есть и собственно творческие, и профессионально-технические.

Живопись и как искусство, и как ремесло требует высокой культуры в области профессиональных материалов: следует позаботиться о том, чтобы подрамник был добротным, холст натянут равномерно, грунт был соответствующим живописной задаче, палитра должна быть всегда чистой, а кисти тщательно вымыты, так как без профессиональной добросовестности не может быть и подлинного искусства.

Проблема палитры - тоже не последнее дело в формировании живописного мастерства, нужно предостеречь учащихся от излишне многокрасочной палитры, к которой обычно прибегают малоопытные художники, и напомнить им о традициях старых мастеров, кото-

рые всегда исходили из поставленной живописной задачи. Учащийся должен внимательно посмотреть на модель, проанализировать ее цветовой строй (по частям и вместе с фоном) и убедиться, что данную живописную задачу можно решить красочно и цельно при помощи шести-семи красок.

При этом учащемуся мало знать свойства красок и теорию цвета, только на практике он поймет, что яркие краски (кадмий желтый, красный крапак, кобальты синие и зеленые), особенно, в неумелых руках дают резкие и грубые сочетания, которые очень далеки от гармоничной природы. Поэтому рекомендуется использовать для изображения головы человека охры, сиены, английскую красную, умбры, зеленую землю, из синих - кобальт или ультрамарин, черную жженую кость, марс коричневый. Разумеется, этот набор не является универсальным для решения всех задач.

Любая постановка, любое задание служат не только чисто учебным целям, но и участвуют в воспитании художников, формируют их эстетические вкусы и живописное мастерство, вырабатывают интерес к определенному кругу явлений. Поэтому, придавая большое воспитательное значение постановкам, следует выбор модели производить особенно тщательно. Натурные постановки должны отвечать образу нашего времени, т.е. быть разнообразными как по типу и характеристике, так и по полу и возрасту. Важно найти и подчеркнуть в модели характерные черты нашего современника, более точно выявить профессию портретируемого, его характер. Для этого в качестве модели будут наиболее полезны типажи с ярко выраженными характерными чертами лица, четкой пластикой головы и рук, выразительные по колориту.

В портретной постановке надо отбрасывать все лишнее, все, что может отвлечь от основной задачи, так как лаконичность и простота постановки — основное ее достоинство. Следует детально продумать позу, поворот головы, положение рук, освещение, а также цветовое решение постановки, чтобы все это наиболее остро выявляло особенности портретируемого, обогащало замысел и дополняло его.

Всякой работе с натуры, в том числе и над портретом, предшествует его замысел, в основу которого ложатся авторские переживания и соображения, навеянные натурной постановкой, этот замысел ищется и фиксируется в краткосрочных натуральных живописных набросках (форэскизы), которые имеют важное значение в формировании живописного портретного мастерства.

В живописи мы встречаем разные подходы к восприятию природы и к способам ее выражения, так как реализм располагает огромным арсеналом средств и предполагает субъективный аспект творчества. Поэтому в соответствии с поставленной задачей возникает потребность всякий раз задуматься над тем, каким живописным и техническим приемом лучше всего воспользоваться для наибольшей выразительности и верности того, что пишешь. Живописный прием во многом определяет ту меру условности живописного языка, которая делает искусство живописи наиболее выразительным и правдивым. Точно и в меру найденная условность при обязательной достоверности - это вопрос принципиальный в критериях оценок и самостоятельного творчества, и тем более, учебной натурной постановки.

Тому, кто хочет приобрести определенные навыки в живописи и вооружиться некоторым мастерством, нужно внушить правильное понимание техники как суммы навыков профессиональной умелости и свободного владения живописными приемами; техники как фактора художественной выразительности. В этой связи необходима дисциплина учащегося, дисциплина его мыслей, чувств, его поведения и поступков, а также нужно выработать некую систему работы над натурой, чтобы рука ученика не опережала его мысль, и, тем более, чувства.

Обучение живописи в аудиторных условиях включает: работу над живописными набросками (форэскизами); работу над живописными этюдами с природы, по памяти, представлению и воображению; изучение наследия и опыта мастеров изобразительного искусства в музеях и на выставках; самостоятельную работу с литературой *и* самостоятельную творческую работу по живописи. Все эти формы и разновидности работы взаимодействуют и обогащают друг друга, формируя творчески мыслящего художника и его профессиональное живописное мастерство.

Краткосрочных заданий или форэскизов (ф/э), которые мы часто называем «набросками» или «нашлепками», надо написать много. Но смысл заключен не в том, чтобы как можно больше наделать таких эскизов или успеть закончить голову до степени завершенности портрета, а в том, чтобы этими постоянными упражнениями натренировать глаз на ощущение тона и цвета или почувствовать в натуре и суметь решить композиционное и общее колористическое состояния модели.

Форэскизы служат как бы предвосхищением художественной выразительности будущих живописных работ и в то же время воспитывают у студентов активное начало и творческий азарт, напряженную сосредоточенность и прививают способность целно видеть, быстро соотносить, сразу схватывать отношения, тут же определять и уточнять художественный замысел в портрете. Они позволяют делать полезные акценты, допустим, на цвет, характер, на подчеркнутую живописно-пластическую выразительность формы. Причем уже на этом этапе важны эмоциональный настрой и целенаправленность в работе, формирование художественного вкуса и чувство меры.

Начинающему художнику в форэскизах удобно решать конкретные задачи, они помогают не только осмыслить и осознать художественный уровень натурной постановки, но и определиться в размере и пропорциях холста, найти композиционный строй и художественность изображения, а также избавиться от приблизительной раскраски, от черноты и разбеливания. Одним словом, краткосрочные, но постоянные упражнения (ф/э) помогут начинающему художнику приобрести знания, развить и воспитать глаз, правда, для этого учащийся должен собраться, напрячь все свое внимание и энергию.

В форэскизах полезно изображать сразу несколько голов, например, три разные головы на одном холсте. Так учащийся яснее заметит, что, несмотря на объективно существующий «телесный» цвет человеческого тела, нет двух лиц, одинаковых по цвету, по характеру форм и пропорций тела. Это заставит учащегося каждый раз внимательно анализировать и изучать цвет тела человека, исходя из ощущения данной модели в конкретных условиях расположения, освещения и цветового сочетания с фоном, подскажет учащемуся колористическое решение. Такой метод поможет перейти к продолжительным заданиям, где полезно чередовать этюды с быстрыми «нашлепками», чтобы освежить свое восприятие природы и лучше понять изображаемую форму, благодаря этому изучение природы будет более углубленным, что потребует дополнительных знаний методики последовательного ведения работы.

Основной вид учебных работ по живописи - этюд с природы (etude - изучение), который существенно влияет на формирование живописного портретного мастерства. Этюд с природы по времени исполнения может быть кратковременным (1 учебный час), односеансным (4 учебных часа) или многосеансным, выполненным за несколько занятий по 4 часа.

В этюдной работе по-особому остро встает проблема традиций. Вероятно, в школе не страшны «старомодность» письма и традиционные методы работы, если они служат делу изучения и наращивания профессионального опыта и мастерства. Однако не следует игнорировать и современные способы живописи, отвечающие требованиям нашей школы, чтобы учебную работу приблизить к жизни и искусству наших дней.

Традиционная методика ведения этюда головы человека четко определяет начало и конец работы, вырабатывает систему последовательности. Мы рекомендуем работу над длительным этюдом головы условно расчленить для себя на три этапа, которые связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга:

1. Первый этап - подготовительный рисунок головы под живопись и первая ее прописка.

2. Второй - изучение деталей головы с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей.

3. Третий - обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному единству - колориту.

Эти этапы, если их придерживаться, дадут возможность художнику более последовательно и сознательно вести живописный этюд от начала до конца по принципу «от общего к частному и от частного к общему» и помогут ему избавиться от множества ненужных, а подчас и вредных бесконечных переписок.

Начинающий художник должен овладеть методом работы отношениями, то есть научиться сравнивать. Так, всегда при работе с натуры сравнивайте как можно больше и чаще: например, когда пишете щеку, сравнивайте не только освещенную часть щеки с теневой частью, но сравнивайте щеку со лбом, и с шеей, и с фоном, и с волосами и т.д., так как, весь процесс живописи состоит в сравнении. Сравнить необходимо не только с точки зрения формы, пропорций и характера, а и с точки зрения цветовых отношений, что позволяет воссоздать форму и пространство. Такой метод живописи должен стать основным в практике, учащихся, так как он позволяет им не только точно подобрать тон и цвет того или иного места формы, но и учитывать действие и взаимодействие соседних цветов на этот цвет и влияние данного цвета на соседние и т.д.

При этом каждая новая живописная задача должна быть посильна для учащихся или на пределе их возможностей. Чтобы успешно написать этюд, ученик внутренне, то есть психологически, должен быть

готовым к решению усложненной задачи и, тем самым, встать на качественно новую ступень в профессиональном развитии. Принципиально важно, чтобы будущий художник понимал, что задача на строгое изучение и штудирование модели необходима как исключительно важная предпосылка к последующему свободному владению живописной формой.

Поэтому, прежде чем приступить к более сложной задаче - живописи головы в цвете, начинающему художнику полезно сделать один или несколько этюдов тоном (гризайль), для того чтобы научиться передавать форму головы с помощью светотеневых отношений. Эти упражнения являются как бы переходными от тонального рисунка к живописи, так как они несут в себе элементы и того, и другого.

Лучше всего поставить мужскую модель, у которой бы анатомическое строение головы читалось бы четко на фоне гладкой драпировки серого цвета. Легче почувствовать форму и передать ее, если голова освещена сбоку или сверху, когда свет активно освещает левую часть головы, скользит по уходящим формам, оставляя правую часть лица в тени. При этом ее светлые места (например, лоб) были бы светлее фона, а темные (например, уходящая вглубь щека) - темнее фона. Глазничные впадины модели погружены в полутон, веки тоже в полутоне, поэтому свет на них темнее света на лбу.

Композиционное размещение головы на холсте (30x40 см) начинается с определения точки зрения - места, с которого художник будет писать свою модель, при этом старайтесь не брать профильное положение, так как профиль трудно решить объемно, не имея опыта.

Сначала нужно нарисовать голову на холсте уделив особое внимание построению головы, ее конструкции и наиболее точному определению её пропорций. Подробная детализировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке под живопись не обязательны, все это появится позднее, когда кистью будет лепиться конкретно каждая деталь головы. Важно, чтобы рисунок под живопись был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее отдельных форм.

Всмотритесь в натуру, сравните освещенную часть головы с теневой, сопоставьте их с фоном и определите, что самое темное и что самое светлое. Мысленно проанализировав эти крупные тональные отношения, составьте на палитре несколько смесей умбры натуральной с белилами (умбра жженая с белилами или марс коричневый и

белила) для освещенных частей головы (например, лба) и фона, а также нужно приготовить их для среднего тона света и для среднего тона тени.

Сделав на палитре смеси, возьмите крупные кисти и начинайте с прокладки теневой части головы. С теней начинать целесообразнее потому, что они сразу определяют форму головы и дадут некий тональный камертон. Когда вы проложите теневые места, у вас появится необходимость в решении фона, так как без фона трудно угадать на белом холсте теневую часть: она будет казаться излишне темной. После того как проложили фон с одной стороны, сразу же проложите его и с другой стороны головы, - тогда вы почувствуете пространство за головой и пролепите её еще более объёмно. Теперь прокладывайте световую часть головы, все время сравнивая ее с теневой частью и с фоном. Делайте это смело и свободно, не останавливаясь надолго над отдельными деталями.

Краску для первой прописки берите негустую, чтобы она не мешала следующим, более пастозным пропискам, но старайтесь возможно точнее передать освещенность головы, ее положение в пространстве. Во время работы над этюдом советуем не совсем удавшиеся места и участки, перегруженные краской, снимать мастихином. Например, если не удался мазок, если он не выражает формы или не передает нужный тон, его надо снять мастихином и снова добиваться более точной передачи данного куска натуры.

Когда вам удалось определить теневую часть головы по отношению к освещенной, выявить конструкцию головы и ее характер, можно переходить к конкретизации и уточнению общей формы головы, что составляет задачу второго этапа работы. Переходя к деталям лица, берите кисти помельче и «лепите» форму кистью, при этом следите за тем, чтобы они смотрелись не отдельно от общего строения головы, а органично и слаженно показывали бы ее конструкцию.

Когда перейдете к глазам, не стремитесь прорисовывать мелкой кистью веки, а определите сначала верным тоном глазничные впадины, все время сверяясь с теми местами головы, которые вами уже прорисованы. Только тогда, когда найдено место и определен характер глазничных впадин, приступайте к самим глазам. Начиная один глаз, сразу же напишите и второй, все время заботясь об их правильном построении. Губы тоже не прочерчивайте одной линией, так как и они имеют свой объем, а следовательно, и плоскости. Поэтому их тоже

надо «лепить» кистью по форме, находя, где они четко и резко очерчиваются, а где моделируются мягко.

Теперь, когда формы отдельных деталей изучены и «пролеплены» в соответствии с общей формой головы, надо внимательно посмотреть, не утерялось ли целостное восприятие натуры. Например: отдельные детали, сами по себе выполненные неплохо, оказываются разобщенными, пропадает связь между ними, от этого этюд становится более дробным. Все эти недостатки появляются оттого, что у учащегося притупился взгляд, работа над деталями головы отвлекла автора от целостного видения.

Чтобы избежать подобных ошибок, учащийся должен помнить, что, работая над деталью, надо все время следить за общим, неустанно проводя сравнения. Например, учащийся начинает писать нос, внимательно смотрит на него и старается передать его тон и объемную форму. Нос имеет свои грани света, полутени, тени, и вот тут-то и подстерегает начинающего художника опасность: он «уперся» взглядом в нос, забыл, что нос - это только деталь общей формы головы, утратил цельное видение, и в результате - деталь написана или нарисована отдельно. И если отдельно будет отработана каждая деталь головы, впечатление цельного, общего будет нарушено.

Нужно смотреть на ту или иную деталь, но одновременно видеть и всю форму, не выпуская ее из поля вашего зрения. Это не так просто, как кажется, и такое именно целостное видение натуры достигается путем известного напряжения и прежде всего желанием воспитать в себе это необходимое художнику качество. Тут нужно постоянно следить за собой: чуть увлеклись отделкой детали - сейчас же «расширьте» свой взгляд, охватывайте взглядом всю модель, тогда и деталь найдет свой настоящий вид и связи с общей формой, частью которой она является. Деталь тогда хороша, когда она гармонирует с другими деталями и не мешает общему.

Для исправления погрешностей, которые вы заметили в своей работе, надо заняться обобщением этюда. В этом состоит третий этап работы, когда вы смело, свободно, широкой кистью снова перепишите некоторые места вашего этюда с тем, чтобы вновь восстановить конструкцию головы, исправить те ошибки, которые были допущены и насколько возможно отказаться от ненужных деталей. Добейтесь, чтобы самое светлое пятно было в одном месте, самые темные удары тоже

не повторялись, и тени не смотрелись бы глухими и черными. Для обобщения резко проработанных деталей и соподчиненных отношений в вашем этюде не обязательно весь этюд переписывать корпусной пастозной краской, можно использовать прием лессировки, нанося прозрачные и полупрозрачные красочные слои.

После того как сделаны этюды головы одним тоном (гризайль), начинающий художник может переходить к живописи цветом. Человек с нормальным зрением отчетливо воспринимает различие цвета в природе, но чтобы обучить академической живописи, недостаточно только видеть разницу цветов, надо еще обладать воспитанным, «поставленным глазом». Под «постановкой глаза» мы подразумеваем развитие чувства колористического целого, когда художник учится видеть сложный цвет в отношениях, то есть в совокупности всех составляющих его цветов - это один из наиболее важных и сложных этапов формирования живописного мастерства.

Для решения задачи живописи головы необходим опыт живописной работы, нужно чувствовать, как форма головы строится цветовыми отношениями. В результате работы над живописным этюдом учащийся должен научиться решать в цвете общую конструкцию головы и ее частей, «лепить» кистью детали головы: глаза, нос, губы, уши. Задача здесь состоит

в том, чтобы не раскрашивать голову каким-то «телесным» цветом, а писать ее во всем богатстве и цветовой сложности.

Поставленная натурная постановка должна отчетливо выявлять основные живописные особенности головы человека. Освещенная прямым светом голова требует более темного фона, подобранного по цвету так, чтобы фон был не только в тональном, но и в цветовом контрасте с головой.

На первом этапе работы сделайте хорошо закомпонованный, основательно построенный и проработанный рисунок с характеристикой основных тональных градаций формы головы (рис. 46). Прежде чем начать писать, художник должен мысленно как бы увидеть ее уже написанной, проанализировать модель в зависимости от задач, понять ее колористический строй и решить, какие, примерно, красочные сочетания он обнаружил в модели и как передать основную цветовую характеристику головы: цвет лба, щек, подбородка, носа.

Итак, художник практически должен каждую плоскость - грань объемной формы, найденную в натуре, - решить в цвете, то есть цветом построить форму, передать ее освещение и найти положение головы в

пространстве. Для этого нужно из имеющихся красок средней ширины кистью составлять смеси на палитре, которые воспроизводили бы цвет каждой плоскости формы головы натурщика.

Составляя смеси, старайтесь не к белилам прибавлять ту или иную краску, а к краскам прибавлять белила. Это предостережет от разбеленности и от излишнего расхода красок. При этом, чтобы не впасть в белесость и добиться насыщенного колорита, лучше начинать с самых темных мест, например, составьте смесь для тени темного пиджака и положите мазок на холст. Не пугайтесь, если он покажется слишком темным в окружении белого холста: когда запишете холст вокруг пиджака, он будет как раз таким, каким должен быть - тональным «камертоном». Положив несколько широких пятен на темные места этюда, тут же на палитре рядом составьте смеси для теневых мест головы и для фона.

Взять в цвете теневую часть лица составляет основную трудность данной постановки, даже опытные художники, много писавшие с натуры, знают, как сложно бывает взять звучно цвет теневой части головы, так как обычно она выходит грязной по цвету или вялой по тону. Имейте в виду, что тень - это не просто утенненная черной краской смесь, заготовленная для светлой части головы, она должна быть прозрачной, чтобы сквозь положенные на холст краски слегка просвечивал холст.

Когда нашли теневые места и сделали первую прокладку тени головы, то тут же на палитре, в окружении этих тонов постарайтесь составить смеси для световых масс головы, найти светлую часть лба, щек, подбородка и положить уверенно на те места, где они должны быть.

Положив по фону несколько крупных планов, угаданных в тоне и цвете, вы почувствуете, что фон, находящийся за головой, нарушил плоскость холста и создал для головы пространство. Не старайтесь фон выкрашивать ровно, с педантичной аккуратностью, пусть в нем также сочетаются холодные и теплые оттенки, даже если фон и решен почти одним цветом.

После того, как сделана прописка и пролеплена форма головы, можно переходить ко второму этапу, то есть к решению основных масс в полную силу натуры (рис. 47).

По легкой прописи художнику впоследствии легче определить правильный тон и цвет, тогда как по чистому холсту это сделать труднее. Начинать писать в полную силу лучше всего с того куска,

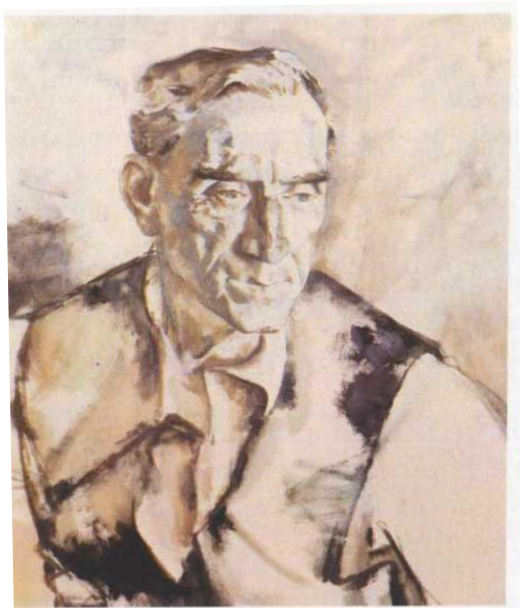


Рис. 46

который наиболее ясен автору. Например, художник почувствовал силу тона и цвета лба вместе с волосами и по подмалевку начал брать цвет «в упор». Начав писать лоб во всю силу, он берет и волосы, и фон, приводя все это в гармонию. Затем в ту же силу будет брать и остальные части головы, все время сравнивая между собой цветовые отношения.

Таким образом, после первой прописки автор переходит к лепке головы как бы по частям, все время сравнивая их друг с другом. Составляйте смеси для световой части лба, для тени на лице, для фона; начинайте прокладку, стремясь точнее попасть в тон и цвет натуры, кладите мазок к мазку: мазок на лоб, мазок на щеку, мазок на полутон носа, не забывая и фон. Например, для световой части лба, возможно, подойдет охра с белилами, для розовых щек в этот охристый тон добавьте английской красной и т.д. Но в цветовых отношениях, прежде всего, руководствуйтесь своим ощущением натуры; дать точный рецепт, сколько и каких красок надо вам взять для того или иного места, теоретически невозможно. Сама натура, её цветовая особенность, условия света и окружающая модель среда, - только они и глаз художника могут вам подсказать, какими красками надо воспользоваться, а не теоретические рассуждения.

Для светлых частей головы составляйте смеси из густой краски, кладите ее более пастозно, как бы передавая рельеф головы. Если некоторые



Рис. 47

мазки оказались неверными в тоне или цвете, то не перекрывайте их новыми мазками, а снимайте мастихином и кладите новые.

В результате такой прописки у вас получится нечто вроде мозаики крупных пятен, которые пусть грубовато, но верно строят цветом форму головы в пространстве. Некоторым из вас такая прописка покажется грубой, не выражающей мягких форм головы, и захочется взять сухую широкую кисть и стусевать резкие грани вашей «мозаики». Если вы так поступите, то сделаете громадную методическую ошибку и испортите правильно начатый этюд. Не стусевывать надо получившуюся «мозаику», а находить промежуточные тона, которыми лепить более мелкие формы головы.

Пролеглив кистью всю голову, старайтесь не сбивать форму, которую вы нашли в рисунке, а при проработке формы деталей каждым мазком кисти выявляйте определенную часть формы и обязательно отличайте по цвету один мазок от других и не стремитесь скорее выписать мелкие детали.

Также мазками, но при помощи более мелких кистей, определите глазничные впадины, характер их тона и цвета, намечайте форму бровей, а потом, лучше по сырой краске, все время сравнивая с окружающим, «лепите» и сами глаза. Именно «лепите», так как глаза, веки тоже имеют свою форму, свои объемы, поэтому их тоже надо воспринимать не как линии, а как объемные формы, состоящие из нескольких планов. Никогда не гтошите сначала один глаз, затем другой, а делайте их оба вместе: мазок на левое веко и тут же мазок на правое, все время следя за их построением, за тем, чтобы взгляд одного глаза соответствовал взгляду другого.

Старайтесь угадать тон носа по отношению к щекам, лбу, подбородку. Часто у мужчин нос бывает темным и другого цвета, чем щеки; чтобы передать мясистость кончика носа, иногда приходится пастозные мазки краски, положенные кистью, смягчить прикосновением пальца, а сверху, опять-таки по сырому, класть блик, но не белилами, а цветом. Губы «лепите» мягко. Между губами в натуре вы никогда не увидите линию, поэтому и разделять верхнюю губу от нижней надо не линией, а тоже планами и мягко, как в натуре.

Проработав форму в течение нескольких сеансов, вы увидите, что достаточно приблизились к натуре, голова на этюде стала похожа на модель. Но на расстоянии пяти-шести метров ваш этюд стал каким-то вялым, невыразительным, несмотря на выписанность деталей голова не очень-то объемна, губы тоже куда-то поехали в сторону и т.д. Все это произошло

оттого, что в процессе работы над деталями вы перестали смотреть целюно, погоня за передачей деталей отвлекла вас от целостного восприятия модели.

Наступил третий этап работы над этюдом (рис. 48). Цель этого этапа заключается в том, чтобы раздробленную деталями голову привести снова к обобщению, снова укрепить конструкцию головы, привести к синтезу тот анализ форм, который был проделан раньше.

Таким образом, ведя этюд от очень крупных цветовых пятен к более мелким формам, все время сравнивая цвет, тональность, пропорции и заботясь о целостности, можно довести этюд до полной завершенности формы, до передачи материальности натуры. Чтобы добиться цельного живописного решения, художнику нужно собрать всю волю ради того, чтобы отказаться порой от многих найденных деталей ради цельного и наиболее художественного решения. В эти последние сеансы художник переводит этюд в новое, высшее качество, делая его цельным, обобщенным, высокохудожественным произведением.

Старайтесь всегда писать по сырой краске, так лучше «лепить» форму кистью, легче «плавить» один тон с другим, добиваясь органичности формы. Не удавшиеся места в этюде не оставляйте до следующего сеанса, а соскабливайте мастихином, иногда даже вытирайте тряпкой, с тем, чтобы излишне не перегружать холст краской. По подготовленной, прочищенной мастихином или тряпкой поверхности на следующем сеансе будет приятней работать, и можно вернее угадать нужные цвет и тон. После того как вы сделаете несколько этюдов таким методом, вы добьетесь положительных результатов, приобретете опыт и уверенность.

Вместе с тем, формирование живописного портретного мастерства требует длительной аналитической работы, долгих размышлений в процессе творчества и опыта обобщений. Поэтому после того как вы путем серьезной и вдумчивой работы над рисунком, тональными и живописными этюдами приобрели достаточный опыт в изображении головы, можно попробовать свои силы и в работе над портретом.

Создание портрета - дело сложное и ответственное, тут нужно видеть больше того, что может дать модель. В живописном решении портрета художник должен средствами своего искусства передать сходство и вместе с тем угадать то неповторимое, что составляет психологическую характеристику изображаемого человека. Именно эта способность понять сущность изображаемого человека, а не просто

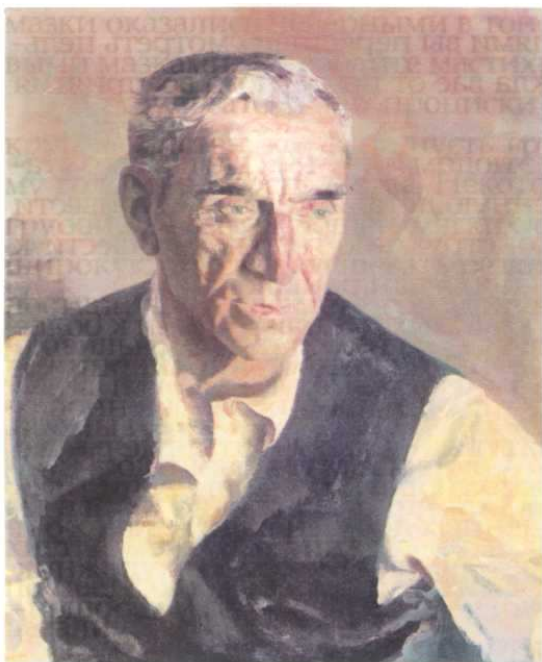


Рис. 48

верно передать его внешние черты, и отличает работы настоящих портретистов.

При этом нужно иметь в виду следующее: внешнего сходства, внешней характеристики недостаточно; необходимо передать особенности внутреннего мира портретируемого, то есть не только скопировать внешние черты, но и заглянуть в глубь его души, как говорится, «прочитать» содержание человека, показать богатое и многостороннее представление о его характере. Художник может передать в портрете одну какую-либо черту характер

ра портретируемого, но с такой силой и полнотой, что и одна эта черта раскроет образ человека, его профессию и даже расскажет о времени, когда жил этот человек. Все это требует серьезного вдумчивого изучения жизни людей, упорной работы и больших профессиональных навыков.

Задумав чей-либо портрет, не стремитесь сразу писать его, а изучите портретируемого, сделайте несколько набросков с этого человека, подыщите характерную для него позу, состояние. Наблюдайте, какие движения, повороты наиболее свойственны портретируемому. В набросках же изучите его жесты, уясните обстановку, в которой будете его изображать и постарайтесь сделать небольшого размера живописный форэскиз портрета, где найдете общую цветовую гамму - колорит.

В этих же набросках с натуры и в форэскизах постарайтесь выразить главную идею вашего портрета, вы должны выяснить для себя и представить, каким по настроению будет ваш портрет: лирическим, героическим или задумчиво-сосредоточенным и т.д. Одним словом, вы должны «прочсть» модель, она должна вам подсказать живописно-пластическое и композиционное решение, то есть, в какой обстановке и на каком фоне будет изображен портретируемый и т.д.

Дать какие-то определенные рецепты невозможно, можно посоветовать, что аксессуары окружения имеют только второстепенное, подчиненное значение, и вводить их в портрет нужно для того, чтобы они помогли раскрытию образа и той идеи портрета которую, вы в него вкладываете. Когда решение будет ясно и в вашем воображении начнет рисоваться будущий портрет как уже натканый, приступайте к работе.

Рисунок делайте так же, как вы делали в этюдах головы, - углем, слегка определяя света и тени. В рисунке обращайтесь внимание на пропорции, характеристику фигуры, на движение и повороты головы по отношению к торсу. Старайтесь острее и точнее выявить позу, движение головы и той части фигуры, которая входит в композицию. Если портрет задуман с руками, то уделите им большое внимание, ибо руки, порой, расскажут вам о человеке не меньше, чем лицо. Жесты и движения рук должны быть жизненными, характерными именно для этого человека, причем в том состоянии, в каком он изображается: «Жест есть не движение тела или части его, а движение души».

Особо займитесь поисками силуэта фигуры и головы по отношению к фону, потому что точно и выразительно найденный силуэт придаст нашему портрету большую выразительность. Старайтесь передать неповторимое выражение лица и через это выражение, присущее только данному человеку, покажите внутреннее, душевное его состояние. В процессе работы над портретом максимум внимания уделяйте глазам портретируемого, пытайтесь через выражение глаз глубже проникнуть в душу человека. Поэтому, если хотите передать душевный мир портретируемого, внимательно относитесь к «характеру» глаз, к их выражению и не стесняйтесь глаза писать во всю силу вашей кисти. Это не значит, что надо глаза делать скрупулезно, подробно, со всеми прожилками и бликами в зрачке. Но пишите внимательно и точно, так, чтобы глаза смотрели и через этот взгляд передавалось бы душевное состояние человека.

Начинающим художникам необходимо в работе над портретами выработать такой метод, такой подход к портрету, при котором человек и лицо его не стали бы простым объектом чисто формальных экспериментов. Главное состоит в том, чтобы лицо человеческое на портрете не превратилось в холодное изображение, написанное равнодушно и бездумно. Добивайтесь в портрете раскрытия души человека, его внутренних качеств, выискивайте красоту в его глазах, улыбке, на-

пряжение мысли и действий, т.е. ищите правду во всем, в чем отражается эта подлинная красота.

При выполнении портретной постановки к учащимся должны быть предъявлены высокие требования в отношении профессионального живописного портретного мастерства, реалистической законченности работы как в деталях, так и в соподчинении их целому. Начинающий художник должен творчески подходить к решению композиционного замысла постановки и колористического строя группового портрета, так как работа над портретом приближает художника к задачам, которые в будущем встанут перед ним в работе над картиной.

2.2. КОМПОЗИЦИОННЫЕ ПРИНЦИПЫ В ПОРТРЕТНОЙ ЖИВОПИСИ

Композиция в живописи является важной составляющей выразительности изображения человека и включает в себя не только смысловое и идейное построение произведения, но и организацию восприятия в процессе творческого поиска композиционных средств и других правил и приемов.

В образе портретируемого наиболее активно запечатлеваются типичные позы, осанка и жесты, характерные для человека, которые играют большую роль в решении композиционной структуры портрета и обязаны находиться в полной согласованности с выражением лица изображаемого человека.

Совершенно понятно, что при этом необходимо свободно владеть рисунком и живописью, так как основой всякой творческой работы является комплексное владение всеми изобразительными и выразительными средствами, то есть профессиональное мастерство.

В становлении и существовании портретного образа специалисты обычно выделяют следующие этапы:

- 1) период первоначального художественного накопления;
- 2) формирование замысла, предполагающее два различных подхода художника к модели: от оригинала; от заранее выстроенного в сознании умозрительного образа;
- 3) реализация замысла, исходя из выразительных возможностей выбранных изобразительных средств до окончательного завершения произведения;
- 4) существование законченного произведения (образа), созданного художником для процесса восприятия;
- 5) художественное восприятие зрителем, в котором осуществляется индивидуальное переосмысление художественного образа.

Первый этап творческого процесса - это период «первоначальных художественных накоплений». Он предшествует созданию портрета и характеризуется произвольностью и разнонаправленностью поисков - все, что привлекает внимание художника, воспринимается им и композиционно перерабатывается.

Поэтому период «первоначальных художественных накоплений»

зидается на системе зрительных восприятий и памяти, обладающих при этом определенной закономерной композиционной структурой. Эта «композиционность» восприятия направляет и организует процесс восприятия натуры, способствует целостному воспроизведению модели в форме идеального образа и мгновенной эмоциональной его оценке.

Следующий этап в динамике творческого процесса при решении конкретной творческой задачи предстает в качестве особого идеально-го феномена - художественного замысла.

Здесь мы имеем дело с умозрительным процессом, не поддающимся внешнему наблюдению и не находящим абсолютно адекватного воплощения в материале. Сформировавшись в сознании художника, претерпев ряд изменений, замысел в различных вариантах композиционных эскизов раскрывает движение мысли на стадии воплощения.

С точки зрения раскрытия механизма творческого мышления и воображения, для нас особый интерес представляет период первичной композиционной деятельности, который оставляет реальные следы в виде эскизов, композиционных набросков, раскрывающих движение мысли от замысла к исполнению.

Итак, замысел - результат творческой и композиционной работы, который в период разработки и материализации нуждается во всестороннем осмыслении и конкретизируется в процессе его реализации в материале. То есть, замысел включает в себя план, который является структурным стержнем композиционной стороны изображения. По-видимому, возникновение плана связано с деятельностью воображения, в котором происходят развитие и конкретизация замысла реализуемого в целостный образ.

Уже на стадии формирования замысла происходит проверка различных композиционных решений при помощи логического осмысления сюжета и возможных способов изображения, таким образом, то, что в первичном замысле возникло интуитивно, подлежит логической (композиционной) доработке.

В результате этой композиционной деятельности перестраивается и формируется образ, фиксируется уже осознанный компонент композиционной структуры, что дает возможность получить новый материал для дальнейших умозрительных построений. На данном уровне замысел уже сыграл свою роль, определив цель и направление всей работы художника, а также сориентировал художника в выборе ком-

позиционных средств и художественного материала. На этом этапе художник впервые сталкивается с изобразительным материалом в связи с задачами своей работы.

Условно период вынашивания замысла исследователи делят на ряд творческих фаз, имеющих определенные композиционные задачи:

первая - дальнейшая разработка эскиза-идеи как нового уровня раскрытия темы;

вторая - фаза первичного эскизирования, в процессе которого происходит уточнение композиционной цели замысла;

третья - стадия завершения разработки эскиза, то есть обобщение всех предыдущих действий.

Эскиз - это итог творческого поиска, где художник в своей работе сочетает чувственное и логическое, следует объективным законам искусства, используя разнообразные композиционные приемы, средства и материалы.

Завершающая стадия творческого процесса - окончательная правка, уточнение и обобщение деталей произведения.

Считается, что у художника, прошедшего такой путь первоначальных художественных накоплений, созревает замысел как единство увиденного, продуманного и прочувствованного, как результат его особого творческого воображения художника. Вместе с тем, дальнейшая работа над портретом и его композиционной стороной, весь ход композиционной деятельности, уточняет и проверяет этот первоначальный замысел, осуществляя коррекцию главных сторон портрета в соответствии с общими фазами творческого процесса.

Создание портрета является качественно новым этапом в становлении художника и представляет собой целостный процесс, обладающий определенными закономерностями построения и развития.

Общие структурные принципы создания живописного портрета определяются:

1. Тематическим отбором: темой портрета является человек, так как значительные портретные образы всегда являются тематическими.

2. Жанровой принадлежностью: жанр портрета разграничивает его на виды и формы: то есть подгрудный, поясной, поколенный и одиночный, парный или групповой портрет. Суть этих портретов раз-

лично, например, в подгрудном портрете модель максимально приближена к зрителю, чтобы показать её характер и индивидуальность, где чувства и мысли прочитываются в глазах портретируемого. Для группового портрета, наоборот, характерна передача духовного родства и смысловой взаимосвязи, объединяющей всех изображенных людей.

3. Разграничением форм портрета на определенные типы: интимно-камерный, психологический, парадный и т.д., аксиологический аспект. Каждый тип портрета имеет свои композиционные особенности. Например, в портрете интимно-камерного характера размер изображения головы может не превышать натуральную величину головы портретируемого, то есть ее объем выполняется немного меньше и т.д. А для парадного портрета характерен показ лица, фигуры в увеличенном виде, то есть превышающем истинные размеры модели.

В любом портретном образе всегда ярче выступает начало типическое, затем персонаж конкретизируется. В процессе создания портрета сознательно идет работа по индивидуализации изображения человека и лишь потом, на базе определенных ассоциаций, сообщаются портретному образу определенные типические черты.

Первым, необходимым, требованием всякого портретного задания является передача внешнего индивидуального портретного сходства, степень которого прямо зависит от степени точности рисунка и лепки формы.

Если внешнее сходство в портрете - это выявление характерных индивидуальных признаков модели, способствующих узнаванию модели по изображению, то передача внутреннего сходства проходит обязательно через воспроизведение внешнего облика человека, так как оно есть проявление внутренних свойств личности, ее характера, темперамента, манеры поведения и т.д. Этот физический облик человека всегда очевиден, но не в любой момент в нем отражаются грани характера, они-то и подлежат творческому обнаружению и выражению изобразительными средствами.

Эти факторы необходимо учитывать при работе над портретом и учиться умению выбрать наиболее выразительный момент, уловить настроение, внутреннее состояние, что в конечном итоге и характеризует образное сходство.

Решение проблемы внешнего и внутреннего сходства в творческой практике художников-портретистов достигается по-разному и решается на следующих уровнях:

1. Обстоятельным, точным воспроизведением внешних примет портретируемого и передачей его характера. Такого взгляда и творческого метода в искусстве придерживается И.Н. Крамской, который писал: «Портретист обязан ничего не вносить своего в портрет, а должен как строгий ученый объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были...» [26] (рис. 49).

2. Раскрытием лишь некоторых черт личности, но зато существенных, главных, определяющих. Этот творческий прием был наиболее характерен для В.А. Серова (рис. 50).

3. Выделением путем «извлечения» из облика оригинала одного - двух характерных признаков внешности или доминирующих черт, определяющих поразительность внешнего сходства и характера изображаемого. Подтверждением наличия этого приема могут быть замечания художника Су Ши, который писал: «Если в глазах вместе со скулами и щеками есть сходство, то тогда и во всем остальном будет сходство» [29] (рис. 51).

4. Сознательным преувеличением некоторых характерных черт изображаемого (гротеск, карикатура, дружеский шарж), где пропорции лица нарушаются не произвольно, а так, чтобы только усилить их характерность и изобразить легко узнаваемыми и смешными. Изображаемый в данном случае узнается не по точному его изображению, а по изображению характерного в нем (рис. 52).

Искусство портрета нельзя понимать как простое изображение человека и выражение человеческих чувств или как изображение социальных и профессиональных сторон человеческой индивидуальности. На этот момент обратил внимание еще К.А. Ситник, который отметил: «Портрет и образ человека в искусстве — далеко не одно и то же. Понятие «образ человека» - шире, чем портрет» [44, с. 14].

Художник может создать образ натуры по памяти, по представлению и по воображению. Именно воображение привлекает материал из памяти, мышления, чувства и строит образ без помощи натурального наблюдения.

Значение зрительной памяти и воображения обусловлено тем, что на ее основе формируются вторичные образы действительности - представления. «Если не уметь писать по памяти, то вообще не нужно

заниматься живописью, - говорил Макс Либерманн. - Мы не пишем природу такой, какая она есть, а такую, какой она нам кажется: это значит, что мы работаем по памяти» [15, т.5, с.46].

Умение рисовать и писать натуру, основываясь на представлениях памяти и воображения, открывает возможность работы с непозирующей модели, обостряет чувство характера, способствует развитию образного восприятия. Степень развития воображения и интуиции у художника играет большую роль в понимании психологического состояния изображаемого человека.



Рис. 49

Именно внешняя конструктивная и композиционная организация портрета выражает внутреннюю структуру образа и отличает портрет от других произведений. Целью и формообразующим принципом композиции портрета является не построение само по себе, а смысл. Конструкция (построение) выполняет функцию подачи смысла. Композиция портрета всегда есть конструкция для понимания смысла, где внутренние смысловые связи базируются на конструктивных связях и без них не были бы выражены, но в них главная суть

(прочность) композиционной целостности. Отсюда вполне очевидно, что целостность, обобщенность и образность замысла позволяют художнику в работе над композицией уточнять, обогащать, наполнять логическими связями, реализовать первоначальную идею, которая направляет логику восприятия зрителя на понимание целостного эмоционального и образного смысла произведения. Цветовая композиция не только направляет последовательность восприятия зрителя, но и обеспечивает колористическое единство живописного полотна. Поскольку любое композиционное



решение предполагает определенную систему, основанную на соподчиненности одних элементов другим, имеющим главенствующее значение. Вместе с тем все эти живописные элементы могут существовать только в контексте целостного композиционного решения.

Поэтому организация этих структурных связей оказывает решающее влияние на конструктивный замысел портрета и сам композиционный прием в целом.

Композиционными приемами, связанными с внешним строением портрета, являются различные способы организации

изобразительного материала, порядок расположения отдельных элементов, а также целый ряд композиционных категорий - симметрия и асимметрия, пропорциональность, равновесие, ритм, контраст, колорит, силуэт, движение и т.д., которые организуют с помощью определенной группировки образ. В этих категориях портретного жанра отражаются основные качества и закономерности, которые неразрывно связаны с его спецификой и содержанием. При этом каждая категория отражает лишь одну сторону общей взаимосвязи, одну сторону организации его формы. Например, Р. Арнхейм в свое время предпринял попытку анализа композиции картины П. Сезанна «Мадам Сезанн в желтом кресле» (рис. 53).

Он обратил внимание на то, что фигура женщины в кресле полна энергии, выглядит прочно и стабильно, но в то же время легка и как будто висит в воздухе. Это сочетание внешнего спокойствия с внутренней активностью достигается благодаря специфическому соотношению сил, составляющему тему этого произведения [3, с. 59].

Техническая сторона достижения этого эффекта описывается Р. Арнхеймом очень подробно, приведем его описание практически



Рис.51



Рис. 52

полностью, так как это исследование составляет весьма показательный случай композиционного анализа картины. «Картина имеет вертикальное расположение с приблизительными пропорциями 5:4. Такой формат способствует удлинению целого по вертикали и усиливает удлиненный характер фигуры, кресла, головы. Кресло выглядит стройнее и тоньше, чем рама картины, а фигура стройнее, чем кресло. Таким образом, создается шкала увеличения стройности, которая идет от заднего плана картины через кресло к фигуре, расположенной на переднем плане. В то же время плечи и руки образуют вокруг средней точки картины овал, центральное устойчивое ядро, противодействующее модели прямоугольника и повторяющееся в меньших масштабах в очертаниях головы.

Задний план делится пояском темного цвета на два прямоугольника. Оба они более растянуты, чем рамка в целом. Пропорции нижнего прямоугольника равны 3:2, а верхнего - 2:1. Это означает, что эти прямоугольники подчеркивают значение горизонтальной линии более энергично, чем рама картины вертикальной. Хотя прямоугольники представляют для вертикали контрапункт, они также усиливают движение всего произведения вверх, потому, что высота нижнего прямоугольника несколько больше верхнего... О шкале усиления стройности, которая простирается от заднего плана картины в сторону зрителя, уже говорилось выше. Этот нарастающий эффект усиливается целым рядом других особенностей. Три главных элемента картины перекрывают в пространственном отношении друг друга: шкала трех плоскостей ведет от заднего плана через кресло к самой фигуре. Эта трехмерная шкала поддерживается двухмерной - серией ступенек, которая возникает от небольшого преломления темного пояса слева через угол кресла в направлении к голове. Подобным образом увеличение яркости ведет от темного пояса к светлому лицу и ладоням, которые представляют собой два композиционных центра, два композиционных фокуса... Все эти факторы комбинируются в мощное, расширяющееся движение вперед.

Три основных плана перекрываются в направлении от дальней левой стороны к ближней правой. Это вторичное движение вправо нейтрализуется расположением кресла, которое в основном находится в левой половине картины и, следовательно, создает тормозящее дополнительное движение влево. Но доминирующее движение вправо усиливается ассиметричным по отношению к креслу расположением фигуры, так как фигура находится в правой половине кресла. Общее

направление вправо усиливается в дальнейшем неравным делением фигуры, большая часть которой находится на левой стороне. (Нос делит лицо приблизительно в пропорции 5:2). И снова глаз движется в направлении уменьшающихся интервалов, то есть слева направо. Клинообразный воротничок в свою очередь также увлекает наш взгляд в правую сторону.

Фигура женщины и кресло наклонены примерно под одним углом относительно рамы. Напомним, что сами по себе все направления довольно неопределенны, поэтому данное направление наклона может быть



Рис. 53

влево вверх, вправо вниз или в обе стороны одновременно. Однако композиция целого помогает определить направления. Как верхняя часть фигуры, так и центр нижней части кресла находится на центральной вертикальной оси картины. Данное расположение устанавливает в нижней части кресла точку опоры, относительно которой оно наклонено влево. Голова женщины, дважды стабилизированная своим положением - расположением на средней вертикали и в центре прямоугольника на заднем плане, - есть основание, относительно которого тело фигуры наклонено вперед и вправо. Таким образом, два композиционных центра расположены друг против друга» [3, с. 49-52].

Примечательно такое замечание, которое Арнхейм делает при завершении своего анализа: «Если данный анализ является правильным, то он не только раскроет богатство динамичных связей, содержащихся в произведении искусства, но и наглядно покажет, что эти связи создают особое равновесие покоя и действия, которое было ранее описано как тема, или содержание, картины. Только когда осознаешь, каким образом эти связи истолковывают содержание, только тогда можно понять и оценить их художественное достоинство» [3, с. 52].

Такое раздельное рассмотрение отдельных сторон произведения часто производится в целях более глубокого анализа, а затем и синтеза. В действительности же все эти качества произведения неотделимы

друг от друга, так как только взаимосвязь и единство всех категорий композиции портрета позволяют понять композицию произведения, внутренние и внешние закономерности его построения, которые связаны и с его содержанием, т.е. «...содержание картины является неотъемлемой составной частью ее замысла» [3, с. 53].

Таким образом, понятие о композиции портрета необходимо рассматривать как сложное образование, включающее в себя различные «уровни» - внешнего и внутреннего строения художественного произведения.

Остановим внимание на общих и специфических закономерностях композиции, свойственных портретному жанру. Создание образа портретируемого проходит через весь процесс композиционной деятельности (от выбора модели, определения точки и уровня зрения, позы, жеста, аксессуаров, формата и размера, распределения акцентов света, цвета, тона и т.д.), до выражения душевного состояния, вызывающего ассоциативное сопереживание или размышление. При всех условиях - образ в портрете - это всегда конкретный реальный человек, его эмоционально-эстетическая оценка и обобщение.

В портрете мы имеем дело с сюжетом как с конкретным художественным воплощением человека, но сюжет в более широком понимании предполагает и изображение человека в действии. Введение в портрет действия придает ему большую смысловую убедительность и композиционную выразительность. Примером может служить картина М.В. Нестерова «Портрет хирурга С.С. Юдина» (рис. 54).

Сложно построенные портреты, в которых простое стремление разместить изображение модели на изобразительной плоскости заменяется координацией смысловых и формальных элементов в единое гармоническое целое, называют «сюжетными».

Определяющими чертами «сюжетного» портрета могут быть: неожиданное движение фигуры или жест, необычное отношение фигуры к пространству и предметам окружения, остро индивидуальная завязка, изображение модели в каком-либо действии с введением в портрет сюжетного начала и мотивированной ситуации и т.д.

Повышение содержательной активности в портрете, совмещение изображения с широким изобразительным фоном, раскрывающим индивидуальность, в соединении с внешним и внутренним образом человека открывают дополнительные возможности его образной характеристики.

Выразительность композиционного решения невозможна без остроты самой композиционной схемы. Известно, что реализм признает, нельзя пренебрегать «геометрической» основой построения, когда это способствует созданию определенного впечатления, необходимого в соответствии с творческим замыслом. Спокойная ритмичность горизонтальных линий или круговое расположение главных предметов, симметрия и асимметрия имеют свои преимущества и особые закономерности.

Сказанное позволяет утверждать, что сюжетный портрет отличается своими внешними признаками от традиционного бессюжетного портрета, где внутренняя жизнь портретируемого отражается в его лице и не мотивирована внешней ситуацией.

Подчеркивая в сюжетном портрете моменты построения, аксессуары, жесты, ракурсы, срезы, художник лишает модель того состояния естественности, которое преобладает в психологическом портрете. Привычная портретная субординация отношения человека и среды заменяется координацией, где возникает острая композиционная система «фигура-фон», имеющая в данной ситуации не только формальный, но и смысловой «статус».

Для сюжетного портрета характерно некоторое уменьшение объема информации о внешнем облике и внутреннем мире изображаемого, но психологизм не исчезает, он дополняется новыми качествами, которые открывают дополнительные возможности построения образа.

Сюжетный портрет - это результат художественного осмысления и сознательного отбора художником композиционно-изобразительных средств и приемов, то есть художник что-то отбросил, что-то подчеркнул и заострил.

Тем самым, «сюжетный» портрет по содержанию оказывается не только эмоционально-характеристическим, но и оценочно-избирательным. Воспроизводимые материально-вещественные (объем, фактура и т.д.) и экспрессивные признаки (поза, жест, мимика, взгляд) натуры в процессе композиционной деятельности превращаются в композиционно-изобразительные формы художественного образа (силуэт, линию, цветовые пятна, светотеневое распределение) и создают основную конструктивную схему композиции портрета, его конструктивно-пластическое решение.

Данное внимательное рассмотрение некоторых сторон композиционного портрета предназначено для более глубокого понимания того, что



это не просто еще одна форма портрета, а выяснение в нем таких свойств, которые характерны для всех видов и форм портрета, но в более открытом виде.

Как было отмечено выше, одной из основных композиционных категорий является ритм. Нам представляется необходимым остановиться на его характеристике подробнее, так как ритмическая организация изобразительной плоскости является признаком действительно художественного произведения.

Понятие «гармония» не может существовать без «ритма», так как ритм является основой гармонии и понимается в искусстве как равномерное, стройное, последовательное чередование различных соизмеримых элементов в произведениях искусства, отражающих ритмические процессы природы. В живописи проявляется в закономерном чередовании цветowych пятен, определенном порядке сочетания в пространстве всех живописных элементов, выражает эмоциональное состояние автора. Ритмическая соразмерность всех факторов, составляющих живописную композицию, является важнейшей составляющей живописного произведения и неотъемлемой частью гармоничности, придает эмоциональность и динамичность живописной композиции и подчеркивает выразительность замысла художника, позволяет уловить, прочувствовать музыкальность и поэтичность живописного образа.

В результате осмысленного изложения природы языком живописи возникает замкнутая структура с фиксированными элементами, которую можно выделить в три слоя:

- 1) отношения линейных очертаний изображаемых предметов (рисунок в живописи);
- 2) отношения цветowych пятен (колорит);
- 3) отношения предметнопространственных связей (натурный сюжет), который представляет собой органическое единство колорита и рисунка в живописи.

В живописи одни слои строят композицию, другие, оставаясь обязательными компонентами живописной структуры, относительно нейтральны, причем каждый слой живописной композиции состоит из однородных и в то же время противоположных элементов-знаков.

Однородные элементы состоят в различных видах отношений. В процессе движения глаз по плоскости картины зритель ощущает чередование однородных, но в то же время различных элементов. В основе этого ощущения лежат акценты ритма, то есть контрастные соотношения элементов формы (закономерное чередование плоского и объемного, светлого и темного, большого и малого и т.п.), а также нюансные отличия, где чередование выражено неярко.

Повторы аналогичных элементов («ударов») через интервалы («пропуски») называют ритмическими рядами. В живописной композиции можно наблюдать много различных ритмических рядов, ощущать много ритмов, это явление носит название полиритмии.

Ритмические ряды в зависимости от выполняемых ими функций объединяются в группы - ритмические уровни:

первый ритмический уровень лежит в основе ощущения изменений рисунка в живописи;

второй ритмический уровень лежит в основе ощущения изменений цветового строя (колорит);

третий ритмический уровень - уровень сюжета, вбирает в себя первые два уровня, через повторы изображенных предметов, их частей или групп вызывает в сознании зрителя ощущение целостного живописного пространства.

Ритмический уровень рисунка в живописи строится ритмическими рядами доминирующих направлений силуэтов изображенных объемных тел, их конфигурации, величины и т.д.

Ритмический уровень цветового строя - ритмическими рядами цветовых оттенков, светлоты цвета, насыщенности и т.д.

Эти ритмические уровни взаимосвязаны между собой, причем если доминирующим слоем является цветовой строй, то художник больше ощущает изменения качеств цвета, и наоборот, если доминирует рисунок, то при восприятии больше ощущается «движение» силуэтов изображенных предметов.

В живописной структуре ритмические ряды, образующие разные ритмические уровни, накладываются друг на друга. Поэтому зритель их не замечает, а видит лишь сюжет.

Конечно, в каждой конкретной живописной композиции свой ритмический строй сюжета, который представляет собой повторность изображений объемных тел через интервалы пространственных пауз. Это и есть тождественная (метрическая) основа любого сюжета.

Метрическая основа ритма цветовых оттенков ощущается как некоторое «усредненное» значение в чередовании «теплых» и «холодных» цветов. Когда художник вспоминает цветовой строй картины как оранжево-синий, он вспоминает, в сущности, его идеальный метрический цветовой строй, т.к. цветовых оттенков намного больше и все они различны.

В декоративной живописи отсутствуют некоторые ритмические ряды, поэтому оставшиеся вынуждены нести большую смысловую нагрузку, а в теоретическом анализе легче выделить регулярные ритмы. Например, в работе М. Нестерова «Портрет художников П.Д. и А.Д. Кориных» два довольно «строгих» регулярных ритмических ряда: ритмический ряд цветовых тонов и светлоты цвета. Повторы эти метрические. Они вызывают при восприятии произведения ощущение монотонности, равномерности движения (рис. 55).

Регулярные ритмические ряды можно наблюдать и в композициях с реалистическим живописным пространством. Наиболее часто применяемый прием - тождественные направления линий контуров силуэтов изображений объемных тел или их частей. Например, «Портрет камеристки инфанты Изабеллы» П. Рубенса (рис. 56).

Контурные линии изображения лица, воротничка, плеч и т.д. округлые. Они лишь то увеличиваются, то уменьшаются в размерах, но постоянно составляют противоположность прямым линиям силуэта рамы картины.

В композициях с реалистическим живописным пространством достаточно часто используются регулярные ритмические ряды доминирующих направлений изображений объемных тел, их групп или частей, а также способа взаимосвязи между цветовыми пятнами.

Любой ритмический ряд выражает движение. Движение же, пусть даже только выраженное, как это имеет место в живописи, предполагает наличие направления этого движения, что обуславливает направление перемещения взгляда зрителя по плоскости картины.

В частности, ритм акцентирует внимание зрителя на важных частях и моментах, он заставляет его взгляд скользить по незначитель-

ным и подчиненным деталям и задерживаться на основных частях художественного организма.

Восприятие ритмического ряда происходит от больших элементов к меньшим, от темных цветов к светлым, от малых интервалов к большим.

Если несколько ритмических рядов «шли» в одном направлении, то общий эффект впечатления направленности движения усиливался. В случае их разной направленности один из них либо преодолевал влияние другого, либо они полностью нейтрализовывали друг друга. В последнем случае взор человека останавливался на моменте фиксации ряда.

Направление изменения ритмического ряда зависит от взаимоположения (компоновки) его аналогичных повторов: взгляд зрителя следует вслед за преимущественным изменением ритмического ряда к его наиболее мощному «удару».

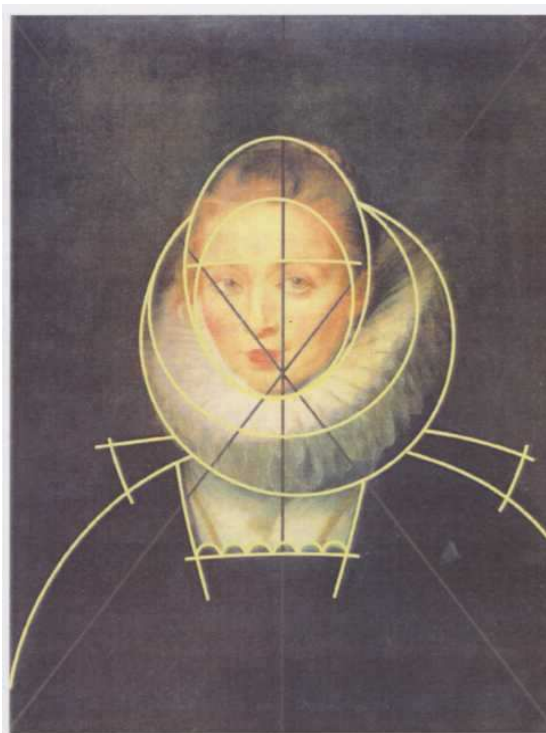
Если рассматривать расположение портрета и пространственных пауз в глубину живописного пространства, то и здесь существует направленность ритмического движения. В портретах, уравновешенных в глубину акцентом ритмического изменения живописного пространства, оказывается средний пространственный план, будь то изображение портретируемого (или группы), или пространственная пауза между изображениями на первом и третьем планах. Восприятие сюжета, уравновешенного в глубину, таково: первый план, средний план, третий план и опять средний план.

Не случайно, старые мастера советовали портретное изображение делать несколько меньше натуральной величины. Нужно



Рис. 55

это для того, чтобы сохранить относительное равновесие живописного пространства в глубину, а для этого, естественно, создать ощущение пространственной паузы на первом плане (от границ рамы до изображенного лица или фигуры).



Направление изменения ритмических рядов заставляет взор перемещаться не хаотично, а строго определенным образом. Это дает зрителю возможность осознавать основные мысли художника, заражаться его переживаниями.

Наличие направления является закономерностью любого ритмического ряда, так как разную направленность ритмических рядов можно ощущать, воспринимая любое произведение живописи. Живописное пространство, образованное различными ритмическими рядами, изменяется в разных направлениях.

Важно то обстоятельство, что от последовательности восприятия произве-

Рис. 56

дения живописи зависит эмоциональное

воздействие этого произведения на зрителя. Ритмический ряд может также восприниматься как замедленный, быстрый, умеренный, бурный и т.д.

Степень скорости (быстроты) изменений элементов того или иного ритма - это темп ритма. Темп присущ и ритмическим рядам, и ритмическим уровням живописной структуры. Темп зависит от пропорциональных соотношений элементов данного ритмического ряда. Наиболее эстетически привлекательными считаются соотношения элементов, соответствующие пропорции так называемого «золотого сечения», то есть непрерывного движения. В этом случае ритм помогает художнику передать стройность и непрерывность движения.

Пропорциональные соотношения элементов в различных ритмических рядах могут быть разными, но в любом случае они выражают темп переживаний художника и определяют скорость восприятия того или иного ритма зрителем.

Кроме того, пропорциональность в живописной композиции существует не только в каждом ритмическом ряду, но и в отношениях наиболее мощных акцентов различных ритмических рядов, а также в отношениях ритмических уровней.

Быстрота восприятия ритмических уровней рисунка в живописи и цветового строя зависит от способа взаимосвязи цветовых пятен. Зритель

быстро схватывает глазом изменения в цветовом строе композиции, если границы взаимодействующих световых пятен нечеткие, т.е. имеют плавную переходную зону. В этом случае силуэты и рисунок в целом будут «размыты». При увеличении определенности границ силуэтов, вплоть до обводки их контурной линией, зритель быстрее ощущает ритмический уровень рисунка в живописи.

Различные художники в процессе создания живописной композиции, как правило, опираются или на рисунок в живописи, или на цветовой строй. Это их индивидуальная особенность, один из аспектов стиля их живописи.

Важно другое: в живописной композиции всегда должно быть соблюдено пропорциональное соответствие между ритмическим уровнем рисунка в живописи и колоритом, и художник, создавая живописную композицию и зная особенности своего творческого «подхода», всегда должен стремиться соблюдать определенное пропорциональное соотношение между колористическим и «геометрическим» слоями. Эстетический вкус должен подсказать ему, насколько можно «пожертвовать» колоритом в пользу рисунка или, наоборот, - рисунком в пользу привлекательности цветовой завязки.

Совокупность ощущений многих ритмов, их акцентов, их количества, направления и темпа их «движения» вызывает в сознании зрителя видимость живописного пространства. Ритм, таким образом, оказывается центральным аспектом проблемы передачи движения в живописи.

Мера ритма определяет пространственно-временную организацию произведения. В проблеме меры ритма можно выделить количественную и качественную стороны.

Количественная сторона меры ритма проявляется в количестве ритмических рядов, создающих тот или иной тип живописного пространства, и в количестве элементов, участвующих в создании ритмического строя сюжета картины.

Качественная сторона меры ритма проявляется как зависимость пространственно-временной организации произведения и проявления других закономерностей живописной композиции.

Способность видеть и «узнавать» живописное пространство по ряду признаков в соответствии со спецификой языка живописи зависит от зрительной культуры человека.

От количества ритмических рядов, участвующих в создании пространства в живописи, зависит тип этого пространства, который может быть относительно «глубоким» (реалистическим) и достаточно «плоским» («декоративным»). Эти различия не влияют на достоинства композиции: художественными произведениями являются и «Спас» А. Рублева (рис. 57) с плоским живописным пространством, и «Портрет мальчика» Пинтуриккио с реалистическим пространством (рис. 58).



Рис. 57

Художник в зависимости от стоящих перед ним задач должен уметь создавать различные типы живописного пространства. В конечном счете, мера количества ритма проявляется в количестве противоположных частей живописного пространства (изображений объемных тел и пространственных пауз). Три элемента содержат многие центробежные композиции портрета: пространственная пауза слева и справа, изображение фигуры человека в центре. Если рассматривать эти композиции с точки зрения количества элементов, образующих в сознании зрителя ощущение глубины живописного пространства, то их во многих случаях тоже три - пространственная

пауза на переднем и третьем планах, фигура человека на среднем плане (рис. 59).

В ритмическом строе частей портретного изображения очень часто можно наблюдать три акцента: изображение головы и кистей рук. Каждый акцент состоит из некоторого количества мелких частей. Изображение туловища, предплечий и плечевых частей рук при этом воспринимаются как интервалы.

«Движение» зритель ощущает и при восприятии частей, например, лица - как правило, главного акцента в портрете. Нужно отметить, что и здесь три элемента, так как традиционно считается, что расстояние между глазами равняется длине глаз, - не-



обходимое их количество для передачи ритма.

Три элемента - это наименьшее их число в любом ритмическом ряде, необходимое для передачи ощущения его «движения». Когда это необходимо художнику для выражения содержания, то сюжет может строиться из большего количества элементов, однако слишком «перегруженные» сюжеты зрительно воспринимаются плохо.

Одна из целей, которые художник должен преследовать в процессе работы, - выразить свои переживания и свои представления о мире лаконично. В живописи каждый элемент ритмического ряда повторяется в изображениях объемных тел и присутствует в пространственных паузах. Этот фактор служит условием объединения живописного пространства.

Ритм, являясь фактором целостности изображенного пространства, в то же время выполняет роль его членения, является фактором «индивидуализации» его частей.

Одним из определений ритма в живописи может быть следующее - это закономерное членение живописного пространства на группы изображенных объемных тел, каждая из которых объединяется телом, выделяющимся в каком-либо отношении и поэтому имеющим особое содержательное значение.

Так и в живописи, художник, располагая мощные акценты различных ритмических рядов в том или ином месте картинной плоскости, создает относительное или зрительное равновесие: геометрические, но с необходимой поправкой на психологические особенности восприятия.

Ритмическое членение живописного пространства на части предполагает:

1) прием создания зрительного равновесия этих частей живописной структуры, - симметрия ритмического строя сюжета и одновременная асимметрия более формальных ритмических рядов, в границах рамы картины (рис. 60 а, б);



Рис. 59

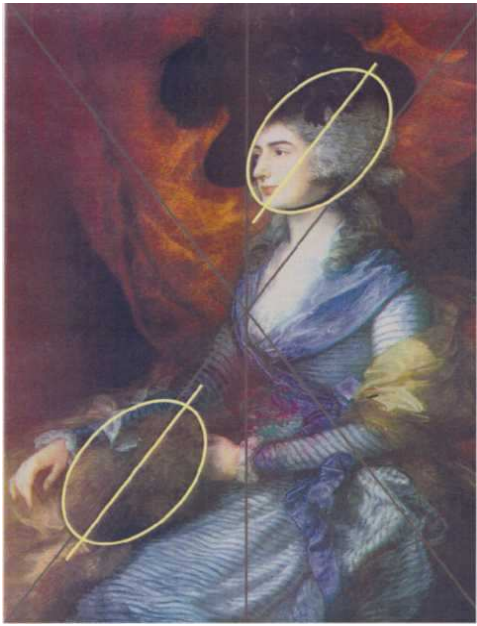


Рис.60



2) выделение главной части этого пространства (центра композиции), а также наличие определенных пропорциональных соотношений частей и целого, так как пропорциональность - обязательный спутник и условие ритмичности композиции (рис. 61);

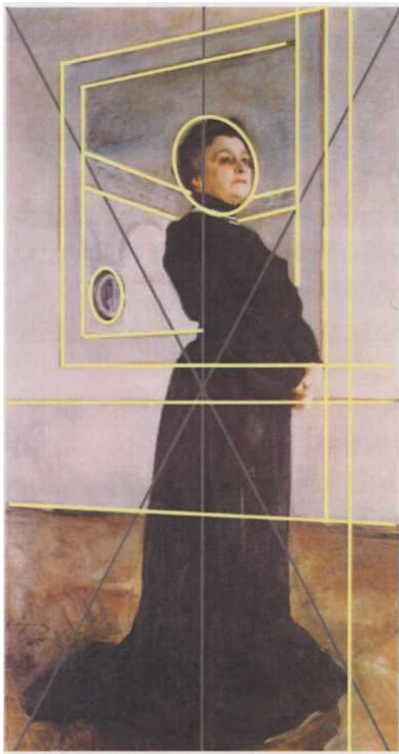


Рис. 61

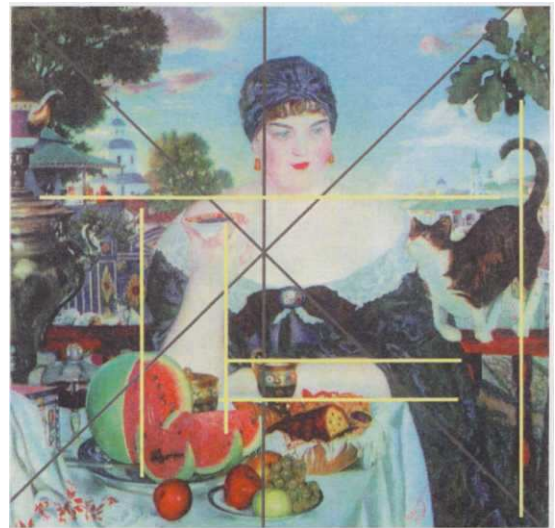


Рис. 62

3) наличие одного или нескольких регулярных ритмических рядов, которые в композиции передают определенный спектр впечатлений при восприятии произведения. Например, ритмический ряд доминирующих вертикальных направлений передает впечатление величия и приподнятости, а если акцентами являются горизонтали - то впечатление относительного спокойствия и тишины (рис. 62).

2.3. МЕТОДЫ ЖИВОПИСНОГО ИЗОБРАЖЕНИЯ ПОРТРЕТА

В профессиональном образовании художника-педагога работа над живописным портретом нередко сводится к изображению, основанному на простейшем сходстве с натурой, т.е. к техническому мастерству. Вместе с тем, ошибочно полагать, что реалистический образ в портрете выражается только тогда, когда художник пытается передать, скопировать все с предельной точностью.

Задача художника и состоит в том, чтобы, используя особые выразительные средства, создать художественный образ в портрете, который возникает лишь тогда, когда натура пропущена через творческую фантазию художника и преобразована в ней в соответствии с его замыслом.

Поэтому многие художники исключительное значение придают художественному замыслу, так как содержательная часть живописного портрета во многом определяется емкостью и образностью первоначального замысла, который нередко является следствием эмоционального восприятия и воображения художника.

Портрет сам несет в себе объединяющую идею, которая в конечном итоге формирует художественное произведение. Чем глубже эта идея и разнообразнее художественное использование средств живописи, тем больше возможность свободного отхода от натуры, что означает не отрицание натуры, а лишь следующий за «натурным периодом» этап, который дает художнику свободу самостоятельно мыслить.

Начинающему художнику трудно сразу усвоить весь сложный комплекс проблем, обуславливающих успешное изображение портрета, поэтому, прежде всего, необходимо последовательно выделять главные задачи и на их решении сосредоточить внимание.

В первую очередь, крайне важно понять, что цвет в живописи является важнейшим изобразительным и выразительным средством. Его экспрессия, способность вызывать различные чувства и эмоции, ассоциации усиливают эмоциональность изображения, а целостность цветовой системы образует колорит, который является основой художественности и образности.

Поэтому умения воспринимать гармоничные цветовые и тоновые отношения в природе и определять различие цветов и оттенков про-

порционально цветовым возможностям красок на холсте являются необходимым условием для становления художника.

Для выявления цветовых и тоновых отношений существует целый ряд предварительных заданий, которые объединяются в три основные группы и направлены на изучение:

- 1) организации цветовых масс на изобразительной поверхности (плоскость);
- 2) цвета на отдельной объёмной форме (объём);
- 3) взаимодействия цветовых объёмов в пространстве (пространство).

Причем каждое последующее задание развивает и усложняет предыдущее.

1. Композиционная функция цвета заключается в способности акцентировать внимание зрителя на наиболее важных для понимания образного содержания картины местах; участвовать в организации пространства; определять последовательность зрительного восприятия и т.д. Поэтому при выполнении первой группы заданий - расположение и гармонизация цветовых пятен на картинной плоскости - анализируются свойства изобразительной плоскости, вопросы цветовой композиции как единой целостной системы построения картинной поверхности.

Цветовая композиция есть организация цвета соответственно логике изображаемой природы, смыслу её образного содержания и требует особого внимания к качеству цветовых сочетаний и их расположению на изобразительной плоскости, так как неуравновешенность или однообразие их ритмического расположения будут производить разное впечатление.

В теории живописи пытаются выявить цветовую гармонию, принимая за основу построений, главным образом, отношения по цветовому тону. Этот путь нам кажется вполне логичным и естественным; если речь идет о гармонии цветов, то и следует начинать с главного - цветового пятна.

Цветовая гармония - не случайное нагромождение окрашенных пятен, она имеет свои внутренние закономерности, подчинена строгому сопоставлению цветов на плоскости и определяет размер площади, занимаемой цветом. Чем больше его площадь, тем сильнее он воздействует на наше восприятие. Между различными цветами картины существует очевидная взаимосвязь, каждый цвет уравновешивает

или выявляет другой, и два цвета вместе влияют на третий. Изменение одного цвета приводит к разрушению цветовой гармонии художественного произведения и вызывает необходимость изменять все остальные цвета. Поэтому знание и усвоение теорий цветовой гармонии художниками способствуют более рациональному подходу к цветовым решениям картины, а также влияют на развитие чувства цвета и эстетического вкуса.

До настоящего времени проблема гармонии цветовых сочетаний еще не решена, так как наукой пока не разработаны единые принципы, благодаря которым можно создавать и верно оценивать гармоничные сочетания цветов. Человеческий глаз остается единственным критерием цветовой гармонии, которая, на наш взгляд, не может быть регламентирована никакими правилами, так как не существует недопустимых комбинаций цветов. Однако это не значит, что не следует изучать классические принципы гармонизации цветов.

Известно, что формальным принципом построения гармонических композиций, сочетаний цветов придавали большое значение многие художники. Например, Ван Гог не отрицал научного подхода к решению цветовых и колористических задач в живописи. В частности, он писал: «... Я совершенно уверен, что цвет, светотень, перспектива, тон и рисунок - короче, все, что имеет определенные законы, которые должно и можно изучать, как химию и алгебру. Это далеко не самый удобный взгляд на вещи, и тот, кто говорит: «Ах, всем этим надо обладать от природы!» - сильно облегчает себе задачу. Если бы дарования было достаточно! Но его недостаточно: именно тот, кто многое постигает интуитивно, должен, по-моему, прилагать вдвое, втрое больше усилий для того, чтобы от интуиции перейти к разуму ...» [1]. Ван Гог, познакомившись с законами цвета, нашел в них разгадку многих тайн колорита выдающихся мастеров живописи и понял, что эти законы не случайны, а внутренне обусловлены.

Поэтому одной из важных проблем в изучении цветовой гармонии является классификация возможных типов гармонии. С классификации начинается и ею же заканчивается всякое научное исследование, она дает возможность обобщить, привести в систему и изучить посредством сравнения многообразные явления. Необходимость классификации цветовых гармоний как различных форм использования цвета очевидна и для художественной практики, и для науки.

Так, четыре типа цветовой гармонии выделяют в своей классификации ученые Б.М. Теплов и П.А. Шеваров:

- однотонная, построенная на одном главном цвете или группе близко родственных цветов;

- полярная, построенная на противопоставлении двух противоположных цветов, как бы образующих две однотонные гармонии;

- трехцветная, построенная на противопоставлении трех основных цветов, лежащих в пределах интервалов, или построенные вокруг них три цветовые гармонии;

- многоцветная, в которой при большом разнообразии цветов нельзя выделить главные.

Комбинация цветовых пятен, построенная с учетом всех рассмотренных закономерностей цветовой гармонии, будет все же ограничена в ее эстетической значимости и эмоциональной содержательности, если она не подчинена творческой задаче более высокого порядка, если не служит раскрытию образного содержания.

Еще более сложными будут роль, смысл и выразительность цветовых сочетаний в живописи, где цвет подчинен принципам светотени, обладает пространственно-фактурными качествами. Влияние на цветовую гармонию светотени, фактуры, пространства, предметной формы и т.д. удаляет от цветовой гармонии в ее чистом виде. Однако за этими средствами художественной выразительности гармония не утрачивается совсем, а приобретает новое качество или новый уровень, который мы называем цветовой композицией.

История мировой живописи свидетельствует о том, что единого закона цветовой гармонии нет и не может быть. Однако существуют определенные излюбленные сочетания или принципы гармонизации, типичные для отдельных периодов, школ, направлений и даже для отдельных мастеров.

Все цветовые гармонии можно разделить на две большие группы - контрастные и нюансные.

Нюансные гармонии состоят из родственных цветов, которые всегда гармоничны, так как близко расположены в цветовом круге и часто воспринимаются как разные оттенки одного цвета. Живопись, построенная на основе нюансной гармонии, называют однотонной или монохромной. Примером может служить картина Модильяни «Зуав» (рис.63).

Контрастные гармонии представляют собой сочетания цветов, которые не имеют родственных качеств и находятся друг от друга в цветовом круге через большие интервалы. При гармонизации контрастных цветов нужно иметь в виду, что цвета могут сопоставляться не только по цветовому тону, но и по светлоте и насыщенности. Для контрастных гармоний свойственно: отсутствие общей тональности и разнообразие цветовой гаммы, большая мера различения цветов, подчеркивание их несходства по всему диапазону свойств, активность психофизиологического воздействия, единство взаимоподавляющих друг друга противоположностей. На гармонии контрастных сочетаний построена картина художника Ван Гога «Папаша Танги» (рис. 64).

Взаимовлияние соприкасающихся цветовых пятен на основе контраста является характерной особенностью функционирования цветовой системы в произведении живописи, которая часто превышает по уровню воздействия на восприятие зрителя возможности отдельно взятого цвета. Поэтому и широко применяется художниками как одно из средств достижения выразительности художественного образа.

Таким образом, контраст в живописи - это метод достижений максимальной эффективности воздействия на зрительное восприятие одного элемента цветовой системы путем его сопоставления с другим, обладающим противоположными хроматическими качествами. Это ставит перед художником ряд условий в процессе конструирования им цвето-тональной системы живописного полотна.

Взаимосвязь размеров соприкасающихся пятен и дистанция, отделяющая зрителя от картины прямо пропорциональна, то есть мелкие цветочные пятна требуют небольшого расстояния, в то же время большие цветочные площади потребуют и увеличения дистанции восприятия. Это связано с целостностью живописи, злоупотребление маленькими цветочными пятнами и неумение согласовать их между собой (объединять в группы) приводят к раздробленности цвето-тональной живописной системы.

Взаимосвязь площадей цветочных пятен и дистанции восприятия может быть использована в целях выделения наиболее существенного, главного в содержании картины. Например, метод выделения лица в портретной живописи, суть которого заключается в том, что теневая часть лица модели граничит с высветленной частью фона, а освещенная - с темной (рис. 65), а также как вспомогательный ме-

тод при создании впечатления трехмерности: сочетание более крупных пятен (следовательно, более эффективный контраст) на переднем плане и сочетание мелких (соответственно, менее ощутимый контраст) - на заднем плане, что даст эффект пространственной глубины (рис. 66).

Таким образом, верно рассчитанное соотношение площадей контрастных цветовых пятен с дистанцией восприятия, является одним из наиболее важных факторов, оказывающих самое непосредственное влияние и на степень эффективности контраста, и на уровень целостности всей цвето-тональной системы, и, наконец, на результат воздействия этой системы на зрителя. Кроме того, цветовые или тоновые контрастные сочетания являются неотъемлемой частью процесса создания цветовой гармонии произведения, или его колорита.

Знание закономерностей построения цветовой гармонии особенно необходимо для постижения проблемы колорита в живописи. Колорит и цветовая гармония - это разные виды, хотя в них есть общее - цвет. Цветовая гармония может существовать самостоятельно, без колорита, а колорит без цветовой гармонии - нет. Поэтому в беспредметной живописи, скорее всего, - гармония цветов, а не колорит, так как



Рис. 63



Рис. 64

цвета в ней обладают лишь внешней привлекательностью и не несут предметного смысла, т.е. не выполняют изобразительную функцию. Цветовая гармония эмоционально содержательна, а колорит кроме этого имеет нечто большее - содержательность художественную.

Поэтому при выполнении первой группы заданий следует обращать всё внимание на цветовую композицию и колорит, то есть можно не слишком заботиться, например, о чёткости рисунка в этюде. Главное - цвет и только цвет, «строгость формы потом вернётся» [48, с. 164]. Это своеобраз-

ная «постановка глаза» и «настройка ума» перед глубокой и планомерной работой с цветовой формой.

2. Основная тема второй группы заданий - изучение изображения сложной формы в цвете. Художника, прежде всего, должны интересовать цветовая масса и форма, то есть цвет должен ясно выражать модель, выявлять её удалённость от глаза художника, освещённость, фактурность. Для этого необходимо за огромным количеством отвлекающих мелочей не утратить понимание слияния цвета с формой. Простое сочетание чередующихся цветовых пятен всегда будет менее выразительным, чем сочетание тех же цветов и в том же количестве, но заключенное в предметно-изобразительную форму и имеющее свой внутренний ритмический строй, обладающий дополнительной выразительностью.



В. Кандинский высказал ряд интересных наблюдений в этой области: «Эта неизбежная связь между краской и формой приводит к наблюдениям над воздействиями, которые форма причиняет краске... Треугольник желтого, круг синего, квадрат зеленого и т.д. Все это совершенно различно действующие существа» [37, с. 103].

Таким образом, каждая объёмная форма имеет свой цвет, существует взаимодействие между очертанием цветового пятна (силуэт), его формой и самим цветом, но как бы ни влиял цвет на форму пятна, он не может разру-

шить впечатления основной формы, он может лишь придать ей больше экспрессивности.

Цвет проявляет свое значение совместно с формой, одновременно с ней он зрительно и воспринимается. Существует две проблемы,

вокруг которых группируются все остальные практические проблемы создания художественного произведения. Это - проблемы формы и цвета предметов, которые изначально несут в себе смысловое художественное начало. Восприятие формы и цвета предмета может происходить независимо от его бытовой функции и способствовать рождению в сознании человека самых неожиданных ассоциаций. Цвет сам по себе, совершенно независимо от предметов и явлений природы, обладает силой воздействия на чувства зрителя.

Можно привести множество примеров, доказывающих, что цвет в живописи воздействует на чувства людей



Рис. 66

до тех пор, пока он сохраняет связь с формой. Так, немецкий психолог Г. Фехнер, остроумно заметил, что красный цвет на щеках девушки может быть очень красив, но он станет безобразным, едва мы передвинем его всего на несколько сантиметров - на ее нос.

Следовательно, восприятие цвета неразрывно связано с восприятием формы, именно ассоциативная природа впечатлений, рождаемых живописью, лежит в основе того, что только заключенный в предметно-изобразительную форму цвет становится могучим средством выразительности.

Кроме этого цвета форм взаимодействуют между собой в пространстве, и это взаимодействие имеет свою иерархию. Изучение иерархии форм в цветовой среде и закономерностей их взаимодействия обеспечивает в дальнейшем правильную оценку художественных вещей.

Итак, живописность проявляется в различном отношении к средству выражения объемной формы и ее положению в пространстве. С живописностью имеет тесную связь такое понятие, как «пластичность», с которой прежде всего соотносится представление об объемности, рельефности изображения.

Пластическая выразительность - это качество живописи, которое достигается, прежде всего, посредством света и цвета; и это говорит о том, что изобразительное искусство пространственно и объемно в

своей первооснове. Известное выражение «Лепить форму цветом» обращает внимание на способность цвета обладать пластической выразительностью, которая проявляется, прежде всего, в том, что каждый цвет имеет свою собственную светлоту, благодаря чему он способен создать впечатление объема.

Живописная объемная форма всегда является следствием выявления художником единства во всем многообразии и сложности цветовых, световых и тональных взаимодействий. Именно тон в живописи создает иллюзию объемности, передает степень освещенности предметов и создает впечатление движения света и тени. Поэтому тон является важнейшим изобразительным и выразительным средством живописи.

Таким образом, гармоничность живописи зависит не только от выразительности цвета, но и во многом от тоновых контрастов, определяющих многообразие градаций света и тени вообще, а также глубину композиционного хода. При живописном изображении важно уметь гармонизировать общие тоновые и цветовые отношения больших пятен, а также определить их силуэтное отношение к фону, к окружающей среде, где первостепенное значение имеют отношения цветовых пятен по светлоте. Передача общего тона в живописи во многом определяет гармоничность цветов и создают колористическую целостность изображения, которое может быть обусловлено и направленностью творческого замысла художника.

3. Цель третьей группы заданий - выражение пространства на изобразительной плоскости, освоение методов изображения декоративно-живописной композиции. Особенности профессиональной работы художника над портретным образом человека, его характером, психологическим состоянием требуют несколько иной, чем в традиционной методике, порядок работы. Это относительная плоскостность решения в живописи и цветовая выразительность портрета, которая превалирует над всем остальным. При этом краска становится цветом, т.е. элементом языка картины, она органически входит в общий цветовой строй (колорит) картины, становится звучной по отношению к соседнему цвету (контраст) и несет в себе ясную или скрытую (в декоративной живописи) изобразительную и выразительную функции. Такой переход к декоративной живописи вызван необходимостью научиться «говорить» в живописи «языком» цвета.

Воспитать у будущего художника обостренное чувство декоративности, способность увидеть эту декоративность (ритмическую и цвето-

вую выразительность, высокую степень обобщения при разнообразии решений) в окружающем мире и отразить ее в живописи - вот конечная цель данного подхода.

Развитием последней группы заданий является живописная работа над портретным образом. Сложность задач портрета требует постепенности в постановке их перед художниками. Первым, необходимым, требованием всякого портретного задания является передача внешнего индивидуального портретного сходства, степень которого прямо зависит от точности рисунка и передачи характерного цвета кожи, глаз и волос модели. Но для решения психологических задач портрета этого мало, требуется особое усилие, которое заключается в обобщении деталей, в усилении цветовой выразительности и колористического решения образа в портрете.

В процессе художественного восприятия раскрывается содержание образа, которое оказывается иногда отличным от первоначального замысла художника. Однако образ как таковой входит неотъемлемой частью в процесс образования замысла. Образ в замысле присутствует как предвидение всей живописно-материальной концепции произведения, как представление о самом техническом процессе выполнения портрета.

Один из видов представления об изображении - это представление о нем как о прямом отражении природы, т.е. изображении, основанном на простейшем сходстве с предметом. Однако широкое разнообразное и художественное использование средств живописи возможно лишь в результате свободного отхода от природы. Это означает не отрицание природы, а лишь следующий за «натурным периодом» этап, который дает художнику свободу самостоятельно мыслить.

Из вышеизложенного следует, что творчество художника в области цвета рождается из углубленного проникновения в сложные, бесконечные связи и закономерности на основе приобретенного опыта в создании живописного образа в портрете, задуманного художником.

Живописец может и должен передавать в портрете обобщенный образ человека, выражать свое представление о нем, используя для этой цели и композицию, и рисунок, и колорит. «...Вместо того чтобы попытаться точно изобразить то, что находится у меня перед глазами, я использую цвет более произвольно, так, чтобы наиболее полно выразить себя, - пишет художник Ван Гог и тут же раскрывает секрет такого метода изображения человека. - Допустим, мне хочется написать

портрет моего друга-художника, и я хотел бы вложить в картину все свое восхищение, всю свою любовь к нему. Следовательно, для начала я пишу его со всей точностью, на какую способен. Но полотно после этого еще не закончено. Чтобы завершить его, я становлюсь необузданным колористом. Я преувеличиваю светлые тона его белокурых волос, доходя до оранжевого, хрома, бледно-лимонного. Позади его головы я пишу не банальную стену убогой комнатухи, а бесконечность - создаю простой, но максимально интенсивный и богатый синий фон, на какой я только способен, и эта нехитрая комбинация светящихся белокурых волос и богатого синего фона дает тот же эффект таинственности, что звезда на темной лазури неба» [14, с. 379-380].

Итак, сначала Ван Гог пишет модель «со всей точностью, на какую способен». Затем он дает волю кисти, волю краскам, волю воображению, чтобы передать, выразить в портрете свое чувство, свое отношение к модели. Он пишет ее не столько, как видит, сколько так, как понимает [1, с. 384-386].

Ошибочно полагать, что реалистический образ выражается только в определенном роде изображении, так как, во-первых, в реалистическом искусстве объем и пространство не мыслятся как самостоятельные категории вне представления о предметах и конкретных явлениях. Объем и пространство для художника - атрибуты бытия предмета, его свойства, среда, конкретность существования.

Во-вторых, необходимо различать процессы восприятия и процессы изображения - признаки реалистического искусства возникают перед нами дважды в этих двух процессах. Эти соображения необходимо иметь в виду в педагогической работе и главным образом в оценке учебных работ.

Поэтому нетрудно понять, что мы здесь уже недалеко от понимания живописного образа, так как изображение зрительно преходящего явления всегда будет в той или иной мере «отстранением предмета», показом его свойств, качеств и характера с новой и неожиданной стороны, так, как это и нужно художнику.

Цвет в этом смысле не является сферой «чистого» творчества художника, т.е. продуктом его свободного и произвольного воображения, обусловленного лишь законами творчества. Цвет - результат сложных и тонких наблюдений и размышлений над закономерностями цветовых явлений в действительности, взятыми не в отдельности, не отвлеченно (цвет сам по себе), но осложненными познанием (воспри-

ятием) модели, его качеств и свойств. Восприятие цвета осложнено восприятием модели, а модель воспринимается нами в совокупности её формы, цвета, фактуры, назначения и содержания, вызывая к себе тем самым определенное отношение (восхищение, отвращение и более сложные, подчас, неизъяснимые чувства). К тому же каждое отдельное цветное явление есть процесс, а не некая неподвижность. Для живописца цвет как неотъемлемое качество модели находится в той или другой определенной световоздушной среде.

Кроме того, при воплощении цветовых явлений на полотне в красочном материале закономерности природы переводятся на язык закономерностей и явлений данного материала. Из вышеизложенного следует, что творчество художника в области цвета рождается из углубленного проникновения в сложные, бесконечные связи и закономерности на основе приобретенного опыта создания художественного образа в портрете. Живописная закономерность живописного явления в природе - это закономерность связанных между собою цветных пятен, масс, которые соотносятся друг с другом по формам, количеству и цвету.

Итак, колористическая композиция в узком смысле этого слова - это установленный порядок. В широком смысле - это идеология художника, положенная в основание произведения. Поэтому, воспринимая сложный образ человека как объект для изображения, художник обращается не просто к внешнему облику человека, а стремится увидеть и выразить определенный замысел, что в конечном итоге и приводит его к конкретному образному решению портрета.

В портрете существует бесконечное множество композиционных, колористических решений с большим разнообразием смысловых акцентировок.

Это многообразие вариантов объясняется тем, что в каждом случае художник обращается не просто к внешнему облику человека, а стремится выразить определенный замысел. Стремление увидеть и выразить этот замысел и приводит его к конкретному образному решению портрета.

Поэтому на лекционных занятиях необходимо раскрывать способы интерпретации личности по внешности и характеристикам в портретном жанре, определять множество четких аспектов изучения живой природы, которые во время практических занятий сформируют-

ся в конкретные задачи; способствовать познанию закономерностей гармонического цветовосприятия и психологии цвета, колорита как основного выразительного средства в живописи, а также знакомить с конкретными задачами в изобразительной деятельности. В первую очередь необходимо познакомиться с понятием «живописный образ» в портрете, выяснив специфику и раскрыв особенности восприятия для изображения и выявления характерного и существенного во внешнем облике портретируемого по основным его аспектам, необходимым для формирования живописного образа и представления о его внешних и внутренних свойствах: физический аспект, предметный вид, функциональные признаки, реактивные особенности.

В живописной практике распространено мнение, что создание живописной композиции возможно только на классическом пути становления: эскиз - этюд - картина. В эскизе материализуется первоначальный замысел, уточняется композиционная форма его воплощения. В этюдах конкретизируются отдельные представления, сопоставляются с реальной действительностью не до конца сформированные образы, выявляются наиболее эффективные художественные формы реализации замысла. А работа над портретом сводится не только к техническому мастерству по переводу окончательного эскиза в формат картины, но и к созданию художественного образа портретируемого.

Поэтому разработанный нами практический курс состоит из академических часов по живописи и включает в себя:

1. Специальные подготовительные упражнения (форэскизы), которые позволяют выполнять колористические композиции, направленные на передачу настроения, эмоционального состояния. Умение фиксировать в форэскизе общее цветовое и тоновое состояние натуры дает возможность сознательно использовать приобретенные умения в последующей длительной работе над портретом.

2. Кратковременно-тренировочные упражнения (этюды), призванные активизировать внимание художников к той или иной цветовой закономерности живописной грамоты. Их цель - дать начинающим художникам сумму конкретных знаний, а также практических умений, научить их правильно видеть и передавать цветовое состояние модели и эмоциональное состояние.

3. Длительные творческие задания (портрет) дают возможность подробно проанализировать модель и решить все учебно-творческие

задачи в полном объеме, вплоть до создания живописного образа.

В процессе изобразительной деятельности познаются две области: техники, или ремесла искусства, и область творческая. Овладение техническим и технологическим процессом работы вытекает из основной линии развития как решение тех трудностей, которые встают на пути студентов. Оно становится возможным лишь как разрешение возникающих конфликтов между созревшим в сознании начинающего художника живописным образом и степенью владения художественным материалом, посредством чего умозрительный образ находит свое реальное воплощение и становится доступным для восприятия и оценки его живописных достоинств.

Важно подчеркнуть, что предлагаемый исследовательский метод способен играть решающую роль в развитии творческих возможностей начинающих художников до уровня, обеспечивающего дальнейшее саморазвитие каждого художника. Исследовательский метод предполагает готовность художников к целостному решению проблемной задачи, к самостоятельному прохождению необходимых этапов.

1. Мы предлагаем систему специальных подготовительных упражнений (форэскизов) по выполнению колористических композиций, которые выполняются в цвете, небольшого размера перед каждым длительным заданием и направлены на передачу эмоционального состояния живописного образа в портрете.

Форэскиз - это творческий поиск, развивающий воображение, формирующий живописное мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, тональное и колористическое решение будущей живописной работы.

Поэтому в содержание учебной живописи необходимо включать обязательные практические приемы работы с цветом, направленные на более углубленное изучение цвета, что предусматривает: анализ характера цветосочетаний по производимому впечатлению и выявление их эмоционально-психологического воздействия; составление цветовых комбинаций и колористических композиций с заданным эффектом.

Их цель - организация поиска конкретного цветового решения и быстрая фиксация первоначального впечатления, при этом воспринимается цветовая гармония, выстраивается колорит.

Задачей работы над форэскизами является поиск композиционной, тональной и колористической организации элементов изображения в соответствии с конкретным замыслом.

Необходимо выполнить условные схемы по цветоведению и колористические композиции, которые обращают внимание на такие стороны работы (ритм, силуэт и т.д.), которые при восприятии, как правило, остаются без внимания. При этом цветовой материал необходимо использовать в процессе творческих заданий и непосредственно применять в разработке живописного образа.

Данное задание предполагает изучение психологической выразительности цвета, направленной на передачу колористического настроения в портрете. Проблема выявления психологических особенностей цвета и составление колористической композиции, направленной на создание живописного образа, являются первостепенными в процессе обучения живописи портрета.

Плодотворным представляется поиск различных композиционно-колористических вариантов одной и той же постановки. Это развивает композиционно-живописное мышление пластическими образами, творческую фантазию, позволяет преодолеть однообразие в учебных работах.

Успех работы зависит также в значительной мере от выбора оптимальной точки зрения на постановку, которая диктует ракурс изображения и выбор формата листа. Размер и формат определяются для каждого конкретного случая, выполнение должно быть предельно лаконичным, определяющим лишь самые основные формы фигуры и обобщенно решающим большие цветовые отношения фигуры и фона.

Изменяя масштабность изображения, мы даем возможность по-новому воспринимать объект изображения. Разнообразные трактовки портретной постановки должны быть подкреплены соответствующим перенесением цветовых, светлотных, пластических акцентировок, согласно намеченному в эскизе композиционному строю. Кроме таких подходов к работе над фэрэскизом, как выбор масштаба листа и изображения, угла зрения на постановку, следует особо обратить внимание на необходимость нахождения общего колорита постановки, ее светлотных отношений. Разнообразие постановок по цвету и характеру изображаемой модели вводит в широкий, практически неисчерпаемый круг композиционных решений.

При решении колористической композиции в фэрэскизе необходимо учитывать важнейшие ее составляющие: равновесие, доминирование, акцентировка и др., а также характер цветовой контрастности,

содержащий в себе динамичные или статические цветовые пары по тональному отношению. Количественные соотношения образуются из цветового веса и площадей цветовых пятен, которые строятся соответственно пропорциям их величин и организуются ритмически.

Отработав таким образом принципы цветовой организации, следует перейти к конкретному цветовому образу, для этого при работе над форэскизами поиск цвета необходимо связывать с замыслом и образами задуманной портретной композиции, а выявление тональных отношений необходимо обеспечить общим впечатлением, которое формируется как слитное цветовое сочетание, и им руководствоваться.

То есть, «цветовая схема» форэскиза должна быть приближена к задуманному и выявленному психологическому эффекту и разобранной композиционной схеме. Это придаст форэскизу ясность, хорошую «читаемость», облегчает восприятие живописного произведения, «собирает» композицию изображения. При этом отдельные упражнения могут повторяться вплоть до свободного овладения начинающими художниками необходимыми умениями.

Практические приемы работы в области цветового решения состоят из следующих предложенных действий:

- выбор исходных цветов;
- поиск колористического построения для организации цветовой композиции;
- нахождение в форэскизах колорита в пределах своего красочного диапазона;
- перевод условных «цветовых схем» форэскиза с языка цветоведения на язык художественной живописной композиции и установление цветовых отношений в портрете.

3. Переход от форэскиза к этюду портрета неоднозначен. Целесообразно наиболее точное перенесение положительных качеств форэскиза в этюд, то есть должна быть сохранена пропорция площадей тонов, их ритмическая организация и т.д., найденная в форэскизе. Рисунки на холсте делаются сразу кистью и плавно переходят в подмалевок. Намечаются основные пропорциональные отношения, движение фигуры и положение рук, акцентируется внимание на поиске силуэта головы и фигуры по отношению к фону, на выразительном ракурсе и жесте. Особо следует обратить внимание на разнообразие решений рук модели, которые должны помочь выявлению общего образного начала этюда.

При работе над живописным этюдом портрета целесообразно изучать различные ступени творческой сложности, т.е. методически обозначить композиционные, цветовые, ритмические и другие задачи. Далее возможен переход к передаче большой формы и конструкции фигуры на холсте (формате). Разрабатываются большие тоновые и цветовые отношения, уточняется рисунок, пропорции и характер.

Необходимо, чтобы и при работе с натуры ряд заданий был направлен на воспроизведение характера модели, что настраивает художника на познание портретируемого образа и рождение замысла. Так намечается логически выстроенный переход от простого портрета (индивидуального типажа) к более широкому художественному обобщению. В процессе работы происходит определенное абстрагирование от постановки, то есть создание на ее основе живописного этюда, отмеченного усилением декоративности и значительной обобщенностью форм.

Воспринимая сложный образ человека как объект для изображения, необходимо упрощать «технический» процесс реализации этого образа на холсте, т.е. прежде всего приводить сложную модель к простейшим пропорциональным отношениям, ясным цветовым характеристикам, и на этом уровне решать композиционные, цветовые, колористические проблемы, а затем уже пространственные задачи. Именно для этого предлагаются специальные задания в качестве предварительных, подготовительных упражнений (см. Приложение).

3. От форэскиза и этюда переходим к работе над задуманным живописным образом портретируемого, учитывая его природные и эмоционально-психологические особенности. Проблема воплощения замысла форэскиза в окончательный портрет слишком серьезна, чтобы ее можно было раскрыть в достаточно сжатой форме, однако на практике возможна некоторая корректировка уже найденного решения в разумных пределах.

То есть, порядок работы над портретом может быть несколько иной, чем в предыдущих постановках, основные направления работы могут быть сформулированы следующим образом:

1. Композиционно-пластическое решение.
2. Композиционный принцип силуэтности, определяющий соотношение и контраст на уровне «фигура-фон».
3. Система перспективно-ракурсных размещений головы, фигу-

ры и рук, определяющих статичность изображения или направление движения в картинной плоскости.

4. Экспрессия жеста и позы.

5. Живописное решение портрета и выразительный, напряженный колорит.

6. Портретное изображение головы и фигуры человека.

7. Передача портретного сходства.

8. Выражение лица, мимика, движение рук.

9. Направление взгляда.

10. Завершенность работы.

Дальнейший процесс работы над портретом состоит в решении образной стороны натурной постановки, что предполагает работу над содержательным образом человека, его характером, психологическим состоянием и т.д. В связи с этим многие художники исключительное значение придают замыслу, поскольку замысел является не только необходимым фактором осмысленного и последовательного решения технических живописных задач, но всегда связан с представлением и воображением, являющимся необходимым условием творческого процесса. То есть, содержательная часть живописного произведения во многом определяется емкостью и образностью первоначального замысла, который нередко является следствием эмоционального восприятия, сопоставления, наблюдения, воображения художника.

Восприятие модели связано с определенным отношением художника к данному человеку не только с точки зрения пластики его формы и цветового облика, но и с позиции психологической его характеристики. Поэтому, задумав портрет, не следует стремиться сразу писать его, а необходимо наблюдать и изучать портретируемого.

Важно найти в модели необходимые характерные черты, позволяющие более точно выявить характер портретируемого. Для этого следует детально проанализировать позу, движение, наиболее свойственные повороты головы, освещение, а также цвет одежды и фона, чтобы все это наиболее остро выявляло особенности портретируемого.

Метод выполнения портрета в основном тот же, что и для других учебных заданий по живописи. Перед началом работы над основным холстом необходимо сделать ряд набросков с портретируемого, небольшого размера живописные форэскизы и короткосрочные живописные этюды, в которых было бы найдено предварительное

композиционно-цветовое решение модели и определен колорит будущего портрета.

Когда решение будет ясно, и в вашем воображении начнет рисоваться будущий портрет, как бы уже написанный, приступайте к работе над самим холстом, которая должна начинаться с рисунка сразу кистью и плавно переходить в подмалевок. В рисунке на холсте необходимо окончательно установить композицию портрета, основные пропорциональные отношения и движение фигуры. Следует акцентировать внимание на поиске силуэта головы и фигуры по отношению к фону и на выразительном ракурсе, добиваясь передачи характера модели и портретного сходства. Особо следует обратить внимание на положение и разнообразие решений рук моделей, которые должны помочь выявлению общего образного начала.

Сложность задач портрета требует постепенности в постановке их перед художниками. Первым, необходимым требованием всякого портретного задания является передача внешнего индивидуально-портретного сходства, степень которого прямо зависит от степени точности рисунка и передачи характерного цвета кожи, глаз и волос модели. Но для решения психологических задач портрета этого мало, требуется особое усилие, которое заключается в обобщении деталей, в усилении цветовой выразительности и колористического решения образа в портрете. Лаконичность и простота портретной постановки - основное ее достоинство, необходимо отбрасывать все лишнее, так как все элементы постановки должны обогащать замысел, дополнять его, но ни в коем случае не отвлекать от основной, главной задачи, то есть относительной плоскостности решения, декоративного звучания цвета, которое превалирует над всем остальным. Таким образом, декоративное звучание всего живописного листа превращается в самоцель.

Условия освещения в разной мере выявляют форму модели, так, при слабом освещении, когда отношения света и тени сближаются, объемность модели несколько теряется, происходит плоскостная передача формы и конструкции фигуры на холсте. При этом разрабатываются большие тоновые и цветовые отношения, уточняются рисунок, пропорции и характер, необходимо отказаться от всех второстепенных деталей, то есть происходят определенное абстрагирование от постановки и создание на ее основе плоскостного живописного изображения, отмеченного усилением декоративности и значительной

обобщенностью форм. Необходимо учитывать особенности пространственных изменений цвета и другие цветовые явления, специфичные для конкретного типа построения произведения.

Хотя вопросы пространственности и «лепки» формы отодвинулись на второй план, тем не менее, значительное внимание должно быть уделено поискам силуэта фигуры и головы по отношению к фону и работе над лицом и кистями рук, потому что точно и выразительно найденный силуэт придаст вашему портрету большую художественную выразительность.

В процессе работы над портретом максимум внимания уделяйте характеру глаз, их выражению, пытайтесь глубже проникнуть в душу человека. Это не значит, что надо глаза делать скрупулезно, но пишите внимательно и точно, так чтобы глаза смотрели, и через этот взгляд передавалось бы душевное состояние человека. Появление у студентов вопросов такого рода в работе над портретом неизбежно.

В цвете портрет должен получиться цельным, звучным и гармоничным, благодаря удачному решению больших декоративно-цветовых отношений. Тонкие цветовые отношения человеческого тела, которые необходимо передать в условиях определенного освещения, общее колористическое состояние модели представляют для художников значительные трудности.

Дальнейший процесс ведения портрета предполагает работу над образом человека, его характером, психологическим состоянием. Колористическое восприятие облика натуры, будучи органически связанным с образным восприятием, представляет собой единый процесс творческого отражения наблюдаемого человека.

Поэтому процесс образования колористического представления о модели является важнейшим фактором в формировании живописца. С точки зрения П.П. Чистякова, изучение колорита и составляет изучение живописи. На первом месте оказывается умение художника понять цвет не как статичную окраску предмета, а как движение цвета в картинной плоскости.

Колорит характеризуется как некое оптическое целое, как совокупность всех цветов, рассматриваемых с некоторого расстояния, именно в этом смысле принято говорить о холодном, теплом, серебристом или каком-то другом подобном колорите.

Если локальный цвет всецело обусловлен его связью с предметом, то живописно-колористическая трактовка цвета предпо-

лагает конкретно-чувственное его восприятие и эмоциональное переживание. При колористическом решении цвет, разделяя свою выразительную и изобразительную функции с другими средствами художественной выразительности, несколько ступеневывается, становится менее заметным и броским.

Немецкий исследователь Ф. Еннике, понимая колорит как цветовой строй картины, выделяет три вида: абсолютный колорит, который правдиво передает все модификации цвета на изображаемых предметах; преувеличенный колорит, в котором все цвета преувеличены по насыщенности; тональный колорит, передающий все цвета и тени не соответствующими реальным и имеющий четко выраженный общий цветовой тон [48, с. 129].

Лишь благодаря богатому колориту достигается весь спектр эмоционально-чувственного содержания изображения, поэтому очень важно сразу установить в воспринимаемом явлении наиболее характерное в колорите учебной постановки для выделения художественного образа.

При этом необходимо писать широко и свободно, добиваясь наиболее сильного и точного звучания цвета, направленного на выявление гармонического цветового единства и колористической напряженности. Целесообразно передать внутреннее напряжение, настроение портретируемого в живописном образе путем ослабления или усиления цвета, контрастов, цветовых ритмов, подчиняя отдельные сочетания общему колориту.

Когда весь холст написан, остается лишь внести небольшие коррективы, исправить отдельные недостатки, которые вносили ненужную дробность и нарушали цельность живописного решения, для этого следует чаще отходить от холста. Обобщение, поиски единого выразительного колорита и общей цветовой гаммы, выражающей настроение натуры, целесообразно вести методом последовательного ведения работы с учетом технологических правил. В работе над холстом важно, чтобы не происходила ежедневная переписка всего холста или одного и того же участка. Это вредит работе, особенно с точки зрения технологии, и приводит к потускнению и загрязнению живописи.

Предложенный метод обучения позволяет устранить те пробелы в изобразительной деятельности, которые типичны для большинства живописных работ.

Таким образом, можно сделать следующие выводы:

1. Основным методом обучения живописи является исследовательский метод, который формирует изобразительную деятельность, организует творческое усвоение знаний и обеспечивает овладение методами научного и образного познания, что конкретизирует знания о художественной выразительности цвета и разработке колористического замысла в авторской композиции.

2. Необходимо вводить обязательные практические задания на работу с цветом, направленные на более углубленное изучение его выразительных и изобразительных возможностей, обеспечивающих грамотное колористическое решение разнообразных учебно-творческих задач.

3. Целесообразно использовать кратковременные упражнения, которые направлены на анализ характера цветосочетаний по производимому впечатлению, выявление их эмоционально-психологического воздействия, составление цветовых комбинаций и колористических композиций с заданным эффектом.

4. Следует активизировать внимание начинающих художников на методически последовательную организацию восприятия природы и изображения, анализа и выявления основных закономерностей и особенностей модели головы для решения различных задач портретной живописи:

- сформированный умозрительный замысел значительно актуализирует прошлый изобразительный опыт, стимулирует углубленный поиск достижения колористической выразительности образа;

- реализация замысла на изобразительной плоскости происходит в тесном взаимодействии процесса сличения этого образа с моделью на совершенно новом уровне восприятия, обогащенного образами представления, воображения. Решение же технических задач неизбежно приведет к перестройке и уточнению образа, который требует все более совершенного художественного воплощения.

БИБЛИОГРАФИЧЕСКИЙ СПИСОК

1. Алпатов, М.Б. 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. Бартенъев, И.А. О преподавании живописи в высших и средних художественных заведениях / И. А. Бартенъев. - 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 / СМ. 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.: Г АХИ, - 7 с.
- 19.Зименко, В.М. Станковый портрет / В.М. Зименко // Советское станковое искусство. - М., 1974. - С. 53-69.
- 20.Зингер, Л.С. О портрете. Проблемы реализма в искусстве портрета / Л.С. Зингер. - М.: Сов. художник, 1969. - 464 с, ил.
- 21.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.Леняшин, В.А. Проблемы портрета / В.А. Леняшин // Художник. - 1976. - № 3. - С. 39-41.
- 29.Лубо-Лесниченко, Е.И. Китайские трактаты о портрете / Е.И. Лубо-Лесниченко, К.И. Разумовский, МЛ. 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 / Э.М. Белютин, Н.М. Молева. - М.: Искусство, 1956. - 520 с.
- 34.Молева, Н.М. Выдающиеся русские художники-педагоги / Э.М. Белютин, Н.М. Молева. - 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, СЛ. Основы общей психологии. В 2 т. / СЛ. 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.Jarmicke, Fr. Die Farbenhar - monie / Fr. Jannicke. - Stuttgart, 1902. - S. 37-152.

СПИСОК РЕКОМЕНДУЕМОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

1. Беда, В.Г. Цветовые отношения и колорит / В.Г. Беда. - М.: Просвещение, 1963.
2. Ван Гог, В. Письма / В. Ван Гог. - П.; М., 1966. - С. 379-380.
3. Ветцольд, В. Искусство портрета / В. Ветцольд. - М.: Просвещение, 1908.
4. Грегори, Р. Глаз и мозг. Психология зрительного восприятия / Р. Грегори. - М.: Прогресс, 1970. - 271 с.
5. Зайцев, А.С. Наука о цвете и живопись / А.С. Зайцев. - М.: Искусство, 1986. - 158 с, ил.
6. Ломов, Б.Ф. Психология восприятия / Б.Ф. Ломов. - М.: Наука, 1989. - 194 с.
7. Молева, Н.М. П.П.Чистяков - теоретик и педагог / Э.М. Белютин, Н.М. Молева. - М.: Изд-во АХ СССР, 1953. - С. 16-40.
8. Наливина, Т.И. Практическое цветоведение: методические указания / Т.И. Наливина. - М.: МГПИ им. В.И. Ленина, 1985. - 87 с.
9. Ренчлер, И. Красота и мозг. Биологические аспекты эстетики / И. Ренчлер, Б. Херцбергер, Д.Эпстайн; пер. с англ. М.А. Ситникова. - М.: Мир, 1995 - 335 с.
10. Руднев, В.В. Живопись / В.В. Руднев. - М.: 1985.
11. Ситник, К.А. Портрет в живописи и его особенности / К.А. Ситник // Искусство. - 1956. № 4. - С. 12-15.
12. Стасевич, В.Н. Искусство портрета / В.Н. Стасевич. - М.: Просвещение, 1972. - 80 с.
13. Узнадзе, Д.Н. Экспериментальные основы психологии установки / Д.Н. Узнадзе. - Тбилиси, 1961. - 186 с.
14. Унковский, А.А. Живопись. Вопросы колорита / А.А. Унковский. - М.: Просвещение. 1980. - 128 с.

18. Цирес, А.Г. Язык портретного изображения / А.Г. Цирес // Искусство портрета. Вып.3. - М.: ГАХН, 1928. - Вып. 3. - С. 86-159.
19. Якобсон, П.М. Психология художественного восприятия / П.М. Якобсон. - М.: Искусство, 1964. - 86 с.
20. Ярбус, АЛ. Роль движения глаз в процессе зрения / АЛ. Ярбус. - М.: Наука, 1965. - 166 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Общей задачей работы над форэскизом (ф/э) является поиск композиционной, тональной и колористической организации элементов изображения на плоскости изображения в соответствии с творческим замыслом.

Серия форэскизов № 1

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в выборе точки и уровня зрения на модель, разрабатывается несколько различных вариантов для определения лучших композиционных решений, что обусловлено творческим замыслом.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 2

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в выборе характерного формата и в организации изобразительной плоскости. Определяется соотношение масштаба изобразительных элементов с масштабом выбранного формата.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 3

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в том, чтобы наметить иллюзорное пространство на изобразительной плоскости, которое, как правило, трактуется уплощенным или может практически отсутствовать.

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10х15 см;
количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 4

Композиционная задача при работе над ф/э заключается в расположении композиционного центра (к/ц) изображения, а также в нахождении конструктивных пластических связей, соединяющих к/ц и

второстепенные детали изображения в единое целое. Выстраивается конструктивно-пластическая структура живописной работы на основе использования законов ритма.

Материал: акварель, гуашь;

размер ф/э: 10x15 см;

количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 5

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в нахождении тональной и цветовой организации живописной работы.

При работе с цветом необходимо проанализировать основной цветовой строй постановки, определить тоновые и цветовые контрасты. Организация изображения по тону должна быть приведена в систему и «собрать» композицию изображения. При этом не требуется детальной проработки форм элементов изображения, однако принципиальное деление на освещенные и затемненные участки допускается.

Материал: акварель, гуашь;

размер ф/э: 10x15 см;

количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 6, 7, 8

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в создании гармоничных сочетаний различных групп цветов для определения лучших колористических решений.

Материал: акварель, гуашь;

размер ф/э: 10x15 см;

количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 9

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в том, чтобы определить тип колористической гармонии, проследить, как развиваются отдельные колористические «темы», например, «тема красного цвета» или «тема синего цвета» и т.д. Необходимо выполнить ф/э в теплой или холодной гамме, на контрасты, колорит и угадать при этом количество каждого цвета так, чтобы все цвета дополняли и

уравновешивали друг друга. Для этого необходимо выстроить их цветовой и тональный ритм и баланс на изобразительной плоскости, так как это важно для организации цветового равновесия холста.

Материал: акварель, гуашь;

размер ф/э: 10x15 см;

количество: 5-6 вариантов.

Серия форэскизов № 10

Колористическая задача при работе над ф/э заключается в выявлении гармоничного цветового единства и колористической напряженности. Для этого требуется усиление в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции. Необходимо научиться «говорить» в живописи «языком» цвета, эта способность заключается в умении увидеть декоративность цвета (ритмическую и цветовую выразительность, высокую степень обобщения, относительную плоскостность решения).

Кроме того, передается общее цветовое впечатление от природы и характерное живописное состояние, настроение образа с учетом найденного колористического решения, путем ослабления или усиления цвета, контрастов, цветовых ритмов.

Цель этого подготовительного упражнения направлена на гармонизацию цветовых и тоновых отношений. Выстраивается единый цветовой строй - колорит, обостряется воспроизведение характера модели за счет усиления декоративности цвета и значительной обобщенности формы, которая эмоционально передает настроение, состояние образа.

Материал: акварель, гуашь;

размер ф/э: 10x15 см;

количество: 5-6 вариантов.

Кратковременно-тренировочное упражнение №1

Этюд головы натурщика. Модель ставят так, чтобы она освещалась спереди, без резких контрастов светотени. Предлагаемое кратковременно-тренировочное упражнение является начальной стадией изображения природы.

Приступая к работе над этюдом, студент прежде всего должен выполнить подготовительные упражнения (ф/э), целью которых являются поиск наиболее удачных композиционных, тональных и колористических решений и организация изобразительной плоскости,

за счет расположения больших тоновых и цветовых пятен определяется силуэтное пятно модели, находится отношение натуры к фону.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что студенты осуществляют на практике творческий поиск, развивающий воображение, фантазию, формирующий творческое мышление, определяющий лишь принципиально композиционное, тональное и колористическое решение будущей живописной работы. От правильного решения в ф/э этих основных для первого этапа решений зависит в дальнейшем успех в работе над этюдом.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 2

Этюд головы натурщика. Натурщик находится вблизи окна, освещен резким боковым дневным светом, студенты располагаются так, чтобы в их поле зрения попала большая часть теневой стороны головы. Внимание студентов направляется на передачу контрастных тональных и цветовых различий, зависящих от окружающей световой среды.

Цель подготовительных упражнений (ф/э) направлена на определение типа колористической гармонии, передачу контрастности освещения и на нахождение тональной и цветовой организации живописной работы.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что студенты на примере конкретной натурной постановки анализируют ее единый цветовой строй, развивают отдельные колористические «темы», разрабатывая гармонические сочетания различных групп цветов: родственные, родственно-контрастные, контрастные отношения, для определения лучших колористических решений.

Это не значит, что ф/э и этюды выполняются только синей или красной красками. Синие и красные остаются только в ведущем тоне, проработка же формы и цвета модели может иметь и другие характеристики, но их надо увидеть так, чтобы они создавали гармоническую голубую или розовую гамму.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 3

Этюд головы натурщика, расположенного против света. Изображение натуры, поставленной против света, представляет значительную трудность в плане восприятия формы и передачи цветовой характеристики. При таком освещении модель воспринимается темным силуэтом и в значительно измененном локальном свете.

Цель подготовительных упражнений (ф/э) направлена на передачу контрастности силуэтной формы за счет колористического напряжения. Необходимо передать через общее цветовое впечатление и характер живописи эмоциональное настроение образа.

Методическая необходимость подготовительных упражнений (ф/э) диктуется тем, что данная задача требует усиления в учебной живописи декоративных начал, цветовой выразительности композиции. Знание студентом закономерностей передачи данного эмоционального живописного состояния за счет ритмической и цветовой выразительности, высокой степени обобщения, относительной плоскостности решения имеет важное значение для передачи эмоционального колористического образа модели.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 4

Гармония контрастных композиций в портретной живописи может строиться художником на принципе доминирования. Доминировать может любой цвет, причем преобладание цвета может достигаться путем примеси или добавления этого основного цвета во все локальные пятна портрета.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуапгь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 5

Когда портрет построен на паре дополнительных цветов, то тогда цветовая гармония достигается по принципу подчинения одного цвета другому - доминирующему. Это происходит за счет добавления доминирующего цвета во все остальные цвета, или доминирование может быть достигнуто большим размером одного или нескольких локальных пятен, часто при большей их насыщенности.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 6

Портрет может быть построен на контрастной группе из трех цветов. Если в нем доминирует один цвет, то во все цвета также добавляется примесь доминирующего для объединения. Если доминируют два сравнительно близких цвета, то тогда третий цвет триады подчиняется двум доминирующим путем добавления к нему некоторого количества цвета, представляющего собой оптическую смесь двух доминирующих.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Кратковременно-тренировочное упражнение № 7

В портрете, построенном на контрастной группе из четырех основных цветов, например, из двух пар дополнительных, может пре-

обладать один или два цвета. В первом случае доминирует любой из четверки, во втором - соседние из четырех цветов, но не два дополнительных цвета. Цветовая гармония может достигаться путем резкого уменьшения насыщенности всех цветов композиции за счет разбела или прибавления во все цвета серой краски. Роль доминанты играют белый и серые цвета.

Форэскизы

Материал: акварель, гуашь;
размер ф/э: 10x15 см;
количество: 4-5 вариантов.

Этюд

Материал: х/м, гуашь;
размер ф/э: 30x40 см;
количество: 1 вариант.

Научное издание

Шаляпин Олег Васильевич

ПЕДАГОГИКА ПОРТРЕТНОГО ИСКУССТВА

Монография

Редактор Е.Н. Ряшенцева

Дизайн, компьютерная верстка В.И. Костенко

Подписано в печать 20.12.2009 г. Формат бумаги 70x100/16.

Печать офсетная. Уч.-изд. л. 11.75. Усл. печ. л. 10.93.

Тираж 500 экз. Заказ № 52.

Отпечатано в типографии «Alpha-Porte».

630007, г. Новосибирск, Красный пр., 22.