**3 курс, 5 семестр**

*ВНИМАНИЕ! Полностью лекционный материал предоставлен в виде списка ссылок на интернет-ресурсы, литературы и дополнительной литературы в методических рекомендациях по самостоятельной работе - «СР живопись 2019-2020».*

**Раздел 4. Живописная композиция.**

***Тема 4.1. Портрет в живописи.***

*Следует проработать (прочесть, конспектировать, выучить) нижеперечисленные понятия, определения, закономерности и правила по теме №4.1.:*

1. Основные принципы портретного жанра.

2. Задачи портретной живописи.

3. Портрет в западноевропейском искусстве (Леонардо да Винчи, Рафаэль, Тициан, Веронезе, Тинторетто и др.).

4. Развитие портрета в русском искусстве (парсуна, Антропов, Вишневский, Ф. С.Рокотов, Д. Г. Левицкий, О. А. Кипренский, К. П. Брюллов и др.).

5. Мастера портрета. Техника и технология работы над живописным этюдом головы человека. Особенности портретной живописи (колористическое решение). Последовательность ведения работы над живописным этюдом головы человека.

Литература для изучения темы (библиотека колледжа - читальный зал):

1) *Живопись: учеб. Пособие для студ. Высш. Учеб. Заведений, обучающихся по специальности «Художественное проектирование изделий текстильной и легкой промышленности»/[Н. П. Бесчастнов и др.]. – М.: Гуманитар. изд. центр ВЛАДОС, 2010. – 223 с., 32 с. ил.: ил – (Изобразительное искусство).*

Практические основы живописи. *– стр. 62-80.*

Этюды головы человека. *– стр. 96-107*

Поясное изображение фигуры человека. *– стр. 112-119.*

2) *Шаров В. С. «Академическое обучение изобразительному искусству». – М.: Эксмо, 2013. – 648 с.: ил.*

Последовательность ведения многослойной работы в масляной живописи: *стр. 360-366.*

Станковая композиция. *– стр.454-479.*

1. Интернет-ссылки по теме 4.1.:
* <http://www.art-spb.ru/article/219>

**Лекционный материал.**

***История развития портретной живописи.***

***Мастера портрета. Техника и технология работы над живописным этюдом головы человека. История портрета — эволюция развития портретного жанра от древности до наших дней.***

***Виды и типы портрета.***

***Задачи целостного решения живописного произведения.***

**Основные принципы развития портретного жанра.**

На развитие портретного жанра влияют две тенденции: прогресс технических изобразительных навыков и, что более важно, развитие представлений о значимости человеческой личности.

Наибольших вершин портрет достигает в период веры в возможности человека, его разума, его действенной и преобразующей силы.

«Портрет в своей современной функции — порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нем»...

 Именно поэтому жанр портрета находится в упадке в XX и ХХI веках: «как может он процветать, когда мы полны стольких сомнений в себе?». Периодами расцвета портрета считаются римский скульптурный портрет, портрет эпохи Возрождения и портрет XVII века, 2-й пол. XVIII века.

 Воспроизведение натуры в портрете являлось основным принципом портретного жанра на протяжении веков. Но в различные периоды существовали разные трактовки понятия «сходство». Процесс подражания натуре и перевод её в художественный образ имел каждый раз свои характерные особенности, которые зависели от общих идейных и эстетических предпосылок периода, а также от конкретной творческой практики — творческого метода, стиля и средств художественной выразительности.

**История портрета.**

 Древнейшая известная попытка изобразить человеческое лицо насчитывает 27 тыс. лет. Оно обнаружено в пещере Вильонер близ города Ангулем (департамент Шаранта). «Портрет» сделан мелом на естественных выпуклостях стены, напоминающих по форме лицо. Прочерчены горизонтальные линии глаз и рта и вертикальная полоса, обозначающая нос.

Первые образцы портрета являются скульптурными и относятся к Древнему Египту. За этим следовал расцвет портрета в период античности, упадок жанра в Средневековье, новые открытия, взлет и переход к технике станковой живописи в эпоху Возрождения, а затем дальнейшее развитие в последующие века.

*Древнеегипетский портрет.*

 Зарождение портретного искусства относится к глубокой древности. Первые значительные образцы портрета встречаются в древневосточной, главным образом древнеегипетской, скульптуре. Сохранившиеся изображения лиц предшествующего периода — искусства Месопотамии, являются имперсональными изображениями божеств и не несут индивидуальных черт.

 Назначение портрета в египетском искусстве было обусловлено культовыми, религиозно-магическими задачами. Существовала необходимость «дублирования» модели (то есть портрет был двойником умершего в загробной жизни). Поэтому на канонический тип изображения (воплощающий нечто неизменное) проецировались собственно индивидуальные черты модели. Чем более портрет походил на модель, тем гарантированней была связь между каменным изображением и собственно усопшим: его жизненная сила «ка», и его душа «ба» оставляли человека при его смерти, но «ка» могла найти дорогу обратно в тело, для чего его необходимо было сохранять максимально целым и похожим — так возник принцип мумифицирования и портретирования.

 Известные портреты периода Древнего Царства: статуи супружеской четы Рахотепа и Нофрет, вельможи Ти, Хефрена (Каирский музей), Хемона, писца (Лувр), Ранофера. Сохранились образцы деревянной портретной скульптуры — т. н. «Сельский староста» (статуя Ка-Апера — Шейх эль Беледа, Каир). Одна из самых ранних царских статуй — фараона Хасехема (II династия).

 В скульптуре устанавливаются строгие каноны определенных типов композиции — тип идущей фигуры с выдвинутой вперед ногой (всегда левой), тип коленопреклоненной фигуры, фигуры, сидящей на корточках или на троне, с симметрично положенными на колени руками. Статуи раскрашивались (на некоторых памятниках остатки краски сохранились). Употреблялись инкрустированные вставные глаза в статуи из полудрагоценных камней.

 Портретная скульптура Древнего царства находится в полном контакте с архитектурой и подчиняется геометризированным принципам.

Для всех портретов Древнего царства характерны обобщенная моделировка формы лица, расширяющийся книзу нос, подчеркнуто большие губы. В эпоху V династии фласть фараона постепенно ослабевает, и начинают появляться портреты земельной знати, частных лиц.

 Пропорции тела удлиняются, увеличивается красивая линия силуэта.

Со временем содержание древнеегипетского портрета углубляется (особенно в одухотворённых образах эпохи Нового царства периода Эль-Амарны, XIV в. до н. э.). Наиболее прославленным египетским портретистом является скульптор Тутмос Младший, работавший в эту эпоху. Его самые известные работы — портреты царицы Нефертити.

*Древнегреческий портрет.*

 У древних греков долгое время портрета в строгом смысле слова не существовало. У них был обычай награждать победителей спортивных игр постановкой их статуй в публичных местах, однако это были идеальные фигуры атлетов, которые изображали их лишь в общих чертах, идеализированно, и были выполнены по идеальному канону красоты. Эллинские республики даже запрещали общественным деятелям и частным лицам заказывать свои реалистические портреты, считая, что они могут развить в гражданах тщеславие и противоречат принципу равенства между ними. В эпоху классики создаются обобщённые, идеализированные скульптурные портреты поэтов, философов, общественных деятелей.

 Только в V веке до н.э. впервые появились у греков настоящие портретные гермы и статуи, а именно в числе произведений Димитрия Алопекского, жившего во времена Перикла.

 Реалистическое направление окончательно утвердилось в портретной скульптуре в эллинистическом искусстве — при Александре Македонском, благодаря Лисиппу и его брату Лисистрату, который первый стал формовать маски с натуры.

 Эллинистические портреты, сохраняя свойственный греческим художникам принцип типизации, несравненно более индивидуализированно передают не только черты внешнего облика, но и различные оттенки душевного переживания модели. Если мастера классического времени в портретах представителей одной и той же общественной группы подчеркивали прежде всего черты общности (так возникли типы портретов стратегов, философов, поэтов), то эллинистические мастера, в сходных случаях сохраняя типические основы образа, выявляют характерные особенности данного конкретного человека. С конца V в. до н. э. древнегреческий портрет всё более индивидуализируется, в конце концов тяготея к драматизации образа.

 Индивидуализм в эллинистическую эпоху выступает, с одной стороны, в форме самоутверждения сильной эгоистической личности, стремящейся любыми средствами возвысить себя над общественным коллективом и подчинить его своей воле. Другая форма эллинистического индивидуализма связана с сознанием человеком своего бессилия перед законами бытия. Она проявляется в отказе от борьбы, в погружении в свой внутренний мир. Обе эти формы нашли свое отражение в эллинистическом портрете, где можно выделить две основные линии: тип портрета эллинистических правителей, в котором задача художника — прославление человека сильной воли и энергии, беспощадно сметающего на своем пути все препятствия для достижения своей эгоистической цели, и тип портрета мыслителей и поэтов, в образах которых нашло отражение сознание противоречий реальной действительности и бессилия преодолеть их.

 Источники рассказывают о существовании в Греции живописного портрета, в частности превозносится Апеллес, но ничего из работ этого периода не сохранилось.

*Древнеримский портрет.*

 Из Греции искусство портретов перешло к римлянам, которые к прежним родам пластических портретных изображений, статуе и герме, прибавили новый род — бюст. Многие греческие ремесленники работали в Риме, правда, уже с соблюдением желаний римского заказчика.

 Развитие древнеримского портрета было связано с усилением интереса к индивидуальному человеку, с расширением круга портретируемых. Риму свойственен нарождающийся интерес к конкретному человеку (в отличие от интереса к человеку вообще в искусстве Древней Греции).

 В основе художественной структуры многих древнеримского портрета — чёткая и скрупулёзная передача неповторимых черт модели при соблюдении единства индивидуального и типического. В отличие от древнегреческого портрета с его тягой к идеализации (греки считали, что хороший человек обязательно должен быть красивым — калокагатия), римский скульптурный портрет оказался максимально натуралистичным и до сих пор считается одним из наиболее реалистичных образцов жанра за всю историю искусства. Древние римляне обладали такой верой в себя, что считали личность человека достойной уважения в том виде, какая она есть, без всяких приукрас и идеализаций, со всеми морщинами, лысинами и избыточным весом (к примеру портрет императора Вителлия).

 Одним из корней подобного реализма стала техника: римский портрет развился из посмертных масок, которые было принято снимать с умерших и хранить у домашнего алтаря (lararium) вместе с фигурками лар и пенатов. Они изготавливались из воска и назывались imagines. В случае смерти представителя рода маски предков неслись в погребальной процессии, чтобы подчеркнуть древность аристократического рода. Это являлось рудиментом культа предков. Кроме восковых масок, в ларариуме хранились бронзовые, мраморные и терракотовые бюсты предков. Маски-слепки делались непосредственно с лиц усопших и потом обрабатывались с целью придания им большего натуроподобия. Это привело к прекрасному знанию римскими мастерами особенностей мускулатуры человеческого лица и его мимики, что повлекло за собой прекрасные результаты уже при обычном позировании. Корни подобного погребального культа были восприняты римлянами у этрусков, у которых портрет также был чрезвычайно развит.

 Во времена Республики стало принято воздвигать в публичных местах статуи (уже в полный рост) политических должностных лиц или военный командиров. Подобная честь оказывалась по решению Сената, обычно в ознаменование побед, триумфов, политических достижений. Подобные портреты обычно сопровождались посвятительной надписью, рассказывающей о заслугах (cursus honorum). В случае преступления человека его изображения уничтожались (damnatio memoriae). С наступлением времен Империи портрет императора и его семьи стал одним из мощнейших средств пропаганды.

 Наряду с портретными бюстами и статуями, широкое распространение получили портреты на монетах, камеях и т. п., отчасти живописные портреты. Искусство чеканки было так развито, что по профилям на монетах (сопровождаемых надписями) современные исследователи опознают безымянные мраморные головы.

 Ранние образцы станковой портретной живописи представляют фаюмские портреты (территория эллинистического Египта, I—IV вв. н. э.), исполнявшие функцию погребальных масок. Во многом связанные с традициями древневосточного портрета и с религиозно-магическими представлениями, вместе с тем они создавались под воздействием античного искусства, непосредственно с натуры, несли в себе ярко выраженное сходство с конкретным человеком, а в поздних образцах — специфическую духовность.

*Портрет Средневековья.*

Византийская и Западная Римская империя не наследуют реалистический римский портрет. Мастера этих периодов изображают свои модели обобщенно и спиритуализировано, вдобавок, происходит значительный регресс технического мастерства, благодаря чему портреты различных императоров практически не отличимы, а идентифицировать по однообразным профилям на монетах мраморный бюст (также выполненный по канону) практически невозможно.

 В следующее тысячелетие Европа не дает качественных образцов портрета. Происходит полный упадок жанра. Средневековая культура была сосредоточена на борьбе спиритуалистических и стихийно-материалистических тенденций, что наложило на развитие портрета особый отпечаток. Средневековый художник, ограниченный строгими церковными канонами, редко обращался к портрету. Личностное начало в его понимании растворялось в религиозной соборности. В период Средневековья реалистический, натуралистический портрет встречается очень редко. Упрощенные и стандартизованные черты изображенного персонажа позволяют идентифицировать его только с определенной общественной ролью.

 Средневековый портрет в большинстве своих образцов имперсонален. В то же время некоторым готическим скульптурам, а также фрескам и мозаикам византийских, русских и др. церквей присущи духовная характерность, ясная физиономическая определённость: художники понемногу придают святым черты лица реальных людей. Автопортреты находят в миниатюрах писцов, например, в работе Хильдегарды Бингенской.

 Более или менее портрет начинает возвращаться в искусство начиная с X—XII века, оставаясь, тем не менее, на подчиненных ролях. Он является частью церковного архитектурно-художественного ансамбля, сохраняясь в надгробиях, на монетах и в книжной миниатюре особенно в портретах заказчиков, которым подносились книги. Его моделями являются преимущественно знатные лица — правители и члены их семей, свита, донаторы монастырей и церквей. «Долгий путь к реалистическому портрету начинается с изображений патрона», пишут исследователи. Одна из первых таких работ — портрет Энрико Скровеньи работы Джотто на стенах капеллы Скровеньи в Падуе, 1304—1306 гг.

 Понемногу портрет начинает проникать в станковую живопись. Один из первых примеров станкового портрета этого периода — «Портрет Иоанна Доброго» (ок. 1349 г.). Изображения правителей на монетах, известные в Античности, в Средневековье также отсутствуют. Рождение монетного изображения в Западной Европе связывается с монетой, вычеканенной Сиджизмондо Малатеста для города Брешиа уже только около 1420 года. Это было началом отхода от средневековой традиции воспроизведения при чеканке символического образа властителя и, как следствие, перехода к изображению конкретного лица.

*За пределами Европы.*

 На территориях Востока, (где не было Тёмных веков), ситуация с портретным жанром в это время была более благоприятной. Китайский портрет, вероятно, восходит к 1000 г. до н. э., хотя сохранившиеся памятники относятся только к 1000 н. э. Большой конкретностью отличается средневековый китайский портрет (особенно периода Сун, X—XIII вв.). Несмотря на подчинение строгому типологическому канону, средневековые китайские мастера создали множество ярко индивидуализированных светских портретов, часто выявляя в моделях черты интеллектуализма.

 Психологически заострены некоторые портреты средневековых японских живописцев и скульпторов (например, «Портрет Минамото но Ёритомо»). Высокие образцы портретной миниатюры были созданы мастерами Средней Азии, Азербайджана, Афганистана (Кемаледдин Бехзад), Ирана (Реза Аббаси), Индии.

Перуанская культура индейцев мочика (I—VIII вв.) была одной из немногих древних цивилизаций Нового Света, где существовали портреты. Эти работы точно представляют анатомические особенности людей. Модели изображали так узнаваемо, что не было необходимости в атрибутах или подписях с именами. Мы легко узнаем членов элиты, священников, воинов и даже ремесленников. Встречаются люди разных возрастов. Женских портретов до сих пор не найдено ни одного. Есть специфический акцент на представлении деталей головных уборов, причесок, украшения тела.

*Портрет Возрождения.*

 Перелом в портретном искусстве, которое снова вышло на видные позиции, наступил в эпоху Ренессанса. Он был связано с изменением идеологии эпохи. Ренессансный человек был полон гуманистического реализма, то есть он ослабил путы религии и уверовал в силу личности, стал считать себя мерой всех вещей — и поэтому он вышел на первый план в искусстве.

 В Италии портрет воскресили прежде всего скульпторы — Дезидерио да Сеттиньяно, Мино да Фьезоле, Антонио Росселлино, Лука делла Роббиа, Донателло и т. д. Они быстро достигли блестящих результатов в своём стремлении воспроизводить человеческие лица согласно с действительностью, определенно выражать характеры и соблюдать благородство стиля. Первые портреты отталкивались от античных монет и медалей, и поэтому часто изображают модель в профиль. Чтобы «развернуть» позируемого в анфас и три четверти, (написав их также, как ранее Христа и святых в сакральных картинах), потребовалось определенное время и умственное усилие. Другой важный компонент развития портрета — возникновение техники масляной живописи, которая позволила письму стать более тонким и психологичным.

 Новая идеология требовала новой структуры портрета. Портретисты Ренессанса во многом идеализировали модель, но при этом непременно старались постигнуть её сущность. Изображая своего героя в определённой земной среде, художник свободно располагал модель в пространстве. И модель всё чаще выступала не на условном, ирреальном фоне, как это было в искусстве Средневековья, а в единстве с реалистически трактованными интерьером или пейзажем, часто — в непосредственном живом общении с вымышленными (мифологическими и евангельскими) персонажами. В монументальных росписях среди других персонажей художник также нередко изображает себя.

 Отличительные особенности ренессансного портрета отчасти наметились уже в портрете XIV века (Джотто, Симоне Мартини) и прочно утвердились в XV в. (Мазаччо, Доменико Венециано, Доменико Гирландайо, Сандро Боттичелли, Пьеро делла Франческа, Пинтуриккьо, Мантенья, Антонелло да Мессина и проч.).

 Ренессансный антропоцентризм особенно ярко проступает в портретном творчестве мастеров Высокого Возрождения. Леонардо да Винчи, Рафаэль, Джорджоне, Тициан, Тинторетто ещё в большей мере углубляют содержание портретных образов, наделяют их силой интеллекта, чувством личной свободы и духовной гармонией, существенно обновляют средства художественной выразительности (воздушная перспектива Леонардо да Винчи, колористические открытия Тициана). Самый известный портрет в мире — «Мона Лиза» кисти да Винчи был написан именно в эту эпоху. Наиболее прославленным мужским портретом этого времени был «Портрет Бальдассаре Кастильоне» Рафаэля (согласно своей значимости сегодня висит в Лувре напротив «Моны Лизы»).

 Достижениям итальянских живописцев Ренессанса предшествовали успехи представителей Северного Возрождения, особенно мастеров ранней нидерландской живописи, в том числе Ян ван Эйк и Ганс Мемлинг, Робер Кампен. При известной стилистической общности с итальянским портретом их произведения отличаются большей духовной заострённостью характеристик, предметной точностью изображения. Если итальянцы часто как бы возносили своего героя над миром, то здесь портретируемый нередко представлен как неотъемлемая частица мироздания, органично включенная в его бесконечно сложную систему — для это использовалось как подробное прописывание материальной среды вокруг, так и малейших морщин на лице.

 Из немецких живописцев этого периода особенно знамениты портретисты А. Дюрер и Ганс Гольбейн Мл. Менее известны французские мастера Жан Фуке, Франсуа Клуэ, Корнель де Лион.

*Портрет маньеризма.*

 В искусстве маньеризма (XVI век) портрет утрачивает ясность ренессансных образов. В нём проявляются черты, отражающие драматически тревожное восприятие противоречий эпохи. Меняется композиционный строй портрета. Теперь ему присуща подчёркнутая острота и насыщенность духовного выражения. Это в разной степени свойственно портретам итальянцев Понтормо и Бронзино, испанца Эль Греко.

 В эту эпоху в разных странах возникают новые формы группового портрета. Иератически застывшие портретные группы Средневековья сменяются многофигурными композициями, полными живой и действенной взаимосвязи между персонажами. Создаются первые значительные образцы группового и парного портрета в станковой живописи. В различных видах также развивается тип исторического портрета.

*Портрет XVII века.*

 В XVII веке высшие достижения в жанре портрета были созданы наследниками нидерландской живописи. К этому времени она разделилась на две самостоятельные ветви — фламандскую и голландскую школы. Для художников этих школ портрет приобретал все большее и большее значение, а техника значительно совершенствовалась.

 В этот период в жизни европейских стран произошли коренные сдвиги — общественные, идеологические и научные. Они повлияли на сложение новых форм портрета, который теперь наполнен изменившимся мировосприятием. Оно порвало с антропоцентризмом, который был присущ Возрождению. Личность испытывала кризис, взгляд на действительность больше не был гармоничным, внутренний мир человека усложнялся. Возникали более сложные связи с внешним миром, но при этом одновременно присутствовало стремление к более глубокому самопознанию. Поэтому в портрете происходит поиск: создатели ищут большую адекватность истинному облику модели, пытаются раскрыть её характер многосложно. Происходит глубокая демократизация портрета, что особенно заметно в Голландии. На портретах появляются люди, представляющие самые различные социальные слои общества, национальные и возрастные группы. В этот период ключевые позиции в портрете переходят к жанру станковой живописи.

 По причине усиления буржуазии увеличивается количество заказчиков портретов. В Голландии становится необычайно популярным групповой портрет. Также художники начинают создавать портреты-типы людей из народа (Диего Веласкес, Хальс). Возросшая тяга художников к самопостижению, утверждению творческой личности способствует разработке форм автопортрета (Рембрандт, его ученик Карел Фабрициус, Антонис ван Дейк, Николя Пуссен). По прежнему не сдает позиций и аристократический портрет: Рубенс, Веласкес, ван Дейк создают как парадные портреты, так и проникновенно-лирические, интимные вещи. Техника живописи находится на весьма высоком уровне, происходит эволюция выразительных средств: убедительная передача световоздушной среды посредством светотеневых контрастов, новые приёмы письма плотными короткими, подчас раздельными мазками, что сообщает изображению неведомую дотоле жизненность, реально осязаемую подвижность.

 В основе композиции многих портретов этого периода оказывается движение, при этом огромная роль отводится выразительности жеста модели. Активизируется сюжетная взаимосвязь героев группового портретов, заметно обозначается его тенденция к перерастанию в групповой портрет-картину (пример — «Ночной дозор» Рембрандта).

 Значение крупнейших портретистов XVII века выходит далеко за пределы эпохи. Величайшими портретистами между фламандцами были Питер Пауль Рубенс и Антонис ван Дейк, а между голландцами — Рембрандт, Франц Хальс. Испанский художник того периода Диего Веласкес считается одним из величайших портретистов за всю историю жанра. Из портретистов других стран можно назвать Витторе Гисланди (Италия), Франсиско Сурбаран (Испания), Самуэль Купер (Англия), Филипп де Шампань, Матье Ленен (Франция).

 Одновременно намечаются и негативные тенденции в развитии портретного жанра: во многих парадных портретах реалистическое уже с трудом прорывается сквозь условность форм барокко. Ряд портретов уже несёт в себе откровенную идеализацию высокопоставленного заказчика (Пьер Миньяр, Антуан Куазевокс, Питер Лели).

 Со складыванием академической живописи сформировалась так называемая иерархия жанров с условным делением жанров искусства на «высокие» и «низкие», причем портрет стали относить к «низким» жанрам, (в отличие от «высоких» мифологического и исторического жанров). Такое положение сохранялось до победы импрессионистов над Французской Академией под конец XIX века.

*Портрет XVIII века.*

 С исходом XVII века манерность и условность, водворившиеся во всех видах живописи, помешали портрету удержаться на достигнутой им высоте. Жанр деградировал и был отодвинут его на второй план как в живописи, так и в скульптуре. Достижения реалистического портрета предаются забвению. Заказчик — как аристократ, так и буржуа требует от художника безоговорочной лести. В работах появляется приторная сентиментальность, холодная театральность, условная репрезентативность.

 Задавая тон во всех видах искусства, французская культура определяет в это время и развитие портрета. Преобладающим становится тип придворно-аристократического портрета, расцветшего при дворе Людовиков. Для Европы становится эталонным созданный там образец официального искусства — парадные, ложноидеализирующие, мифологизированные портреты, где первая роль отводится декоративной нарядности модели. Одновременно происходит падение техники, появляются «кукольные лица».

 Как пишут исследователи русского портрета XVIII века, «естественное в рамках этого метода подчинение индивидуальности ремесленно-корпоративному единству является определенной гарантией успеха в создании портрета в условиях неразвитости культуры данного жанра».

 Живописцы этого периода: Гиацинт Риго, Жан Натье, Франсуа Гюбер Друэ, уже упоминавшийся Пьер Миньяр, Ларжильер. Искусство придворного портрета 30—50-х годов XVIII века, отвечая вкусам аристократии, ставило перед собой задачу создания внешне элегантного, декоративно-чувственного изображения модели в стиле рококо. Художники смягчали и приукрашивали черты лица, они очень дорожили передачей изящества туалетов, изощренной пышностью драпировок и аксессуаров, тонко рассчитанными декоративными эффектами. Натье придумал „мифологический“ портрет: изображал придворных дам в виде нимф, Дианы, Венеры и других античных богинь, чрезвычайно отдаленно передавая сходство и бесстыдно льстя своим моделям. В середине века чрезвычаной популярными при европейских дворах были застывше-идеальные работы Рафаэля Менгса.

 Тем не менее, ближе к последней трети XVIII века ситуация начинает исправляться. Возникает и утверждается новый реалистический портрет, во многом связанный с гуманистическими идеалами эпохи Просвещения. Это аналитические образы живописца Мориса Латура (например, «Портрет аббата Юбера»), картины Аведа, Лиотара, скульпторов Ж. А. Гудона и Ж. Б. Пигаля, поздние работы Антуана Ватто, простые и искренние «жанровые» портреты Шардена, пастели Ж. Б. Перронно, портреты Фрагонара; в Великобритании — остросоциальные произведения У. Хогарта. Но пока они еще не привлекают внимание основного заказчика.

 Развивается техника пастели, удобная для передачи настроений и лиц, но не идеальная для изображения помпезного декора. Итальянская школа портрета на протяжении XVIII века сохраняет высокое качество, но за некоторыми исключениями (Розальба Каррьера) не пользуется широкой славой.

 К концу XVIII века о себе заявляет школа английских портретистов, дав таких мастеров первого ряда, как Джошуа Рейнольдс, Джордж Ромни, Томас Лоуренс и Томас Гейнсборо. В Испании в портретном жанре начинает работать Гойя, и даже Российская империя наконец заявляет о себе в мировом искусстве живописцами первого класса — это Левицкий и Боровиковский. В их работах вновь появляется точность социальных характеристик, тонкость психологического анализа, раскрытие внутреннего мира и богатство эмоций.

 Во второй половине XVIII века получает широкое распространение портрет, выполненный более дешёвыми средствами (гравюра, акварель, карандаш). Кроме того, это период ознаменован расцветом портретной миниатюры — самостоятельной ветвью портретного жанра.

 Такая ситуация с частным портретом на память сохраняется до 1850-х годов — когда появляется доступная практически всем слоям общества фотография.

 Лотман пишет: живопись XVIII в. утвердила два стереотипа портрета. Один из них, опиравшийся на разработанный жанровый ритуал, выделял в человеке государственную, торжественно-высокую сущность. Такой портрет требовал тщательного соблюдения всего ритуала орденов, чинов и мундиров. Они как бы символизировали собой государственную функцию изображаемого лица, причем именно эта функция воплощала главный смысл личности. Если лицо, изображенное на торжественном портрете, обладает каким-либо дефектом внешности, художник стремится его скрыть, между тем как знаки наград и одежда всячески подчеркиваются. Дальнейшее развитие портретной живописи, с одной стороны, приводит к росту внимания к психологической характеристике, например у Боровиковского, а с другой — к тому, что бытовые, домашние аксессуары вытесняют официально-парадные. Не без влияния Руссо в портрет попадали детали садового и паркового антуража. В соответствии с общей тенденцией отражать в портрете не бытийную норму, не иерархию культурных ценностей, а непосредственный, выхваченный из жизни отдельный момент изменяется и соотношение детских и взрослых фигур на полотне. Если раньше они распределялись по шкале иерархической ценности, то теперь художник предпочитает соединять их в единой жанровой композиции, нарочито подчеркивая живой беспорядок игры и минутную случайность избранного им мгновения.

*Портрет XIX века.*

 Развитие портрета в XIX веке предопределила Великая Французская революция, которая способствовала решению новых задач в этом жанре. В искусстве довлеющим становится новый стиль — классицизм, и поэтому портрет теряет пышность и слащавость работ XVIII века и становится более строгим и холодным. Из портретистов, работавших на рубеже XVIII—XIX наиболее заметным является Жак Луи Давид. Прочие, менее прославленные мастера: Франсуа Жерар, Поль Деларош (Франция).

 Наступление эпохи романтизма способствовало проникновению в портрет острого реализма. В нём появляется критическая линия. Выдающимся мастером этого периода считается испанец Гойя, создавший групповой «Портрет семьи Карла IV» — работу, заказанную как парадный портрет, а в итоге отразившей безобразие правящей династии. Также он создает страстные и эмоциональные портреты и автопортреты.

 Тенденции романтизма получают развитие в 1-й пол. XIX века в творчестве Жерико и Делакруа, скульптора Франсуа Рюда (Франция), у Ореста Кипренского и Карла Брюллова, отчасти у Тропинина (Россия), Филипп Отто Рунге (Германия).

 Существующие параллельно с романтическими традиции классицистического портрета продолжают развиваться и наполнятся новым содержанием. Из мастеров этого период особенно известен Энгр.

 С именем француза Оноре Домье связано возникновение первых значительных образцов сатирического портрета в графике и скульптуре. Одновременно к середине века складывается новый эталон парадного заказного портрета (например, Винтергальтер).

*2-я половина XIX века.*

 Начиная с сер. XIX века появляется портрет реализма. Ему свойственнен интерес к социальной характеристике модели, попытки раскрыть его этику, достоинство, проникнуть в психологию.

 Расширяется географический диапазон, возникает ряд портретных национальных школ, множество стилистических направлений, представленных различными творческими индивидуальностями: Густав Курбе (Франция); Адольф фон Менцель, Вильгельм Лейбль (Германия); Альфред Стивенс (Бельгия); Эрик Вереншёлль (Норвегия); Ян Матейко (Польша); Михай Мункачи (Венгрия); Квидо Манес (Чехия); Томас Эйкинс (США), в России — передвижники.

 С рождением фотографии возникает и развивается под сильным воздействием портретной живописи фотопортрет, который, в свою очередь, стимулирует поиски новых форм образного строя как живописного, так и скульптурного и графического портрета, недоступных фотоискусству.

 Импрессионизм, возникший в последней трети XIX века, привел к обновлению идейно-художественной концепции портрета. Открытия импрессионистов и близким им художников (Эдуар Мане, Огюст Ренуар, Эдгар Дега, Огюст Роден) основывались на отказе от максимального правдоподобия, оставленного фотопортрету, с сосредоточением на изменчивости облика человека и его поведении в изменчивой среде.

 В разной мере черты импрессионизма присущи портретам работы шведа Андерса Цорна, немца Макса Либермана, американцев Дж. М. Уистлера и Дж. С. Сарджента, русского художника Константина Коровина.

 Целям и образам портрета импрессионизма было полностью противоположно творчество их современника — Поля Сезанна, который стремился выразить в монументальном образе некие устойчивые свойства модели. В это же время творит Винсент ван Гог, в портретах которого отражается другой аспект — жгучие проблемы нравственной и духовной жизни современного человека.

 В конце XIX—XX века на первый план выходит стиль модерн, который придает портрету лаконичную заостренность, порой придавая характеристике модели черты гротеска (Тулуз-Лотрек, Эдвард Мунк, Альфонс Муха). Мастерами салонного парадного портрета конца века являются Джованни Болдини, Филип де Ласло — их работам свойственна легкость кисти и некая поверхностность.

*Портрет в XX веке.*

 В XX веке портрет, как и все фигуративное искусство, переживает упадок. В жанре проявляются сложные тенденции развития искусства, а также общий кризис понимания человеческой личности. На почве модернизма возникают произведения, номинально считающиеся портретом, но лишенные его специфики. Они подчеркнуто уходят от реального облика модели, сводят её изображение к условной, отвлечённой схеме. Фотография взяла на себя функцию документации, сохранения, получения изображения для тех или иных надобностей, художественный портрет сделался предметом решения чисто художественной задачи. В эпоху Модильяни и Пикассо очень важен был взгляд художника на персонаж, неповторимость и уникальность этого взгляда, тогда как фотография допускала тиражное изображение, а также соблюдала документальность и подлинность.

 Одновременно продолжаются поиски новых реалистических средств в портрете. Реалистические традиции продолжают в графике Кете Кольвиц (Германия), в живописи Уильям Орпен (Ирландия), О.Джон, в скульптуре Бурдель, Аристид Майоль, Шарль Деспио.

 В портретном творчестве крупнейших западноевропейских мастеров XX века (Пикассо, Матисс, Андрэ Дерен, Жорж Руо, Модильяни во Франции, Жорж Грос, Отто Дикс, Эрнст Барлах в Германии, Оскар Кокошка в Австрии) сосуществуют, порой сталкиваясь, противоречивые идейно-художественные тенденции. Хорошими примерами эстетики ар-деко являются работы Тамары Лемпицка. Представителями американской реалистической школы 20-30-хх гг. были Роберт Генри и Джордж Беллоуз. Примером группового портрета этого времени является картина Макса Эрнста «Все друзья вместе».

 К середине XX века развитие портрета становится сложным, характерезуясь еще более кризисными чертами. Все очевиднее становится нарочитая деформация, искажение человека.

 Некоторые мастера пытаются удерживать планку реалистического портрета: Ренато Гуттузо (Италия), Ганс Эрни (Швейцария), Диего Ривера и Сикейрос (Мексика), Эндрю Уайет (США), Сэйсон Маэда (Япония), скульпторы Ксаверий Дуниковский (Польша), Вяйнё Аалтонен (Финляндия), Джакомо Манцу (Италия), Джо Дэвидсон и Джейкоб Эпстайн в США. Тем не менее, интерес к портрету в 1940-50-х гг. в целом падает, как результат повышения интереса к абстрактному и нефигуративному искусству.

 В 1960-70-х гг. наблюдалось некоторое оживление портрета. Такие английские мастера, как Люсьен Фрейд и Френсис Бэкон создавали мощные произведения. Далее, многие современные художники, такие как Энди Уорхол, Алекс Катц и Чак Клоуз делали человеческое лицо главным фокусом своих произведений. «Мерлин Монро» Уорхола стала иконой. Таким образом, поп-арт является одним из немногих направлений искусства XX века, использующим человеческое лицо без относительных искажений. Клоуз специализируется на гипер-реалистичных портретах-головах на всю стенах, основаннх на фотографиях. Джейми Уайет (Wyeth) продолжает работать в реалистических традициях своего отца Эндрю, создавая знаменитые портреты всех подряд, от президентов до свиней.

 Одновременно жанр фотопортрета достигает вершин и привлекает огромное количество мастеров жанра. В частности, нишу реалистичного портрета занимают теперь обложки журналов вроде Time или Esquire, украшенные изображениями знаменитых современников.

Марат Гельман пишет: в контексте позднего постмодернизма отношение зрителя к портрету, изображению сильно поменялось по сравнению с классической эпохой. Все изображения сегодня условно можно разделить на несколько категорий: это информационные (политико-социальный контекст), рекламные, культовые (субкультурные), художественные и частные… зритель, реципиент сейчас воспринимает любое изображение как симулякр, знак товара, власти, политики, моды, поп-культуры и так далее. Поэтому зрительское восприятие сейчас обусловлено, контекстуально и мифогенно… портрет как жанровая категория скорее мертв, чем жив. Но, если рассматривать все актуальные практики сегодня, и если есть некие живые проявления портретного жанра, то это скорее жизнь после смерти.

**Русский портрет.**

История портретного жанра в России ведет свои истоки с XVII века.

*Ранний период.*

 В допетровские времена портретный жанр на Руси не был развит. Тем не менее, можно отметить некоторые памятники и тенденции.

 Зачатки светского портрета иногда относят еще ко времени правления Ивана III и Василия III, когда изображения великих князей при сватовстве посылались в Западную Европу. Тогда же по решению Стоглавого собора в исподнем ряду икон уже могли появляться цари и князи и святители и народы, которые живы суще.

 Но первые русские портретные образы конкретных личностей дошли лишь от начала XVII века. Только в этот период был сделан решительный шаг на нелегком пути русской живописи от иконописного «лика» к индивидуальному лицу.

 Как отмечают Лихачев и Панченко, (говоря, правда, о литературе), именно с периода Смутного времени на Руси возникает интерес к индивидуальности, к личностям, заканчивается время Средневековья и происходит открытие индивидуального начала. Помимо литературы, изменение концепции привело и к развитию портретного жанра.

 Так, в XVII веке на Руси возникла **парсуна** — портрет, который по стилю, приёмам и материалам живописи первоначально ничем не отличаются от икон. Они создавались как надгробные, мемориальные образы, поэтому очевидна их связь с религиозной мыслью.

 В последующие годы русские цари также ориентируются на портретные образцы сарматского портрета, проникавшие в страну через Польшу. Они характеризуются некоторым примитивизмом и застывшей позой, но тем не менее являются шагом вперед. Иностранные мастера приезжали в Москву учить новому искусству русских художников. На рубеже XVII—XVIII веков Украина и Польша выступают посредниками в передаче западных школ портрета в Россию.

В 1660-х годах поляк Стефан Лопуцкий писал «с живства» (с натуры) самого Алексея Михайловича, а голландец Даниил Вухтерс — патриарха Никона. В 1670-х годах в Оружейной палате создаются «титулярники» — сборники портретов русских и иностранных государей, в основном еще условные, но иногда, когда за образцы брались западноевропейские гравированные портреты, с попытками индивидуализации.

 Иконописец Симон Ушаков отходит от канонической бесплотности и начинает писать анатомически верные лица. Таким образом, к концу XVII века в русском портретном искусстве зарождается портретный жанр, выделяется из иконного письма, и формируется усилиями отечественных мастеров и иностранных художников, вставая на путь становления.

*XVIII век.*

 Прорыв в портретном жанре в России, как и во многих других отраслях, случился в петровское время. Пётр I как приглашал зарубежных мастеров, так и способствовал обучению отечественных. Характерная группа памятников начального периода — Преображенская серия. „Открытие характера“ происходит постепенно во всех видах изобразительного искусства и занимает временное пространство, совпадающее в общих чертах с периодом правления Петра Великого, пишут исследователи портрета в России. В середине XVIII века уже возможно перечислить самобытных и талантливых мастеров.

 Начиная с Петровского времени развитие портрета идет по основным линиям: архаизирующее искусство, связанное с провинциальным, так называемым «художественным примитивом». В нем ощущается стиль рубежа еще XVII—XVIII веков, влияние национальной школы парсуны. Аналогичные явления характерны для большинства стран, которые переходят от Средневековья к Новому времени. Парсуна сыграла важную роль — она явилась передатчиком основных черт нового портретного метода, который в русских условиях трансформировался на собственный лад. Портреты, принадлежащие к этой линии, отличаются большими размерами, композиционными схемами, заимствованными у парадных полотен Западной Европы XVII века, импозантностью и внушительностью, строгой социальной маркировкой и «важной немотой». Модели, изображённые на таких портретах, воплощают практически иконное индифферентное предстояние. Живопись в них сочетает объемное и конкретное личное письмо с плоскостными «доличностями» — как это было и в парсуне. Парсуна вывела русскую живопись на дорогу станковизма — придала ему не только черты сходства, но и картинности, придала ей место в формирующемся светском интерьере. Но к концу 1710-х гг. портреты в этом стиле перестали удовлетворять заказчиков из-за своей тяжеловесности, косноязычия и архаизма, которые стали очевидными после первых зарубежных поездок Петра. У заказчиков появляется новый ориентир — искусство Запада (прежде всего Франции): картины покупаются за рубежом, иностранные художники приглашаются в Россию, а русские — на учёбу.

Магистральная линия (Никитин и Матвеев) развития портрета уверенно идет вперед, а парсуна теряет свою привлекательность в глазах высокопоставленных заказчиков. Все же, чем дальше от Петербурга, тем явственнее черты парсуны будут проявляться в провинции — на протяжении всего XVIII века, а то и 1-й половины XIX века. Особенность этой линии портрета — её причастность к иконописи, которая и сама в этот период, утрачивая средневековую духовность, становится компромиссной, светлой и нарядной. Она будет влиять на некоторых художников, близких к Канцелярии от строений. Линию, лежащую в стороне от заграничного пенсионерства, дополняют художники, которые самостоятельно проделали путь от иконописи к портрету, крепостные мастера домашней выучки и поклонники живописи — дворяне-дилетанты.

Россика представлена иностранными художниками, которые работали в России в течение всего XVIII века. Эта линия неоднородна по национальному составу и качественному уровню. Она ближе к магистральному потоку русского портрета, её задача — экспонировать местную модель на общеевропейский лад. Благодаря россике осуществляется контакт русского искусства с искусством соседних стран — на уровне типологии, стиля и формирования общих критериев художественного качества.

Собственно отечественная школа (Иван Никитин, Андрей Матвеев, Иван Вишняков, Алексей Антропов, Иван Аргунов). Их работы отличаются мастерством и точностью в передаче внешности, хотя не достигли полного совершенства. Из следующего поколения к ней принадлежали Рокотов, Левицкий, Боровиковский. Эта магистральная линия отличается преемственностью. При этом она обладала внутренним единством — сначала она была направлена на овладение основными художественными принципами Нового Времени, затем, догнав их, стала развиваться в соответствии с общеевропейскими стилевыми тенденциями (барокко, рококо, классицизм, сентиментализм, предромантизм).

 Начиная с Петровского времени, портрет в русском искусстве вышел на 1-е место по степени распространённости и качества. Портрет фактически взял на себя основное бремя освоения художественных принципов Нового времени. В произведениях именно этого жанра апробируются неизвестные раньше творческие ходы — композиционные схемы, колористические приемы, стилевые установки. Одновременно с портретом развивались и другие жанры, необходимые абсолютистскому государству, — исторические и аллегорические композиции, благодаря которым русская культура входила в мир ранее незнакомой системы олицетворений.

 Приобщение к законам станковой живописи в послепетровской России шло трудно. Художникам было необходимо не только овладеть новым пониманием содержательной части, но и научиться грамотно выстраивать картинную плоскость, искусству перспективы и анатомически верной передаче человеческого тела, а также основам техники масляной живописи и законам колорита.

 Специфической особенностью типологии русского портрета XVIII века является отсутствие или же крайняя редкость группового (в том числе семейного) портрета, который в ту же эпоху являлся очень показательным для Англии и Франции того же времени; а также отсутствие «сцен собеседования». Вплоть до 2-й пол. XVIII века отсутствовал скульптурный портрет.

*2-я половина XVIII века.*

 С середины XVII по середину XVIII века портрет был достоянием в основном придворных кругов — будь то царская мемориальная „парсуна“, парадный императорский портрет или изображения людей, так или иначе близких к верховной власти. Лишь с середины XVIII столетия портрет „опускается“ в массы рядового поместного дворянства, под влиянием просветительства возникают пока еще редчайшие образы крестьян и купцов, создаются портреты деятелей культуры. В 1730—1740-е годы происходит укрепление дворянства, чему в дальнейшем способствовала Реформа о Вольности дворянской. Портрет стал незаменимым средством и самоутверждения, и эстетизации жизни. К 1760-м годам портретное искусство было уже широко освоено не только при императорском дворе, но и в отдалённых помещичьих усадьбах. В 1760—1780-х годах многие черты русского портрета XVIII века определяются окончательно. Период становления, перехода от старых форм культуры, ученичества у Запада был завершён.

 К этому периоду относится появление таких мастеров русского портрета, как Алексей Антропов, Мина Колокольников, Иван Петрович Аргунов.

 Для позднего Елизаветинского царствования (конец 1750-х — начало 1760-х) был характерен идеал красоты, связанный с личностью императрицы Елизаветы Петровны. Это широкое жизнерадостное приятие реальности, ощущение праздничности, триумф природного начала. Часто этот идеал проступает в округлой дородности сильно нарумяненных лиц. Тем не менее, у многих мастеров (Антропов, Мина Колокольников) эта радость бытия и физическое довольство дополняются сдержанным отношением к изображению человека, которое восходит к формам и традициям иконы и парсуны.

 Витальная энергия, которая видна в мощных формах и ярких красках, сдерживается «застывшей отчеканенностью отрешенных лиц и четкими очертаниями форм». От парсуны идет в таких ранних портретах определённая застылость позы, а цвет предмета порой так насыщен, что за ним проглядывает характерный для средневековой художественной системы цвет символический. «Доличности» (то, что ниже лица) трактуются плоскостно, полотно создается ремесленно добросовестно, как своего рода вещь, при трактовке образа человека остаются следы символического мышления — все это является пережитком перехода от Средних веков к Новому времени.

 Сравнение портретов русских мастеров и приезжих мастеров середины XVIII века позволяет увидеть разницу в восприятии жанра представителями разных школ. Отечественные художники и иностранцы по-разному решают проблему «духовное/декоративное», которая воплощается в принципах взаимоотношения «личное/доличное». Доличности — шелк, бархат, пенящиеся или плоские, как бы стекловидные кружева, золотое шитье и ювелирные украшения — поражают щедрой, порой кажущейся избыточной цветовой насыщенностью и орнаментальностью. Это придает им самостоятельное звучание и превращает в своего рода драгоценную оправу для лиц. Цвет в произведениях русских живописцев обычно обнаруживает большую яркость и звучность, нежели в полотнах иностранных мастеров, и содержит меньше детально разработанных градаций. Гамму благодаря ее насыщенности чаще можно определить как барочную, нежели рокальную. Русские мастера этого периода дают вариант более полнокровного, целостного, мажорного переживания мира, по сравнению с иностранцами.

 К 1750-м годам в русском портрете заметно усиливается камерность в трактовке образа. Например, Антон Лосенко культивирует станковый жанр, и поэтому в его портретах снижается декоративность, возрастает роль жеста, возникает сюжетная ассоциативность, происходят поиски камерного пространства.

 К концу XVIII века русский портрет по своему качеству сравнялся с современными ему мировыми образцами. Его представителями являются Фёдор Рокотов, Дмитрий Левицкий, Владимир Боровиковский, в гравюре — Федот Шубин. Генеральная линия развития официального портрета большого стиля была представлена в конце столетия произведениями Степана Щукина (1762—1828).

 Левицкий и Рокотов проделывают путь от парадного и полупарадного портрета к камерному. К концу века русской портретной школе свойственна деликатность, подчеркнутая вдумчивость, сдерженная внимательность, некая добропорядочность и благовоспитанность без потери элегантности.

*XIX век.*

 Начало XIX века ознаменовано наступлением эпохи романтизма, который проникает и в русский портрет. Яркое и полное выражение русский романтический портрет получил в творчестве лучшего портретиста первой четверти XIX века Ореста Кипренского. Другие известные мастера этого периода — Тропинин, К. Брюллов, Александр Варнек.

 С середины века происходит большая демократизация заказчика. Образцы портретного жанра в русле реализма создают художники-передвижники: Василий Перов и Иван Крамской, Николай Ге, Николай Ярошенко и особенно Илья Репин. Широко известны портреты представителей интеллигенции этой эпохи. Русские портретисты нередко обращаются к портрету-типу, героями которого становятся безымянные представители как народа, так и революционной интеллигенции, создают образцы подчёркнуто обличительного портрета, широко вводят портретное начало в бытовой и исторические жанры (картины В.И. Сурикова). Одним из лучших портретистов к концу XIX века является Валентин Серов, заказчиками которого становятся как представители передовых слоев, так и аристократы.

*Серебряный век.*

 Другие известные портретисты Серебряного века — Михаил Врубель, Александр Головин, Сергей Малютин, Иван Куликов, в скульптуре — Конёнков. Красочные портреты-типы людей из народа создают Архипов, Кустодиев, Малявин; лирически-интимные — Борисов-Мусатов, Сомов, Зинаида Серебрякова. Одновременно в левых художественных группировках происходит всплеск поиска нового художественного языка, приведший к отличным результатам (Казимир Малевич, Илья Машков, Пётр Кончаловский, Аристарх Лентулов, Александр Осмёркин, Роберт Фальк, Натан Альтман и проч.). Выдающимся графиком этого периода, оставившим множество изображений современников, является Юрий Анненков.

*Советский портрет.*

 Развитие живописного портрета в стилистике авангарда "первой волны" исчерпало себя к 1930-м гг. В портретном жанре востребованными вновь оказались приемы и стилистика реалистического решения образа современника (социалистический реализм), при этом в качестве одной из главных задач декларировалась идеологическая, пропагандистская функция портрета.

 «Большая Советская Энциклопедия»: Основное содержание советского портрета — образ нового человека, строителя коммунизма, носителя таких духовных качеств, как коллективизм, социалистический гуманизм, интернационализм, революционная целеустремлённость. Главным героем советского портрета становится представитель народа.

 Впервые в русском искусстве портретный образ современника широко входит в сюжетную картину, монументальную скульптуру, плакат, сатирическую графику и т. п. Возникают новые портреты-типы и портреты-картины, отражающие глубокие сдвиги в жизни общества, героические страницы его новейшей истории (работы Ивана Шадра, Кузьмы Петрова-Водкина, Георгия Ряжского, Александра Самохвалова, Александра Дейнека, Сергея Герасимова, Семёна Чуйкова).

 Складываются изобразительные циклы, посвящённые вождям революции и советского государства (Лениниана, Сталиниана). Их основоположниками стали стали живописцы Исаак Бродский, Александр Герасимов, Василий Ефанов.

 Продолжают работать мастера, сложившиеся ещё до революции — Малютин, Петров-Водкин, Нестеров, Корин, Грабарь, Кончаловский, Сарьян; в скульптуре — Конёнков, Мухина ; в графике — Фаворский и Верейский. Создаются портреты-типы колхозников, делегаток, солдат (скульптура Вучетича, Томского, живопись Пластова).

 В 1950-1970-е годы жанр русского живописного портрета обогатили мастера нового поколения, приверженные различным школам и живописно-пластическим языкам. Среди них - московские художники так называемого "сурового стиля" («Плотогоны» Николая Андронова, «Строители Братска» Виктора Попкова, «Портрет композитора Кара Караева» Таира Салахова), ленинградцы Михаил Труфанов, Борис Корнеев, Лев Русов, Юрий Тулин, Евсей Моисеенко, Олег Ломакин, Николай Баскаков, Семен Ротницкий. Примечательны образы Дмитрия Жилинского, Александра Шилова, работавшего в манере «фотореализма», Ильи Глазунова.

 Таким образом, важным условием развития жанра портрета во второй половине ХХ века была многовекторность творческих поисков как внутри профессионального сообщества художников, так и в среде "неофициального искусства" идущего путем, параллельным развитию западного искусства — то есть теряя в портрете фигуративность и приближаясь к абстракции.

*Новый русский портрет.*

 После распада СССР и конца тоталиризма исчезают идеологические условия, определявшую магистральную линию развития русского портрета. Тем не менее, «парадный» портрет, определяющийся уже не идеологией, а кошельком и властью заказчика продолжает существовать (Александр Шилов, Никас Сафронов, Зураб Церетели). Как положительное явление следует отметить работы ленинградского художника Сергея Павленко, эмигрировавшего в Лондон и получившего два заказа на портреты Британской королевской семьи — этот портретист работает в русле школы Коровина и Нестерова.

***Виды и типы портрета.***

***Задачи целостного решения живописного произведения.***

**Портре́т** (фр. portrait, от старофранц. portraire — «воспроизводить что-либо черта в черту», устар. парсуна — от лат. persona — «личность; особа») — изображение или описание какого-либо человека либо группы людей, существующих или существовавших в реальной действительности, в том числе художественными средствами (живописи, графики, гравюры, скульптуры, фотографии, полиграфии), а также в литературе и криминалистике (словесный портрет).

 В изобразительном искусстве портрет — это **самостоятельный жанр**, целью которого является отображение визуальных характеристик модели. «На портрете изображается внешний облик (а через него и внутренний мир) конкретного, реального, существовавшего в прошлом или существующего в настоящем человека». Портрет — это повторение в пластических формах, линиях и красках живого лица, и одновременно при этом его идейно-художественная интерпретация.

На развитие портретного жанра влияют две тенденции:

- прогресс технических изобразительных навыков, например, овладение анатомией и композицией, умением построить полотно;

- развитие представлений о значимости человеческой личности.

Наибольших вершин портрет достигает в период веры в возможности человека, его разума, его действенной и преобразующей силы. «Портрет в своей современной функции — порождение европейской культуры нового времени с ее представлением о ценности индивидуального в человеке, о том, что идеальное не противостоит индивидуальному, а реализуется через него и в нём». Именно поэтому жанр находится в упадке в XX веке: «как может он процветать, когда мы полны стольких сомнений в себе?». Периодами расцвета портрета считаются римский скульптурный портрет, портрет эпохи Возрождения, XVII и 2-й половины XVIII веков.

**Функции портрета.** Портретная живопись имеет разнообразные функции. Многие из них были связаны с магией: похожее изображение человека являлось заместителем данного человека. В Римской империи портреты императора были обязательным атрибутом судебных процедур, обозначая присутствие собственно правителя на заседании. В домах хранились посмертные маски, снятые с предков, и эти портретные скульптуры обеспечивали покровительство роду. На похоронах члена рода эти маски несли в погребальной процессии, обозначая усопших родных и предков. Другие общества также использовали портрет как мемориальное средство: египетские портретные скульптуры, золотые микенские погребальные маски, фаюмские портреты использовались при погребениях. Сходство требовалось тут в магически-сакральных целях — чтобы в загробном мире при взаимоотношениях данного тела и покинувшей его души не происходило путаницы и неузнавания. В Японии создают скульптурные портреты усопших монахов, а черепа, облепленные так, чтобы опять воспроизвести лицо, в Океании также являются мемориальными объектами. Распространена традиция свадебных портретов или портретов молодожёнов, как увековечивающих свершившееся таинство.

Огромные возможности портретного искусства давно осознаны и прочувствованы человечеством. Ведь портрет способен заменить отсутствующую или умершую личность, выступив таким образом в качестве его двойника, — особенность, которая часто используется в литературе как мотив оживления холста. Эта черта делает портрет важным не только в общественном, но и в его частном или семейном качестве. Многозначительно в социальном ракурсе и присутствие повторений и копий изображений одного и того же лица в нескольких родственных семьях.

 Портреты способны зафиксировать человеческую жизни начиная с младенчества до глубокой старости. Благодаря этому они могут претендовать на историческую достоверность, представляя своего рода зрительно постижимую семейную хронику и являясь носителем фамильного сходства», пишут исследователи русского портрета о складывании фамильных портретных галерей.

 Во многих обществах портреты расцениваются как важный способ обозначить власть и богатство. Во времена Средневековья и Ренессанса портреты дарителей часто включались в произведение искусства, подтверждая патронаж, власть и достоинство донатора, как бы подчёркивая, кто именно заплатил за создание данного витража, алтарного образа или фрески. В предшествующий период — Византия и Тёмные Века — главной чертой портрета являлось не сходство, а идеализированный образ, символ того, кем являлась модель.

 В политике портрет главы государства часто используется как символ собственно государства. В большинстве стран распространён обычай вешать портрет лидера в важных государственных зданиях. Традиционным является использование текущего правителя (для монархий) или правителей прошлого (для демократических государств) на банкнотах и монетах, а также на марках. Чрезмерное использование портретов лидера является одним из признаков культа личности (например, Сталин, Туркменбаши).

 Как отмечают исследователи, большинство из дошедших до наших дней портретов «создавались не для их музейного или выставочного существования. Сравнительно небольшое количество портретов, как правило, парадных или декоративных — заказывалось для общественных помещений (учреждений, дворцов правителей), где их утверждающее, прославляющее, в конечном счёте идеологическое воздействие рассчитано было на большое количество зрителей». С развитием семьи, быта и интереса к человеческой личности, функции портрета становятся более близкими к нашим современным представлениям: «Чаще и факт заказа портрета, и его дальнейшая жизнь были семейным, интимным делом. Портретная картина становилась частью интерьера, „художественного быта“», напоминая о родственниках и друзьях.

 Существовали и другие аспекты: «Портреты украшали залы помещичьих усадеб, принадлежавших барам, иногда далёким от всякой духовной жизни, но из-за моды или спеси считавшим необходимым иметь у себя „персоны“ свои и своих предков, и не замечавшим при этом комического или даже сатирического эффекта, производимого их напыщенными и корявыми физиономиями. Наконец, были покои в соответствии с модой времени специально предназначенные для портретов, „портретные“ комнаты, где все стены сплошь завешивались изображениями царствующих особ, полководцев, великих мужей прошлого и настоящего (например, известная комната в усадьбе Шереметева в Кускове, Военная галерея Зимнего дворца). Во всех случаях портрет, оставаясь насыщенным человеческим и эстетическим содержанием, обладал ещё и другой жизненной функцией — частью быта, родственно связанной с архитектурой, мебелью, утварью, самими обитателями жилища, их костюмами, привычками.

 Новые портреты писались в соответствии с новыми вкусами жизни, с новыми стилистическими чертами всего художественного быта». «В каждом случае композиционные и колористические особенности полотен неодинаковы и меняются в зависимости от господствующего стилевого направления, индивидуальности художника и запросов заказчика. Соответственно то уменьшается, то увеличивается количество аксессуаров; портрет может выглядеть в интерьере то претенциознее, то скромнее. Его роль во многом определяется модой, отдающей предпочтение той или иной гамме, и, конечно, контекстом, в котором он смотрится, — абсолютным размером и пропорциями данного помещения, цветом обивки стен, занавесей и мебели, особенностями других произведений живописи, скульптуры и графики».

**Поджанры портрета.**

 Темой портрета является индивидуальная жизнь человека, индивидуальная форма его бытия. «Если темы теряют свою самостоятельность, портрет выходит за пределы своей жанровой специфики. Так, например, если темой выступает событие, перед нами не портрет, а картина, хотя её герои могут быть изображены портретно».

 Границы жанра портрета очень подвижны, и часто собственно портрет может сочетаться в одном произведении с элементами других жанров.

***Исторический портрет*** — изображает какого-либо деятеля прошлого и создаваемого по воспоминаниям или воображению мастера, на основе вспомогательного (литературно-художественного, документального и т. п.) материала. В сочетании портрета с бытовым или историческим жанром модель часто вступает во взаимодействие с вымышленными персонажами.

***Посмертный (ретроспективный) портрет*** — сделан после смерти изображённых людей по их прижизненным изображениям или даже полностью сочинённый.

***Портрет-картина*** — портретируемый представлен в смысловой и сюжетной взаимосвязи с окружающими его миром вещей, природой, архитектурными мотивами и другими людьми (последнее — групповой портрет-картина).

***Портрет-прогулка*** — изображение гуляющего человека на фоне природы возникло в Англии в XVIII веке и стало популярным в эпоху сентиментализма

***Портрет-тип*** — собирательный образ, структурно близкий портрету.

***Костюмированный портрет*** — человек представлен в виде аллегорического, мифологического, исторического, театрального или литературного персонажа. (В наименования таких портретов обычно включаются слова «в виде» или «в образе», например, «Екатерина II в виде Минервы»).

Различают:

* Аллегорический
* Мифологический
* Исторический
* Семейный портрет
* Жанровый портрет
* Автопортрет — принято выделять в отдельный поджанр.
* Религиозный портрет (донаторский или ктиторский) — древняя форма портрета, когда человек, сделавший пожертвование, изображался на картине (например, рядом с Мадонной) или на одной из створок алтаря (часто коленопреклонённым).
* Иногда при классификации используется сословный принцип: купеческий, крестьянский портрет, портрет духовного лица, шутовской портрет, поскольку социальное положение модели влияло на определённые методы репрезентации, используемые художником.

По характеру изображения портреты делятся на:

* Парадный (репрезентативный) портрет — как правило, предполагает показ человека в полный рост (на коне, стоящим или сидящим). В парадном портрете фигура обычно даётся на архитектурном или пейзажном фоне; бо́льшая проработанность делает его близким к повествовательной картине, что подразумевает не только внушительные размеры, но и индивидуальный образный строй. В зависимости от атрибутов парадный портрет бывает:
* Коронационный (реже встречается тронный)
* Конный
* В образе полководца (военный)
* Охотничий портрет примыкает к парадному, но может быть и камерным.
* Полупарадный — обладает той же концепцией, что и парадный портрет, но имеет обычно поясной или поколенный срез и достаточно развитые аксессуары
* Камерный портрет — используется поясное, погрудное, оплечное изображение. Фигура зачастую даётся на нейтральном фоне.
* Интимный портрет — является редкой разновидностью камерного с нейтральным фоном. Выражает доверительные отношения между художником и портретируемой особой.
* Малоформатный и миниатюрный портреты, выполненные акварелью и тушью.

 На выбор концепции портрета при заказе (большой/маленький, роскошный/лаконичный, парадный/интимный) влияла его функция, задача, которую возлагал на него заказчик, поскольку подавляющее число портретов предназначалось не для музеев, а для быта, повседневной жизни. Если портрет был предназначен для того, чтобы украшать парадный интерьер, то в этом случае предуказанная полотну конкретная роль диктовала художнику не только его размер, но и живописно-пластические особенности, ведь портрету требовалось не затеряться среди роскоши, пышности архитектурно-декоративного оформления зала. Если портрет сразу предназначен для музея, художник более волен в своей работе, так как фон таких стен изначально нейтрален.

 Кроме этого, на восприятие портрета (как и любой картины) играет его оформление — тонкое паспарту, пышная позолоченная рама, и т. п.

**Фон и атрибуты портрета.**

 Использование символических элементов — атрибутов, помещённых вокруг персонажа (включая знаки, домашние объекты, животных и растения) часто встречалось в портрете (особенно до наступления эпохи реализма). Атрибуты выполняли роль подсказок, создавали подтекст, определяющий моральный, религиозный или профессиональный статус модели. «Наиболее упрощённый способ внутренней характеристики изображаемого на портрете лица создавался введением на полотно деталей определённого антуража (например, изображение полководца на фоне битвы) и очень скоро превратился в слишком легко распознаваемый код», пишет Ю. Лотман. Каждый из поджанров портрета чётко определяется по атрибутам, написанным на полотне, а также по дополнительным признакам, — в частности, по такой, казалось бы, второстепенной детали, как фон.

 Атрибуты, фон и костюм помогали отобразить весь диапазон качеств человека или его социальной группы. Для этого художник использовал определённый фон — сельский или городской пейзаж, роскошный интерьер, что позволяло ему предоставить информацию о характере модели, её образе жизни и обозначить её статус. Колонна и драпировка — традиционные атрибуты парадного портрета. Иногда дополнительно используется ступенька на первом плане (порой едва заметная), которая показывает, что модель находится в некой высшей сфере, отделённой от зрителя.

 В портрете может быть изображена скульптура, скульптурный бюст — он становится атрибутом, с которым модель может вести незримый диалог. «В сопоставлении человека и скульптуры содержится намёк на духовную связь между ними. Скульптура — двойник, который может наделяться чертами конкретной личности, служит одновременно поводом для глубоких чувствований и размышлений самого разного порядка — от конкретных, касающихся данного персонажа, до судеб мироздания. В данном контексте скульптурный „кумир“, являясь отправной точкой размышлений, может рассматриваться и как своего рода материализация предмета переживаний, разъяснять и конкретизировать созданную живописными средствами обстановку».

 Существуют также портреты на нейтральном сером или чёрном фоне — в них всё внимание зрителя сосредоточено исключительно на лице изображённого. В итальянской живописи переход от изображения человека на пейзажном фоне вместо нейтрального произошёл в 1470-е годы: от такой замены образ стал поэтичней, краски мягче, а композиция пространственней и воздушней. Изображение человека на фоне неба, вместо тёмного, сразу придаёт ему иную эмоциональную окраску.

 Погрудный срез и затеснённость обрезом картины создаёт впечатление максимальной приближённости к зрителю, крупного плана. Нейтральный фон не отвлекает внимания от лица. Отсутствие жестов также сосредотачивает внимание на нём. Если фон глухой и непроницаемый тёмный, а голова трактована объёмной светотенью, возникает эффект «выталкивания» изображения в пространство зрителя. Фон позволяет обозначить пространство как абстрактное. В зрелом искусстве Нового Времени используется пространственное построение «снаружи», от зрителя — от одной поверхности к другой; для барокко характерен эффект бесконечности пространства, который создаётся тем, что пространственное построение идёт изнутри, навстречу к зрителю. В таком полотне пределы пространства картины не прочитываются в глубине и не совпадают с поверхностью холста (условной преградой между изображённым и реальным миром).

**Техника исполнения портрета.**

 Техника, в которой выполнен портрет, является одним из важных факторов, влияющих на образ созданного портрета. В период Древней истории приоритет оставался за портретами, выполненными в камне. В период Возрождения на первый план вышли портреты, выполненные маслом, до настоящего момента сохраняющие первенство.

 В Новое время портреты, выполненные более дешёвыми и менее трудозатратными средствами (сначала карандаш и акварель, затем гравюра, позже фотография) занимали нишу популярных и часто тиражируемых портретов, существуя параллельно с живописными. Скульптурные портреты в Новое время имеют мемориальную и памятную функцию и создаются реже живописных. Живописное средство влияет на восприятие портрета — невозможно выполнить торжественный парадный портрет в технике карандаша, а интимный жанр более удобен для миниатюры. Гравюра часто использовалась для тиражирования известных живописных портретов.

Типизация по живописному средству:

* карандашные
* акварельные
* гравированные
* живописные (масло, темпера, гуашь)
* рельефные (например, на медалях и монетах)
* скульптурные
* фотопортреты.

 Важной характеристикой портрета, при восприятии его в реальности, а не с репродукции, является его размер. Так, полотна, созданные для показа в музее или для декорирования интерьеров, чрезвычайно отличаются от камерных портретов, которые клиент легко может унести с собой. Хороший художник должен принимать во внимание, для какого помещения будет предназначена его работа.

Типизация по размеру:

* портретная миниатюра
* станковые (картины, бюсты, графические листы)
* монументальные (скульптурный монумент, фреска, мозаика).

 По числу изображений на одном холсте, помимо обычного, выделяют **двойной и групповой портреты**. Парными (или pendant — пандан) называют портреты, написанные на разных холстах, если они согласованы между собой по композиции, формату и колориту. Чаще всего это портреты супругов. Любопытно, что женский портрет вообще на протяжении истории появился позже и был распространён меньше, что было связано, по-видимому, с незрелым уровнем женской эмансипации. С течением времени гендерная количественная разница постепенно сглаживается.

 Нередко портреты образуют целые ансамбли — портретные галереи. Они изображают обычно представителей одного рода, включая здравствующих членов семьи и их предков. Портретные галереи иногда создаются по профессиональному, административному, семейному и другим признакам (например, галереи портретов членов корпорации, гильдии, офицеров полка и так далее).

Типизация по форме:

* Прямоугольные.
* Вертикальный формат — в случае одиночного портрета, самый популярный из форматов.
* Горизонтальный формат — в случае группового портрета, редко используется в случае изображения одной модели.
* Квадратный (редко встречается).
* Овальный — появляется в развитой стадии портретного жанра. Будучи изысканным, усиливает декоративную функцию портрета.
* Круглый (т. н. тондо) — редко встречается.

**Композиция портрета.**

Композиционным инвариантом портрета выступает такое построение, в результате которого в центре композиции, в фокусе зрительского восприятия оказывается лицо модели. Исторические каноны в сфере композиции портрета предписывают определённую трактовку центрального положения лица по отношению к позе, одежде, окружению, фону и т. п.

По формату (живописные):

* головные (оплечные)
* погрудные
* поясные
* по бедра
* поколенные
* во весь рост

 Изображение человека в первых двух вариантах, без показа рук и сложного ракурса фигуры, не требует высокой академической образованности (владения основами академического рисунка, умения композиционно компоновать полотно), поэтому часто (например, в России XVIII века), к нему прибегали портретисты-дилетанты (Примитивы — художники, которые не получили правильного образования, не умеют изобразить человеческое тело так, чтобы оно казалось живым человеком, а не куклой).

 Предпочтительные форматы портрета в станковой живописи меняются на протяжении времени. В ранний период развития портрета (например, западноевропейский средневековый портрет, или Россия XVI века) изображается только голова, или оплечное изображение, в котором лицо все равно является самым главным. Затем, по мере развития жанра, стремление к тому, чтобы показать личность более конкретно, ведет к тому и с указанием на его социальные характеристики с помощью атрибутов, ведет к тому, что появляются светские поясные портреты, затем и портреты целиком в рост. Трактовке костюма и окружающего модель пространства уделяется все больше внимания. В дальнейшем портретная композиция все больше обогащается реальным бытовым интерьером и атрибутами.

 Для живописных портретов также имеет значение **точка зрения,** с которой художник «смотрит» на модель: если чуть снизу, то это придаёт образу оттенок монументальности, а если сверху, то более подвижно. Изображения «лицом к лицу» со зрителю наиболее нейтральны.

По формату (скульптурные):

* герма (одна голова с шеей)
* бюст (голова и верхняя часть туловища, примерно по грудь)
* статуя (целая фигура, с головы до ног).

По повороту головы: в анфас (фр. en face, «с лица»)

* в четверть поворота направо или налево
* вполоборота
* в три четверти (фр. en trois quarts)
* в профиль; профильное изображение предполагает определённую форму идеализации модели, напоминая об античных камеях и римской медали. Профильный портрет — одна из древнейших форм, поскольку для его создания требовалось меньше навыков рисования — человек в некоторых случаях рисовался не с натуры, а через подсвеченный полупрозрачный экран, на котором обводили его силуэт.
* так называемые фр. en profil perdu (буквально утерянный профиль), то есть изображающие лицо с затылка, так что видна только часть профиля.

 В западноевропейской живописи профильный портрет является наиболее ранним. Затем происходит "разворачивание" модели в сторону зрителя, так, композиционным симптомом становления жанра европейского портрета в эпоху раннего Возрождения называют Выход из профиля в фас. Изображение человека строго в фас развивается под воздействием изображений Иисуса Христа и святых, прямо взирающих на зрителя. Хотя такая постановка встречается, она остается нетипичной и является достаточно сильным художественным приемом, специально используемым художником, либо же используется для изображения монархов (как и Христос, сидящих на троне. По мере развития портретного жанра в нем устанавливается поворот изображенного в три четверти, излюбленный большинством портретистов и удобный для изображения характера, поскольку, в отличие от профиля и фаса, не является статичным. Profil perdu встречается исключительно редко и по сути не может удовлетворить прямой задачи портрета.

 При фронтальном положении тела модели портрет воспринимается как тяжеловесный и статичный, что усугубляется, если фигура располагается по центральной оси полотна и руки с ногами расположены симметрично. Такая манера, например, была свойственна древнеегипетскому искусству, а греки изобрели контрапост, который вносит «жизнь» в изображение человека. Следующий шаг к формированию теории внёс Уильям Хогарт с его концепцией S-образного изгиба, вдыхающего максимальное изящество в изображение.

 Более профессиональный художник владеет соотношениями между объёмно-пространственным изображением человека и линейно-ритмическим построением полотна, и создаёт силуэт модели так, чтобы тот находится с большим соответствием с положением фигуры в пространстве; в то время как более «слабый» мастер создаёт произведения, в которых линейно-силуэтное начало обладает почти самодовлеющей декоративной орнаментальностью. Лаконичные линии, обрисовывающие силуэт модели, часто сопряжены с незыблемой статичностью позы.

 **Идеология и содержание портрета.**

 Художники создают портреты по заказу — для частных людей и общественных организаций, или же вдохновлённые собственным интересом или привязанностью к модели. Портреты могут являться важными государственными или семейными знаками, создающимися для увековечивания памяти изображённого. Часто наследие художника включает огромное количество портретов членов его семьи — но не только по причине его привязанности к ним, а ещё и потому, что родственники являются бесплатными и наиболее удобными натурщиками.

**Отличие портрета от постановочной фотографии.**

Юрий Лотман пишет: «Бытовое представление склонно отождествлять функцию портрета и фотографии: предметами обоих является отражение человеческого лица, причем отражение это в основе своей механическое… Портрет представляется наиболее „естественным“ и не нуждающимся в теоретическом обосновании жанром живописи. Кажется, что если мы скажем нечто вроде: Портрет — живопись, которая выполняла функцию фотографии тогда, когда фотография ещё не была изобретена, то мы исчерпаем основные вопросы, невольно возникающие у нас, когда мы начинаем размышлять об этом жанре живописи. Слова о „загадочности“ и „непонятности“ функции портрета в культуре кажутся надуманными. Между тем, не убоявшись возражений этого рода, осмелимся утверждать, что портрет вполне подтверждает общую истину: чем понятней, тем непонятней… У фотографии нет прошлого и будущего, она всегда в настоящем времени. Время портрета — динамично, его „настоящее“ всегда полно памяти о предшествующем и предсказанием будущего…Портрет постоянно колеблется на грани художественного удвоения и мистического отражения реальности».

 Портретист XVIII века Латур в одном из своих писем делился эмоциями: «Сколько нужно сосредоточенности, умения комбинировать, сколько тягостных поисков, чтобы суметь сохранить единство движения, несмотря на изменения, которые происходят в лице, во всех формах от колебания мыслей, от чувств души; а ведь каждое изменение создает новый портрет, не говоря о свете, который постоянно меняется и заставляет изменяться тона цветов в соответствии с движением солнца и времени». Таким образом, можно сформулировать, что портрет, в отличие от фотокарточки, является «сделанным» произведением искусства, на которое потрачено много времени и умственных усилий автора, благодаря чему по качеству и глубине передачи он будет намного более сложной и многоуровневой работой, гораздо лучше передающей личность.

**Сходство в портрете.**

 Изображение внешности персонажа — единственное средство построения художественного образа человека в изобразительном искусстве. (Все эти и нижеследующие требования по большей части не соблюдаются в портрете XX века, приближающемся к нефигуративному искусству, см.: История портрета).

 Портрет может считаться вполне удовлетворительным, когда воспроизводит оригинал в точности, со всеми чертами его внешности и внутреннего индивидуального характера, в наиболее привычной его позе, с наиболее свойственной ему экспрессией. Удовлетворение этим требованиям входит в круг задач искусства и может приводить к высокохудожественным результатам, если исполняется одарёнными художниками, способными вложить в воспроизведение действительности свой личный вкус, талант и мастерство.

 Сходство в портрете — результат не только верной передачи внешнего облика портретируемого, но и правдивого раскрытия его духовной сущности в единстве индивидуально-неповторимых и типических черт, присущих ему как представителю определённой исторической эпохи, национальности, социальной среды. Однако вследствие практической невозможности сопоставления зрителем изображения с моделью портретом часто называют всякое индивидуализированное изображение человека, если оно является единственной или по крайней мере главной темой художественного произведения.

 Обычно различают сходство внешнее, которое имеет ценность как исторический документ или семейная реликвия, и сходство внутреннее — эстетическое, которое убеждает, что именно таким должен быть портретируемый.

 Философ Коллингвуд пишет: «Мы можем свободно предположить, что в портретах таких великих художников, как Рафаэль, Тициан, Веласкес или Рембрандт, сходство было достигнуто. Однако, как бы ни было разумно наше предположение, это всего лишь предположение, и только. Натурщики давно уже умерли, так что подобие теперь уже не проверить. Поэтому, если бы единственным достоинством портрета было его сходство с натурой, мы никак не смогли бы отличить (за исключением тех случаев, когда изображенные люди все ещё живы и ничуть не изменились) хороший портрет от плохого… Тем не менее, нам удается отличать хорошие портреты от плохих, и наша способность к этому объясняется тем фактом, что хотя, заказывая портрет, заказчик требует не произведение искусства, а только сходства, художник, выполняя его требование, может выдать больше, чем требовалось, — как сходство, так и произведение искусства».

 Теоретики отмечают: «Мы способны воспринимать рисунок, не спрашивая о сходстве, но пока мы не поверили в его сходство, мы не назовем его портретом».

 «На чём основывают свою художественную оценку портрета, уничтожающую или одобрительную? Всегда и прежде всего на сходстве, на сличении модели и картины, на отыскивании соответственных черт, на узнавании живого оригинала. Если оригинал знаком, сличают непосредственно; если он неизвестен, пытаются в своем воображении представить его себе таким, каким он был или должен быть в действительности. И эта работа сличения, эта очная ставка между картиной и действительностью заходит обыкновенно так далеко, что произведение искусства, портрет, перестаёт быть центром внимания, превращается во что-то второстепенное, в какую-то загадку, обманчивый фокус, который нужно разгадать, для того чтобы через него вернуться опять к той же действительности. Как будто в портрете играет главную и самодовлеющую роль не сам портрет, не изображение, а живой оригинал, стоящий позади», пишет Борис Виппер. Гращенков добавляет, что чем сильнее художественное обаяние этого «сходства», тем меньше потребность в сличении портретного изображения с подлинником, так как зритель верит художнику, что человек был именно таким.

 Стоит отметить, что в понятие «сходство» в различные исторические эпохи вкладывалось вполне различное содержание: от магического двойника, в котором внешний облик увековечивается с максимальной достоверностью, до прекрасной маски, сквозь идеальные черты которой может проступать индивидуальность модели. Гращенков указывает, что в понятии «портретное сходство» порой синтезируются, а порой и спорят два начала — документальное и эстетическое. Облюбованный художником повторяющийся тип изображения может также поощряться заказчиками и пользоваться популярностью.

 В восточных культурах сходство вообще не является важным качеством портретной живописи, — внимание художника (и зрителя) в основном направлено на точность в передаче атрибутики.

**Реализм.**

Для создания реального живописного портрета художники должны овладеть чувственным восприятием человека в окружающей его среде, а также овладеть мастерством реалистической живописи. На протяжении развития портретного жанра художники занимаются поисками, испытывают стремление к объективной передаче реального образа человека. Однако в различные периоды развития искусства эти успехи оказываются различными. В определенные периоды в соответствии с историческими условиями, которые сковывают познавательные возможности искусства, реализм принимает в портрете сложные формы. Таким образом, реалистические искания в портретном образе каждой конкретной эпохи имеют свои качественные особенности.

**Передача внутреннего мира и отступления от реальности.**

 Хорошо написанный портрет, как считается, должен показывать внутреннюю сущность модели с точки зрения художника — не только физические, но и духовные черты. (Так, Латур говорил о своих моделях: «Они думают, что я схватываю только черты их лиц, но я без их ведома спускаюсь в глубину их души и овладеваю ею целиком»).

 Дело заключается не в том, чтобы произведение напоминало оригинал (в таком случае изображение можно назвать «буквальным»), а в том, чтобы чувства, возбуждаемые произведением, напоминали чувства, вызываемые оригиналом (это уже «эмоциональное» изображение). Когда говорится, что портрет похож на портретируемого, имеется в виду, что зритель, глядящий на портрет, «чувствует, будто» находится в присутствии этого человека. Именно к такому сходству стремится художник. Он знает, какие чувства нужно вызвать у аудитории, и создаёт своё произведение таким, чтобы он вызвал эти самые чувства. До некоторой степени это получается путём буквального изображения натуры, однако за этой гранью эффект достигается благодаря искусному отступлению от буквального изображения. Данное «сходство — это подобие, но не тождество. Отступление от тождества в границах подобия не только допустимо, но необходимо для целей портрета». От хорошего портрета требуется, чтобы он с максимальной точностью воспроизвёл все характерные анатомические особенности головы, движения — но это не означает, что такой буквальный рисунок окажется идентичным и совпадёт с внутренним и внешним состоянием портретируемого. Прямое внешнее сходство с портретируемым (фотография), как бы велико оно не было, ещё не доказательство художественного сходства.

**Сторонние влияния. Идеал в портрете.**

Виктор Гращенков пишет, что для понимания портрета следует учитывать тот идеал, который лежал в основе художественных устремлений эпохи, когда картина была создана. Этот идеал, который находил своё преломление в изображении конкретной личности, формировался из сплава социальных, религиозных, этических и эстетических воззрений и был достаточно чётким нормативом, который определял характер личности, изображённой на портрете, и диктовал художнику манеру изображения модели. Но этот идеал, само собой разумеется, никогда не может стопроцентно совпадать с действительностью, а подчас может с ней даже расходиться, и это противоречие диктуемого эпохой идеала и сути изображённого человека неизбежно отразится в портрете. «В своём произведении, сознательно или бессознательно, художник должен слить воедино то единственное и неповторимое, что присуще облику индивидуальной модели, с тем умозрительным идеалом личности, который порождён его воображением».

 **Таким образом, определение портрета можно сформулировать таким образом: портрет есть понимание индивидуальной личности сквозь призму господствующего мировоззрения данной эпохи.**

 Для глубины проникновения портретиста в личность модели важно, в какой исторический период развития искусства создавалась картина. Так, если художник творил в тот период, когда индивидуальность подчинялась ремесленно-корпоративному единству, это являлось определённой гарантией успеха в создании портрета в условиях неразвитости культуры данного жанра. С другой стороны, из-за этого возникают чёткие объективные ограничения в трактовке образа человека (как, например, у Антропова). Носители подобного метода, обладая целостным видением, не могут углубляться во внутренний мир модели (даже если модель и ситуация провоцирует к этому), так как рискуют потерять почву под ногами. В таких портретах не может быть обыденных приземлённых ситуациях даже в самых камерных, интимных изображениях.

 Абстрактная идеальность может сказываться в фиксированном характере движений модели — кокетливом положении рук, наклонённой голове и т. д. Для произведений определённых исторических периодов характерно горделивого позирования, недоступности: демонстрируя свои достоинства модели портретов предлагают зрителю воспринимать себя как образец, причём образец недосягаемый, к которому зритель должен стремиться, но вряд ли сумеет достичь. «Таким образом, возникает своего рода парадокс: модель хочет выглядеть не только по моде (иначе говоря, как все), но и как её законодательница, настаивая на том, что её „я“ — лучшее из возможных». На образный строй портрета влияет идеология эпохи, в которую он создаётся, так, в эпоху Просвещения полотно в силу подчёркнутой демонстративности поз и жестов моделей может стать средством воспитательного воздействия с использованием разветвлённой и хорошо разработанной системы способов общения со зрителем. Модель может быть «заинтересована» в реакции зрителя, может рассчитывать на взаимопонимание и «настойчиво адресовываться зрителю» (жестами, см. ниже), а может и обходиться без реакции внешнего мира, настолько её внутренний мир может быть богатым.

**Ожидание заказчиков.**

 Воплощение в полотне одновременно и ожиданий модели, и её реальной внешности является важным аспектом творчества портретистов. Как правило, каждый художник последователен в своём подходе к передаче сходства: клиенты, которые отправлялись к Джошуа Рейнольдсу, знали, что они получат светский идеальный портрет, в то время как модели Томаса Икинса не сомневались, что их напишут максимально реалистично. Модель, заказывая портрет, обычно точно представляет, что ей нужно. Классическим является требование Оливера Кромвеля, который требовал от художника, чтобы тот написал его без прикрас: «Мистер Лели, я надеюсь Вы приложите всё своё искусство к тому, чтобы нарисовать мой портрет в точности похожим на меня, без всякой лести, отметив все эти морщины, прыщи и бородавки, которые Вы видите. В противном случае я не заплачу Вам за неё ни фартинга».

 «Здесь важно понять, что стиль художника — не прихоть его игривого ума и не зависимость от определённого материала или технологии, но тип его взаимоотношения с миром. Он не может по-другому. Рембрандт, например, не мог, даже на заказ, писать более светлые и прозрачные портреты так же, как Ренуар — тяжёлые и тёмные».

 «Подход к сходству в портрете у заказчика и художника различный. Если заказчик, зритель понимает под портретом только и исключительно то, что обладает несомненным сходством с неким лицом-оригиналом, то художник, отталкиваясь от оригинала, который он воспринимает всего лишь как модель, строит свой особый художественный мир. И непонимание этой разницы взглядов порой приводило в истории портрета к настоящим курьёзам». Иногда клиент или его семья остаются недовольны произведением искусства, и художник сталкивается с необходимостью переписать работу или отказаться от гонорара. Так, знаменитый «Портрет мадам Рекамье» Ж. Л. Давида, был отклонён моделью, точно также, как не менее известный «Портрет мадам Икс» Джона Сарджента. Виппер даже говорит о прямой «вражде» между портретистом и заказчиком, поскольку у них обоих стоят совершенно разные задачи: у одного — создать произведение искусства, у другого — увидеть на полотне свой внутренний мир. «Существует особая точка зрения по поводу сходства в портрете — мнение портретируемого. Она обычно прямо противоположна мнению художника… Человек очень редко видит себя таким, каков он есть, а если узнаёт, то обычно очень поражён, если художник изобразил его наружность правдиво». Великий Эннёр пристыдил даму, плакавшую, что портрет её вышел совсем не похож. «Эх, сударыня! — сказал знаменитый эльзасец, — когда вы умрёте, ваши наследники почтут за счастье иметь прекрасный портрет, подписанный Эннёром, и им будет совершенно всё равно, похожи вы или нет».

 Гращенков пишет: «жизненные суждения человека о собственной личности, о своей внешности, характере и внутреннем мире далеко не тождественны с тем, что думает на этот счёт художник. И чем сильнее расходятся их взгляды, тем острее может быть конфликт между требованиями заказчика и волей художника». (Особенно очевидно это становится при сравнении автопортретов художников и изображений их же коллегами).

**Влияние личности художника на портрет.**

В портрете, в том числе и фотопортрете (в отличие от обычной фотографии), объективному изображению реальных черт лица сопутствуют определённые отношения мастера и модели. Эта трактовка отражает собственное мировоззрение мастера, его эстетическое кредо и т. д. Всё это, переданное в специфически-индивидуальной художественной манере, вносит в портретный образ субъективную авторскую окраску и делает портреты, принадлежащие кисти лучших мастеров портретного жанра, одновременно и максимально точно передающими психологию модели, и несущими черты сразу узнаваемой руки художника. «Портрет не только изображает индивидуальность человека, но и выражает индивидуальность художественной личности автора. Художник вживается в облик модели, благодаря чему постигает духовную сущность человеческой индивидуальности. Такое постижение происходит только в акте эмпатии (перевоплощения) в процессе слияния Я модели и Я автора. В результате возникает новое единство, подобное тому, которое возникает между актёром и его ролью. Благодаря такому слиянию модель на портрете выглядит как если бы она в действительности была живая», «портрет — плод духовного coitus’a оригинала с художником».

 Автор портрета, как правило, не бесстрастный регистратор внешних и внутренних особенностей портретируемого: личное отношение художника к модели, его собственное мировоззрение, его творческая манера накладывают на произведение зримый отпечаток. Николай Евреинов отмечает, что у малокультурных народов существует суеверное предубеждение против портрета, основанное на вере, будто живая душа человека переходит в нарисованное изображение; но на самом деле пленённой оказывается душа портретиста в миговом, минутном или часовом её переживании. Благодаря этому «рука» портретиста легко узнаётся в его работах. Альфонс Доде, глядя на это с другой стороны, обобщает: «художник, обладающий длинным носом, стремится удлинить носы во всех портретах, которые он пишет». В некоторых случаях можно говорить об идеализированной «маске», которой награждает живописец всех своих моделей. Именно поэтому портреты, выполненные с одного и того же человека разными художниками, могут совершенно различаться по передаче внутреннего мира.

 Так, например (к аспекту о намеренном искажении внешности модели художником и отказа от определённых деталей), известна история с портретом Амбруаза Воллара кисти Пикассо. Воллару портрет не понравился, и картину продали Щукину в Москву. Тем не менее, несмотря на то, что картина выполнена в кубизме, считается, что Пикассо изобразил Воллара более удачно и проницательно, чем его коллеги, писавшие Воллара реалистично.

 Кроме того, на ощущения зрителя от портрета влияет разница в социальном положении между моделью и художником — мастер определённой стадии развитии общества отражает социальную дистанцию, черты сословной принадлежности. Например, барочный живописец XVII века, который находился на максимальном удалении от Короля-Солнца, в своём портрете короля отражал лишь его парадное великолепие, могущество. А уменьшение социальной дистанции между моделью и зрителем ведёт к тому, что художник желает проникнуть во внутренний мир человека, уничтожаются знаки аллегорического подтекста, отчётливости социального амплуа.

**Влияние эпохи на портрет и его след в культуре.**

Причиной успеха портрета не всегда является точное внешнее сходство, которое удовлетворяет мнению заказчика-модели, но также и какие-то другие аспекты: например, если портрет максимально точно соответствует визуальному представлению отдельных людей, увлекательно и талантливо отражая их характер, социальное положение или профессию — в этом случае он близок к портрету-типу.

 Кроме того, вдобавок, «хороший портрет — это не столько суждение о конкретном человеке, сколько представление об образе жизни людей определённых эпох, их идеалах и представлениях о человеке… Портрет даёт современному зрителю возможность совершенно уникального общения. Диалог художника с самим собой или моделью перерастает во внутренний диалог человечества». Борис Виппер, отмечая эту уникальную особенность портрета, говорит о ней как о «хитром обходе божественной воли, не давшей человеку бессмертия». «Концепция личности в портрете находится в сложной зависимости от мировоззрения, эстетических и социальных идеалов, от стиля своего времени. Взаимоотношения художника и портретируемого не есть постоянная величина — динамика формирования образа для каждого исторического периода имеет свои особенности. За портретом и моделью в том или ином виде стоит самосознание их эпохи. Проблема „портрет и время“ — это проблема социальной психологии в портрете… портрет — своего рода зримая летопись времени».

**Визуальные характеристики. Настроение, мимика, глаза и руки.**

Ключевым пунктом успешного портрета является хорошее владение рисунком и глубокое знание художником пластической анатомии, которое позволит ему грамотно передать внешность и индивидуальность модели.

 Лицо человека асимметрично, мастер должен воспроизвести его, учитывая тонкие различия между обеими сторонами, — все отклонения от симметрии важны для портретного сходства. Кроме того, художник должен уметь изображать натуру во взаимосвязи с окружающей средой, освещением и с учётом цветовых особенностей самой модели.

 Художники могут бороться за реализм, подобный фотографическому, или же за импрессионистическое подобие — но всё это отличает портрет от карикатуры, которая пытается показать характер модели через преувеличение её физических особенностей. Художник вообще должен делать попытку репрезентативного изображения — «Единственная экспрессия, допустимая в портретной живописи — это экспрессия, передающая характер и моральные качества; и никакой временной, мимолётной, случайной гримасы» (Э. Бёрн-Джонс).

 В большинстве случаев это приводит к тому, что модель изображается с серьёзным выражением лица, лишь изредка — с небольшой улыбкой. Рот обычно нейтрален, и поэтому большая часть выражения лица передаётся через глаза и брови. Модель в портрете находится в особенной форме бытия — созерцании-мышлении, сосредоточенности, вбирании в себя мира, погружении в самого себя. Человек освобождается от страсти, случайного настроения, погружён в мысли. На портрете человек обычно не действует, не говорит. «На портрете человек молчит, но это красноречивое молчание. Портрету противопоказаны аффекты (гнев, ярость, бурное веселье и т. д.) — сильное кратковременное чувство, связанное с активной двигательной реакцией. Для портрета характерен одушевлённый покой». Душа, как правило, передаётся через выражение глаз, через взгляд, устремлённый на зрителя. Глаза — один из наиболее выразительных знаков, поскольку передаёт важнейшее из пяти чувств. «Застывшие и широко открытые, они предназначены для восприятия безграничного мира как упорядочного космоса, где красота чувственная занимает своё определённое, отведённое ей место». А «взгляд, направленный, на зрителя, обращён ко всему человечеству».

Также портрету противопоказано комическое. (Там, где на портрете модели смеются, жанр портрета находится на границе с другими жанрами — этюдом, эскизом, «жанром» и т. п.). Улыбка, тем не менее, иногда появляется в портретах. Гращенков пишет: «Улыбка, даже едва приметная, освобождает лицо от бесстрастной отчуждённости; она как бы приоткрывает внутренний мир человека, делая его более определённым и доступным для постороннего взора. Малейшее движение губ мгновенно меняет всю мимику, выражение глаз, придаёт всему лицу живое единство. Как и глаза, губы всегда что-то „говорят“».

 Важным моментом, создающим настроение портрета, является взгляд: модель может смотреть прямо на зрителя, будто приглашая его к разговору, или же взгляд может уведён мимо, лишён активной направленности, кажется невидящим и сосредоточенным на собственных мыслях. От этого изображённый человек кажется более задумчивым и спокойным. Если поворот головы направлен в одну сторону, а зрачки в другую, то есть человек как бы оглядывается — то в портрете возникает движение. Если взгляд и движение направлены в одну сторону, модель кажется более спокойным.

 Упоминается о важной роли языка тела модели: «важнейшей портретной проблемой для живописца (а также и скульптора, графика, литератора) является передача человеческого лица и его рук. Лицо и руки передают нам практически всю информацию о конкретном человеке. При этом в лице мы сосредотачиваем свой взгляд прежде всего на глазах, а в руках — на пальцах. Недаром говорят, что глаза — зеркало души человека, а руки — зеркало его тела». Гращенков пишет, что изображение рук — одно из важнейших средств психологической характеристики. «После лица и глаз руки портретируемого много могли рассказать о нем зрителю. Их форма, их движения и жесты, как они прикасаются к чему-нибудь или как они держат какой-нибудь предмет — всё это становится неповторимой частью индивидуального облика человека». Осанка также является важным способом подчеркнуть индивидуальность модели. Кроме того, мимика и жесты рук попросту позволяют налаживать контакт со зрителем, а отстранённое «древнеегипетское» лицо остаётся вещью в себе. Если жест человека обращён не прямо к зрителю, а к некой аудитории, как бы находящейся за пределами полотна, возникает ощущение своего рода хроникальной отстранённости. Украшения, пышная причёска, одежда, разумеется, также являются существенной частью образной характеристики модели.

 Кроме анатомического сходства портретист обращает внимание на передачу других характеристик модели — социальное положение, национальность, возраст, религиозные и нравственные признаки, характер и прочее. При этом учебники по рисунку предупреждают, что порой случается так, что художник, натренировавшись в передаче сходства с моделью, может при этом отнюдь не приобрести способности к выражению её характера — ведь добиться физического сходства в рисунке гораздо проще, чем выразить внутреннюю сущность человека. Об этой опасности не стоит забывать: «натуралистически остро переданная внешность может остаться простой маской, за которой нет ничего индивидуально-духовного. Так нередко бывало на ранних стадиях развития иллюзионистического портрета».

**Красота в портрете.**

 Академик Лихачёв пишет: «Иногда точка зрения, с которой подходят к произведению искусства, бывает явно недостаточна. Вот обычная „недостаточность“: портрет рассматривают только так: „похож“ он или не „похож“ на оригинал. Если не похож — это вообще не портрет, хотя это, может быть, прекрасное произведение искусства. А если просто „похож“? Достаточно ли этого? Ведь искать похожести лучше всего в художественной фотографии. Тут не только похожесть, но и документ: все морщинки и прыщики на месте. Что же нужно в портрете, чтобы он был произведением искусства, кроме простой похожести? Во-первых, сама похожесть может быть разной глубины проникновения в духовную суть человека. Это знают и хорошие фотографы, стремящиеся ухватить подходящий момент для съёмки, чтобы не было в лице напряжённости, связанной обычно с ожиданием съёмки, чтобы выражение лица было характерное, чтобы положение тела было свободным и индивидуальным, свойственным данному человеку. От такой „внутренней похожести“ многое зависит в том, чтобы портрет или фотография стали произведениями искусства. Но дело ещё и в другой красоте: в красоте цвета, линий, композиции. Если вы привыкли отождествлять красоту портрета с красотой того, кто изображён на нём, и думаете, что не может быть особой, живописной или графической красоты портрета, вне зависимости от красоты изображаемого лица, — вы ещё не можете понимать портретной живописи». Именно потому так знамениты портреты стариков, например, рембрандтовские — несмотря на то, что юность и красота моделей уже прошла, портретист наслаждается, передавая их богатый внутренний мир и внутреннюю красоту.

 Любопытно указание на влияние изобразительных средств на образ: трактовка полотна в едином цветовом ключе может быть своеобразной метафорой человеческого темперамента.

**Позирование.**

 Портреты могут изображать людей, как подчёркнуто позирующих, так и в повседневной жизни — за каким-либо занятием. В некоторых исторических периодах целью портрета было запечатлеть и показать власть и могущество изображённых, поэтому был распространён так называемый «парадный портрет»; в другие эпохи художники более стремились отразить спонтанность, естественность и полноту жизни.

 Исторически портреты прежде всего увековечивали память влиятельных и могущественных мира сего. С течением времени жанр заказного портрета всё больше стал распространяться на состоятельных представителей среднего класса. Сегодня портретная живопись всё также является предметом заказа правительств, компаний, клубов и частных лиц.

 Создание портрета, как правило, отнимает большое количество времени, обычно требуя нескольких сеансов позирования. Так, например, Сезанн требовал от модели более 100 сеансов. С другой стороны, Гойя мог написать портрет в течение одного долгого дня. Среднее число сеансов — четыре. В XVIII веке требовался примерно год на создание законченного портрета. Современный британский художник Сергей Павленко нарисовал парадный портрет королевы Елизаветы II за год, в течение которого она дала ему 6 сеансов позирования.

 Иногда портретисты предоставляют своим моделям несколько набросков, из которых заказчик выбирает приглянувшийся вариант позы (так делал, например, Джошуа Рейнольдс). Некоторые, например, Ганс Гольбейн Младший, рисовали с натуры только лицо, остальную часть полотна выполняя уже без позирующей модели. В мастерской Веласкеса стояли манекены в костюмах, с которых он писал платья своих моделей. Ван Дейк изящные руки и фигуры для заказных портретов часто писал с натурщиц, обладавших более совершенными формами тела. Веласкес надевал платья своих принцесс на манекены в студии и писал одежду с натуры отдельно.

 При написании портрета модель на сеансе позирования просят принять непринуждённую и естественную позу. Затем художник изучает свой предмет, ища то выражение лица, которое, как ему кажется, наилучшим образом отражает сущность модели. Считается, что компонентами, передающими настроение, являются не только лицо, но и поза, и жесты, а также костюм позирующего. Чтобы модель оставалась занятой и не скучала, квалифицированный художник будет поддерживать беседу с нею — что заодно позволит лучше узнать её характер. Элизабет Виже-Лебрен советовала льстить женщинам и хвалить их внешность, чтобы атмосфера на сеансах позирования была максимально позитивной. Внутренняя скованность сообщает образу замкнутость и неуверенность в себе.

 При сложных работах художники обычно делают эскиз (карандашом, углем, и т. п.), который бывает особенно полезен в тех случаях, когда модель не может долго позировать. В большинстве случаев лицо заканчивается первым, а остальное — потом. Многие крупные художники писали сами только голову и руки, а одежду и фон доверяли заканчивать своим ученикам. Были даже мастера, которые специализировались исключительно на драпировках.

 Без позирования написать по-настоящему ценное художественное произведение в жанре портрета невозможно. Так, Делакруа не относил к числу портретов те, где идеализируются черты знаменитого человека, которого автор картины не видел, а также портреты по репродукциям, поскольку к подобным изображениям примешивается выдумка и неверное истолкование.

**В современном искусстве.**

 Бесспорным является факт, что в XX веке, с наступлением эры нефигуративного искусства и кризиса личности, жанр портрета находится в упадке. Большинство теоретических выводов, приведённых в данной статье, невозможно приложить к произведениям данного периода, так как они перестали быть средством запечатления человеческого лица, превратившись лишь в вариации на определённые темы. Некоторые даже отмечают, что в традиционном портрете «надо показать человека таким, каков он есть, а не таким, каким желал бы его смерить художник своим традиционным аршином… В портрете меньше, чем в других жанрах, допустимы всякого рода вольности и отступления, что иной раз выдаётся за изысканность вкуса и творческое новаторство», то есть портрет XX века, как не отвечающий данным требованиям, по большей части перестал являться настоящим портретом в том смысле, который вкладывали в это понятие на протяжении последних веков.

 Виппер пишет: «современный художник больше всего стремится к тому, чтобы устранить всякое подозрение, что он копирует действительность, что его картины имеют какое-нибудь непосредственное отношение к окружающей природе, к чувственному миру. Если верить современному художнику, так он не портрет вот этого лица пишет, он синтезирует своё понятие о мире и живущем, он переводит язык вещей на язык четвёртого измерения, он выражает своё настроение по поводу случайного предмета. Итак, два противоположных полюса. Если современный зритель понимает портрет только как фокус со сходством, как список примет, если в художественном произведении он улавливает только бледную тень действительности, то современный художник и слышать ничего не хочет о действительности, о реальном мире, он отнимает у портрета всякую остроту индивидуального чувства, всякое трепетание человеческого организма. Но присмотримся поближе, и тогда оказывается, что в требованиях двух враждебных партий, заказчика и художника, выраженных мною в резком контрасте, вообще идёт речь не о сходстве, а о чём-то другом, эстетическое credo и тех и других вообще не допускает никакого портрета. Ведь современному зрителю надобно не сходство, а повторение, не портрет, а точный оттиск. А для современного художника портрет не может существовать, потому что он не признаёт не только сходства, но даже соотносительности».