

Пономаренко М.В.

аспирантка, Харьковская государственная академия дизайна и искусств

К ВОПРОСАМ АНАЛИЗА ФОРМЫ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖИВОПИСИ ПОРТРЕТНОГО ЖАНРА

Аннотація. В рамках статті досліджуються методи аналізу форми в произведениях живописи портретного жанра.

Ключевые слова: анализ картины, форма и содержание, живопись, портрет, композиция.

Анотація. Пономаренко М. До питань аналізу форми в творах живопису портретного жанру. В рамках статті досліджуються методи аналізу форми творів живопису портретного жанру.

Ключові слова: аналіз картини, форма та зміст, живопис, портрет, композиція.

Annotation. Ponomarenko M. Form of works of painting analysis of portrait genre. In the article covers aspects of methods analysis of form of portrait genre.

Key words: painting analysis, form and content, painting, portrait, composition.

Постановка проблемы. На сегодняшний день арт-критика и искусствоведение основной задачей видят определение стилистических рамок произведения, обсуждение его концепции и эмоциональной окраски. Прочно утверждая в культурной среде формулу творческого успеха художника, арт-критика довольно часто обращается к жанру заказной «хвалебной» статьи. Рейтинги художников, их востребованность на арт-рынке и прочие составляющие «успешной» творческой личности не всегда способны дать ответ на четкий вопрос о том, что же именно представляет ценность их работ. И существуют ли вообще критерии, помимо фактора времени, определяющие высокий уровень художественности произведения? Этот вопрос очень важен для нас в рамках исследования живописных полотен портретного жанра, который все чаще не выходит за пределы ниши «заказного портрета». Расхожее утверждение о новизне (которая весьма спорна) творческих методов и задач современных художников становится определяющим в оценке произведений. Анализ образно-стилистической структуры произведения живописи все чаще приобретает культурологизированный характер. Во многом причиной этому мог послужить накопленный опыт в области структуралистских исследований и семиотики, которые стали популярны в последней трети XX века. Их основа заключается в подходе к произведению как к тексту, к совокупности знаков, определяющих структуру картины и ее историко-социальную направленность. Такой метод актуален и находит своих последователей, при этом возможны дополнения, как результат потребностей сегодняшнего дня. Но не стоит забывать о его специфике, поскольку изначально он был применен к литературным произведениям. Выразительные же средства литературы и живописи, как известно – различны. Не часто можно встретить глубокое понимание и прочтение тех изобразительных средств, с помощью которых художник воплощает творческий замысел на холсте.

Такая ситуация как в области изобразительного искусства в целом, так и портретного жанра в частности, заслуживает серьезного исследования. В работах многих теоретиков мы находим интерес к вопросам анализа произведений. Одним из основных методов анализа классического европейского искусствознания конца XIX – начала XX века является стилистический анализ произведений пластических искусств. К его важнейшим аспектам относится анализ композиции, иконографии, колорита, пластических качеств, индивидуальной манеры, материала, техники, характера отдельных формообразующих элементов.

Цель статьи – Выявить основные факторы, влияющие на анализ формы в произведениях живописи портретного жанра. А так же определить, какие именно элементы стоят в этом ряду.

Результаты исследований. Путь анализа произведений живописи (как и всех других видов искусства) пролегает в плоскости взаимодействия формы и содержания. Эту проблему в рамках стилистического анализа в свое время рассматривали Г. Вельфлин [1], А. Гильдебранд [2], Э. Гомбрих [3] и другие теоретики

Надійшла до редакції 27.06.2012

искусства. Важными вехами в развитии этого метода стали труды М. Алпатова [4], И. Грабаря [5], Н. Волкова [6]. Одной из основных задач их исследований являлась взаимосвязь формы и содержания. Наше же внимание в данном случае сосредоточено на вопросах формы, живописной природы как таковой в станковых полотнах портретного жанра. Особый интерес для нас представляют труды Б. Виппера [7], в которых данная проблема освещается в контексте портретного жанра. Именно он указывает на необходимость изучения образно-пластического языка портрета, всех приемов и средств выразительности, доступных живописцу для создания глубокого образа в портретном произведении. Согласно Б. Випперу, «в эстетическом восприятии все функции картины (и декоративные, плоскостные, и изобразительные, пространственные) должны участвовать одновременно. Правильно воспринимать и понять картину – это значит одновременно, неделимо увидеть и поверхность, и глубину, и узор, и ритм, и изображение» [7, с. 216]. Бесценный вклад Б. Виппера неоспорим в области исследования портретного жанра. Глубина и убедительность его выводов основана на знании практической стороны вопроса. Известно, что ученый много времени посвящал изучению технико-технологических вопросов непосредственно в мастерских художников и скульпторов. Однако, некоторые высказывания не подлежат однозначному толкованию. Например, размышления на тему критериев оценки портретных произведений. Это подтверждает и его рассуждение: «Остается еще один, последний вопрос. Если так разнообразен может быть подход к портрету, если такая сложная сеть ассоциаций сопутствует его восприятию, то возможен ли, в конце концов, точный критерий?» [7, с. 275]. Так, проводя сравнение двух портретов Ричарда Саутвелла (Гольбейна): один из них графический, второй – живописный, и задаваясь вопросом, который из них ценнее для нас как портрет, Б. Виппер приходит к следующему выводу: «Несомненно, и тот и другой одинаково ценны. Вот эта художественная ценность, эта наглядность – она и служит единственным критерием ценности портрета» [7, с. 276].

Из этого видно, что определение «художественная ценность» в контексте анализа портретного произведения непосредственно связано с критериями его оценки. Этот вывод будет отправной точкой нашего исследования. Вот некоторые из вопросов, определяющие его направление:

- Существуют ли критерии высокохудожественного произведения портретного жанра?
- Что такое художественный образ в произведениях портретного жанра?
- Исследование каких средств выразительности способствует анализу формы в произведениях живописи портретного жанра?

Первый же вопрос возвращает нас к понятию «художественность» и требует его разъяснения. Вот одно из его определений – «это критерий качества произведения искусства, равнозначный прекрасному в искусстве». Здесь же можно увидеть и градацию качественности произведений – «высокохудожественные (или подлинно художественные), малохудожественные (или слабые, серые) и нехудожественные (плохие, неудачные), хотя последние не перестают от этого быть явлениями искусства и относиться к его сфере» [8, с. 546]. Гарантом высокого уровня художественности произведения, согласно определению, выступает степень единства замысла и исполнения. В композиции портрета понятие художественного образа неразрывно связано с замыслом. Художественный образ не может быть механическим слепком внешней реальности, действительность всегда преображена творческим сознанием художника. В одних случаях образы тяготеют к повествовательной описательности, в других – к метафорической ассоциативности и символике. При анализе портретного произведения уместным будет разделять образ как сущность произведения в целом и отдельные образы составляющих его начал – окружения, предметов, которые влияют на формирование общего образа. Исполнение в данном случае тождественно понятию формы. Какие же элементы относятся к форме произведения и участвуют в формировании художественного образа в полотнах портретной живописи?

Поскольку живописное полотно создается с помощью конкретных материалов и инструментов: холста, грунта, красок, лаков, фактурных паст, разбавителей, кистей и мастихинов, целесообразно рассматривать картину, начиная с этого. Известно, что «важное значение имеет основа, на которой пишет живописец, так как она в значительной мере определяет прочность, технику и стиль живописи» [7, с.139]. Современные фабрики художественных материалов, расширяя производство, выпускают огромный выбор эффектных новинок. Так называемые фактуры, смеси, специальные лаки для ускоренного просушивания пользуются большой популярностью у живописцев. Их свойства нам не до конца известны, и какую реакцию новые материалы дадут в сочетаниях с красками, станет ясно только со временем. Долгосрочная сохранность работ, написанных при использовании таких материалов, вызывает сомнения. С большим вниманием к этому вопросу относились и в прежние века. У Ж. Вибера [9] находим размышление о том, что: «мы продаем наши картины, а всякий товар, который портится и теряет ценность в руках покупателей, скоро теряет доверие. Любители платят за картины такие цены, что вправе требовать качество» [9, с. 186]. Понимание того, какие материалы использовал мастер, способствует изучению его технических приемов и творческих методов. Зачастую, поверхность, выбранная живописцем для изображения, носит не случайный характер. Так, холст крупного зерна вряд ли будет уместным выбором при изображении гладкой кожи юного или детского лица, поскольку создает дополнительную фактуру красочной поверхности. А техника лессировки говорит об определенном подборе красок. Обзор материалов, при помощи которых было создано произведение, ведет к следующей ступени изучения формы в картине – особенностям техники.

Поскольку наш интерес ограничен рамками живописи, остановим внимание на ее специфике. Живопись – это искусство плоскости, в котором простран-

ственные (или слабые, серые) и нехудожественные (плохие, неудачные), хотя последние не перестают от этого быть явлениями искусства и относиться к его сфере» [8, с. 546]. Гарантом высокого уровня художественности произведения, согласно определению, выступает степень единства замысла и исполнения. В композиции портрета понятие художественного образа неразрывно связано с замыслом. Художественный образ не может быть механическим слепком внешней реальности, действительность всегда преображена творческим сознанием художника. В одних случаях образы тяготеют к повествовательной описательности, в других – к метафорической ассоциативности и символике. При анализе портретного произведения уместным будет разделять образ как сущность произведения в целом и отдельные образы составляющих его начал – окружения, предметов, которые влияют на формирование общего образа. Исполнение в данном случае тождественно понятию формы. Какие же элементы относятся к форме произведения и участвуют в формировании художественного образа в полотнах портретной живописи?

ство и объем существуют только в иллюзии. Воплощая образы в цвете, во всем их богатстве пластической формы и при любом освещении, живопись располагает определенным арсеналом средств выразительности и приемов для создания эффекта третьего измерения. В этом списке чаще всего анализу подвергается колорит, свет, пространство, роль линии и пятна. Однако их перечень на этом не исчерпывается. Более того, при попытке провести анализ формы в произведениях живописи, он явно не достаточен. Насколько уместно расширять рамки этого списка? Обратимся к литературе, в которой рассматриваются вопросы, связанные с пластическим единством формы и средствами выразительности живописи. Наиболее емко и содержательно информация представлена в изданных записках, воспоминаниях, дневниках выдающихся художников разных эпох, архивных материалах (рукописи, конспекты художников), а также в трудах авторов, которые разрабатывали эту проблематику. Среди них И. Грабарь [5], Н. Волков [6], Б. Виппер [7], Д. Кандинский [10] и др.

Следующий шаг на пути к анализу формы в живописном портрете – исследование образно-стилистического решения творческого замысла художника. Подробный разбор средств выразительности открывает путь к выявлению авторского почерка художника, его уникальных находок. На наш взгляд, целесообразно приступать к анализу формы в работах портретного жанра, начиная с формата холста. В книге Б. Виппера «Введение в историческое изучение искусства» мы находим такое высказывание: «характер формата самым тесным образом связан со всей внутренней структурой художественного произведения и часто указывает правильный путь к пониманию замысла художника» [7, с. 211]. Как именно формат участвует в характеристике моделей, видно на примере портретов четы Ривьер (Энгра), который приводит М. Алпатов: «... для выделения женственной мягкости очертаний г-жи Ривьер, Энгр представил ее в овальном обрамлении и, наоборот, заключил портрет ее супруга в прямоугольник, с которым лучше вяжется весь угловатый и даже колкий силуэт его фигуры» [4, с. 101]. Всецело соглашаясь с утверждением Б. Виппера о: «двух элементах картины, которые создают переход от плоскости к изображению, одновременно принадлежа и к реальности картины, и к ее функции являются формат и рама» [7, с. 213], добавим еще один не менее важный элемент картины – размер. В сочетании с размерами изображенной модели, размер холста активно участвует в создании образно-стилистической структуры портрета. Например, сочетание большого размера холста с мелким портретным изображением может говорить о внутреннем одиночестве, духовном опустошении и «потерянности» героя портрета в этом мире. Часто приходится видеть работы, в которых крупное портретное изображение дано в небольшом размере холста «в срез». Зритель может домыслить некий конфликт в судьбе героя портрета, получив от художника ключ к прочтению темы.

После анализа размера и формата холста уместно отметить особенности грунта и красочного слоя в картине. Важную роль в подготовке основы под жи-

вопись играет грунт. В соответствии с творческим замыслом автора портрета, грунт может быть цветным или белым и способствовать дополнительным колористическим эффектам. Известно, что Рубенс применял белые, красноватые, серые грунты в зависимости от темы и задачи, которые он ставил в своей картине. В XII – XIV веках белый грунт часто покрывался золотом, в наши дни этот прием возвращает свою популярность в станковой картине.

Основными техниками станковой живописи являются темпера, акрил и масляная живопись, которую по праву можно назвать универсальной. Классические способы письма масляными красками – лессировки и пастозная кладка. Совмещение различных технических приемов в пределах одной картинной плоскости говорит о высокой культуре письма художника, его мастерстве.

Одним из наиболее действенных художественных средств живописи является цвет. Давно установлена его способность воздействовать на сознание и эмоции человека, внушать ему то или иное настроение. В течение тысячелетий развития искусств образовались сложные ассоциации, связанные с восприятием того или иного цвета, его символические смысловые значения. Пользуясь цветом, портретист может выразить тонкие оттенки чувств и мыслей модели, создать общее настроение в работе, воплотить самые сложные композиционные замыслы.

В постоянном и неразрывном контакте с цветом находится свет. Именно с ним связаны такие явления в картине, как источник света, характер освещения (боковое, верхнее, контражур), тепло-холодность, его изображенные отражения – блики и рефлексии. Во многом они зависят от условий, в которых портрет был написан – в помещении или же на пленэре. Достаточно сказать, что реалистическое изображение немислимо без участия света, поскольку он является главным фактором, образующим форму и пространство. В свою очередь, неотъемлемыми категориями пространственной структуры картины есть горизонт, точка зрения, перспектива – линейная, обратная, воздушная, сферическая. А также ряд условных приемов, возникших еще в странах Древнего Востока, обозначающих расположение в пространстве предметов и фигур (ярусная композиция), сочетание фронтальных и профильных видов с планами, масштабные контрасты, что подчиняло все элементы композиции символической концепции. Методы т. н. «неклассической» перспективы – использование множественности точек зрения, наклон вертикальных осей к центру, разворот плоскостей к переднему плану и т. д. усиливают выразительность и правдивую остроту художественных образов в портретах. Примерами такого метода работы могут служить портреты кисти П. Сезанна, К. Петрова-Водкина, Н. Альтмана и других художников.

К не менее важным изобразительным средствам портретной живописи относится точка, линия и пятно. Система линий и пятен может задавать характер композиции произведения в целом – вертикаль, горизонталь, диагональ. А точка – служить акцентом и совпадать со смысловым центром работы. Важным

моментом в образно-стилистическом анализе произведений является внимание к приемам стилизации и трансформации формы. Умело использованные, они способствуют выявлению наиболее характерных черт модели и качеств предметного окружения. В поддержке с законами контраста и нюанса, такие приемы закрепляют убедительность художественного образа в портрете.

Нельзя обойти и такие качества, сопутствующие ощущению гармонии в картине, как единство и соподчинение частей и целого. Вариантов решения этой задачи множество и зависит она в большинстве случаев от уровня профессионального мастерства портретиста, его художественного чутья и вкуса. Далеко не многим удается обработать «мелкие» детали, не разрушив при этом «большую форму».

Все средства выразительности и приемы живописи, которых мы коснулись в данном тексте, непосредственно участвуют в построении композиции в портретных произведениях.

Изучив теоретическую базу по вопросу композиции, находим следующие трактовки данного термина в контексте означенной проблематики. У М. Алпатова находим такое объяснение: «Слово композиция происходит от лат. «compositio» (сопоставление, сложение, соединение частей, приведение их в порядок)»[5, с. 5]. Терминологический словарь «Аполлон» дает следующую справку по этому вопросу: «Композиция – построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника»[8, с. 269]. И здесь же: «Композиция – важнейшая область изучения при стилистическом анализе произведения»[8, с. 269]. Порой приходится слышать понимание термина «композиция», которое заключает в себе порядок расположения предметов (фигур) на изобразительной плоскости. Веками в искусстве композиции складывались определенные схемы построения. Каждая эпоха имела свои предпочтения. Средние века утверждали «ярусную» композицию, в эпоху Возрождения особой популярностью пользовалась композиция перекрестной симметрии, в период господства Барокко излюбленной становится овальная схема, а во времена Классицизма – пирамидальная. Построение композиции портрета напрямую зависит от типа портрета – портрет в профиль, анфас, в 3/4, погрудный, поясной, портрет на 2/3 роста, портрет в полный рост. А также ключевым моментом в решении композиции является вид портрета – автопортрет, женский, мужской, детский, семейный, двойной, двухфигурный, групповой. И его предназначение – камерный и парадный. Так же, как и в других жанрах, в портретном жанре изобразительные элементы на картинной плоскости располагаются в определенной взаимосвязи между собой, согласно элементарным закономерностям – ритм, симметрия, асимметрия, контраст, нюанс и т.д. Интерес для исследования здесь представляет тот арсенал изобразительных элементов, которым пользовался художник, подчиняя их художественному образу. Важно понимать, если мастеру удалось передать настроение, тайну характера и души модели, дыхание жизни, ради которо-

го картина написана, благодаря каким выразительным средствам эта творческая задача была решена. В этом случае прочтению формальных компонентов в драматургии сюжета способствует пласт знаний в области профессионального «языка» живописца. Безусловно, работа художника над композицией портрета не может быть сведена к соблюдению устоявшихся правил, применению традиционных схем и отработанных приемов. Поиск композиционных решений в каждом новом случае зависит от поставленных художником задач.

Существует мнение, что заключительным аккордом завершенной станковой картины является рама. Выбранная со вкусом, она подчеркивает достоинства живописного полотна, как и неудачно подобранная, на языке художников «убивает» работу. Следует отметить, что возможность изучать полотна в оформлении представляется не часто. В большинстве случаев «встречи» с шедеврами мировой живописи происходят на страницах книг, в репродукциях, по фотографиям и т. д. Кроме того, нынешний взгляд на первоначальное предназначение рамы в станковой живописи (сосредотачивать внимание зрителя на композиции, придавать ей цельность, отделять мир реальный от изображенного) изменилось. Былое внимание к ней утрачено. Например, старые мастера, учитывая в процессе работы воздействие рамы на зрителя, писали в готовом обрамлении, считаясь с определенным тоном и декоративным ритмом рамы. Сегодня такой метод работы не популярен. На выставках живописи художники представляют свои произведения как в оформлении, так и без него. Из этого следует, что в вопросах анализа формы в произведениях живописи портретного жанра, рама, как компонент образно-стилистического строя картины, занимает второстепенное место. Как элемент, участвующий в сравнительном анализе, рама может выступать лишь в том случае, когда все картины, которые мы сравниваем, оформлены.

Такой подход к вопросам анализа формы в произведениях живописи портретного жанра, дает возможность воспринимать работу как цельное произведение. Видеть не только характер портретируемого, особенности его внешности, своеобразие жестов, движения и мимику, но и понимать, благодаря каким средствам художественной выразительности созданный образ «состоялся». Его актуальность подтверждается разнообразными теоретическими источниками, уже упоминавшимися в контексте данной статьи. Например, К. Долгов [11] отмечает: «как подчас примитивно решается критический вопрос о соотношении формы и содержания. Критики анализируют чаще всего содержательную сторону художественного произведения, а затем «под занавес» – его форму»[11, с. 38]. И далее, оспаривая это положение вещей, заключает: «Диалектика формы и содержания предполагает их рассмотрение в тесном единстве. Нарушение этой закономерности ведет к тому, что серое, унылое произведение получает хорошую оценку на том лишь основании, что по содержанию оно якобы интересно, это не беда – форма не столь существенна»[11, с. 38]. Похожие суждения мы находим у С. Товмсян [12]: «Произведе-

ние искусства не может быть художественным, если в нем истинное содержание, идея облечена в несоответствующую ей эстетическую форму. Сама специфика искусства это в значительной мере специфика формы, специфика передачи идей в форме чувственных художественных образов» [12, с. 83]. Из этого видно, что и в изобразительном искусстве содержание определяет форму, а форма решает судьбу содержания. Соответственно, художественный образ в станковом произведении портретного жанра не только тесно связан с художественно-стилевыми приемами и пластическим «языком» живописи. Он находится в прямой зависимости от них, поскольку художник достигает выразительности образа в портрете при помощи конкретных средств и приемов.

Выводы. Обращаясь к вопросам анализа формы в произведениях живописи портретного жанра, можно выделить ряд факторов. В качестве одного из основных критериев высокохудожественного произведения следует рассматривать высокую степень единства глубокого замысла и профессионального исполнения. Художественным образом в произведениях портретного жанра является модель, преображенная творческим сознанием художника. Уместно разделять образ как сущность произведения в целом и отдельные образы составляющих его начал – окружения, предметов, которые влияют на формирование общего образа. Исследование элементов, участвующих в построении композиции способствует анализу формы в произведениях живописи портретного жанра. Основные из них: материалы и инструменты живописи, формат и размер холста, грунт и красочный слой, техника живописи, цвет и свет, пространство, перспектива и точка зрения, точка, линия, пятно, силуэт, соотношение частей и целого, приемы стилизации формы.

Литература:

1. Вельфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М. – Л., Академия, 1930. – 344 с.
2. Гильдебрандт А. Проблема формы в изобразительном искусстве. – М., МУСАГЕТ, 1913. – 192 с.
3. Гомбрих Э. История искусства. – М., АСТ, 1998. – 688 с., ил.
4. Алпатов М. Композиция в живописи. – М.- Л., Искусство, 1940. – 128 с., ил.
5. Грабарь И. О колорите в живописи // Молодая гвардия. – 1979. – № 4. – с. 11-14.
6. Волков Н. Композиция в живописи. – М., Искусство, 1977. – 263 с.
7. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. – М., АСТ – ПРЕСС КНИГА, 2004. – 368 с.
8. Аполлон. – Эллис Лак, 1997. – 735 с.
9. Вибер Ж. Живопись и ее средства. – М., Сварог и К, 2000. – 232 с.
10. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М., 1992. – 107 с.
11. Долгов К. Эстетика и художественная критика. – М., 1972. – 120 с.
12. Товмасьян С. К вопросу об объективных критериях оценки произведений искусства. – Ереван, 1955. – 97 с.