

Пономаренко М.В.

аспирантка

Харьковская государственная академия
дизайна и искусств

ВОПРОСЫ КОМПОЗИЦИИ В ПОРТРЕТНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СТАНКОВОЙ ЖИВОПИСИ

Аннотация. В рамках статьи исследуются особенности построения композиции в произведениях портретного жанра.

Ключевые слова: композиция, конструкция, живопись, пространство, портретный жанр.

Анотація. Пономаренко М. Питання композиції в портретних творах станкового живопису. У рамках статті досліджуються особливості побудови композиції в творах живопису портретного жанру.

Ключові слова: композиція, конструкція, живопис, простір, портретний жанр.

Annotation. Ponomarenko M. The question of composition in portrait works of easel painting. In the network of article research features of structure of painting works in portrait genre.

Key words: composition, construction, painting, space, portrait genre.

Постановка проблемы. Важнейшая область изучения при стилистическом анализе произведений живописи – композиция. Формообразующими компонентами структуры композиции являются изобразительные средства и приемы художественной выразительности. Их взаимодействие в работах портретного жанра и выявление особых закономерностей построения композиции, отличных от других жанров – основная задача данной статьи.

Анализ исследований на эту тему. На сегодняшний день искусствоведение располагает значительным теоретическим опытом в изучении композиции живописи. Но в интересующей нас области портретного жанра он недостаточен. Наряду с работами классиков искусствознания ценным наследием, способствующим данному исследованию, является издание записей и конспектов лекций мастеров живописи. Среди них В. Фаворский [1], В. Кандинский [2], И. Грабарь [3], Н. Волков [4] и другие выдающиеся художники.

Результаты исследований. Существуют различные толкования термина композиция. Ряд искусствоведческих источников объясняет композицию как построение художественного произведения, обусловленное спецификой вида искусства, содержанием, назначением произведения и замыслом художника. «Слово композиция происходит от лат. «compositio» (сопоставление, сложение, соединение частей, приведение их в порядок)» [5, с. 5]. Согласно В. Фаворскому «композиция – это соединение разновременного и разнопространственного в одном изображении» [1, с.77]. Н. Волков называет композицией «замкнутую структуру с фиксированными элементами, связанными единством смысла» [4, с. 27]. Для В. Кандинского «композицией является произведение, созданное по законам гармонии» [2, с. 50].

Распространено также понимание термина, как определенного порядка расположения предметов (фигур) на изобразительной плоскости. Это толкование напрямую связано с такими формообразующими слагаемыми композиции, как сопоставление, соединение и сложение частей в целом. Более справедливо его относить к термину «конструкция», которая «не может дать нам возможность воспринять и изобразить пространство в отличие от композиции» [1, с. 85]. Похожие суждения мы встречаем у Н. Волкова. Конструкцией он называет «тип структуры с особым характером связей между его компонентами», при этом обращает внимание на то, что «структура может быть композиционно пустой» [4, с. 22]. Следовательно, расположение предметов (фигур) на изобразительной плоскости дает представление о построении композиционных схем и не может являться исчерпывающим определением термина «композиция». Уместно говорить о композиции как о содержании, воплощенном в конкретной форме. Отнесем композиционные схемы к средствам выразительности, с помощью которых творческий замысел находит воплощение в художественном образе. Особенно остро несоответствие исполнения замыслу ощущается в жанре портрета. Несостоявшийся художественный образ оставляет

Надійшла до редакції 8.10.2012

безукоризненно исполненное технически произведение на уровне академической студии.

Анализ композиции в жанре портрета, как и в других жанрах, предполагает исследование совокупности формообразующих элементов вместе с сюжетной составляющей. Это определяет направление исследования и решение следующих задач: расположение предметов (фигур) в пространстве, обработка поверхности картины, особенности зрительного восприятия изображения.

Ссылаясь на многие искусствоведческие труды, отметим, что каждая эпоха отдавала предпочтение определенному построению картинной плоскости. До наших дней дошли разнообразные композиционные схемы, изучив которые можно выявить ряд закономерностей в их построении. Они остаются актуальными и в наши дни. «Открывая эти законы композиции в классическом наследии прошлого, можно учиться, только нельзя превращать эти законы в правила» [1, с. 63]. Это относится и к области портретного жанра. Традиционными стали следующие виды портретных изображений: анфас, профильный, в три четверти, оплечный, погрудный, поясной, поколенный, в полный рост. Как правило, композиционное построение обусловлено типом и назначением портрета: камерный, парадный, исторический. А также его настроением – лирико-романтическим, конфликтным, драматическим, торжественным. При этом портрет может быть однофигурным, двухфигурным, парным, групповым. Традиционной стала классификация портрета по возрастным характеристикам модели и принадлежности к полу – детский портрет, портрет юноши (девушки), женский, мужской, портрет старика (старухи). Зачастую она закладывается в название картины. Примерами могут послужить следующие работы: «Портрет старого учителя» (А. Мурашко), «Портрет мальчика с фиалкой» (А. Новаковский), «Девушки» (В. Зарецкий), «Девочка с куклой» (С. Прохоров). Имеют значение также социальные роли модели – статус, национальность, профессия, увлечения. Например: «Портрет украинской поэтессы Алчевской» (С. Прохоров), «Крестьянка» (М. Макаренко), «Гуцулка» (А. Коцка), «Цыганка» (И. Шульга), «Портрет скрипачки О. Шевель» (В. Чаус), «Антиквар» (В. Чаус). К явлениям, требующим отдельного исследования, относятся автопортреты художников. Наряду с традиционными решениями композиции автопортретов известны также иные подходы.

Для произведений, исполненных в технике живописи, более логично исследование структуры композиции, основанное на системе цветовых и светотеневых отношений. Способ сопоставления контуров и геометрических силуэтов «раскрывает» линейную структуру, не совпадая при этом с результатом зрительного восприятия работы. Живописная система, которая выдвигала в качестве самостоятельной стороны реального мира область цветовых и световых явлений, заняла ведущее место в ряду поисков и развития композиции в живописи. Весомым доводом в пользу такого подхода в исследовании может быть пример, приведенный М. Алпатовым в книге «Композиция в

живописи». Рассматривая знаменитый коллективный портрет Рембрандта, получивший название «Ночной дозор», М. Алпатов реализует несколько подходов к анализу произведения. В первом – использует линейную схему, во втором – светотональный разбор по пятнам. В результате сопоставления он приходит к выводу о том, что светотеневая композиция совершенно не совпадает с линейной [5, с. 61]. Кроме того, эмоциональное состояние в произведении приобретает другой оттенок в случае схематического очерчивания фигур линейей, «в картине сильнее выступает симметрия и порядок в расположении масс, чем в оригинале» [5, с. 61].

Разбор светотеневой и цветовой структуры неразрывно связан с такими понятиями как ритм, движение и пространство. Определенные ритмические ряды пятен света и тени выстраиваются, создавая при этом иллюзию движения. Для живописного изображения этот момент имеет принципиальное значение. И если мастеру удалось его достичь, «форма начинает играть, свет и тени взаимно сочетаются; целое приобретает видимость неустанно струящегося, никогда не кончающегося движения» [7, с. 22-23]. В произведениях портретного жанра присутствие движения тождественно жизни. Статичность, как правило, сковывает формы, придает изображению характер неподвижной застылости. В большей степени это присуще портретным композициям, в которых модель расположена анфас. Активное отношение к пространству находит выход в увлечении постановкой фигур в три четверти. Оно также проявляется в разнообразии поз, жестов, поворотах фигур. Эти достижения стали возможны в истории портрета с завоеванием перспективных эффектов и ракурса, неразрывно связанными с построением глубинно-пространственной композиции. Изображения фигур в ракурсах ставят перед портретистами дополнительные задачи. Передать схожесть становится сложнее. Для того чтобы формы выглядели убедительно, необходимо наличие высокого уровня профессионализма и знаний рисунка и пластической анатомии. По мнению выдающегося теоретика искусства Г. Вельфлина, именно благодаря ракурсу «явление отделяется от вещи, изображаемая на картине форма становится отличной от формы предмета, и мы говорим об очаровании живописного движения» [7, с. 30], движения, уводящего взгляд в глубину картины. Мера глубины в картине задается срезом фигуры и ее окружением. Также в построении пространственной структуры участвуют такие категории как горизонт, точка зрения и перспектива – линейная, обратная, воздушная, сферическая. Вместе с этим – 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, совмещение нескольких сцен действия в пределах одной картинной

плоскости и другие приемы усиливают выразительность художественных образов в портретах. Примерами такого метода работы могут служить портреты кисти молодых художников И. Калюжной, К. Лизогуба, П. Кузнецовой, О. Омельченко.

Эффекты перспективы оказывают глубокое эстетическое воздействие, могут создавать ритм, усиливать действие, драматизировать его, пробуждать определенные эмоции и настроения, обострять восприятие художественного образа зрителя. Важное значение для эмоционального тона композиции имеет выбор горизонта. Горизонт является ее камертоном. Повседневные впечатления показывают, как меняется облик фигуры и предметов в зависимости от того, смотрим ли мы на них сверху или снизу, или находимся с ним на одном уровне. Низкий горизонт выделяет фигуру, придает ей мощь, монументальность, величие; высокий горизонт делает фигуру безличной, пассивной, сливает ее с окружением. В приеме низкого горизонта есть определенная граница, за которой монументальность образа начинает приобретать театрально-патетический или сатирический характер, превращаясь в гротеск. Иные стилистические возможности присущи высокому горизонту. В нем отражается старинная народная фантазия, средневековая плоскостная концепция пространства. Поверхность земли в картине поднимается почти отвесно, подчеркивается не столько иллюзия глубины, сколько плоскость и все изображение приобретает орнаментально-сказочный характер. Высокий горизонт не презентует героя, а скорее, нивелирует личность, сливает ее с окружением. По наблюдениям Б. Виппера «эмоциональный тон в картинах с высоким горизонтом меняется в зависимости от того, какой элемент преобладает в композиции – фигура или окружение. Если фигуры подчинены пространству – композиция приобретает уютный, интимный характер. Напротив, если фигуры заполняют всю плоскость, скрывают реальное окружение, создается мистическое, иррациональное настроение» [6, с. 237].

Еще одним компонентом в ряду перспективных эффектов, которые используются в портретной живописи, является точка зрения. Ее выбор может поражать своей необычностью. Как пользуются этим средством мастера, рассказывает М. Алпатов на примере творчества Дега. «Дега остается всегда в пределах того, что происходит в жизни. Но смотрит на вещи не с тех точек зрения, с которых их изображали все его современники, но оттуда, откуда на них часто смотрят люди, не замечая того так остро, как это удалось ему» [5, с. 120]. Важным дополнением, которое также касается композиции пространства, является отношение между левой и правой стороной картины. Принято считать, что настроение картины определяется тем, что происходит в ее правой стороне. «По воле художника мы воспринимаем одну сторону картины чуть раньше, чем другую, рассматривая ее как начало, другую же – как завершение» [6, с. 240].

Пространство дальнего плана в портретной композиции служит фоном для изображения модели. Принято считать, что фон в картине должен следовать основным чертам фигурной композиции, служить ей

аккомпанементом. Противопоставлением является прием, основанный не на повторе этих соотношений, а на контрасте. Так, вразрез внешнему спокойствию героя портрета, фон композиции может звучать остро и драматично, обнажая скрытые страсти, конфликт и сомнения его души.

По характеру построения фон следует различать как пространственно-глубинный и пространственно-плоскостной. Как правило, пространственно-глубинный фон является органичным продолжением переднего и среднего планов, окружением, в которое погружена модель. Наиболее часто фоном в таких случаях выступает часть интерьера, пейзаж, или же совмещение этих пространственных слоев при помощи мотива открытого окна или двери. В этих случаях жанр портрета становится доступным для проникновения признаков других жанров. Например, в пространственную среду портрета в интерьере вполне оправданно проникает натюрморт. Отныне считыванию художественного образа в произведении помогают предметные дополнения. Под кистью художника предметы из бутафории превращаются в быт. Букету цветов, чайному сервизу, прозрачным вазочкам с вареньем, которые развивают «сценическую» выразительность сюжета, не отводится роль искусственно звучащих декораций. Умелый мастер выступает режиссером своего произведения, в котором любая деталь отвечает общему настроению и творческому замыслу. Тем самым, не человек, а та предметная среда, которая его окружает, дает дыхание жизни портрету. Переменная и неуловимая (лишь стоит поменять предметы местами), именно она наполняет портретный рассказ подробностями о привычках, вкусах, интересах героев произведений. Портретист способен заметить не только улыбку и жест, но и передать аромат, небрежно расставив на туалетном столике у зеркала флаконы духов. Редкий портрет обходится без предмета, без игры с вещью. Рассеянной, напряженной, изучающей, но всегда призванной раскрыть индивидуальные особенности модели.

В отличие от пространственного, плоскостной фон решается более условно и обобщенно. Обычно, это большая плоскость локального цвета, либо декорированная орнаментально. В отдельных случаях помимо декоративной функции такой фон имеет символическое наполнение. Например, прием золочения, который возвращает свою популярность в кругах современных живописцев. Принципиальное различие выше обозначенных подходов в изображении фона портретных композиций заключается в следующем: в глубинно-пространственных композициях фоном для модели служит некий бесконечно уходящий в даль мотив; плоскостно решенный фон всегда непроницаем и несет в себе ощущение ограниченного пространства, движение в таком портрете возможно по двум векторам: вправо-влево, вверх-вниз. Не менее значимое место в композиции живописных работ отводят времени. «Так же, как и пространство, время в картине – это существенный компонент сюжета. Оно является не только конструктивной, но и образной и смысловой формой» [4, с. 164].

Помимо пространства и времени одной из неизбежных проблем в портретных композициях остается обработка предметной поверхности, передача материальности. Это взаимосвязано с культурой письма, техникой художника, стилистикой его работ. Задачи художников, связанные с овеществлением материалов сегодня уходят на второй план. Теперь непросто определить, глядя на портрет, из какой сделано ткани платье модели, и неожиданной роскошью выглядит изображение особенностей фасона одежды. Легкий ли это шелк или тяжелый бархат – современного портретиста интересует редко. Между тем, превращение «конкретной одежды» в «одежду вообще» парадоксально в современном обществе фетишизации трендов от кутюр. Этот феномен относится скорее к проблеме образа в портретном изображении. Станковый портрет декларирует отказ от материи в попытке обратить внимание на внутреннюю жизнь героя. Любовь, с которой Ван Дейк относился к атласу, Рембрандт – к блеску металла, а Мане – к нежным лепесткам розы – в современных портретах почти не удается найти. При этом интерес к изучению детали сохраняется.

Выводы. Построение композиции портретных произведений в живописи в соответствии с замыслом и образным строем и настроением работы предполагает решение следующих основных задач: применение традиционных и поиск новых композиционных схем; выбор цветового и светотонального строя «раскрывающего» образ в портрете; введение категорий пространства и времени в портретное изображение; передача материальности.

Литература:

1. Фаворский В. Литературно-теоретическое наследие. – М.: Советский художник, 1988.
2. Кандинский В. О духовном в искусстве. – М.: Искусство, 1992.
3. Грабарь И. Алпатов М. Композиция в живописи. – М. – Л.: Искусство, 1940.
4. Волков Н. Композиция в живописи. – М.: Искусство 1977.
5. Алпатов М. Композиция в живописи. – М.-Л.: Искусство, 1940
6. Виппер Б. Введение в историческое изучение искусства. – М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2004.
7. Вёльфлин Г. Основные понятия истории искусств. – М. – Л.: АCADEMIA, 1930.
8. Білецький П. Мова образотворчих мистецтв. – К.: Радянська школа, 1973.
9. Голубева О. Основы композиции. – М.: Искусство, 2004.
10. Ельшевская Г. Модель и образ. Концепция личности в русском и советском живописном портрете. – М.: Советский художник, 1984.
11. Зайцев А. Наука о цвете и живопись. – М.: Искусство, 1986.
12. Лотман Ю. Портрет//Вышгород. – 1997. - №1-2.-с.8-31. Регион-информ, 2004.
13. Стасевич В. Искусство портрета. – М.: Просвещение, 1972 г.
14. Фаворский В. Об искусстве, о книге, о гравюре. – М.: Книга, 1986. .
15. Белецкий П. Украинская портретная живопись XVII-XVIII вв. – Л.: Искусство, 1981.