

УДК 7.01:741:751.1

Лубенский В. И.

*Киевский государственный институт
декоративно-прикладного искусства
и дизайна им. М. Бойчука***ПОРТРЕТ: ОТ МОДЕЛИ К ОБРАЗУ**

Лубенский В. И. Портрет: от модели к образу. Прослеживается творческий процесс портретирования от «сходства» к «художеству» и их синтезу в художественном образе. На основе анализа способов достижения сходства, гармонизации изображения и выявления внутренней сущности модели автором делается вывод: высокохудожественным портретом будет тот, в котором при внешнем сходстве и выразительной художественно-эстетической форме глубоко осмыслены эмоциональные знаки-выражения — «иероглифы» психологизма, которые портретист «считывает» с лица модели и составляет на их основе подлинно правдивую и объективную «историю души». Приводятся типовые знаки-выражения, новая авторская схема построения рисунка головы, вводятся понятия «ключ сходства», «угловые пропорции» и др.

Ключевые слова: ключ сходства, «художество» (образ), знаки-выражения, типовые схемы лица, новая схема построения рисунка головы.

Лубенський В. І. Портрет: від моделі до образу. Розглядається процес створення портрету від «схожості» до «художності». На основі аналізу засобів вилучення схожості (зовнішньої та внутрішньої) автором робиться висновок, що кращий портрет — це той, в якому при зовнішній схожості та художньо-виразній формі глибоко пізнаються «мінливі та рухливі лінії й форми», в яких розгортаються емоційні ознаки-вирази, тобто «ієрогліфи психологізму», котрі портретист зчитує з обличчя людини і складає з них повну, правдиву та об'єктивну «історію душі». Надаються типові ознаки-вирази, нова схема побудови рисунку голови та типові схеми обличчя.

Ключові слова: портрет, «ключ» схожості, художність, знаки-вирази, типові схеми обличчя, нова схема побудови рисунку голови.

Lubenskiy V. Portrait: from the model to the image. Traced the creative process of portraiture from the “resemblance” to the “art” and their synthesis into an artistic image. Based on analysis of the ways to achieve similarity harmonization images and detect the inner essence of the model author concludes: highly artistic portrait is one in which at the resemblance and expressive artistic and aesthetic form deep emotional signs digested expression — ‘characters’ psychology and portraitist who “reads” the face of the model and is based on them genuinely truthful and objective» history of the soul. « Some typical signs of expression, a new scheme of the author’s drawing of the head, introduced the concept of “key similarities”, “angular proportions” and others.

Keywords: the key similarity, “art” (the image), signs, expressions, facial type schemes, the new scheme of the figure’s head.

Постановка проблемы. Выдающийся портретист Валентин Серов писал портрет очень быстро и при этом добивался исключительного сходства. Тем не менее, уже довольный портретом заказчик в ужасе наблюдал, как Серов уничтожал этот портрет, безжалостно счищая его с холста мастихином. И так повторялось множество раз. Зачастую художник буквально замучивал модель, доводя работу до срока, восьмидесяти и даже до ста сеансов! Называя портрет только схожий «Портрет Портретычем», Серов говорил: «Сходство? Похоже? Конечно, это нужно, это необходимо. Но этого недостаточно. Этого еще недостаточно. Нужно что-то еще. Художество нужно, да, да, художество» [12].

О бесплодности копирования натуры Онорэ де Бальзак в повести «Неведомый шедевр» говорит художнику: «Ты — не жалкий копиист, но поэт, который, не давая точной копии, передаст движение и жизнь». Согласование противоречий между «сходством» и «художеством» было и остается самой острой проблемой в портретном искусстве.

Цель данной статьи — проследить творческий путь в работе портретиста от изображения к образу; показать, какими средствами достигается, во-первых, достоверное внешнее сходство, во-вторых, каким образом художнику внешними признаками лица удается раскрыть душевные качества оригинала и при этом избежать несовместимой с искусством фотографичности.

Анализ последних исследований и публикаций. В. Серов, ссылаясь на свое «проклятое зрение, которое видит каждый волосок», говорил, что вместо портрета у него «выходит фотография» и избавиться от этого стоит ему огромных усилий: «<...> просто из сил выбьешься, пока вдруг как-то само не уладится <...>» [2]. В этом и других высказываниях Серова мы, к сожалению, не находим ответа на вопрос, как «художество» и «душа» портрета выкристаллизовываются из видимой внешней формы. Серов как педагог был немногословен, на уроках он мог показать ученикам, как надо писать, но при этом ничего не объяснял. То же можно сказать и о его учителе И. Репине. Ученик Репина Д. Кардовский отмечал: «Репин — гениальный мастер, который мог много если не рассказать, то показать. Но <...> этого было мало» [3]. По этой причине Кардовский и его товарищ по Академии И. Грабарь оставили академическую мастерскую Репина в Санкт-Петербурге и уехали в 1896 году учиться в Мюнхен, в школу Ашбе.

Возникает вопрос: почему такие гениальные мастера портрета как Репин и Серов не излагали сути метода? Либо они не желали раскрыть свои секреты ученикам (тогда зачем идти в педагоги?), либо им недоставало педагогического таланта системно изложить принципы собственного портретного мастерства. Вернее всего второе, подтверждение чему мы находим у Кардовского: «Говорить и ввести в систему свое преподавание он (Репин) не умел, а показать ему действительно было что» [3: 253].

Изложение основного материала исследования. Итак, портрет как искусство включает в себя две составляющие: «сходство» и «художество». Предельное, натуралистическое подобие отдаляет нас от искусства, а «художество» без должного сходства — не портрет, а интерпретация по поводу портрета. Задача портретиста состоит в том, чтобы найти «золотую середину» между «сходством» и «художеством», которая, во-первых, позволила бы зрителю без малейших колебаний узнать на портрете известное лицо, во-вторых, отметить в изображении отсутствие признаков «портрета-портретыча», то есть мелочной фотографичности и при этом безошибочно «прочитать» его душу.

Сходство бывает внешнее и внутреннее. Многие теоретики считают достижение внешнего сходства само собой разумеющейся, пустячной задачей. Между тем, практика портретного искусства показывает, что внешняя достоверность портрета далеко не всегда и не всем удается.

«Портрету часто недостает сходства, так что нельзя узнать оригинал <...>», — отмечал великий портретист Ж. О. Д. Энгр [12]. «Кажется, чего бы легче было верно списать портрет человека. И иной целый век упражняется в этом роде живописи, а все не может списать знакомого ему лица так, чтобы и другие узнали, чей портрет», — писал В. Белинский [5: 39]. Великий писатель А. Чехов предпочитал хорошую фотографию непохожему живописному портрету. Он говорил, глядя на свой портрет, написанный художником И. Бразом в 1897 году: «Что-то есть в нем не мое и нет чего-то моего» [6: 38]. Илья Репин сказал по поводу этого портрета: «Сухой, псевдоакадемический, тусклый... Да и сходства мало...» [5: 221]. Даже великий Серов, который исполнил акварельный этюд Чехова в 1902 г., не создал окончательного портрета, отметив при этом: «Чехов неуловим» [5:225].

Внутреннее сходство портрета — это сходство души. Психологическая образность — передача характера, чувств, эмоций, воли, интеллекта — важнейшая художественная сторона портрета. Но и это еще не все с точки зрения «художества».

«Художество» — это еще и гармонизация формы, которая, в отличие от натуралистического рисунка, предполагает обобщение, стилизацию, организацию изображения по законам контраста, динамики, ритма, пропорций и других средств художественной выразительности.

Посмотрим, как решает М. Врубель эту проблему в портрете В. Мамонтова (рис. 1). На рисунке видно, как художник придает формам остроту и динамичность, для чего использует угловатые контурные линии и их ритмическое движение: прямые участки прерываются, их длина постепенно возрастает, изменяется тоновая напряженность. Тон линий от едва уловимого контура лба, более темной границы переносицы, кончика носа, губ и подбородка постепенно усиливается и заканчивается на лице самым темным

штрихом нижней челюсти возле уха. Тот же прием линейно-тонального ритма и в проработке волос: по верхнему краю — пять прерывистых штрихов от лба до макушки, а по границе со лбом — восемь штрихов от самого светлого слева до самого темного на изломе плоскостей лба и виска. Ритм линий в области головы завершается самыми длинными энергичными штрихами на затылке.

Так же мастерски художник «отрезывал» границы формы по левому плечу четырьмя штриховыми отрезками (самый темный на возвышении формы) и по правой руке — 12 штрихов, длина которых по мере приближения к кисти постепенно возрастает и увеличиваются разрывы между ними. Следует отметить не произвольное, а целенаправленное изменение тона отрезков контурных линий, — с целью остроты ритма и передачи объема и пространства — от более темных и четких штрихов передних планов до легких и размытых в глубине (рис. 1).

Кроме того, Врубелем умело использован и тональный контраст темных и светлых силуэтов и их ритмическая организация: светлые пятна лица, кистей рук и книги контрастируют с темными силуэтами волос, костюма, глаз и теней передних планов. При этом сила тона пятен ритмически изменяется от светлого к темному — последовательно от лица, левого плеча и колена, окружения подбородка и «ударов» под бровями — до самых темных теней под книгой и возле левой ноги. Движение общего силуэта темной фигуры по «диагонали подъема» на светлом фоне и вся контрастно-ритмическая заостренность изображения, несмотря на сдержанность жеста, подчеркивает внутреннее напряжение и скрытую работу мысли портретируемого. В портрете нет ничего от антихудожественной фотографичности, но при несомненном внешнем сходстве (Врубель иначе не умел) мы видим художественно-выразительный портретный рисунок.

В многочисленной литературе по искусству признается, что «путь к раскрытию души портретируемого лежит непременно через глубокое постижение его внешнего облика» [5: 42], а как это «постижение внешнего» реализуется на практике, остается нераскрытым. К сожалению, великие портретисты не имеют склонности к теории, а теоретики не пишут портретов.

Достоверный внешний облик модели часто не дается художнику по двум главным причинам. Первая причина — недостаточно развитое чувство пропорций, что не дает художнику возможности верно передать пластический характер лица. Крамской определяет этот факт как «недостаточное чутье формы». Вторая причина — отсутствие объективного метода изображения, позволяющего точно «схватывать» видимую форму в совокупности общего и деталей.

Художнику-портретисту необходимо подчинить свое восприятие строгому аналитическому «анализу», избавившись от чувственного метода



Рис. 1. М. Врубель. Портрет В. Мамонтова



Рис. 2. Традиционная схема построения рисунка головы — «крестовина»

«вижу — изображаю» как единственного способа изображения. По словам Крамского, «портретист обязан <...>, как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были» [6: 64], а для этого ему необходимо знать, **как** наблюдать, **как** соизмерять, **как** сопоставлять и т. д. У портретиста должен быть метод, не позволяющий ошибиться в главном, оставляя без внимания второстепенное, которым можно пренебречь. Пересчет всех морщин лица ничего не добавляет к сущности портрета, но ошибка в соотношениях углов между осями частей лица, членений элементов глаз, пропорций носа и подбородка непременно приведет к появлению иного стереотипа в изображаемом лице, отчего и возникает ситуация, когда в портрете появляется «что-то не мое».

Немалый опыт педагогической работы автора статьи в Киевском государственном художественном институте и других вузах позволяет установить, что существенные ошибки в портретном сходстве при выполнении академических заданий портрета студентами, даже самыми одаренными, на старших курсах, происходят по причине недостаточно точного метода построения рисунка головы. Работая в большинстве случаев без всякого метода, «на глазок», студент копирует детали, не связывая их с целым, и форма отдалается от истинного сходства. Многие используют в качестве методической основы известную «крестовину», предложенную авторами «Школы изобразительного искусства» [12]. Данной схемой (рис. 2) пользовались и пользуются многие портретисты, но результаты, как отмечалось выше, не всегда оказываются на должном уровне.

Дело в том, что визуальная оценка изображения формы лица по «крестовине», состоящей из двух кривых линий, представляет собой немалую трудность. Как первая приблизительная наметка, эта объемно-пространственная схема, которой, кстати сказать, пользовались еще со времен Леонардо да Винчи, может иметь место для выявления общего наклона и поворота головы. Но дальнейшая работа по определению пропорций и типического характера лица в заданном движении наталкивается на значительные препятствия. Возникает необходимость при уточнении срединной профильной линии оценивать сложную кривую, которая приобретает, в зависимости от типа лица, выпуклую, вогнутую или S-образную форму (рис. 3в, г, д). Воспроизвести в рисунке такую сложную кривую и на ее основе перспективно привязать все части лица становится задачей не из легких. Рисующий неизбежно делает ошибки если не в линейных, то в **угловых пропорциях** (последний термин «угловые пропорции» введен нами по причине его отсутствия в теории и методике портрета). Практика обучения и собственный творческий опыт автора как портретиста показывают, что малейшая неточность в оценке кривизны профильной линии влечет за собой нарушение соотношения углов между плоскостями лба, переносицы, подбородка и т. д. А это неминуемо приводит к утрате пластического сходства.

То же касается и поперечной оси «крестовины», то есть линии разреза глаз, которая может иметь место лишь при условии расположения внутренних и внешних уголков глаз на одной линии (рис. 3а). При различной посадке глаз (наружные уголки глазного разреза подняты вверх или опущены

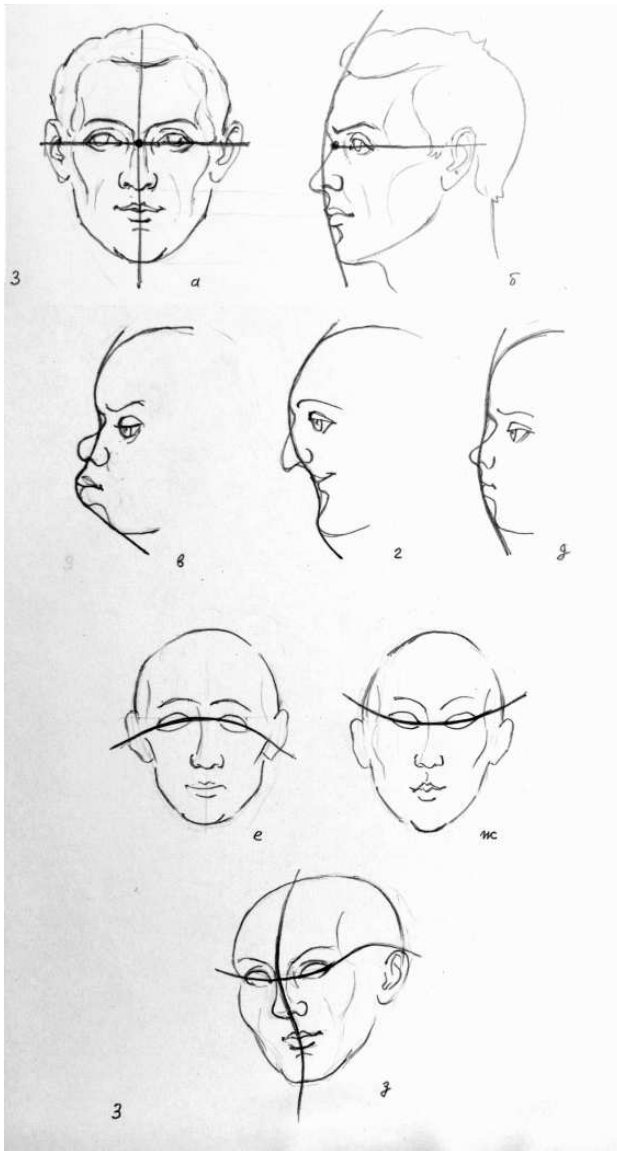


Рис. 3. Наложение линий «крестовины» на оси головы усложняет построение рисунка

ны вниз), поперечная линия приобретает неопределенность кривизны и становится непонятным, как же ее наносить на рисунок (рис. 3е, ж, з). Такую сложную кривую оценить и изобразить в сложном движении головы не по силам не только начинающим, но порой и профессионалам. Приходится полагаться на чувство и интуицию. Опять же сложно уловить угловые величины между наклонами глазных осей друг к другу и тем более — к переносице. В результате портретное сходство оказывается, как правило, под сомнением. Задача усугубляется еще и тем, что позирующий может незаметно изменять позу, и привязка угловых величин к вертикали и горизонтали, как отмечал еще П. Чистяков, совершенно исключается.

Опыт показывает, что ситуация, когда в портрете «нет чего-то моего и есть что-то не мое», возникает, как правило, при малейшей неточности в определении угловых пропорций головы, являющихся своего рода «алгоритмом» сходства или

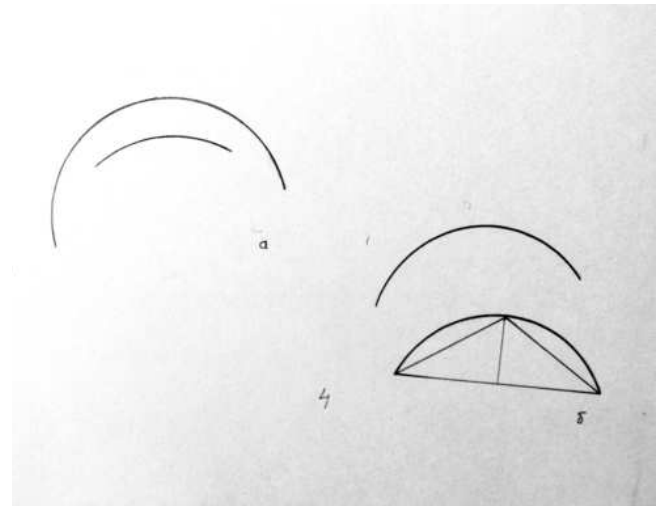


Рис. 4. Оптическая иллюзия кривизны (анализ автора)

«ключом» к его достижению. Рассмотренная схема таким ключом не является именно в связи с невозможностью точной оценки степени кривизны осевых линий головы при построении рисунка.

Это происходит в связи с еще одним важным обстоятельством. Если сравнить два отрезка кривых линий с одинаковым радиусом кривизны, то меньший отрезок всегда будет казаться более выпрямленным (рис. 4а). Здесь возникает оптическая иллюзия, а иллюзия — враг верных соотношений.

Кроме того, две криволинейные осевые линии «крестовины» на самом деле вовсе не пересекаются в одной точке, что видно из рис. 3а, б. Они якобы пересекаются только во фронтальном, фасовом изображении, но при повороте головы (особенно это видно в профильной проекции) они лежат в двух совершенно разных поверхностях. Привязать к ним верно важнейшие детали лица — нос и глаза — и добиться точного сходства — задача практически невыполнимая. Можно рассчитывать максимум на приблизительность «что-то есть...».

В то же время, если кривую линию заменить прямолинейными участками (рис. 4б), то задача по ее оценке значительно облегчается. Поэтому целесообразно криволинейную «крестовину» заменить схемой с прямолинейными осями, четко видимыми на натуре. Такими осями будут: лобно-носовая ЛН, лобно-подбородочная ЛП и надбровная НБ (рис. 5а, б, в, г). Предлагаемая нами трехлинейная схема обладает следующими преимуществами. Во-первых, облегчается задача определения углов между названными линиями, то есть нахождения «ключа сходства». Во-вторых, наглядно устанавливается характерная форма лица по углам между плоскостями лба и носа (180 градусов, больше или меньше этого угла), подбородка и губ. Это позволяет типизировать лица и составить классификацию типов лиц в виде шести принципиальных схем (рис. 6). Надбровную линию НБ, в некоторых случаях (когда одна бровь выше другой), целесообразно заменить

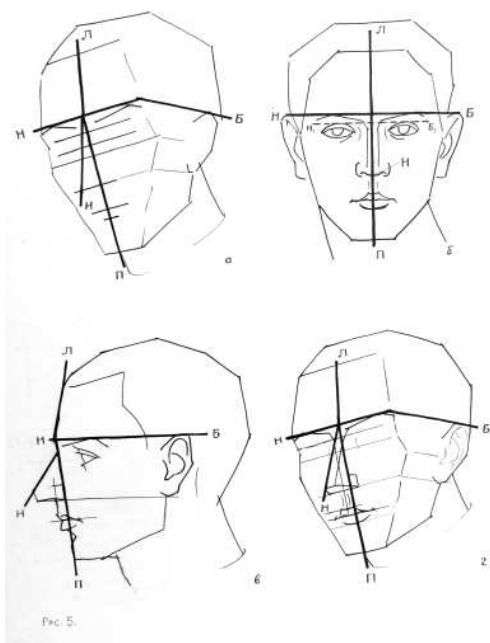


Рис. 5. Трехлинейная схема построения рисунка головы (предложение автора). ЛН — лобно-носовая линия; ЛП — лобно-подбородочная; НБ — надбровная линия

линией, проходящей по крайним точкам верхних век (рис. 5б, г), и строить глаза на линиях, параллельных этой линии.

П. П. Чистяков, говоря о рисовании портрета, подчеркивал, что «с живой натуры нельзя рисовать голову от точки <...>, и отвес не пригоден. Здесь связь предмета самого в себе» [11]. По нашему мнению, предлагаемая трехлинейная схема построения рисунка головы наиболее полно и точно раскрывает эту внутреннюю связь в характере пластической формы лица и открывает кратчайший путь к выявлению портретного сходства. Кроме того, визуальная оценка как угловых, так и линейных пропорций головы облегчается, как уже отмечалось ранее, с помощью методов на основе «азбуки» рисунка [7].

Итак, чтобы несомненное пластическое сходство не стало предпосылкой появления натурализма «портрета-портретыча», изображение необходимо гармонизовать до степени выразительности формы, как это мы видели на примере портрета у Врубеля. Серов считал портретное изображение с холста, но на нем оставались следы прежней прорисовки с похожими, конкретно выявленными деталями лица и фигуры, по которым он вновь и вновь проходил кистью, уточняя и закрепляя существенное, отбрасывая все лишнее, пока не достигал полноценной выразительной формы. В его портретах нет ни сухой бездушной линии, ни мелочной детализации, а есть цельная обобщенная форма, где все подчиняется главной задаче — художественной выразительности. Начиная от элементов костюма, фона, деталей фигуры, которые часто не дописывались, и заканчивая ключевой формой — «зеркалом

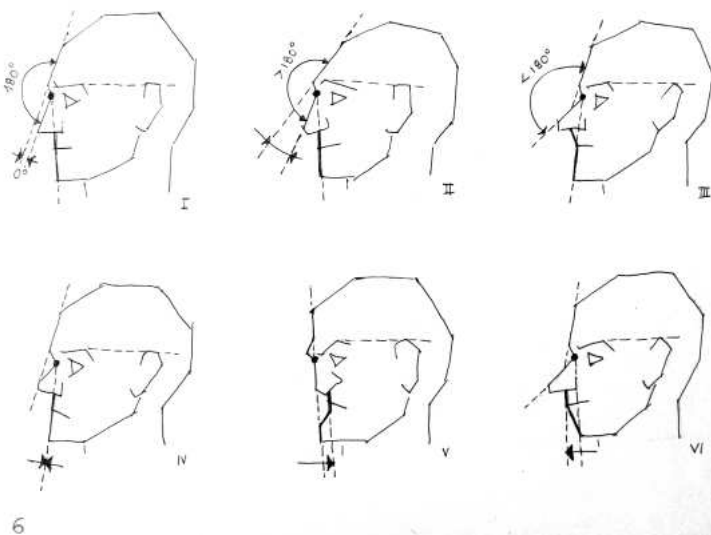


Рис. 6. Типовые схемы лиц на основе 3-х линейной схемы

души» — глазами, — все подчинялось «художеству», как формальному, так и психологическому.

Психологическая образность, «жизнь души и сердца» — главнейшая и конечная цель портрета. «Если есть психология, есть и искусство», — любил повторять Ф. Кричевский (со слов его ученика, академика С. Григорьева).

Например, в портрете Мики Морозова работы Серова мы ощущаем стремление мальчика вскочить, выпрыгнуть из кресла (рис. 11). Это достигнуто, прежде всего, ритмическим движением формы с верхнего левого угла вниз по локотнику кресла и предплечью правой руки мальчика (диагональ падения), затем переход к диагонали подъема — по предплечью левой руки. Динамика подъема в правый верхний угол поддерживается направлениями правого плеча, линиями глаз, носа, губ, спинки кресла и антуража в нижнем правом углу. По круглому краю волос, правому плечу и предплечью, правой кисти и вертикальной стойке локотника, движение ритма завершается в нижней точке картины. Контрасты светлого силуэта платья на темном фоне и темного локотника — на светлом, — выражают напряжение застывшей позы непоседы, который, протестуя против долгого позирования, желает вырваться из «плена», но сдерживает свой порыв необходимостью, диктуемой взрослыми.

Выразительность портрета активно обогащается не только ритмикой жеста, но и психологическим состоянием лица. В глазах Мики Морозова сверкает недовольство, в крыльях носа — решительность и воля, в полуоткрытых губах — невысказанное возражение и протест. Подобные знаки-эмоции присущи многим портретам, но главное достоинство серовского портрета в том, что эти эмоции рождаются внешними формами лица, «поразительно верно расположенными». Поэтому Серов был и остается непревзойденным мастером портретного психологизма. «Безупречное, до жути

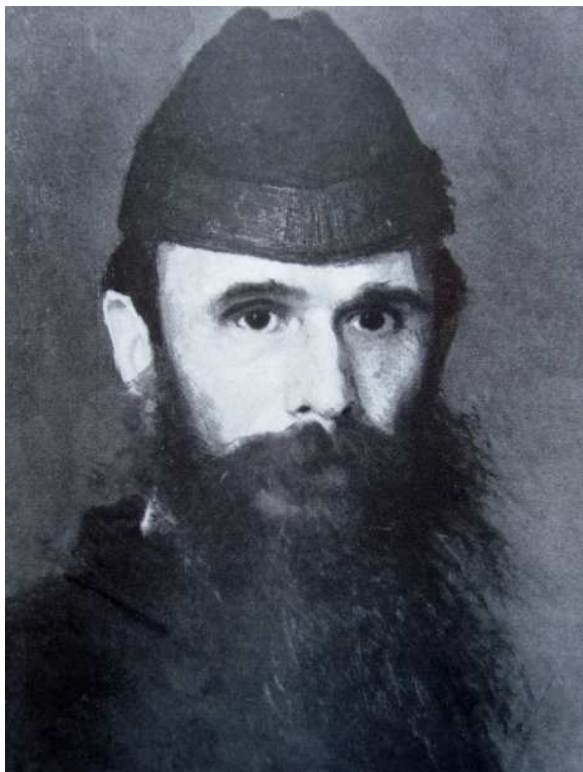


Рис. 7. И. Крамской. Портрет А. Д. Литовченко. Фрагмент. 1878

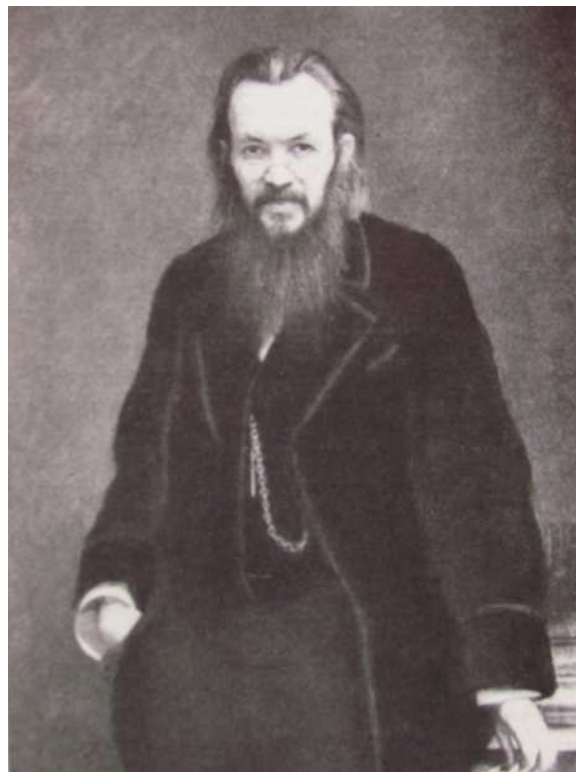


Рис. 8. И. Крамской. Портрет А. С. Суворина. 1881. Фрагмент

острое сходство потрясает», — сказал, глядя на законченный Серовым портрет писателя Н. Лескова, его сын [12: 284] (рис. 12).

Известны два поучительных случая с портретами, написанными И. Крамским. Один художник, прохаживаясь по залам выставки, вдруг в изумлении отскочил от портрета, с которого на него «смотрел» его друг, художник Литовченко (рис. 7). Потрясение было вызвано неожиданностью появления и мгновенностью узнавания знакомого лица: перед ним был словно живой Литовченко, одухотворенный волшебной кистью Крамского.

Второй случай чуть не привел к огромному скандалу. Портрет литературного редактора «Нового времени» А. Суворина, заказанный им Крамскому, был воспринят обществом (и в частности В. Стасовым) как беспощадно вскрывающий все отрицательные стороны публициста, — безволие, угодливость, отсутствие своих убеждений (рис. 8). Суворин, посчитавший себя оскорбленным, нелестно отозвался об авторе портрета и требовал объяснений. Крамской, не ожидавший такого поворота событий, написал Суворину два извинительных письма, утверждая, что в его намерения не входило столь отрицательное содержание портрета, что он хотел как можно более объективно, как это он всегда делал, создать портрет всем известного журналиста. Художник нисколько не лукавил, ибо был предельно честен и как портретист, и как гражданин: «По совести я чист. Никакой даже отдаленной тени задней мысли у меня не было, когда я работал, и ничего дурного о Вас, как о человеке, у меня не

шевелилось никогда, ни до этого, ни после, до сего момента <...> Этих намерений нет, их не было, и я их решительно отрицаю» [9: 386]. Выяснение отношений длилось более трех лет, Крамской предлагал даже написать новый портрет, чтобы как-то успокоить заказчика.

Эти эпизоды из жизни Крамского наглядно показывают, что ни у кого не возникало ни малейшего сомнения в совершенном сходстве внешнего облика портрета и оригинала, и что такое сходство может к тому же обладать чудодейственным свойством, без каких-либо преднамерений со стороны художника, безошибочно вскрывать внутреннюю, духовную сущность человека.

И что примечательно: подобное «чудо» объясняется всего лишь точностью рисунка лица, имеющего непосредственную связь с его внутренним миром переживаний. Подобную мысль высказывал известный портретист С. Заряно: «Живопись не может изобразить разум, душу, дух человека, как это может 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» [9].

Не следует, однако, понимать выражение С. Заряно «буквально верная копия» как фотографичность портретного изображения, которая всем истинным художникам, по словам И. Грабаря, «всегда

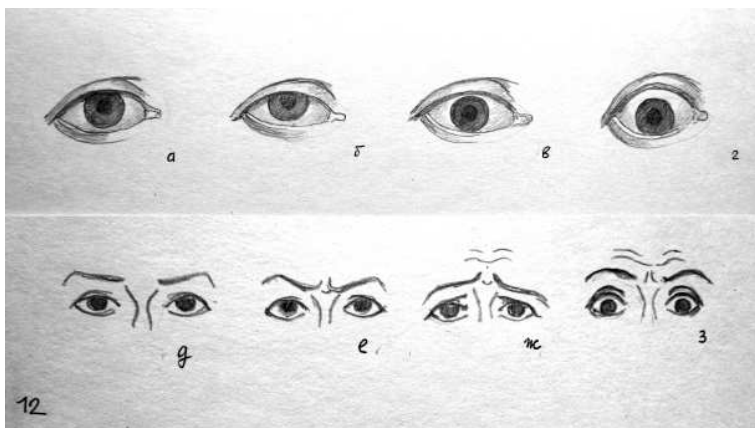


Рис. 10. «Азбука» эмоций: знаки-выражения в зависимости от «движущейся линии и формы»

Рис. 9. В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872. Фрагмент

была ненавистна». Сходство пластическое лишь тогда предопределяет сходство художественное и психологическое, когда в нем достигнуто, как говорил Крамской, «поразительно верное расположение частей лица, сообразно состоянию души» [6: 88]. Ведь само по себе верное расположение частей лица, хоть и выявляющее внешнее сходство, может ничего не выражать, кроме подобия чисто геометрического. Здесь не хватает второй, главной предпосылки — «сообразно состоянию души», которая и делает портрет искусством. Мало нарисовать глаз, надо, чтобы этот глаз еще и думал, мечтал, страдал, смеялся...

На портрете Ф. Достоевского кисти В. Перова — перед нами писатель-философ в раздумье и глубоко напряжении мысли (рис. 9). Крамской писал об этом портрете: «Он так счастливо посажен, так смело взято положение головы, так много выражения в глазах и у рта и такое полное сходство, что остается только радоваться» [6: 24]. Как Перову удалось достигнуть подобного выражения в глазах? Художник — не волшебник, чтобы, прикоснувшись кистью к изображению, сразу вдохнуть в него жизнь. Но, к нашему удивлению, происходит именно так: мы почти физически ощущаем это волевое напряжение в глазах на портрете, в этих почти локальных светло-коричневых, нанесенных на холст красочных пятнах! Что же происходит?

Наблюдательный портретист всегда отметит зависимость выражения глаз от расположения радужной оболочки глаз между верхним и нижним веками (рис. 10). Если окружность радужки перекрыта линией верхнего века не более половины (чтобы не закрывался зрачок, куда проникают зрительные и световые лучи), такой глаз может выражать сосредоточенность, умственное напряжение, сильную волю, пронизательность (рис. 10б). Нюансы пере-

численных состояний зависят от того, насколько закрывается верхним веком радужная оболочка глаза, и как при этом расположено нижнее веко. Когда радужная оболочка расположена посередине между веками, незначительно закрытая сверху верхним веком, такие глаза выражают спокойное, созерцательное состояние (рис. 10а), а если радужка уходит к нижнему веку при широко открытых глазных яблоках, в таких глазах мы видим либо испуг, страх и ужас, либо ненависть и угрозу (рис. 10 в, г).

Изменение наклона линии бровей — поднятие вверх внутренних или внешних краев — будет усиливать различный эмоциональный тон переживаний: схождение внутренних краев бровей над переносицей под углом вершиной вверх будет означать горе или печаль (рис. 10ж), а вершиной вниз — наоборот, умственное напряжение либо активное действие (рис. 10е). Высоко поднятые брови в сочетании с широко раскрытыми глазами выражает испуг, ужас и т. п. (рис. 10з). Так же активно на выражение глаз влияют форма и положение зрачков и бликов на глазной поверхности. Диаметр зрачка зависит от эмоций (боль, страх, испуг вызывают расширение зрачков), а также от источника света (в темноте зрачки расширяются, яркий свет превращает их в маленькую точку). Блики на глазах зависят от расположения источника света: свет слева — там же будет и блик по закону отражения лучей, падающих на поверхность шара (глазного яблока). Яркие, контрастные блики на радужке придают выражению лица жизнерадостность, динамичность, остроту взгляда, а отсутствие бликов, которое художники часто используют, обобщая силуэт радужной оболочки общим тоном, как бы погружая ее в глубину, выражает уход в себя, во внутреннюю жизнь, раздумье, страдание или глубокую печаль (рис. 13). Иногда поверхность глаза заполняется несколькими

бликами — на белке, радужке, зрачке — и некоторые из этих бликов прерывают контуры последних. Тогда мы чувствуем во взгляде едва уловимое присутствие печали, тревоги, томления души (рис. 14).

Невозможно перечислить всего множества мгновенно меняющихся оттенков психики при малейших движениях деталей лица или ошибках в их пропорциях. Крамской, подошедший ближе всех известных портретистов к теоретическому раскрытию «кухни» портретного искусства, указывал, что «чувство волнующейся и движущейся линии и формы» непременно должно быть присуще портретисту, и что между этими линиями и формами в лице портретируемого и его душевными движениями существует какая-то загадочная, необъяснимая, «роковая» связь. В самом деле, за каждым движением штриха, точки или силуэта (например, блика или зрачка), сразу следует в изображении «волнующаяся» форма, «говорящий иероглиф» — знак душевного состояния обладателя этой видимой внешней формы.

Стало быть, в художественном портретном изображении не может быть чисто внешней, застывшей формы, а есть форма изменчиво одушевленная внутренней жизнью человека. И чем ближе художник постигает это «паразитально верное расположение частей лица» портретируемого, тем полнее и глубже раскрывается и его внутренний мир. Таким образом, «буквально верная копия», о которой говорил Зарянко, — подчеркнем, не «фотография», а «художество», то есть эстетически-выразительная, гармонизованная форма, — это и будет идеальная «форма — копия» души. Другими словами, лицо человека — это «слепок», «матрица», в которой запечатлена его внутренняя жизнь.

Ф. Достоевский во время длительных сеансов позирования В. Перову размышлял, наблюдая за его работой, о сути творческой связи «натура — художник — портрет». «Сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко похож на самого себя» — записывает писатель в дневнике. Часто у позирующего появляется несвойственное его характеру выражение лица. Его мысли и чувства отпечатываются на его лице сразу, как только изменяется предмет его внутренних размышлений. Художник ищет «главную идею физиономии», и «в умении приискать и запечатлеть тот момент, когда позирующий становится более на себя похож, и состоит дар портретиста», — подчеркивает писатель. Подобный «момент истины» приходит не сразу, а иногда, как у Серова, через 80–100 сеансов?! Художник проходит все «муки ада», прежде чем достигнет желаемого. «Каждый портрет для меня — болезнь», — говорил Серов [12]. Но если этот нелегкий путь преодолен, то результатом будет, по словам В. Белинского, «не просто портрет, но и вся душа оригинала» [4].

Выводы.

1. Художественный портрет предполагает синтез «сходства» и «художества». «Художество» включает, с одной стороны, преобразование портретного изображения по законам гармонизации (ритм, контраст и т. д.), с другой стороны, — психологическую достоверность образа.

2. С целью повышения точности портретного рисунка, которому часто недостает сходства, целесообразно применять, прежде всего, в художественных вузах, трехлинейную схему построения рисунка головы с прямолинейными осями вместо традиционной криволинейной «крестовины». Данная схема, предложенная автором (рис. 5), является оптимальной не только в рисовании с натуры, но и в методике рисования портрета по памяти и представлению.

3. Раскрытие духовной сущности модели находится в прямой зависимости от достоверности внешнего сходства. Внешние признаки лица, запечатленные в линиях и формах — это «говорящие иероглифы» с определенной знаковостью духа, имеющие, по словам Крамского, «роковую связь с внутренним миром человека».

4. Для улучшения методики обучения портретному искусству целесообразно использовать типологические таблицы с изобразительными «знаками-эмоциями», в которых наглядно показано изменение выражений частей лица во внешних линиях и формах (рис. 12). Художник должен уметь считывать с лица модели эти переменчивые знаки-выражения и оценивать их эмоциональные значения.

5. Высокохудожественным портретом следует считать такой портрет, в котором, с помощью предельно объективной и эстетически выразительной формы, убедительно и полно раскрыта индивидуальная «история души».

Перспективы дальнейших исследований состоят в исследовании влияния на портрет личностных качеств художника-портретиста, его творческого метода, стиля и направления.

Литература:

1. Валентин Серов: [Альбом]. — Л.: Издательство «Аврора», 1987. — с. 24.
2. Грабарь И. Валентин Серов / И. Грабарь. — М.: Искусство, 1980. — с. 253; 297.
3. Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве / сост. Е. Кардовская. — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1960. — с. 267.
4. Железнова М. Ученик Венецианова / М. Железнова. — М.: Художник, 1979. — № 6. — с. 50.
5. Зингер Л. С. Очерки теории и истории портрета / Л. С. Зингер. — М.: Изобразительное искусство, 1986. — с. 38; 40.
6. Крымской об искусстве / Сост., авт. вступ. статьи Т. М. Коваленская. — М.: Изобразительное искусство, 1988. — с. 64; 88.
7. Лубенский В. И. Теория изобразительной формы / В. И. Лубенский // Вісник ХДАДМ. — Харьков. — 2014. — № 3. — с. 62–69.



Рис. 11. В. Серов. Портрет Мику Морозова. 1901

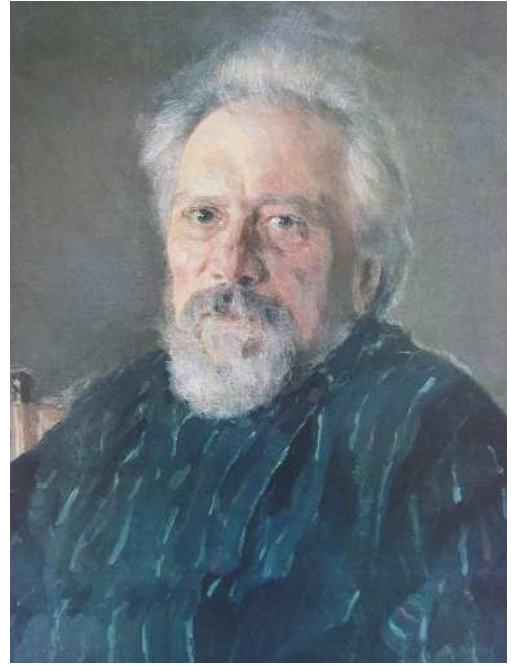


Рис. 12. В. Серов. Портрет писателя Лескова. 1894



Рис. 13. И. Репин. Портрет П. Стрепетовой. 1882. Фрагмент

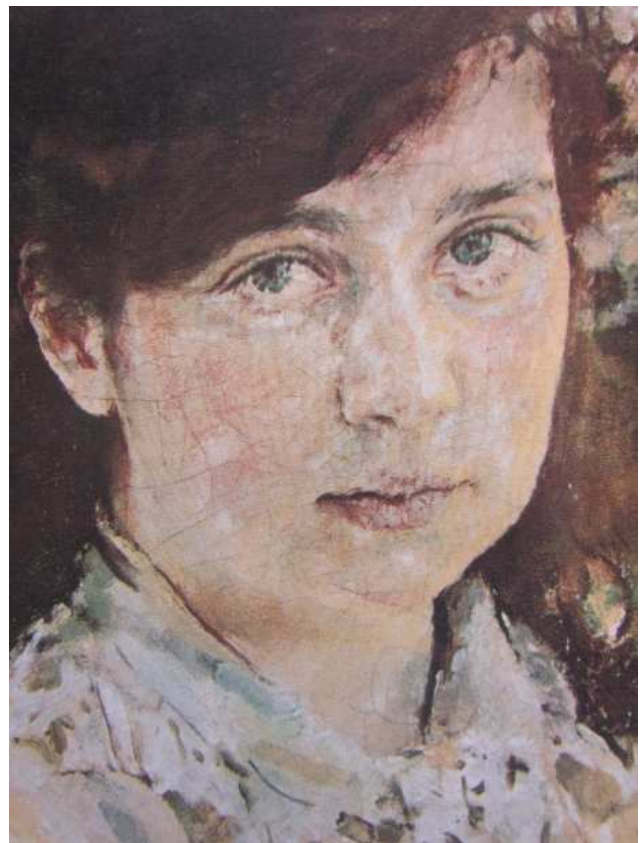


Рис. 14. В. Серов. Девушка освещенная солнцем. 1888. Фрагмент

8. Островский Г. Рассказ о русской живописи / Г. Островский. — М.: Изобразительное искусство, 1990. — с. 284.
9. Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века / под общей редакцией Н. Г. Машковцева — М.: Издательство Академии художеств СССР, 1963. — с. 386.

10. Федоров-Давыдов А. А. В. Г. Перов. / А. А. Федоров-Давыдов. — М.: Изогиз, 1934. — с. 18.
11. Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания / П. Чистяков. — М.: Искусство, 1953. — с. 18.
12. Школа изобразительного искусства. — М.: Издательство Академии художеств СССР — Т. 3. — с. 189.