

МЕТОДИКА ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПОРТРЕТА

Лубенский В. И., кандидат искусствоведения,
профессор кафедры живописи

Киевский государственный институт декоративно-прикладного
искусства и дизайна им. М. Бойчука

Аннотация. Рассматриваются вопросы методики художественного портрета в живописи и графике: решение задач изображения и выражения в процессе работы художника с натуры, проблема сходства и пути ее разрешения.

Ключевые слова: портрет, изображение, сходство, художественный образ.

Анотація. Лубенський В.І. Методика художнього портрету. Розглядаються питання методики художнього портрету в живописі і графіці: розв'язання завдань зображення і вираження в процесі роботи художника з натури, проблема схожості і шляхи її вирішення.

Ключові слова: портрет, зображення, схожість, художній образ.

Annotation. Lubensky V.I. **Methods of artistic portrait.** The questions about method of artistic portrait are examined in painting and graphic arts: decision of tasks of representation and expression in the artist work process from nature, problem of likeness and way of its permission.

Keywords: portrait, picture, likeness, art image.

Постановка проблемы. «На высотах культуры проблема портрета выдвигается на первое место», – писал известный теоретик искусства А. Сидоров [1]. Работа художника над портретом связана с разрешением противоречий между достижением пластического сходства и выражением психологического, духовного содержания произведения. Разрешение этих противоречий связано с известными трудностями в связи с тем, что методика творческого портрета в теории и практике искусства разработана недостаточно глубоко.

Цель статьи – раскрыть методические принципы в достижении единства изобразительности и выразительности, то есть решения пластических и образных задач в процессе работы художника над портретом.

Состояние проблемы. В связи с отсутствием в сфере художественного образования научно-обоснованной методики обучения портретному искусству (о чем говорит тот факт, что ни в одном высшем учебном художественном заведении Украины нет чисто портретной мастерской), за последние 50 лет в искусстве не появилось ни одного выдающегося портретиста. После академиков С. Григорьева и Т. Яблонской только один современный мастер портрета составляет исключение. Это киевлянин Сергей Поляков – выпускник Ленинградского института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Репина, воспитанник крупного российского портретиста, академика В. Орешникова.

Преподавание в вузах, в части портрета, ограничивается у нас лишь академическими постановками головы, портрета с руками и в рост. Задачи этих постановок – построение пластической формы в пространстве. Вопросы же точного сходства и психологической образности в полной мере не ставятся, что и сказывается на дефиците мастеров–портретистов среди выпускников высших учебных заведений.

Результаты исследований. Портрет как художественный образ, воплощаемый в изображении, синтезируется из объективно-познавательного образа (прямое отражение действительности) и субъективного образа (творческое преобразование образа действительности в сознании художника). Объективно-познавательный образ может реализовываться в изображении на основе лишь пассивного восприятия природы художником (такой как она есть). Такое «протокольное» воспроизведение формы природы в портрете всегда рождает нехудожественное, натуралистическое изображение, далекое от искусства. Но объективный образ восприятия служит предпосылкой формирования образа художественного, который реализуется художником путем преобразования воспринимаемого облика природы в произведении с помощью различных средств и приемов выразительности.

Сюжетно-композиционная структура портрета, избираемая художником (голова, поясной, в рост, групповой, в интерьере, в пейзаже и др.) – первый этап создания портретного образа (идея-замысел). Воплощение художником образа действительности в художественно-образную форму складывается из решения системы следующих задач:

- 1) линейно-изобразительные задачи (силуэт, поиск движения форм);
- 2) тональные (объемность, свето-теневые и цвето-тональные отношения);
- 3) проекционные задачи (перспективное положение в пространстве, пропорции линейные и угловые);
- 4) образно-пластические (плавность форм, округлость, легкость, угловатость и т.п.);
- 5) компоновочные (расположение в картинной плоскости, композиционная схема, пропорциональные отношения площади фона и изображения);
- 6) гармонизации (ритм, контраст, нюанс, цвет, колорит, соподчиненность и др.);
- 7) образно-художественные (обобщение, типизация, стилизация, гиперболизация и т.п.) [2].

Следует отметить, что указанная систематизация задач и данная их последовательность являются условной, но необходимой для более глубокого анализа методики рисования портрета. Первые три задачи являются изначально изобразительными, а последние четыре – выразительными. Но поскольку выразительность является функцией изображения, в портрете (как и вообще в изобразительном искусстве) нельзя практически отделить средства изображения и выражения друг от друга – они сливаются воедино. Первая же линия или тональное пятно, нанесенные на изобразительную поверхность, сразу несут в себе предметно-изобразительное содержание, а также отражают определенную композиционную мысль художника [3]. Характер начертания линии или тональной формы подчеркивает эмоциональное содержание портрета (к примеру, стиль рисунков Энгера и Ван-Гога различны по эмоциональному звучанию).

Практика показывает, что в выражении образного содержания портрета не последнюю роль играют такие изобразительные средства, как проекционные и пропорциональные отношения рисунка. Они приобретают значение не только в достижении пластического сходства портрета и портретируемого, но и в его психологической, духовно-образной характеристике. Эта проблема в силу ее малой изученности требует более детального рассмотрения.

Говоря о процессе работы над портретом, В. Серов отмечал: «Сколько ни переписываешь, все выходит фотография, просто из сил выбьешься, пока вдруг как-то само не уладится: что-то надо подчеркнуть, что-то выбросить, не договорить...» [4]. В. Серов в точном проекционно-пропорциональном изображении добивался художественной выразительности путем многократной переработки формы (без изменения проекционных отношений) за счет мастерского обобщения деталей, светотени на лице и волосах, акцентировки главных элементов изображения. Таковы большинство его портретов. Однако у него же встречается и другой прием – едва заметного ухода от объективной

проекционности с целью подчеркнуть характерное в человеке. Как отмечал сам художник, его часто обвиняли в том, что выполненные им портреты «иногда смахивают на карикатуры» [5]. В портретах лиц, которые были ему антипатичны, он заострял их отрицательные черты (прием гиперболизации характерного). В других работах, как например, в портрете Ф.И. Шаляпина (в рост), гиперболизировано положительное начало: несколько удлиненная фигура, артистически характерное движение и поворот туловища подчеркивают монументальность и величие образа выдающегося певца.

И.Н. Крамской писал: «Конечно, портретист обязан ничего не вносить своего в концепцию портрета, а должен, как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были...» [6]. Здесь великий мастер портрета имел в виду, прежде всего, передачу в портрете объективных, присущих только данному портретируемому черт характера, его пропорциональных, физиономических особенностей, душевных качеств. И поскольку сходство портрета с оригиналом достигается художником путем синтеза изображения и выражения (предметно-содержательных, духовных, психологических, социальных аспектов), в реалистическом портрете (а именно таковой нами исследуется) предполагается максимальное объективирование этих признаков, что И.Н. Крамской и выделяет как «объективно» и «точно» их отображать. Если физическое сходство в портрете является результатом точной передачи (или гиперболизованной в пределах объективного отражения) проекционных, свето- и цвето-тональных отношений натуры, а принадлежность портретируемого к тому или иному времени, исторической эпохе, – изображением соответствующего костюма и других предметов антуража (интерьер, пейзаж и пр.), то художнику не всегда удается наполнить эту сходную форму духовным, психологическим содержанием. Как удалось, например, В. Серову в портрете Ермоловой зажечь ее глаза ярким внутренним светом, а Репину в облике Стрепетовой – отразить, как отмечал И. Крамской, «безысходное страдание и глубокий трагизм»? Секрет кроется здесь, во-первых, в способности художника «спокойно и точно наблюдать», отмечая наиболее характерное для портретируемого состояние души; во-вторых – в умении запечатлеть в изображении это состояние. Значительная доля успеха зависит здесь от того, как художник сумеет «извлечь» из жизни необходимое душевное состояние позирующего.

Показателен в этом плане пример создания И.Н. Крамским портрета Л.Н. Толстого в Ясной Поляне в 1873 г. В то время как И. Крамской во время сеанса изучал Л. Толстого, Лев Николаевич со своей стороны изучал И. Крамского. Льва Толстого в этот период занимал образ художника Михайлова в романе «Анна Каренина», над которым он работал, и многие черты художника он смог, воспользовавшись случаем, почерпнуть, т.е. «списать с натуры» с И. Крамского в процессе работы последнего над

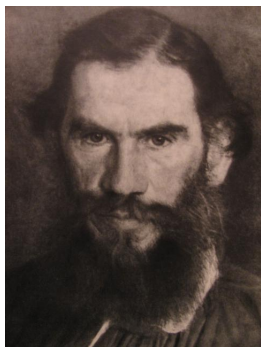


Рис. 1. И. Крамской.
Портрет Л. Толстого.
Фрагмент. х., масло. 1873



Рис. 2. И. Репин.
Портрет Стрелетовой.
Фрагмент. х., масло



Рис. 3. В. Серов.
Портрет Ф. Шаляпина.
Фрагмент. Уголь.

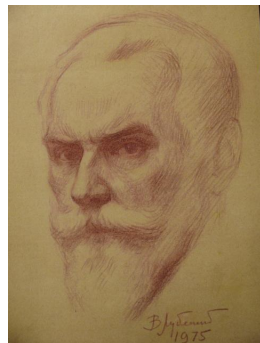


Рис. 4. В. Лубенский.
Портрет Святослава Рериха.
цв. кар. 1975

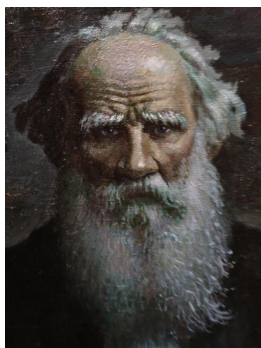


Рис. 5. В. Лубенский.
Уход Л. Толстого из Ясной Поляны.
Фрагмент картины. х.,масло.1974

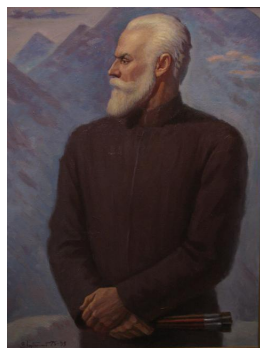


Рис. 6. В. Лубенский.
Портрет Святослава Рериха.
х., масло. 1975-1993.

портретом. И. Крамской же со своей стороны в разговоре с писателем подмечал моменты наиболее характерного для Толстого состояния души и сумел запечатлеть это в портрете [7].

Какими же средствами художнику удалось сделать так, что на нас с портрета устремлен пытливый, как бы проникающий в душу взгляд великого писателя? Как внешними признаками лица художник смог передать мысли, чувства, движения души? Кто работал не раз над портретом, тот знает, какая это сложная задача. «Почему мы все, исторические живописцы, не пишем портретов? Потому что это слишком трудно». Так, по воспоминаниям Дидро, говорил один из его современников [8].

Добиться физического сходства портрета можно, приложив к этому определенную долю труда. Сложнее с передачей душевного состояния, соответствующего выражения глаз – «зеркала души», что удастся только художнику с длительной практикой и значительным опытом портретиста. Большое значение имеет здесь мимика (движение бровей, губ, крыльев носа), но главная сложность изображения заключается именно в глазах, всегда в наибольшей степени выражающих моральный облик, психологическое состояние человека. Как нарисована радужная оболочка, как она расположена в отношении век, как вписан в нее зрачок, где находится блик и падающие тени, – от этих моментов во многом зависит удача в работе художника. Самое незначительное, едва уловимое отклонение от взаимного расположения этих элементов глаза приводит к изменению его выражения. Относительная величина глаз может быть несколько больше, чем в натуре – от этого сходство не утрачивается, но нарушение соотношений величин элементов внутри формы глаза сразу ведет к появлению иного, не присущего натуре выражения. Следовательно, и психологическая образность портрета определяется во многом также пропорционально-проекционными отношениями. Это, на первый взгляд, парадоксальное заключение, тем не менее, имеет решающее значение в методике работы над портретом. При этом художнику важно еще и уловить момент требуемого душевного состояния портретируемого (иногда портретисту необходимо подвести к нему настроение позирующего путем наводящих вопросов, то есть включить его в активную работу мысли) и при этом суметь запечатлеть этот момент. Это и удалось И. Крамскому, который в процессе беседы с Л. Толстым «настраивал» его на соответствующую «волну».

В процессе позирования портретируемые часто принимают несвойственную их характеру скучную позу. Ф.М. Достоевский отмечал: «Сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко похож на себя». И это совершенно справедливо: в разных ситуациях человек воспринимается по-иному, и прекрасен он в моменты высшего напряжения своих духовных сил, проявления возвышенных чувств. Вот почему для создания яркого портретного образа художнику нужно хорошо узнать человека, проникнуть в его душевный мир, и будучи «психологом», создать атмосферу для проявления лучших сторон

личности портретируемого и только тогда «вырисовывать» их из натуры. Только в этом случае рождается, как под кистью Брюллова или Тыранова, «не просто портрет, но и вся душа оригинала» (В. Белинский) [9].

Об этом же говорил и прекрасный портретист, ученик А. Венецианова С. Заряно: «Живопись не может изобразить разум, душу, дух человека, как это ожжет быть передано словами; живопись может передавать только внешнюю форму человека, а также всего существующего в мире; она может сделать только копию с человека и со всего видимого. Но зато если эта копия будет передана буквально верно, то в ней, помимо сходства, будет заключен тот же дух, та же жизнь, та же душа, которая содержится в самом оригинале» [10]. О рисунке как важнейшем средстве выразительности при решении психологических задач говорил также И. Крамской: «Недостаточное чутьё формы лишает человека возможности владеть выражением лица, передавать внутренний мир внешними формами» [11].

Художник, «точно и объективно» следуя натуре, всегда приходит к максимальной объективности портрета. В то же время каждый портрет несет в себе также и отпечаток субъективного творческого лица художника, его мировоззрения, душевного склада, манеры и техники исполнения, применяемых им средств и приемов выражения. У каждого художника свои субъективные, выработанные практикой и приемы компоновки, и средства гармонизации, и приемы образно-художественной выразительности – обобщения, типизации и т.д. Все это позволяет в портретах одного и того же лица, выполненных разными художниками, находить те различия, которые позволяют говорить об индивидуальном почерке художника, «автопортретности» произведений, несущих печать его личностных творческих и человеческих качеств. Однако эти вопросы выходят за рамки данной статьи и требуют отдельного рассмотрения.

Выводы. Таким образом, недостаточная изученность методических проблем портретного искусства, и как следствие – отсутствие в вузах мастерских художественного портрета, порождает дефицит мастеров-портретистов в украинском искусстве. Разрешить эту проблему поможет исследование в методике портрета взаимосвязи пластических и психологических задач формирования портретного образа. Одной из основополагающих сторон искусства портрета является «овладение формой, рисунком», имеющим, по словам И. Крамского, «роковую связь с внутренним миром художника» [11, 248с.] Научное раскрытие механизмов связи «форма-душа» поможет и практике обучения молодых художников и творчеству художников-портретистов.

Литература:

1. М. Андроникова. Портрет (от наскальных рисунков до звукового фильма). – М. Искусство, 1980, –396с.
2. В.И. Лубенский. Теория рисунка и художественное образование. Сборник «Проблемы развития художественной культуры». Институт им. И. Репина АХ СССР. – Ленинград: 1988, –26с.
3. Н. Н. Волков. Восприятие предмета и рисунка. – М: Изд. АПН РСФСР. 1950, –458с.
4. И. Грабарь. В. Серов. – М: Искусство. 1980, –227с.

5. Г.Е. Лебедев. Валентин Серов. – М –Л: Искусство. –26с.
6. И.Н. Крамской об искусстве. – М: Изобразительное искусство, 1988, –63с.
7. Шкловский. Л.Н. Толстой. – М: Молодая гвардия, 1963, –175с.
8. Школа изобразительного искусства. – М: АХ СССР. Том 3, 1961, –189с.
9. М. Железнова. Ученик Венецианова. – М: Художник, 1979, №6, –50с.
10. А.А. Федоров-Давыдов. В.Г. Перов. – М: Изогиз, 1934, –18с.
11. С.Н. Гольдштейн. Иван Николаевич Крамской. – М: Издательство «Искусство», 1965, –252с.
12. В. Лубенский. Его взгляд забыть невозможно (история одного портрета). – Киев: Киевские новости. №32, 6.08.1993, –3с.

Надійшла до редакції 7.04.2010