

Безмолвный диалог

О том, как правильно читать картину,
научиться понимать и анализировать живопись



Аксель Панцер

Аксель Панцер

Безмолвный диалог

<https://litres.ru/74536504>

SelfPub; 2026

Аннотация

Книга рассказывает о проблемах преподавания Изобразительного искусства в школе, о том, как научить ребенка понимать живопись.

Аксель Панцер

Безмолвный диалог

Вместо предисловия...

Научиться не только смотреть, но и видеть

Когда-то великий советский композитор Дмитрий Дмитриевич Шостакович сказал, что в школе нужно обучать не только букве и цифре, но и ноте. Я бы добавил к этой мысли ещё одно: кроме буквы, цифры и ноты, человека нужно учить видеть. Не просто смотреть на картину — видеть её.

Я часто вспоминаю свою школу. В начальных классах уроки изобразительного искусства тогда назывались просто — уроками рисования. Наша учительница, Аганета Абрамовна Чужинова, иногда приносила в класс большую коробку, и мы с нетерпением ждали: какое же «чудо» на этот раз появится из неё?

Коробка раскладывалась особым образом: одна её стенка становилась задним фоном, другая — подставкой для маленькой экспозиции, а две боковые ограничивали пространство справа и слева. Внутри неизменно находились три геометрические фигуры — шар, цилиндр и призма. Фигуры оставались теми же, но каждый раз менялись цвет задника, цвет самих фигур, освещение.

И начиналась игра.

Почему на белом шаре вдруг появился жёлтый оттенок,

если сам шар белый? Почему на чёрном фоне он кажется почти ослепительно белым, а рядом с красным приобретает розоватый окрас? Почему одна грань призмы голубая, а другая, скрывающаяся за поворотом формы, становится густо-синей?

Потом на столе появлялась самая обыкновенная настольная лампа.

Учительница переставляла её то вправо, то влево, поднимала выше, опускала ниже, и перед нами происходило настоящее маленькое чудо: предметы менялись. Вернее, сами предметы оставались прежними — менялось наше восприятие.

По столу ползли тени. Иногда длинные и страшноватые, иногда короткие и смешные. Мы смеялись над их причудливыми очертаниями, а потом вдруг обнаруживали ещё более удивительную вещь: оказывается, тень вовсе не обязательно бывает серой или чёрной.

У тени тоже есть цвет!

Наверное, именно тогда, сами того не понимая, мы впервые знакомимся с тем, что много позже я назову языком живописи.

В старших классах другой наш учитель рисования, Мария Игнатьевна Бенке, рассказывала уже о свойствах предмета в пространстве. Но кое-что мы знали ещё с начальной школы. Мы знали: чем дальше от нас находится предмет, тем меньше он кажется. Знали, что дальние предметы становятся хо-

лоднее по цвету. Знали, что свет меняет цвет вещи, а окружающие предметы способны отражаться друг в друге.

Термины я почти все забыл. Да и говорили ли нам тогда этими терминами — честно говоря, уже не помню. Но осталось другое. Осталось ощущение.

Когда ещё школьником я впервые попал в Русский музей, а затем в Эрмитаж, я мог подолгу стоять перед полотнами великих мастеров совершенно замороженный. Одни картины заставляли меня буквально замирать. Перед другими возникало почти физическое желание уйти — иногда как можно скорее.

Но почему?

Почему одно полотно притягивает взгляд так, что невозможно оторваться, а другое оставляет равнодушным? Почему перед одной картиной вдруг возникает благоговейное чувство, хотя ты ещё ничего о ней не знаешь? Почему художник, умерший двести или триста лет назад, способен заставить тебя, человека совершенно иной эпохи, переживать страх, радость, тревогу, одиночество, покой?

Я чувствовал: здесь происходит какая-то игра. И спасибо моим школьным учителям — я уже понимал, что художник играет светом, цветом, формой, пространством. Но что это за игра? Каковы её правила? Почему мой взгляд идёт именно туда, куда ему словно приказали идти? О чём пытается рассказать мне художник? Этого я тогда не понимал.

Потому что ещё не знал того художественного язы-

ка, на котором говорит картина.

Много позже я начал читать, смотреть, изучать всё, что было мне доступно: книги по живописи, искусствоведческую литературу, работы художественных критиков, музейные описания, альбомы великих мастеров. Учился медленно. Учился смотреть. И однажды произошло событие, которое я помню до сих пор.

Во время очередного посещения Эрмитажа я проходил мимо одной картины. Проходил совершенно спокойно, даже не собираясь останавливаться. Но боковым зрением вдруг «зацепил» небольшой участок полотна. Я сделал ещё несколько шагов — и остановился. Возникло странное ощущение.словно кто-то сказал: «Что-то не так. Жаль, что ты так быстро уходишь, даже не взглянув на меня».

Разумеется, никакого голоса я не слышал. Просто что-то заставило меня обернуться. Я вернулся к картине. И стал смотреть. Сначала на один фрагмент. Потом на другой. И вдруг поймал себя на совершенно удивительной мысли: **картина разговаривает со мной!** Не в переносном, красивом литературном смысле. Она действительно вела мой взгляд. Из одной точки — в другую. От светлого пятна — к тёмному. От лица — к руке. От руки — к предмету. От него — в глубину пространства.

Цветовые акценты словно вспыхивали в сознании. Один мазок заставлял остановиться, другой — двигаться дальше. Свет выделял главное. Тень скрывала второстепенное. Пред-

меты вступали между собой в отношения, которых прежде я просто не замечал.

Я уже не просто смотрел на картину. Я начал её изучать! Это было ощущение, сродни прозрению. Наверное, именно тогда я впервые по-настоящему понял, что великое живописное произведение — это не просто поверхность холста, покрытая краской. Это высказывание. Это рассказ. Иногда — исповедь. Иногда — спор. Иногда — крик. Иногда — едва различимый шёпот. И у него есть свой язык. Свой словарь. Своя грамматика. Своя интонация.

Композиция, перспектива, цвет, свет, тень, ритм, линия, масштаб, фактура, направление мазка, пустое пространство — всё это не случайные технические приёмы. **Это слова художника!**

И в тот момент мне пришла ещё одна мысль: как же много теряет человек, который этого голоса не слышит. Он может пройти по Эрмитажу. По Русскому музею. По Лувру. По Прадо. По Уффици. Увидеть тысячи великих полотен — и не встретиться ни с одним из них.

Он посмотрит на Рембрандта и увидит старика. Посмотрит на Веласкеса — увидит людей в старинных костюмах. На Шишкина — лес. На Айвазовского — море. На Репина — толпу. На Серова — чей-то портрет. И уйдёт. Потому что между «посмотреть» и «увидеть» лежит огромное расстояние.

Цель этой книги очень скромна. Я не собираюсь превра-

щать читателя в искусствоведа. Не собираюсь учить, какие картины ему должны нравиться, а какие нет. И уж тем более не хочу составлять очередной перечень «великих произведений, которые обязан знать культурный человек».

Мне хочется совсем другого. Мне хочется хотя бы немного сократить то расстояние, которое существует между человеком и картиной. Попытаться объяснить язык, на котором художник говорит со зрителем. Показать, почему взгляд входит в картину именно здесь. Почему движется именно туда. Почему один цвет тревожит, а другой успокаивает. Почему художник оставил часть полотна почти пустым. Почему одна фигура освещена, а другая скрыта в полумраке. Почему предмет, который кажется второстепенным, иногда оказывается ключом ко всему произведению. Почему линия горизонта находится именно там. Почему персонаж смотрит не на нас, а куда-то за пределы картины. И почему иногда один маленький мазок способен рассказать больше, чем целая страница текста.

Мне хочется помочь читателю услышать этот безмолвный разговор. Потому что художники продолжают говорить с нами. Говорят спустя века. Из музейных залов. Из старых альбомов. Из потемневших полотен. Из ярких красок. Из света. Из тени. Из взглядов людей, давно покинувших этот мир.

Но, чтобы картина заговорила, мало быть зрителем. Нужно стать ещё и слушателем. И если после прочтения этой книги вы однажды войдёте в музей, остановитесь перед кар-

тиной, мимо которой прежде прошли бы не задерживаясь, и вдруг почувствуете, что она удерживает ваш взгляд...

если заметите, как художник ведёт вас по своему полотну...

если увидите то, чего прежде не замечали...

если хотя бы одна картина однажды заговорит с вами, — значит, эта книга была написана не напрасно. Я желаю вам успехов на этом пути. И главное — учитесь не только смотреть на живопись. Учитесь её видеть.

УРОК ИСКУССТВА ВМЕСТО УРОКА РИСОВАНИЯ

Не только карандаш и акварель,
но понимание живописи, истории искусства и языка картины.

ТОЛЬКО РИСОВАТЬ Ограниченный подход

- ✗ Скопировать предмет
- ✗ Не видеть целого
- ✗ Нет контекста
- ✗ Нет смысла
- ✗ Быстро и скудно



Что получает ученик?

- ✗ Механическое копирование
- ✗ Слабое развитие наблюдательности
- ✗ Отсутствие интереса к искусству
- ✗ Нет связи с культурой и историей



НАСТОЯЩИЙ УРОК ИСКУССТВА – УЧИТЬСЯ ВИДЕТЬ

Мы изучаем, понимаем, обсуждаем, анализируем.
Мы учимся видеть за картиной – мир, человека и идеи.



Мы учимся задавать вопросы и искать ответы



Смотрим
внимательно



Замечаем
детали



Анализируем
и понимаем



Обсуждаем
и делимся



Связываем с историей
и жизнью

ЧТО МЫ ИЗУЧАЕМ НА УРОКЕ ИСКУССТВА?



Композиция
Расположение
элементов,
равновесие,
ритм, акценты.



Свет
Источник света,
объем, тени,
настроение.



Цвет
Цветовой круг,
гармония, контраст,
колорит.



Перспектива
Линейная и
воздушная
перспектива,
глубина
пространства.



Сюжет
О чём картина?
Событие, характеры,
действие.



Символ
Символы и аллегории.
Скрытые смыслы
и идеи.



История искусства
Эпохи, стили,
художники,
культурный
контекст.



Как смотреть картину
Вопросы к картине,
наблюдение,
интерпретация,
собственное мнение.

Что получает ученик?

- ✓ Развитие наблюдательности
и мышления
- ✓ Интерес к искусству и культуре
- ✓ Понимание мира и человека
- ✓ Умение выражать своё мнение
- ✓ Связь с историей и традициями
- ✓ Эстетический вкус и наблюдательность



Искусство нужно не только уметь изображать –
его нужно уметь видеть, понимать и оценивать.



Урок рисования вместо урока искусства

Почему школа учит ребёнка держать кисточку, но почти не учит его смотреть на картину

В школьном расписании существует предмет с достаточно серьёзным названием — «Изобразительное искусство». Уже само это название предполагает, что ребёнка должны знакомить не только с техникой рисования, но и с искусством как одной из важнейших форм человеческой культуры. Кажется бы, школьник должен постепенно узнать, почему Джотто изменил европейскую живопись, чем Возрождение отличается от Средневековья, почему Караваджо совершил художественную революцию, чем реализм Репина отличается от импрессионизма Моне, зачем художники XX века отказались от привычного изображения действительности и почему одна картина становится частью мировой культуры, а другая остаётся просто добротной живописной работой. Но для огромного количества школьников «изобразительное искусство» запоминается совсем иначе. Нарисовать осенний лист. Раскрасить пейзаж акварелью. Изобразить вазу. Сделать открытку к празднику. Слепить животное из пластилина. То есть предмет, который потенциально мог бы учить ребёнка понимать один из величайших языков человеческой цивилизации, нередко превращается в набор относительно простых практических упражнений. При этом было бы несправедливо утверждать, что современная российская образова-

тельная программа вообще не предполагает более серьёзного содержания. Напротив, федеральная рабочая программа предусматривает изучение живописи, графики и скульптуры, основ перспективы, композиции, цветоведения, жанров искусства, истории русского пейзажа, творчества Саврасова, Шишкина, Левитана, Айвазовского, знакомства с импрессионизмом и постимпрессионизмом, а также развитие аналитических визуальных способностей учащихся. Следовательно, главный вопрос следует сформулировать несколько иначе. Почему даже при наличии этих положений в программе школьное ИЗО так часто воспринимается детьми не как введение в мировую художественную культуру, а как второстепенный урок рисования? И здесь обнаруживается гораздо более серьёзная проблема.

Школа смешала два совершенно разных предмета

Первое противоречие заключается в самом устройстве школьного ИЗО. Внутри одного предмета пытаются одновременно соединить две разные образовательные задачи. Первая — научить ребёнка создавать изображения. Вторая — научить его понимать изображения. Это далеко не одно и то же. Человек может совершенно не уметь рисовать и при этом превосходно понимать живопись. Он способен видеть композицию, различать художественные школы, понимать работу цвета, света, пространства, замечать цитаты из предшествующих эпох, анализировать исторический контекст произведения. И наоборот: человек может достаточно

уверенно рисовать и при этом практически ничего не зная об истории искусства.

Однако школьная система традиционно отдаёт предпочтение первой модели. Ребёнку предлагают нарисовать дерево, дом, натюрморт, птицу или декоративный орнамент. Работа конкретна, понятна и легко организуется в течение сорока пяти минут. Учитель может пройти между партами, дать несколько советов, а затем оценить получившиеся рисунки. Гораздо труднее построить урок вокруг вопроса: «Почему эта картина является великой?» Потому что здесь уже нельзя ограничиться инструкцией «нарисуйте горизонт» или «смешайте синюю и жёлтую краску». Необходимо учить ребёнка рассуждать.

Смотреть на картину тоже надо учиться

Существует распространённое заблуждение, будто произведение живописи воспринимается человеком естественно. Картина висит перед нами — следовательно, достаточно открыть глаза. Но физически видеть картину и понимать её — совершенно разные вещи. Неподготовленный зритель чаще всего оценивает произведение по нескольким простейшим критериям: «красиво — некрасиво»; «похоже — не похоже»; «я бы такое повесил дома — я бы такое не повесил». На этом анализ заканчивается. Но художественное произведение устроено значительно сложнее. Чтобы действительно видеть живопись, необходимо хотя бы приблизительно пони-

мать, где находится композиционный центр, как художник организует движение взгляда, как взаимодействуют крупные цветовые массы, зачем один участок полотна освещён, а другой погружён в тень, каким образом глубина создаётся через перспективу, масштаб и тональные отношения. Нужно понимать разницу между сюжетом и художественным содержанием. На картине может быть изображено совершенно бытовое событие, но средствами композиции, света и цвета художник способен превратить его в философское размышление о человеческой жизни. Именно поэтому великие произведения нельзя оценивать исключительно по сложности изображения. Именно этому следовало бы систематически учить в школе. Не спрашивать только: «Что изображено на картине?», а спрашивать: «Почему художник расположил фигуры именно так?», «Почему свет падает отсюда?», «Почему главный персонаж находится не в центре?», «Что произойдёт с произведением, если изменить его колорит?», «Как художник заставляет нас сначала увидеть одного героя, затем другого?» Тогда ребёнок постепенно начинает понимать, что картина — не окно, через которое мы смотрим на изображённую сцену, а чрезвычайно сложная конструкция.

Один час в неделю против нескольких тысячелетий искусства

Есть и совершенно прозаическая причина. На изучение ИЗО в 5–7 классах федеральная программа рекомендует 102 часа: по 34 часа, то есть примерно по одному уроку в неделю

в каждом классе. За это время предполагается познакомить ребёнка и с декоративно-прикладным искусством, и с живописью, и с графикой, и со скульптурой, и с архитектурой, и с дизайном, а вариативно ещё и с фотографией, кино, анимацией и цифровыми формами искусства. Нетрудно заметить очевидную проблему. Перед педагогом фактически лежит вся история визуальной культуры человечества — а распоряжается он одним уроком в неделю. Поэтому неизбежно возникает упрощение. На полноценный разговор о Возрождении нужны часы. Чтобы объяснить ребёнку революцию Караваджо, сначала необходимо показать, что существовало до него. Чтобы объяснить импрессионизм, необходимо хотя бы приблизительно рассказать о традициях академической живописи XIX века. Чтобы объяснить кубизм, сначала надо поговорить о том, почему европейская живопись несколько столетий стремилась создавать иллюзию трёхмерного пространства. История искусства представляет собой цепочку причин и следствий. Разорвав эту цепочку на отдельные пятнадцатиминутные упоминания, легко превратить её в набор фамилий — Рембрандт, Веласкес, Репин, Моне, Ван Гог, Пикассо. Ребёнок запомнит несколько репродукций, но не поймёт, почему после одного искусства возникло другое.

Почему школьника не учат оценивать произведение

Есть ещё одна трудность. Обучение художественной оценке опаснее для системы образования, чем обучение техни-

ке. Техническое задание имеет относительно понятный результат. Есть перспектива или нет. Соблюдены пропорции или нет. Аккуратно выполнена работа или нет. Но что значит «оценить произведение искусства»? Здесь ребёнка необходимо вывести из мира готовых правильных ответов. Например, показать две картины и предложить определить, какая из них художественно значительнее. Не спросить: «Какая вам нравится?», а потребовать доказательства — композиция, колорит, работа пространства, выразительность образов, новизна художественного языка, историческое влияние, связь с предыдущей традицией, влияние на последующих художников. Так постепенно формируется чрезвычайно важный интеллектуальный навык — аргументированное эстетическое суждение. Ребёнок начинает понимать, что между утверждениями «мне нравится эта картина» и «эта картина является значительным произведением искусства» существует огромная разница. Первое говорит о вкусе зрителя. Второе требует аргументации. Но такой подход намного сложнее организовать в массовой школе, потому что он требует от учителя не просто умения преподавать рисование. Он требует серьёзной подготовки в истории искусства, эстетике, композиционном анализе и визуальной культуре.

Музей, который школа почти не использует

Особенно странным выглядит слабое присутствие мировых музейных коллекций в повседневной школьной практике. Сегодня ребёнку необязательно ехать в Париж, Мадрид,

Санкт-Петербург или Амстердам, чтобы увидеть великие произведения. Можно провести целый урок в Лувре, Эрмитаже, Прадо, Третьяковской галерее, Уффици или Рейксмюсеуме, используя цифровые изображения коллекций. Можно построить школьный курс как своеобразное путешествие по музеям мира. Один урок — Флоренция, другой — Венеция, третий — Голландия XVII века, следующий — Франция XIX века, затем русская живопись. Ребёнок мог бы закончить школу, узнавая хотя бы сто или двести важнейших произведений мировой живописи так же уверенно, как он узнаёт литературные произведения Пушкина, Толстого или Чехова. Но визуальной культуре подобный статус практически никогда не предоставляется. От школьника считается естественным требовать знания литературной классики. Никого не удивляет вопрос: «Кто написал "Войну и мир"?» Но человек может закончить одиннадцать классов и не знать, кто написал «Менины», чем Веласкес отличается от Рембрандта, почему «Чёрный квадрат» возник именно в начале XX века или почему картины импрессионистов когда-то воспринимались как художественный скандал. Это считается почти нормальным. И здесь обнаруживается скрытая иерархия школьного образования. Текст считается знанием. Изображение — украшением.

Наследие представления об ИЗО как о «несерьёзном» предмете

Для многих учеников, родителей, а иногда и самой школь-

ной системы ИЗО относится к категории предметов второго порядка. Есть математика, русский язык, физика, история, а есть «рисование». Само бытовое переименование предмета очень показательно. Не история визуальной культуры. Не основы художественного анализа. Не искусство, а — «рисование». Одним словом предмет почти полностью лишается интеллектуального содержания. Возникает странный парадокс. Никто не считает, что урок литературы должен состоять главным образом из упражнений по написанию красивых букв, но урок изобразительного искусства вполне может почти целиком состоять из изготовления собственных изображений. Представим аналогичную модель преподавания литературы. Вместо изучения Шекспира, Достоевского, Гёте, Сервантеса и Толстого ученикам каждую неделю предлагали бы: «Сегодня напишите маленький рассказ про осень», «Сегодня придумайте стихотворение про маму», «Сегодня сочините сказку». Это выглядело бы абсурдно. Однако в художественном образовании приблизительно подобная логика почему-то долго считалась естественной.

Школа производит не зрителя, а человека, боящегося музея

Результат становится заметен уже во взрослом возрасте. Человек приходит в крупный художественный музей — и не знает, что там делать. Он медленно движется вдоль стен, читает подписи, смотрит на одну картину десять секунд, на другую — пятнадцать, фотографирует самую знаменитую.

Через час испытывает усталость. Причина далеко не всегда в отсутствии интереса, человеку просто не дали инструмента зрения. Его учили читать литературный текст, учили искать тему произведения, учили характеризовать героя, учили понимать метафору. Но никто систематически не учил его читать изображение. Поэтому перед романом он чувствует себя читателем, а перед картиной — туристом. Это, возможно, один из крупнейших провалов современного художественного образования.

Что должен был бы давать школьный предмет «Изобразительное искусство»

Настоящая цель этого предмета не должна заключаться в том, чтобы каждый ребёнок научился хорошо рисовать. Это невозможно и совершенно необязательно. Школа ведь не ставит целью сделать из каждого ученика профессионального пианиста на уроках музыки. Задача гораздо важнее. Она должна воспитать зрителя. Человека, который способен остановиться перед картиной и не спросить немедленно: «Ну и что здесь особенного?» Человека, который сначала посмотрит, увидит композицию, поймёт эпоху, рассмотрит цвет, заметит свет, сравнит с другими произведениями, попытается определить художественную задачу мастера и только после этого сформулирует своё мнение. Такой человек не обязан любить Рубенса, не обязан восхищаться Малевичем, не обязан предпочитать классицизм импрессионизму, но он будет понимать, что именно он принимает или отвергает и

почему. Именно в этом заключается культурная зрелость.

Искусство — это тоже способ понимать историю

Есть и ещё одна причина, по которой история живописи должна занимать значительно более серьёзное место в школьном образовании. Живопись — это не приложение к истории человечества, это сама история, только рассказанная не словами. Средневековая икона рассказывает о мировоззрении эпохи, портрет XVII века — о представлении человека о власти и личности, голландский натюрморт — о торговле, благосостоянии, религиозной символике и отношении к бренности жизни, французская живопись XVIII века — о культуре аристократического общества, реализм XIX века — о социальных конфликтах эпохи, авангард XX века невозможно понять без индустриализации, войн, технической революции и кризиса прежней картины мира. Поэтому история искусства могла бы стать уникальным пространством соединения истории, литературы, философии, религии, технологии и культуры. Картина позволяет увидеть эпоху буквально. Но для этого школьнику необходимо объяснить, что перед ним не просто «красивая старинная картинка», перед ним — документ человеческого сознания.

Самое важное, чему школа могла бы научить

Наверное, главный результат хорошего курса изобразительного искусства можно сформулировать одной фразой: научить человека видеть. Не рисовать, именно видеть. Видеть, почему одна композиция сильна, а другая развалива-

ется, почему один цвет создаёт тревогу, а другой — покой, почему художник намеренно нарушает перспективу, почему несколько сантиметров пустого пространства возле фигуры могут изменить психологическое содержание всей картины, почему технически безупречная работа иногда оказывается художественно мёртвой, а произведение с грубым мазком производит колоссальное эмоциональное воздействие, почему художественная ценность произведения не определяется количеством часов, потраченных художником на его написание, и, наконец, почему миллионная цена на аукционе ещё не является доказательством художественного величия — точно так же, как отсутствие высокой рыночной цены не означает отсутствия художественной ценности. Вот здесь школьный курс искусства мог бы выполнять одну из важнейших культурных функций образования: давать человеку способность отличать собственный вкус, общественную моду, рыночную стоимость, техническое мастерство, историческое значение и собственно художественную ценность произведения. Но для этого необходимо окончательно отказаться от представления, будто «изобразительное искусство» — это урок, на котором дети должны прежде всего чем-нибудь занять руки. Пластилин, карандаш и акварель сами по себе совершенно не виноваты. Практическая работа необходима: человек гораздо лучше понимает перспективу, цвет или композицию, когда хотя бы однажды пытался применить их самостоятельно. Проблема возникает тогда, когда средство

становится целью. Когда ребёнок двенадцать раз рисовал гуашью, но ни разу подробно не разбирал картину великого мастера. Когда он умеет смешать зелёный цвет, но не понимает, почему цвет у Ван Гога перестаёт быть просто свойством предмета. Когда он слышал имя Репина, но не умеет объяснить, почему Репин занимает особое место в русской культуре. Когда слово «импрессионизм» знакомо ему как термин, но он не понимает, против какой художественной традиции восстали импрессионисты. Тогда школа обучает изображению, но не обучает искусству. А это принципиально разные вещи. Настоящий школьный курс изобразительного искусства должен был бы оставлять после себя не альбом с несколькими детскими рисунками, он должен оставлять после себя человека, который, войдя через двадцать лет в Эрмитаж, Третьяковскую галерею, Лувр, Прадо или Уффици, не растеряется перед тысячами полотен. Он будет знать, на что смотреть, он будет способен задавать картине вопросы, он сможет спорить с ней, сравнивать её, не соглашаться с ней, восхищаться ею или отвергать её — но делать это осмысленно. И тогда школьный предмет наконец оправдает своё настоящее название. Не «рисование», а Изобразительное искусство.

БЕЗРАЗЛИЧИЕ К ЖИВОПИСИ

*Когда прекрасное перестает трогать сердце,
искусство превращается в фон для селфи.*



НЕ СМОТРИМ



НЕ ДУМАЕМ



НЕ ЧУВСТВУЕМ



НЕ ОБСУЖДАЕМ



ТОЛЬКО СНИМАЕМ

**ЖИВОПИСЬ НЕ МОЛЧИТ.
МЫ ПРОСТО ПЕРЕСТАЛИ СЛУШАТЬ.
ВЕРНИТЕ ВЗГЛЯДУ ГЛУБИНУ. ВЕРНИТЕ СЕРДЦУ ЧУВСТВО.**

Безразличие к живописи как симптом времени

Современное общество трудно назвать обществом, лишенным изображений. Напротив, никогда прежде человек не видел их в таком количестве. Экран телефона ежедневно обрушивает на нас тысячи фотографий, рекламных кадров, видеороликов, мемов, иллюстраций. Изображение стало повсеместным — и одновременно почти невесомым. Мы смотрим, но всё реже всматриваемся. Именно в этом противоречии, возможно, и скрывается одна из главных причин современного охлаждения к живописи. Картина требует времени. Она не раскрывается за несколько секунд. Перед ней нужно остановиться, позволить взгляду пройти от общего впечатления к деталям, почувствовать цвет, свет, пространство, ритм мазка, увидеть то, что художник иногда пытался выразить месяцами или годами. Современная культура устроена иначе. Она приучает человека к мгновенной смене впечатлений. Если изображение не захватывает внимание сразу, его просто перелистывают. Но живопись невозможно «пролистать» без потери её смысла. Так постепенно исчезает сама привычка к созерцанию. Когда-то картина была событием. Новый портрет, историческое полотно или пейзаж могли обсуждаться в обществе, становиться предметом споров, восторга или возмущения. Художник обладал особой властью: он создавал образ эпохи. Сегодня эту функцию во многом перехватили фотография, кино, телевидение, социаль-

ные сети и цифровые технологии. Чтобы увидеть войну, далёкую страну, лицо государственного деятеля или городской пейзаж, человеку больше не нужен художник. Он получает изображение практически мгновенно. Однако вместе с этим произошло опасное смешение понятий. От живописи начали ждать того же, чего ждут от фотографии: узнаваемости, быстрого эффекта, внешнего сходства. А ведь достоинство картины никогда не заключалось только в способности точно воспроизвести реальность. Художник не просто показывает мир — он пропускает его через собственное восприятие. Один и тот же лес у Шишкина, Левитана или Куинджи становится тремя совершенно разными мирами. В живописи важен не только предмет изображения, но и человеческий взгляд на него. Есть и другая причина обесценивания искусства — исчезновение художественной грамотности. Чтобы по-настоящему видеть картину, необходимо этому учиться. Нужно хотя бы немного понимать композицию, свет, цвет, перспективу, знать историю искусства, различать эпохи и художественные школы. Но в массовой культуре искусство всё чаще воспринимается как развлечение или украшение. Человеку предлагают определить своё отношение к произведению почти мгновенно: «нравится» или «не нравится». Сложное переживание заменяется реакцией. Отсюда возникает странный парадокс: люди всё чаще судят о живописи, почти не имея опыта длительного общения с ней. Свою роль сыграло и современное художественное пространство. Зна-

чительная часть зрителей утратила доверие к самому понятию искусства. Когда ценность произведения иногда определяется не мастерством, а скандалом, брендом автора, мнением критиков или аукционной ценой, обычный человек чувствует себя обманутым. Он видит работу, которая кажется ему случайной или технически простой, слышит о её огромной стоимости и делает вывод: искусство — это закрытая игра, правила которой существуют лишь для посвящённых. Так недоверие к отдельным направлениям постепенно переносится на искусство вообще. Но, пожалуй, самая глубокая причина утраты интереса к живописи заключается в изменении внутреннего ритма человека. Настоящее искусство требует тишины. А современный человек почти разучился оставаться в тишине — без уведомлений, музыки, новостей, сообщений и непрерывного потока новой информации. Картина ничего не навязывает. Она молчит. Она ждёт, пока зритель сам приблизится к ней. И именно это сегодня оказывается непривычно трудно. Безразличие к живописи поэтому нельзя объяснить только сменой вкусов. Это часть более общего процесса — обесценивания медленного восприятия, ручного труда, мастерства и духовного усилия. Мы всё чаще оцениваем вещи по скорости их потребления и мгновенности впечатления. Но большое искусство существует в совершенно иной системе координат. Оно не обязано развлекать. Оно может тревожить, заставлять вспоминать, сомневаться, сострадать или видеть привычный мир иначе. Живо-

пись не исчезла и, вероятно, никогда не исчезнет. Пока человеку необходимо выражать то, что невозможно передать словами, будет существовать и картина. Но судьба живописи зависит не только от художников. Она зависит и от способности зрителя остановиться. Возможно, главный вопрос сегодня заключается уже не в том, почему современный человек перестал интересоваться живописью, а в том, способен ли он ещё смотреть достаточно долго, чтобы картина успела с ним заговорить.

ОСНОВНЫЕ ПРИЕМЫ ДЛЯ ПОНИМАНИЯ ЖИВОПИСИ

Как научиться смотреть и видеть то, что художник хотел передать на холсте.



1. СМОТРИМ СНАЧАЛА ЦЕЛИКОМ

- первое чувство
- общее настроение
- куда идет взгляд



Сначала уловите общее впечатление от картины, не задерживаясь на деталях.



2. КОМПОЗИЦИЯ

центр

ритм

равновесие

направление взгляда



Композиция организует элементы картины, управляет движением взгляда и создает ощущение равновесия и порядка.



3. СВЕТ И ТОН

- откуда падает свет
- что выделено
- драматизм или покой



свет



тень

Свет моделирует форму, создает объем, настроение и фокусирует внимание.



4. ЦВЕТ

теплое

холодное

контраст

гармония



- Теплые и холодные цвета создают настроение картины.
- Акценты притягивают взгляд и задают смысловые акценты.
- Локальный цвет предмета может меняться под влиянием света.
- Общее колористическое состояние объединяет все элементы.



5. ПРОСТРАНСТВО И ПЕРСПЕКТИВА

линейная перспектива

воздушная перспектива

планы



точка схода



1 — передний план 2 — средний план 3 — дальний план

Перспектива создает глубину: предметы вдали становятся меньше, светлее и холоднее по тону.



6. СЮЖЕТ, СИМВОЛ И ДЕТАЛЬ

что происходит?

какая деталь важна?

есть ли символический смысл?



главное событие, действие



деталь помогает понять характер и смысл



книга



череп



цветок



письмо

Детали могут быть случайными, важными или символическими. Они углубляют понимание сюжета и идеи картины.



7. ПОЧЕРК ХУДОЖНИКА

гладко

пастозно

мягкий край

жесткий край



тонкая проработка, ровная поверхность



рельефный мазок, фактурная поверхность



переходы плавные, середина расплывчато



контуры четкие, границы явные

Манера письма влияет на выразительность и настроение картины.



8. АВТОРСКИЙ ЗАМЫСЕЛ

Задайте себе вопросы, чтобы приблизиться к замыслу художника.

- 1 Что изображено?
- 2 Что я чувствую?
- 3 Как это сделано?
- 4 Почему именно так?
- 5 Что хотел подчеркнуть художник?



ПРИЕМ → ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ → ЭМОЦИЯ → СМЫСЛ

КАК АНАЛИЗИРОВАТЬ КАРТИНУ ЗА 5 ШАГОВ

1



ПОСМОТРЕТЬ ЦЕЛИКОМ
уловить общее впечатление

2



НАЙТИ КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР
понять, куда идет взгляд

3



РАЗОБРАТЬ СВЕТ И ЦВЕТ
светотень, контраст, цветовая гамма

4



ЗАМЕТИТЬ ДЕТАЛИ И СИМВОЛЫ
что важно и что может быть скрыто

5



СФОРМУЛИРОВАТЬ ЗАМЫСЕЛ
какова идея и настроение

Основные приемы для понимания живописи

Учимся смотреть и видеть то, что художник хотел передать нам на холсте

Мы привыкли считать, что смотреть на картину легко, подошел к полотну, задержался перед ним на несколько секунд, отметил: красиво, мрачно, ярко, непонятно, похоже на фотографию — и пошел дальше. Однако между «посмотреть» и «увидеть» существует огромная разница. Художник разговаривает со зрителем не словами, его язык — композиция, цвет, свет, ритм, линия, фактура мазка, пропорции, пространство, жесты персонажей, направление их взглядов, противопоставление темного и светлого, пустого и заполненного. Все это составляет своеобразную грамматику живописи. Поэтому хорошую картину недостаточно просто увидеть глазами. Ее необходимо научиться читать.

Причем понимать живопись — не значит угадывать единственный «правильный ответ», якобы заранее зашифрованный художником. Большое произведение всегда шире одной формулы. Но внимательный зритель способен увидеть, какими средствами художник направляет наше восприятие, где находится эмоциональный центр картины, почему мы испытываем тревогу, покой, восхищение или жалость и что именно заставляет нас воспринимать изображенную сцену так, а не иначе.

1. Не начинайте с вопроса: «Нравится ли мне эта

картина?»

Это, возможно, самое важное правило. Вопрос «нравится — не нравится» слишком быстро завершает разговор с произведением. Мы можем не любить трагические картины, неприятные сюжеты, мрачную палитру или грубую манеру письма. Но художественная ценность произведения совершенно не обязана совпадать с нашим желанием повесить его у себя дома. Картина может раздражать, пугать, вызывать отвращение — и при этом быть выдающимся произведением искусства. Поэтому вместо: «Нравится ли мне?» лучше сначала спросить: «Что со мной происходит, когда я смотрю на эту картину?», спокойно ли мне Тревожно? Торжественно? Неуютно? Хочется ли приблизиться к изображенному миру или, наоборот, отступить? Эмоциональная реакция — первый ключ к произведению. А следующий вопрос значительно важнее: «Каким образом художник добился этой реакции?». Вот здесь и начинается настоящее рассматривание живописи.

2. Первые несколько секунд: поймите общее впечатление

Не торопитесь сразу рассматривать детали. Сначала отойдите от картины настолько, насколько позволяет пространство, и посмотрите на нее целиком, попытайтесь определить ее общее состояние. Она спокойная или напряженная? Статичная или полная движения? Светлая или тяжелая? Праздничная, трагическая, интимная, величественная? Не анали-

зируйте пока персонажей, предметы и символы. Воспринимайте полотно почти как музыкальное произведение — как совокупность больших цветовых и тональных масс. Именно на расстоянии особенно хорошо становится заметно то, что художник заложил в композицию.

Иногда картина с большим количеством персонажей неожиданно воспринимается как единое движение. Иногда практически пустой пейзаж оказывается драматичнее исторической сцены. Первое впечатление — это своего рода эмоциональный камертон картины. Запомните его. После подробного изучения полотна полезно будет к нему вернуться.

3. Найдите главный центр картины

Практически в каждом произведении существует то, что можно назвать композиционным или смысловым центром. Это необязательно предмет, расположенный ровно посередине холста, наоборот, художники очень часто намеренно смещают главную фигуру в сторону. Попробуйте определить: Куда вы посмотрели прежде всего? На лицо человека? На яркое пятно света? На красный предмет? На одинокое дерево? На раскрытое окно? На фигуру, окруженную пустым пространством? После этого спросите: Почему мой взгляд оказался именно там? Причины могут быть разными. Художник может выделить главный объект: светом; цветом; размером; контрастом; расположением; направлением линий; взглядами остальных персонажей; жестами; пустым пространством вокруг фигуры. Например, главный ге-

рой может быть одет совершенно неброско, но все линии архитектуры, направления рук и взгляды окружающих словно сходятся к нему. Зритель может даже не осознавать этого — однако его взгляд уже направлен художником. Композиция потому и является одним из величайших инструментов живописца: она управляет нашим вниманием практически незаметно для нас самих.

4. Проследите маршрут своего взгляда

После того как вы обнаружили главный центр, обратите внимание на удивительную вещь: взгляд редко остается на одном месте. Хорошо построенная картина заставляет глаз путешествовать. Попробуйте заметить этот маршрут. Например: лицо человека → его рука → предмет в руке → другой персонаж → окно → пейзаж за окном. Или: яркое небо → дерево → дорога → маленькая фигура человека → дом вдали. Это движение неслучайно. Художник строит своеобразную драматургию взгляда. Линия дороги может вести в глубину картины. Вытянутая рука персонажа направляет зрителя к определенному объекту. Наклон головы заставляет обратить внимание на другого героя. Диагонали создают движение. Вертикали придают устойчивость и торжественность. Горизонталы рождают ощущение покоя. Изогнутые линии могут сделать композицию мягкой и текучей. Если вы научились видеть, куда художник ведет ваш глаз, картина начинает раскрываться как тщательно построенный рассказ.

5. Посмотрите, как устроено пространство

Теперь обратите внимание на планы картины. Обычно можно различить: передний план, средний план и дальний план. Что художник расположил ближе всего к нам? Почему? Что находится вдали? Нас впускают внутрь изображенного пространства или, наоборот, словно не позволяют приблизиться? Представим картину с дорогой, уходящей к горизонту. Если дорога начинается прямо у нижнего края холста, возникает ощущение, будто зритель может сделать шаг и войти в изображенный мир. А если перед нами находится стена, забор, балюстрада или темное пространство, художник словно устанавливает границу между зрителем и происходящим. Это чрезвычайно важный прием. Пространство картины определяет наши отношения с изображенным событием. Мы можем оказаться: участником сцены; случайным свидетелем; наблюдателем издали; человеком, подглядывающим за происходящим; почти судьей над персонажами.

6. Обратите внимание на свет

Свет в живописи практически никогда не бывает просто способом сделать предметы видимыми. Он способен быть главным драматургом картины. Спросите себя: Откуда падает свет? Он естественный или условный? Теплый или холодный? Равномерный или резкий? Что освещено сильнее всего? Что погружено во тьму? И главное: Почему художник решил осветить именно это? У Рембрандта свет может

буквально выхватывать человека из темноты, превращаясь в средство психологического исследования. У Караваджо резкий луч света способен сделать бытовую сцену почти театральной трагедией. У импрессионистов свет начинает растворять устойчивые формы предметов. У пейзажистов изменение света превращает обычный уголок природы в определенное состояние мира. Поэтому нельзя ограничиваться словами: «Здесь изображен солнечный день». Гораздо интереснее спросить: «Что делает этот свет с изображенным миром?»

7. Научитесь читать цвет

Цвет является одним из наиболее эмоциональных языков живописи. Но важно не попадать в примитивную ловушку вроде: красный означает страсть, черный — смерть,

белый — чистоту. В живописи все значительно сложнее. Цвет необходимо рассматривать в системе отношений. Холодное пятно кажется еще холоднее рядом с теплым. Красный цвет может быть праздничным, тревожным, агрессивным или торжественным — в зависимости от окружения. Обратите внимание: Какие цвета преобладают? Есть ли один цвет, резко отличающийся от остальных? Повторяется ли он в разных частях картины? Как распределены теплые и холодные оттенки? Есть ли цветовой центр? Представьте почти серо-коричневую сцену, в которой лишь один персонаж одет в красное. Мы практически неизбежно будем возвра-

щаться взглядом к этой фигуре. Следовательно, цвет становится композиционным инструментом.

8. Светлое и темное зачастую важнее самого цвета

Полезное упражнение — мысленно представить картину черно-белой. Где находятся самые темные участки? Где самые светлые? Образуют ли они большие массы? Контрастирует ли лицо персонажа с темным фоном? Вы обнаружите, что многие великие произведения прекрасно «работают» даже без цвета. Это связано с тональной композицией. Именно распределение света и тени определяет: объем; глубину; драматизм; визуальную устойчивость; направление внимания. Сильный контраст зачастую создает напряжение. Мягкие переходы могут создавать ощущение спокойствия, воздуха или воспоминания.

9. Посмотрите на позы, жесты и взгляды людей

В многофигурной картине персонажи разговаривают между собой даже тогда, когда их рты закрыты. Следите за глазами. Кто на кого смотрит? Кто отводит взгляд? Кто смотрит прямо на зрителя? Кто вообще погружен в себя? Направления взглядов образуют невидимые линии композиции. Не менее важны руки. Рука может: указывать, защищать, отталкивать, благословлять, просить, угрожать, удерживать, прощаться. Иногда положение кисти сообщает о состоянии человека больше, чем выражение лица. Посмотрите также на расстояние между фигурами. Люди стоят рядом, но психологически бесконечно далеки друг от друга? Или, наоборот,

несколько фигур композиционно объединены в одно целое? Так художник рассказывает о человеческих отношениях без единого слова.

10. Обратите внимание на пустоту

Начинающий зритель обычно смотрит только на предметы. Более опытный начинает видеть пространство между ними. Пустота может быть одним из главных выразительных средств. Одинокая фигура на огромном пустом поле кажется еще более одинокой. Небольшая лодка среди огромного моря приобретает совершенно иной смысл, чем та же лодка у многолюдной пристани. Пустое небо над человеком может создавать ощущение свободы, тревоги, бесконечности или ничтожности человеческой жизни. Поэтому спрашивайте не только: «Что художник изобразил?», но и: «Что он намеренно оставил пустым?»

11. Рассмотрите края картины

Это необычайно полезный прием. Мы почти всегда смотрим в центр композиции и гораздо реже замечаем, что происходит по краям. А ведь художник решает: что показать полностью, что обрезать рамой, какая фигура войдет в картину лишь частично, где продолжение пространства будет только подразумеваться. Если человек наполовину «выходит» за край полотна, возникает ощущение, что мир продолжается за пределами картины. Если все предметы тщательно заключены внутри композиции, изображение может казаться более замкнутым и устойчивым. Граница холста —

не нейтральная рамка. Она тоже является частью композиционного языка.

12. Подойдите ближе и посмотрите на мазок

Теперь можно приблизиться к картине. Не для того, чтобы рассматривать ресницы изображенного человека, а чтобы увидеть материю живописи. Как положена краска? Она гладкая? Прозрачная? Плотная? Пастозная? Видны ли следы кисти? Насколько свободен мазок? Невероятно интересно наблюдать, как на расстоянии несколько, казалось бы, случайных мазков превращаются в лицо, воду, лист дерева или складку ткани. Мазок способен передавать характер изображения. Спокойная гладкая поверхность может создавать ощущение ясности и порядка. Резкий, нервный мазок — усиливать напряжение. Свободный широкий мазок — давать чувство движения и непосредственности. След кисти — это буквально след движения руки художника. Иногда через него мы ощущаем скорость, с которой писалась работа.

13. Не путайте фотографическую точность с художественным мастерством

Одна из самых распространенных ошибок неподготовленного зрителя: «Чем реалистичнее — тем лучше». Но задача живописи никогда не заключалась только в копировании внешнего мира. Если бы единственным критерием искусства была фотографическая точность, значительная часть истории живописи после появления фотографии потеряла бы смысл. Художник может сознательно: исказить пропорции,

упрощать форму, изменять цвет, нарушать перспективу, делать фигуру почти плоской, смазывать контуры. Важно спрашивать не: «Правильно ли нарисовано?», а: «Зачем художник сделал именно так?» Если искажение усиливает необходимое впечатление, оно может быть не недостатком, а художественным приемом.

14. Определите, что в картине является реальностью, а что — художественным выбором

Это один из важнейших шагов. Представим осенний пейзаж. Наивный зритель говорит: «Художник написал желтые деревья, потому что осенью листья желтые». Но ведь художник мог выбрать тысячу других осенних видов. Почему он выбрал именно этот? Почему дерево занимает именно такое место? Почему горизонт расположен так низко? Почему небо занимает половину холста? Почему рядом с дорогой стоит одинокая фигура? Почему краски приглушены? Следовательно, даже самая реалистическая картина является не копией мира, а результатом огромного количества решений. Художник выбирает. Именно этот выбор мы должны научиться замечать.

15. Ищите повторения и ритм

В живописи существует ритм, почти как в музыке. Он возникает из повторения: фигур, деревьев, окон, вертикальных линий, цветовых пятен, светлых и темных участков, движений персонажей. Например, строй деревьев может создавать ощущение торжественной колоннады. Повторение голов в

толпе образует волну. Чередование солнечных и теневых пятен может вести взгляд в глубину пейзажа. Ритм способен ускоряться, замедляться, обрываться. Иногда один объект специально нарушает общий ритм. И именно он оказывается главным.

16. Ищите противопоставления

Очень многие произведения строятся на конфликте противоположностей: свет — тьма, жизнь — смерть, богатство — бедность, старость — молодость, движение — неподвижность, толпа — одиночество, природа — цивилизация, праздник — трагедия. Иногда сюжет картины невозможно понять, пока мы не увидим этого контраста. Художник может даже противопоставлять разные части одного полотна. Например: слева — праздник, справа — человек, оставшийся в одиночестве. И тогда содержание картины оказывается значительно сложнее, чем первоначально казалось.

17. Предметы на картине редко бывают совершенно случайными

Особенно это касается старой живописи. Цветок, фрукт, собака, зеркало, погасшая свеча, часы, череп, книга, музыкальный инструмент — многие предметы могли обладать символическими значениями, хорошо понятными современникам художника. Однако здесь необходимо соблюдать осторожность. Не стоит превращать каждую ложку на столе в «тайный символ». Сначала предмет следует рассматривать как часть композиции и сюжета. Только потом полез-

но обратиться к истории культуры и выяснить, имел ли он устойчивое символическое значение в данной эпохе. Так появляется следующий уровень понимания живописи — иконография, то есть изучение устойчивых сюжетов, образов, символов и атрибутов.

18. Знание эпохи меняет картину

Можно смотреть произведение, ничего не зная об авторе. Иногда это даже полезно. Но после первого самостоятельного анализа стоит узнать: Когда была написана картина? Где? Для кого? Была ли она заказной? Как воспринимали ее современники? Что происходило в обществе? К какому художественному направлению принадлежал автор? С какими художниками он спорил? Что было новаторского в его работе? Тогда картина начинает жить внутри истории. То, что сегодня кажется совершенно обычным, когда-то могло быть революционным. Например, современный зритель может не понять, насколько радикально выглядела определенная техника письма для человека XIX века. История искусства помогает нам увидеть не только что изображено, но и почему это было важно именно тогда.

19. Не начинайте с музейной таблички

Полезный практический прием: сначала посмотрите на произведение самостоятельно. И только потом прочитайте описание. Если сначала прочитать длинный комментарий искусствоведа, существует опасность, что мы будем видеть уже не картину, а лишь иллюстрацию к чужому объясне-

нию. Попробуйте сначала сформулировать собственные наблюдения. Например: «Мне кажется, что главный герой изолирован от остальных». «Здесь необычно много пустого пространства». «Свет словно разделяет персонажей на две группы». А затем проверьте, совпадает ли ваше наблюдение с историческим и искусствоведческим контекстом. Так развивается собственное зрение.

20. Представьте, что вы режиссер

Очень полезный метод анализа сюжетной картины. Представьте, что перед вами не неподвижное изображение, а кадр из фильма. Задайте вопросы: Что произошло за минуту до этого? Что случится через минуту? Почему персонаж поднял руку? Откуда он пришел? Что произошло между этими людьми? Почему один человек отвернулся? Что заставило остальных смотреть именно туда? Так статичная картина начинает превращаться в событие. Особенно хорошо этот метод работает с исторической, бытовой и жанровой живописью.

21. Попробуйте удалить один элемент мысленно

Еще один замечательный прием. Представьте, что из картины исчез какой-либо объект. Например: дерево, маленькая фигура человека, ярко-красный предмет, окно, собака, лодка, облако. Изменилась ли композиция? Исчезло ли равновесие? Ослабло ли настроение? Если без маленького предмета картина начинает буквально «рассыпаться», значит его роль значительно важнее, чем кажется. Так можно понять,

насколько тщательно художник организует пространство.

22. Посмотрите на картину с разных расстояний

Большую живопись невозможно понять с одной точки. Издали мы видим: композицию, тональные массы, главные цветовые отношения, ритм. С среднего расстояния: персонажей, пространство, жесты, сюжет. Вблизи: мазок, фактуру, слои краски, технические приемы. Поэтому рассматривание картины — это физический процесс. Иногда произведение буквально требует, чтобы зритель отходил и приближался.

23. Не пытайтесь обязательно «разгадать смысл»

Живопись — не ребус. Иногда зритель мучительно пытается определить: «Что художник хотел сказать?» Но произведение искусства не всегда можно перевести в одно предложение. Если бы картину можно было полностью заменить фразой, художнику не понадобилось бы писать ее месяцами или годами. Живопись способна передавать одновременно: образ, настроение, пространство, память, движение, страх, цвет, телесность, время, тишину. Поэтому правильнее спрашивать: «Что художник заставляет меня пережить?» и: «Какими средствами он это делает?»

24. Художник не всегда говорит то, что мы думаем

Необходимо помнить и еще об одной вещи. Мы смотрим на картину из своей эпохи. У нас свой жизненный опыт, знания и ассоциации. Поэтому зритель неизбежно привносит часть смысла от себя. Это нормально. Но существует важная граница между интерпретацией и фантазией. Хорошая ин-

терпретация должна опираться на то, что действительно присутствует в произведении: на композицию, цвет, жесты, символы, исторический контекст, сведения о художнике. Иначе картине можно приписать практически любое содержание.

25. Десять вопросов, которые стоит задавать перед любой картиной

Если вы не знаете, с чего начать, используйте простой алгоритм:

Что я почувствовал в первые секунды?

Куда я посмотрел прежде всего?

Почему мой взгляд оказался именно там?

Как устроена композиция?

Куда движется мой взгляд дальше?

Что делает свет?

Как работает цвет?

Что говорят позы, жесты и взгляды персонажей?

Что изменилось бы, если убрать один важный элемент?

Какими художественными средствами создано мое эмоциональное впечатление?

Если после этого вы познакомитесь еще и с историей создания произведения, понимание картины станет значительно глубже.

Смотреть живопись нужно медленно

Современная культура приучила нас к чрезвычайно быстрому потреблению изображений. Мы листаем сотни фотографий за несколько минут. Картина устроена иначе, она

требует времени.

Попробуйте провести перед одним произведением хотя бы пять минут. Сначала это покажется удивительно долгим. Через минуту вы увидите то, чего не заметили сначала. Через две — начнете замечать отношения между деталями. Через три — поймете, как построено пространство. Через четыре — увидите работу цвета и света. А затем нередко возникает удивительное ощущение: картина, которая сначала казалась неподвижной, словно начинает разворачиваться во времени. Именно это и означает — начать видеть.

Главное — научиться видеть решения художника

Человек, не знакомый с языком живописи, обычно видит прежде всего сюжет: «Девушка сидит у окна», «Лошади едут по дороге», «На столе стоят фрукты», «Изображен лес». Подготовленный зритель видит значительно больше: почему девушка расположена именно у края картины; почему окно занимает такое большое пространство; почему лицо находится в тени; почему дорога уходит по диагонали; почему одно дерево освещено, а остальные нет; почему художник сделал небо огромным; почему красное пятно возникает именно в этой точке; почему мазок становится грубее на переднем плане и мягче вдали.

Настоящее понимание живописи начинается тогда, когда мы перестаем видеть только предметы и начинаем видеть решения художника.

Вместо заключения

Чтобы понимать живопись, необязательно быть художником. Необязательно знать наизусть даты жизни мастеров, названия школ и десятки искусствоведческих терминов. Но необходимо развивать привычку смотреть внимательно. Не спрашивать сразу: «Красиво ли?», а спрашивать: «Почему это написано именно так?», «Почему я смотрю именно сюда?», «Почему здесь такой свет?», «Почему этот человек отделен от остальных?», «Почему художник оставил такое большое пустое пространство?», «Почему меня тревожит эта картина, хотя на ней ничего страшного не происходит?» И постепенно происходит самое интересное. Картина перестает быть плоской поверхностью с нанесенным изображением. Перед нами открывается целая система решений, отношений и смыслов. Мы начинаем замечать разговор света и тени, напряжение пространства, движение цвета, скрытые линии композиции, молчаливые жесты персонажей. И тогда живопись перестает быть просто объектом, на который мы смотрим. Она становится разговором между художником и зрителем через десятилетия и столетия. Но для того чтобы услышать этот разговор, одного зрения недостаточно. Нужно научиться смотреть.

КАК ЗА 10 МИНУТ ПРОВЕСТИ ПОЛНОЦЕННЫЙ АНАЛИЗ ЛЮБОЙ КАРТИНЫ

Пошаговый алгоритм зрителя: от первого впечатления к авторскому замыслу



ПОШАГОВЫЙ АЛГОРИТМ



НА КОНКРЕТНОМ ПРИМЕРЕ



центр композиции



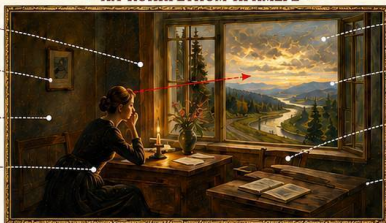
направление взгляда



контраст света и тени



тёплое световое пятно



холодная даль



передний / средний / дальний план



деталь, усиливающая смысл



настроение
меланхолия,
тихая задумчивость

Композиция

Треугольник



устойчивость, равновесие

Диагонали



динамика, движение

Круговое движение



включенное в движение

Симметрия и асимметрия



симметрия — покой, асимметрия — напряжение

Цвет и Свет

Тёплые цвета



Холодные цвета



Тональная шкала



Контраст



световой цветовой дополнительный

Пространство

Линейная перспектива



параллельные линии сходятся в точке схода, создавая глубину

Символ и Деталь

Письмо



книга



Свеча



пустой стул



Цветок



не каждая деталь — символ

БЫСТРАЯ ФОРМУЛА АНАЛИЗА

ПРИЁМ → ЗРИТЕЛЬНЫЙ ЭФФЕКТ → ЭМОЦИЯ → СМЫСЛ

Пример:

Низкий горизонт → много неба → чувство простора и одиночества → мысль о величии мира и малости человека.

10 ВОПРОСОВ К ЛЮБОЙ КАРТИНЕ

1. Что я почувствовал сразу?
2. Что здесь происходит?
3. Где композиционный центр?
4. Куда ведёт взгляд?
5. Как работает свет?
6. Какая цветовая гамма?
7. Как построено пространство?
8. Какие детали важны?
9. Есть ли символический смысл?
10. Что хотел сказать художник?

СМОТРИТЕ. ЧУВСТВУЙТЕ. ДУМАЙТЕ. ВЫБИРАЙТЕ СВОЁ.

Как за 10 минут провести полноценный анализ любой картины

Пошаговый алгоритм зрителя: от первого впечатления до понимания авторского замысла

Умение понимать живопись вовсе не означает необходимость стоять перед каждым полотном по часу, вспоминая биографию художника, историю художественных школ и специальную терминологию. Даже десяти минут достаточно, чтобы перейти от поверхностного: «На картине изображены люди в комнате» к гораздо более содержательному: «Художник построил композицию таким образом, чтобы мы сразу почувствовали психологическое напряжение между героями; свет, положение фигур, направление взглядов и даже пустое пространство комнаты становятся участниками происходящей драмы». Для этого необходимо смотреть на произведение последовательно. Не пытаться увидеть все сразу. Каждая следующая минута должна отвечать на новый вопрос. В качестве примера возьмем картину Ильи Репина «Не ждали» — произведение, которое особенно хорошо показывает, насколько много можно увидеть в живописи, если перестать воспринимать ее лишь как иллюстрацию некоторого события.

Минута первая - Ничего не анализируйте. Просто смотрите

Первые тридцать секунд лучше вообще забыть все, что

вы знаете о художнике и сюжете. Не читайте название. Не смотрите музейную табличку. Не пытайтесь определить эпоху. Просто задайте себе вопрос: Что я чувствую? Это чрезвычайно важно, потому что художник прежде всего воздействует на зрителя не информацией, а образом. Попробуйте определить первое ощущение одним или двумя словами: тревога; тишина; радость; напряжение; торжественность; печаль; одиночество; движение; покой.

Пример: «Не ждали»

Даже человек, совершенно не знающий сюжета картины, почти сразу чувствует: в комнате произошло нечто неожиданное. Один человек только что вошел. Остальные реагируют на его появление. Но это явно не обычный визит. В комнате чувствуется странная смесь узнавания, растерянности, радости, страха и недоверия. Мы еще ничего не знаем о героях. Но эмоциональный механизм картины уже начал работать. **Запомните первое впечатление.** Позже необходимо будет понять, какими художественными средствами оно создано.

Минута вторая - Найдите главный центр картины

Теперь спросите: Куда я посмотрел первым? Это и будет отправной точкой анализа композиции. Главный персонаж необязательно расположен в геометрическом центре. Иногда художник сознательно помещает его сбоку. Однако остальные элементы картины могут незаметно направлять взгляд именно к нему. Посмотрите: где находится наиболее замет-

ная фигура; какое лицо привлекает внимание; где самый сильный световой контраст; куда обращены взгляды персонажей; куда ведут линии пола, мебели, дороги или архитектуры.

В картине «Не ждали»

Главной фигурой является вошедший мужчина. Но Репин не помещает его торжественно в центре комнаты. Он стоит ближе к краю композиции, словно только что перешагнул порог. Это принципиально важно. Мы воспринимаем его не как человека, который находится в комнате, а как человека, который только что появился. Следовательно, уже само расположение фигуры сообщает нам событие. Композиция здесь начинает выполнять функцию глагола - она говорит: «Он вошел».

Минута третья - Проследите, куда движется ваш взгляд

Теперь обнаружите невидимые линии картины. Взгляды людей почти всегда создают такие линии. Посмотрите: Кто на кого смотрит, куда направлены лица, есть ли персонаж, который смотрит на зрителя, есть ли фигуры, образующие диагональ, повторяются ли жесты?

В «Не ждали»

Почти вся психологическая энергия комнаты направлена к вошедшему человеку. Особенно важна поднявшаяся пожилая женщина. Ее тело словно движется навстречу вошедшему. Она еще не подошла к нему, но уже перестала при-

надлежать своему прежнему месту. Получается своеобразная композиционная цепочка: вошедший человек → женщина → остальные члены семьи → снова вошедший. Глаз зрителя начинает двигаться по кругу. Именно поэтому мы не просто замечаем персонажей по отдельности, мы считываем отношения между ними. Это одно из главных правил анализа многофигурной живописи: Не рассматривайте людей по отдельности. Смотрите на невидимые связи между ними.

Минута четвертая - Разберите композицию как сцену театра

Теперь представьте, что художник — режиссер. Почему каждый человек стоит именно там? Почему один персонаж сидит? Почему другой поднялся? Почему вход расположен именно в этой части картины? Почему между героями оставлены определенные промежутки? Попробуйте мысленно передвинуть одного персонажа. Если перемещение разрушает напряжение картины — значит его первоначальное положение было композиционно значимым.

Вертикали, горизонталы и диагонали

Обратите внимание на основные направления. Горизонтальные линии часто создают ощущение покоя и устойчивости. Вертикальные — торжественности, силы или неподвижности. Диагонали — движения, конфликта, вторжения, падения или стремительного развития действия.

В картине Репина

Вошедший человек нарушает устойчивый порядок комна-

ты. До его появления здесь существовала обычная домашняя жизнь. Кто-то сидел. Кто-то занимался своими делами. Пространство было относительно спокойно. И вот вертикальная фигура вошедшего словно разрезает эту устойчивость. В картину входит событие.

Минута пятая - Теперь смотрите на свет

После композиции свет становится вторым важнейшим ключом. Спросите: Откуда он идет? Из окна? Из глубины картины? Сверху? Из неизвестного источника? Что освещено сильнее всего? Главный персонаж? Лицо? Рука? Небо? Какой-то предмет? А что художник оставляет в тени? Очень часто свет показывает нам художественную иерархию. То, что физически находится в центре картины, может быть второстепенным. А маленькое освещенное лицо на краю композиции — важнейшим.

Свет в «Не ждали»

Комната наполнена естественным дневным светом. Это не театральное освещение Караваджо и не мистическое свечение религиозной картины. Именно обыденность света делает происходящее особенно сильным. Трагическое и судьбоносное событие происходит не под громом небес. Оно происходит среди обычного дня. Это очень важный психологический эффект.

Минута шестая - Исследуйте цвет

Теперь на несколько секунд перестаньте думать о сюжете. Представьте, что перед вами просто набор цветовых пятен.

Какая палитра преобладает? Теплая? Холодная? Приглушенная? Контрастная? Есть ли яркий цвет, который встречается лишь один раз? Повторяются ли какие-то цвета в разных частях полотна?

Помните важное правило

Цвет необходимо анализировать не отдельно, а в отношениях. Один и тот же красный цвет рядом с зеленым будет ощущаться иначе, чем рядом с коричневым. Белое рядом с темным кажется ярче. Холодное рядом с теплым — холоднее.

Цвет в «Не ждали»

Палитра картины сравнительно сдержанная. Это домашний интерьер, а не праздничное зрелище. Здесь нет цветового фейерверка, который отвлек бы от психологии. Одежда персонажей, стены, мебель и предметы комнаты создают спокойную среду. И на этом фоне особенно сильно работают лица. Репину необходимо, чтобы мы смотрели прежде всего на человеческую реакцию. Поэтому цвет не подавляет психологическую драму, а обслуживает ее.

Минута седьмая - Разберите пространство и перспективу

Теперь задайте себе вопрос: Где нахожусь я — зритель? Это неожиданно важная вещь. Вы словно стоите внутри комнаты? Смотрите сверху? Наблюдаете издали? Подглядываете? Находитесь непосредственно перед героями? Художник всегда выбирает положение нашего воображаемого глаза.

Найдите три плана

Условно разделите картину: передний план; средний план; дальний план. Посмотрите, как глаз переходит между ними. Какие линии ведут в глубину? Где расположен горизонт? Насколько пространство кажется глубоким?

В «Не ждали»

Интерьер построен так, что зритель оказывается почти свидетелем события. Мы не наблюдаем происходящее через огромное расстояние. Комната открыта перед нами. Кажется, будто мы тоже присутствовали здесь в момент появления неожиданного гостя. Это создает эффект психологической сопричастности. Мы не просто рассматриваем сцену. Мы словно оказываемся еще одним человеком в комнате.

Минута восьмая - Смотрите на лица, руки и расстояния между людьми

Вот теперь можно переходить к деталям. Но сначала — не одежда, мебель и предметы. Сначала люди.

Лица

Не ограничивайтесь словами: «человек удивлен». Попытайтесь определить более сложное чувство. Радость, соединенная с недоверием? Испуг? Узнавание? Растерянность? Сожаление?

Руки

Руки в живописи чрезвычайно важны. Они продолжают психологию лица. Рука может: приветствовать; отталкивать; защищать; просить; приказывать; касаться; благословлять;

удерживать.

Положение корпуса

Человек наклоняется вперед? Отступает? Замер? Поворачивается?

В «Не ждали»

Особенно значима реакция матери. В ней нет эффектного театрального жеста. Она встает. И именно эта простота делает сцену убедительной. Зритель чувствует момент узнавания еще до того, как способен рационально его сформулировать. Есть важная особенность великой психологической живописи: главное действие зачастую совершается не руками персонажей, а внутри них.

Минута девятая - Найдите предметы, которые могут иметь смысл

Только теперь следует переходить к деталям интерьера, одежды, архитектуры и символам. Здесь особенно важно не впадать в другую крайность и не превращать каждый предмет в загадку.

Сначала задайте три вопроса:

1. Нужен ли этот предмет для бытового правдоподобия?

Стул может быть просто стулом.

2. Имеет ли он композиционную функцию?

Например, его линия может направлять взгляд.

3. Может ли он иметь культурное или символическое значение?

Вот тогда необходимо учитывать эпоху.

В старой европейской живописи определенные цветы, животные, фрукты, предметы быта, книги, свечи, зеркала и музыкальные инструменты действительно могли обладать устойчивым символическим значением. В реалистической живописи XIX века предметы интерьера нередко помогают раскрыть: социальное положение семьи; образование; мировоззрение; политические симпатии; образ жизни персонажей.

Очень полезный вопрос:

Почему художник показал именно этот интерьер, а не просто нейтральную комнату? Интерьер тоже является характеристикой человека.

Минута десятая - Соберите все увиденное в единую гипотезу

Последняя минута — самая важная. Теперь необходимо перестать перечислять детали. Иначе анализ превратится в инвентаризацию: «Здесь красное пятно, здесь диагональ, здесь источник света, здесь перспектива». Все это само по себе еще не понимание искусства.

Нужно спросить: Зачем все это?

Попробуйте закончить предложение: «Художник использует композицию, цвет, свет, пространство и жесты для того, чтобы...» и продолжите своими словами. Например: «...создать ощущение внезапного вторжения судьбы в обычную жизнь». Или: «...показать одиночество человека». Или:

«...создать чувство величия природы и малости человека перед ней». Или: «...противопоставить внешнее богатство внутренней пустоте». Это и будет ваша рабочая гипотеза об авторском замысле.

Что получается в случае картины Репина «Не ждали»?

Теперь соберем наблюдения вместе. Перед нами не просто иллюстрация возвращения человека домой. Если бы Репину было достаточно сообщить сюжет, он мог бы написать значительно более прямолинейную сцену: дверь открывается, семья бросается навстречу, герой протягивает руки. Но художника интересует более сложный момент. Он выбирает мгновение неопределенности. Человека уже увидели. Но еще не все произошло. Мать только поднимается. Остальные только осознают происходящее. Сам вошедший еще не знает окончательной реакции семьи. Именно поэтому картина психологически напряжена. Мы оказались между событием и его разрешением. Это важнейший художественный прием.

Картина как остановленное время

Одна из особенностей живописи состоит в том, что художник должен выбрать только один момент. Кинорежиссер может показать: дверь; вход человека; узнавание; слезы; объятия; разговор. У живописца есть только один неподвижный кадр. Поэтому выбор момента становится чрезвычайно важным. Часто великий художник выбирает не кульминацию, а секунду непосредственно перед ней. Потому что именно то-

гда воображение зрителя начинает работать активнее всего. В «Не ждали» мы практически способны представить следующую секунду. Но Репин нам ее не показывает. Он заставляет завершить сцену самостоятельно.

Как отличить описание картины от ее анализа

Это принципиальная разница.

Описание:

«В комнату вошел мужчина. Женщина встает ему навстречу. За столом находятся дети. Комната освещена дневным светом». Все это правильно. Но это еще не анализ.

Анализ:

«Фигура вошедшего нарушает устойчивую композицию домашнего пространства. Направления взглядов связывают его со всеми персонажами, а фигура поднимающейся женщины становится эмоциональным посредником между ним и семьей. Сдержанный дневной свет лишает сцену театральности и усиливает ощущение правдивости. Художник выбирает момент непосредственно перед эмоциональной развязкой, поэтому главным содержанием картины становится психологическое напряжение ожидания». Вот это уже чтение художественного языка.

Универсальная формула анализа

Практически любую картину можно разобрать по следующей цепочке:

ВПЕЧАТЛЕНИЕ → ЦЕНТР → КОМПОЗИЦИЯ → ДВИЖЕНИЕ ВЗГЛЯДА → СВЕТ → ЦВЕТ → ПРОСТРАНСТВО

→ ПЕРСОНАЖИ → ДЕТАЛИ → СМЫСЛ

Не перескакивайте сразу к последнему пункту. Самая частая ошибка зрителя — увидеть изображение и немедленно придумать его смысл. Гораздо интереснее двигаться от видимого к невидимому.

Практический чек-лист на 10 минут

Перед любой картиной можно буквально пройти этот маршрут.

0–1 минута Что я чувствую?

1–2 минута Где главный визуальный центр?

2–3 минута Куда движется взгляд?

3–4 минута Как построена композиция?

4–5 минута Как работает свет и тень?

5–6 минута Как устроен цвет?

6–7 минута Как построены перспектива и пространство?

7–8 минута Что говорят лица, руки, позы и взгляды?

8–9 минута Какие детали и символы имеют значение?

9–10 минута Как все эти средства работают на одну художественную задачу? После этого можно читать музейную аннотацию. И вот тогда она будет действительно полезна.

Еще один важный прием: три уровня чтения картины

Чтобы не запутаться в анализе, удобно разделить восприятие произведения на три уровня.

Первый уровень — «Что я вижу?»

Это факты. Человек. Дом. Дорога. Дерево. Море. Группа людей. Всадник. Натюрморт. На этом уровне нельзя фантазировать. Мы просто фиксируем изображенное.

Второй уровень — «Как это показано?»

Это уже язык живописи. Темная палитра. Низкий горизонт. Резкая диагональ. Огромное пустое небо. Контрастный свет. Смещение главного героя к краю. Свободный мазок. Необычная перспектива. Здесь начинается профессиональное рассматривание.

Третий уровень — «Зачем художник сделал именно так?»

Это уровень интерпретации. Например: Низкий горизонт нужен, чтобы небо казалось огромным. Огромное небо делает человеческую фигуру маленькой. Маленький человек перед огромным небом заставляет нас почувствовать масштаб окружающего мира. Следовательно, композиционный прием превращается в философское содержание. Получается цепочка: прием → впечатление → смысл. Именно эту цепочку необходимо искать в живописи.

Самый важный вопрос: «Почему?»

Когда вы рассматриваете картину, мысленно повторяйте одно слово:

Почему?

Почему главный герой стоит не в центре?

Почему художник выбрал именно вечер?

Почему лицо погружено в тень?

Почему фон почти пуст?

Почему горизонт такой высокий?

Почему одна фигура значительно ярче остальных?

Почему мазок здесь становится грубым?

Почему этот персонаж смотрит прямо на нас?

Почему дорога обрывается?

Почему художник оставил огромный участок холста почти пустым?

Каждое такое «почему» переводит зрителя с уровня потребления изображения на уровень анализа.

Но существует еще один вопрос: «Что было бы иначе?»

Это, возможно, один из лучших способов учиться композиции. Попробуйте мысленно изменить картину. Что будет, если: переместить главную фигуру в центр? убрать дерево? сделать небо голубым? изменить вечер на полдень? удалить второстепенного персонажа? сделать героя значительно крупнее? убрать красный цвет? закрыть окно? Если после такого изменения художественное впечатление резко меняется, вы нашли важный элемент произведения. Так можно буквально экспериментировать с авторской системой решений.

Как анализировать пейзаж, где нет персонажей

Иногда зритель думает: «С людьми понятно — можно изучать лица и жесты. А что анализировать в лесу или поле?» На самом деле пейзаж может быть устроен не менее сложно.

Спросите: Где горизонт? Насколько большое небо? Есть ли дорога или река, ведущая взгляд? Как соотносятся земля и небо? Есть ли одинокое дерево? Где находится самое светлое место? Каков масштаб объектов? Есть ли человеческие следы — дом, дорога, лодка, костер? Что происходит с погодой? Какая стадия дня? И главное: Какое состояние природы выбрал художник? Не просто: «Осень», а: поздняя осень перед зимой? первые теплые дни? затишье перед грозой? вечер после дождя? утро с туманом?

У настоящего пейзажиста погода почти всегда превращается в психологическое состояние.

Как анализировать портрет

В портрете первым вопросом не должно быть: «Похож ли человек?» Спросите: Как художник хочет, чтобы мы воспринимали этого человека? Сильным? Уязвимым? Властным? Уставшим? Замкнутым? Интеллектуальным? Опасным? Обратите внимание на: положение головы; направление взгляда; позу; руки; одежду; фон; освещение лица; размер фигуры относительно холста; предметы рядом. Особенно важен взгляд. Человек смотрит прямо на нас — возникает один тип отношений. Отводит взгляд — совершенно другой. Смотрит вдаль — появляется ощущение внутренней жизни, размышления или мечты.

Как анализировать абстрактную живопись

Здесь исчезает привычный вопрос: «Что изображено?» Но все остальные элементы живописи остаются: цвет; ритм;

масштаб; форма; линия; направление; баланс; контраст; фактура; пространство. Поэтому абстрактную картину иногда даже полезнее анализировать формально. Спросите: Что произошло с моим взглядом? Где он задерживается? Какая форма кажется тяжелой? Какая — легкой? Есть ли ощущение движения? Напряжены ли цвета? Есть ли равновесие? Даже без узнаваемого сюжета художник способен выстроить чрезвычайно сложную визуальную драматургию.

Когда нужно обращаться к истории искусства

После самостоятельного анализа приходит время контекста. Теперь полезно узнать: когда создано произведение; в каком обществе; каковы обстоятельства жизни художника; существовал ли заказчик; какому направлению принадлежала работа; какие произведения предшествовали ей; как ее восприняли современники. Иногда после этого смысл картины радикально меняется. То, что сегодня кажется нам традиционным, в свое время могло восприниматься как вызывающее нарушение всех правил. И наоборот — произведение, которое сегодня кажется странным, для современников художника могло быть наполнено совершенно очевидными символами.

Авторский замысел — не спрятанный правильный ответ

Здесь необходимо сделать важную оговорку. Мы часто произносим: «Что хотел сказать художник?» Но далеко не всегда существует возможность установить это абсолютно

точно. Да и великий художник способен создать произведение значительно более глубокое, чем его собственное словесное объяснение. Поэтому разумнее искать не единственный ответ, а систему доказательств. Если мы говорим: «Эта картина передает одиночество», мы должны уметь объяснить: потому что фигура мала относительно пространства; потому что она отделена от остальных объектов; потому что палитра холодная; потому что вокруг нее находится большое пустое пространство; потому что направление движения ведет не к людям, а от них. Тогда интерпретация перестает быть фантазией. Она становится аргументированным чтением произведения.

Формула хорошего анализа

Хороший анализ никогда не заканчивается словами: «Художник использовал красный цвет». Необходимо продолжить: «Красный цвет выделяет фигуру среди приглушенного окружения». И еще дальше: «Благодаря этому взгляд зрителя постоянно возвращается к ней». И наконец: «Поэтому цвет помогает сделать этого человека эмоциональным центром всей сцены». Получается: Художественный прием → визуальный эффект → эмоциональный результат → смысл. Это и есть полноценный анализ живописи.

От «я вижу» к «я понимаю»

Начинающий зритель смотрит на картину и перечисляет предметы. Подготовленный зритель начинает замечать отношения. Еще более внимательный — замечает решения ху-

дожника. А затем происходит качественный скачок. Вы перестаете спрашивать: «Что здесь нарисовано?» И начинаете спрашивать: «Почему я воспринимаю это именно так?» Вот тогда становится видно, что: свет может рассказывать; цвет может конфликтовать; пустота может давить; диагональ может создавать тревогу; маленькая человеческая фигура способна изменить смысл огромного пейзажа; поворот головы может изменить всю психологию сцены; несколько сантиметров пространства между двумя людьми могут рассказать о них больше, чем подробная надпись.

Простое домашнее упражнение

Выберите одну известную картину. Не читайте ничего о ней заранее. Поставьте таймер на десять минут.

Запишите ответы на десять вопросов:

Что я почувствовал?

Что увидел первым?

Где композиционный центр?

Как движется мой взгляд?

Что делает свет?

Что делает цвет?

Как построено пространство?

Что говорят фигуры и предметы?

Какие детали кажутся особенно значимыми?

Какое общее содержание возникает из всего этого?

После этого прочитайте профессиональный разбор произведения. Не проверяйте себя по принципу: «Угадал — не

угадал». Сравнивайте другое: Что искусствовед заметил такого, чего не заметил я? Вот именно так постепенно воспитывается зрение.

И наконец — одиннадцатая минута

Есть еще одна минута, которой нет в нашем десятиминутном алгоритме. Она наступает после анализа. Когда вы уже разобрали композицию, перспективу, свет, цвет, символы и исторический контекст — прекратите анализировать. Посмотрите на картину еще раз целиком. Молча. Теперь вы увидите ее иначе. В начале перед вами находились холст, краски и сюжет. Теперь за каждым элементом начинают ощущаться решения художника. Почему здесь свет. Почему там тень. Почему человек стоит именно на этом месте. Почему дорога поворачивает. Почему один цвет повторяется. Почему фигура кажется одинокой. Почему вокруг нее столько воздуха. И если это произошло, значит анализ выполнил свою задачу. Он не разобрал произведение на мертвые технические детали. Напротив. Он помог увидеть, как эти детали соединяются и превращаются в искусство. Потому что научиться понимать живопись — это не научиться произносить сложные искусствоведческие термины. Это научиться замечать, что художник сделал с нашим взглядом. И однажды перед картиной вы обнаружите, что уже не просто смотрите на нее. Вы видите композицию до предметов, отношение до деталей, настроение до сюжета и мысль за изображением. С этого момента живопись начинает говорить с

вами на своем собственном языке.

КОМПОЗИЦИЯ В ЖИВОПИСИ ПРОСТЫМИ СЛОВАМИ

Как художник незаметно управляет взглядом зрителя

ЧТО ДЕЛАЕТ КОМПОЗИЦИЯ?



ведет взгляд



выделяет главное



создает равновесие



задает ритм



усиливает настроение



управляет напряжением

1 ЗОЛОТОЕ СЕЧЕНИЕ



важные элементы часто располагаются не в центре, а чуть смещенно — так композиция выглядит живее.

2 ДИАГОНАЛИ



диагональ усиливает движение, драму и направление взгляда.

3 ТРЕУГОЛЬНАЯ КОМПОЗИЦИЯ

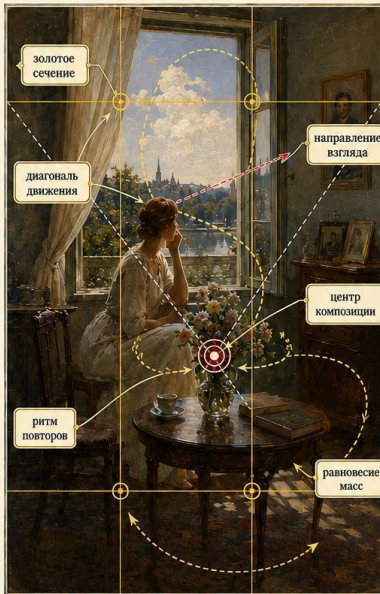


дает устойчивость, цельность и внутренний порядок.

4 КРУГОВАЯ КОМПОЗИЦИЯ



взгляд не уходит из картины, а возвращается внутрь.



золотое сечение

диагональ движения

направление взгляда

центр композиции

ритм повторов

равновесие масс

5 КОМПОЗИЦИОННЫЙ ЦЕНТР



главное не всегда стоит ровно посередине: его можно выделить светом, цветом, масштабом и положением.

6 РАВНОВЕСИЕ



картина держится на соотношении крупных пятен, фигур и точек.

7 РИТМ



повтор создает порядок, а нарушение повтора — акцент.

8 НАМЕРЕННОЕ НАРУШЕНИЕ СИММЕТРИИ



симметрия
небольшой сдвиг делает изображение живым, тревожным или более естественным.

КАК ВЗГЛЯД ДВИЖЕТСЯ ПО КАРТИНЕ



акцент



переход



остановка



возврат



художник направляет нас светом, линиями, контрастами и повторами.

7 БЫСТРЫХ ВОПРОСОВ ЗРИТЕЛЮ

1. Где главное?
2. Куда взгляд идет сначала?
3. Есть ли диагонали?
4. Что удерживает равновесие?
5. Есть ли ритм повторов?
6. Симметрия или асимметрия?
7. Как композиция влияет на настроение?



ГЛАВНАЯ МЫСЛЬ

Композиция — это скрытый каркас картины.

Композиция в живописи простыми словами

Как художник незаметно управляет взглядом зрителя

Когда человек впервые начинает всерьез рассматривать живопись, ему часто кажется, что композиция — это нечто слишком академическое: сложные схемы, геометрические построения, золотые сечения, диагонали, треугольники и правила, которыми пользуются только художники. На самом деле композиция — вещь гораздо более живая. Проще всего определить ее так: *композиция — это способ, которым художник организует все элементы картины так, чтобы зритель увидел их в нужной последовательности и испытал определенное впечатление.* То есть композиция отвечает не только на вопрос: «Где что находится?» Она отвечает на гораздо более важные вопросы: Куда я посмотрю сначала? Куда мой взгляд пойдет потом? На чем задержится? Что покажется главным? Что второстепенным? Где я почувствую покой? Где тревогу? Где движение? Хорошая композиция работает почти незаметно. Зритель не думает: «Вот здесь художник построил диагональ». Он просто чувствует, что картина напряженная. Не замечает: «Главная фигура смещена от центра». Но почему-то смотрит именно на нее. Не размышляет: «Эти темные массы уравнивают светлое пятно справа». Но воспринимает картину как цельную. В этом и заключается сила композиции.

Композиция начинается с простого вопроса: где главное?

Практически в любой картине существует визуальный центр. Это не всегда геометрическая середина холста. Более того, часто художник специально избегает помещать главное точно в центр. Визуальный центр — это место, куда взгляд зрителя приходит первым или постоянно возвращается. Выделить его можно разными способами: светом; цветом; размером; резким контрастом; направлением линий; жестами персонажей; свободным пространством вокруг объекта; направлением взглядов других людей. Например, в огромной многофигурной композиции главный герой может быть сравнительно небольшим. Но если все персонажи смотрят в его сторону, несколько рук указывают на него, а вокруг его лица находится самое светлое пятно, зритель мгновенно понимает, кто является центром сцены. Поэтому главный центр картины — это не обязательно «самое большое». Это то, чему художник придал наибольшую зрительную силу.

Геометрический центр и смысловой центр — не одно и то же

Если поместить главный объект ровно посередине холста, композиция часто становится очень устойчивой. Она может восприниматься как торжественная, спокойная, монументальная. Такой прием хорошо работает в иконописи, парадных портретах, симметричных религиозных или официальных композициях. Но одновременно возникает опас-

ность статичности. Центральное расположение словно говорит: «Все уже установлено. Ничего не изменится». Если художнику необходимо движение, тревога, ожидание или ощущение незавершенности, он часто смещает фигуру в сторону. И тогда возникает напряжение. Зритель словно подсознательно хочет понять, что находится перед этой фигурой, куда она движется, почему пространство с одной стороны больше, чем с другой. Именно поэтому смещенный центр часто воспринимается живее.

Что такое зрительный вес

Все элементы картины обладают условным «весом». Большой темный объект обычно кажется тяжелее маленького светлого. Ярко-красное пятно может визуальнo весить больше, чем крупная, но нейтрально-серая поверхность. Лицо человека почти всегда обладает сильным зрительным весом, потому что человеческий глаз инстинктивно ищет лица. Важны также: размер; цвет; контраст; детализация; положение относительно края; смысловая значимость. Представим картину. Слева находится крупное темное дерево. Справа — маленькая человеческая фигура в яркой одежде. Физически дерево гораздо больше. Но человек может уравнивать его именно благодаря цвету и смысловой значимости. Композиционное равновесие — это не равенство размеров. Это равенство зрительных сил.

Равновесие: почему картина не «падает»

Хорошо построенное полотно обычно ощущается устой-

чивым. Даже если композиция очень динамична, в ней есть внутренний баланс. Представьте весы. На одной стороне лежит большой объект. На другой — несколько маленьких. Весы могут находиться в равновесии. Так же происходит и в живописи. Например: слева — большая темная масса; справа — несколько ярких небольших фигур; сверху — светлое небо; внизу — тяжелая темная земля. Если эти элементы правильно соотносятся, картина воспринимается цельно. Если нет, возникает ощущение, будто одна часть полотна слишком тяжелая или пустая. Иногда художник сознательно создает такой дисбаланс. Но тогда он делает это ради определенного эмоционального эффекта.

Симметрия: порядок, устойчивость, торжественность

Симметрия является одним из самых древних способов построения композиции. Она дает ощущение: порядка; гармонии; стабильности; ритуальности; торжественности. Представьте тронный зал. Монарх сидит в центре. Слева и справа — колонны. Фигуры придворных распределены почти одинаково. Такое построение подчеркивает неизменность власти. Симметричная композиция словно заявляет: «Мир находится в порядке». Поэтому она часто использовалась в религиозном, официальном и монументальном искусстве.

Почему художники нарушают симметрию

Именно потому, что абсолютная симметрия может быть

слишком спокойной. Как только художник немного нарушает ее, возникает жизнь. Например: главный герой чуть смещен; одна фигура наклонена; одно окно открыто; с одной стороны появляется яркое пятно; одна группа людей плотнее другой. И картина оживает. Иногда нарушение симметрии становится главным смысловым приемом. Представим композицию, в которой все люди стоят ровно и спокойно, но один человек резко наклонен вперед. Наш взгляд мгновенно идет к нему. Почему? Потому что человеческое восприятие очень чувствительно к нарушению порядка. Именно отклонение от общего правила становится главным событием.

Намеренный дисбаланс

Иногда художнику нужно не гармонизировать изображение, а наоборот — вызвать тревогу. Тогда он может: смещать фигуры к краю; оставлять огромную пустоту с одной стороны; ставить горизонт слишком высоко или слишком низко; резко обрезать фигуры краем холста; создавать тяжелую массу только в одной части картины. Зрителю становится неуютно. Он может даже не понимать почему. Но причина часто композиционная. Так особенно часто работает современная живопись, экспрессионизм, некоторые символистские и драматические произведения.

Золотое сечение: не магия, а удобная пропорция

О золотом сечении часто говорят почти мистически. Будто существует некая тайная математическая формула, которая автоматически делает произведение прекрасным.

Это преувеличение. Золотое сечение — это прежде всего пропорциональное отношение, которое действительно часто воспринимается человеком как гармоничное. Условно можно представить деление отрезка так, чтобы меньшая часть относилась к большей примерно так же, как большая — ко всему отрезку. Численно это отношение близко к: $1 : 1,618$. В живописи художник может располагать важные элементы не ровно посередине, а близко к линиям золотого сечения. Например: горизонт; главную фигуру; край здания; световое пятно; поворот дороги. Почему это работает? Потому что композиция получается одновременно устойчивой и не слишком симметричной. Центр слегка смещается, и изображение становится живее.

Но золотое сечение — не обязательный закон

Очень важно не превращать его в догму. Великая картина не становится великой потому, что в ней найдено золотое сечение. И плохая картина не станет хорошей, если механически расставить все элементы по математической сетке. Композиция работает не благодаря одному правилу, а благодаря системе отношений. Золотое сечение — лишь один из возможных инструментов. Нередко художник намеренно нарушает гармоничные пропорции ради драматизма.

Правило третей — упрощенный практический вариант

Для начинающего зрителя гораздо удобнее использовать правило третей. Мысленно разделите картину двумя верти-

кальными и двумя горизонтальными линиями на девять прямоугольников. Получатся четыре точки пересечения. Очень часто важные элементы располагаются около этих точек. Например: голова героя; солнце; дерево; дом; лодка; главное световое пятно. Почему это удобно? Потому что объект оказывается не в мертвом центре, но и не слишком близко к краю. Возникает естественный баланс. Это правило широко используется не только в живописи, но и в фотографии и кино.

Диагональ — линия движения

Одна из самых сильных композиционных конструкций — диагональ. Горизонталь обычно спокойна. Вертикаль устойчива. Диагональ же почти всегда вызывает ощущение движения. Она может создаваться: дорогой; копьем; рукой; телом человека; падающим деревом; направлением света; линией гор; строем фигур. Если движение идет снизу слева вверх направо, оно часто ощущается как восходящее, энергичное. Если сверху вниз — может восприниматься как падение или давление. Но это не жесткие правила. Все зависит от контекста.

Диагональ может вести нас внутрь картины

Особенно часто диагональ используется в пейзаже. Дорога начинается у нижнего края полотна и уходит в глубину. Река изгибается к горизонту. Линия берега ведет к далекому городу. Таким образом художник буквально создает маршрут для глаза. Зритель не просто смотрит на пейзаж. Он мыс-

ленно входит в него. Поэтому дорога, река, тропа, мост или линия леса часто являются не просто объектами изображения, а композиционными проводниками.

Перекрестные диагонали создают конфликт

Если на картине существуют две диагонали, направленные навстречу друг другу, возникает напряжение. Например: одна группа персонажей движется слева направо; другая — справа налево. Их линии словно сталкиваются. Подобный прием прекрасно подходит для: батальных сцен; споров; схваток; драматических встреч; многофигурных исторических картин. Глаз зрителя чувствует конфликт еще до того, как он осмысливает сюжет.

Треугольная композиция: устойчивость и иерархия

Еще одна классическая схема — треугольник. Представьте три главные фигуры, образующие условный треугольник. Вершина находится выше, основание — ниже. Такая композиция очень устойчива. Особенно часто она встречается в религиозной живописи Возрождения. Почему? Потому что треугольник сочетает: порядок; устойчивость; подчинение главному центру. Если одна фигура находится в вершине, она автоматически становится наиболее значимой.

Пирамида — усиленный треугольник

Если художник строит группу персонажей как пирамиду, возникает монументальность. Нижние фигуры словно поддерживают верхнюю. Композиция кажется прочной. Пирамидальные построения особенно хороши для сцен, где необ-

ходимо подчеркнуть: величие; единство; религиозную значимость; иерархию. Поэтому такие схемы часто встречаются в изображениях Богородицы с младенцем, святых, монархов и официальных групп.

Перевернутый треугольник

Если треугольник поставить вершиной вниз, устойчивость исчезает. Возникает ощущение нестабильности. Подобная схема может быть полезна для сцен: падения; опасности; хаоса; трагического перелома. Художник как будто сознательно лишает композицию прочного основания.

Круговая композиция: движение без конца

Круг создает совсем другое ощущение. Если фигуры, линии или движения образуют условную окружность, взгляд начинает двигаться по кругу. Он возвращается к исходной точке. Такая композиция может передавать: единство; вечность; замкнутость; хоровод; циклическое движение; гармонию. Круговые композиции особенно хорошо работают в сценах праздника, танца, собрания людей.

Но круг может означать и замкнутость

Не всегда круг — гармония. Если персонажи словно окружили человека, круг превращается в ловушку. Зритель чувствует давление. Таким образом одна и та же геометрическая схема может давать совершенно разные смыслы. Все зависит от того, как она используется.

Овальная композиция

Овал похож на круг, но обычно кажется мягче и дина-

мичнее. Он часто связывает группу персонажей в единое целое. Овальные композиции хорошо подходят для: семейных сцен; групповых портретов; религиозных композиций; интимных сцен. Взгляд зрителя движется плавно, без резких углов.

Ритм: музыка внутри живописи

Композиция — это не только геометрия. В ней существует ритм. Ритм возникает из повторения элементов: деревьев; голов; окон; рук; колонн; цветовых пятен; света и тени. Например, ряд деревьев создает ритм вертикалей. Ряд окон — архитектурный ритм. Группа идущих людей — ритм движения. Повторяющиеся красные пятна могут связывать разные части картины. Ритм заставляет взгляд двигаться. Он может быть: медленным; равномерным; ускоряющимся; прерывистым; хаотичным.

Как художник ломает ритм

Особенно интересен прием нарушения ритма. Представим ряд одинаковых вертикальных колонн. Все повторяется регулярно. И вдруг одна фигура появляется между ними по диагонали. Наш взгляд сразу фиксирует ее. Или: пять человек смотрят в одну сторону, а шестой — в противоположную. Кто станет главным? Скорее всего, шестой. Потому что он нарушил повторение. В искусстве часто главным становится не то, что соответствует правилу, а то, что его нарушает.

Ритм может создавать движение

Если расстояния между повторяющимися элементами постепенно уменьшаются, возникает ощущение ускорения. Если увеличиваются — движение замедляется. Если фигуры повторяют похожий жест, возникает визуальная волна. Так художник может создать движение даже в абсолютно неподвижной картине.

Пустота — полноценная часть композиции

Начинающий зритель обычно смотрит только на то, что изображено. Но художник работает и с тем, чего там нет. Пустое пространство может быть очень сильным. Представьте одинокого человека на огромной площади. Если вокруг него много пустоты, одиночество усиливается. Если ту же фигуру окружить людьми, смысл изменится полностью. Поэтому необходимо смотреть не только на предметы, но и на расстояния между ними.

Воздух перед фигурой

Один из классических приемов — оставлять больше пространства в направлении взгляда или движения персонажа. Если человек смотрит вправо, художник часто оставляет перед ним больше свободного пространства. Зритель ощущает продолжение мысли или движения. Если пространство перед лицом резко обрезать рамой, возникает ощущение тесноты, давления или тревоги. Это особенно заметно в портретах.

Край картины тоже работает

Рамка — не просто техническая граница. Она может об-

резать: фигуру; дерево; дом; лошадь; стол; движение. Если объект резко выходит за край холста, зритель понимает: мир продолжается за пределами изображения. Возникает эффект случайного фрагмента жизни. Такое построение особенно характерно для некоторых мастеров XIX века, позднейшей живописи и фотографии.

Верх и низ картины воспринимаются по-разному

Объекты в нижней части полотна часто кажутся тяжелее. Мы подсознательно связываем низ с землей и весом. Верх — с воздухом, небом, свободой. Если тяжелая темная масса находится наверху, возникает ощущение давления. Например, огромная темная туча над маленькой фигурой человека способна создать драму еще до начала дождя.

Высокий и низкий горизонт

Горизонт — один из самых мощных инструментов композиции пейзажа. **Низкий горизонт** - большую часть картины занимает небо. Возникают: простор; воздух; величие; ощущение бесконечности. Человек или дом кажутся маленькими. **Высокий горизонт** - большую часть холста занимает земля. Зритель сильнее ощущает пространство перед собой. Иногда возникает чувство замкнутости или тяжести. Художник буквально выбирает, что будет главнее: небо или земля.

Масштаб как композиционный прием

Иногда художник специально делает человека очень маленьким по отношению к окружающему пространству. Почему? Чтобы подчеркнуть: величие природы; одиночество;

опасность; бесконечность мира. И наоборот, крупная фигура почти в полный рост, занимающая большую часть холста, начинает доминировать над зрителем. Так часто строятся парадные портреты. Размер — это не просто физическая характеристика. Это утверждение значимости.

Цвет тоже строит композицию

Очень важно понять: композиция — это не только расположение предметов. Цветовые пятна обладают собственным весом. Например, небольшая красная фигура может уравновесить большую серую массу. Яркое пятно на заднем плане способно увести взгляд в глубину. Повтор одного цвета в разных частях картины связывает их между собой. Художник может использовать цвет словно невидимую нить.

Свет как композиционная стрелка

То же относится к свету. Свет может буквально вести зрителя. Например: темный передний план; освещенная дорога; светлое здание вдали. Глаз почти автоматически идет от тьмы к свету. Человеческое зрение любит контраст. Поэтому художник способен управлять вниманием, просто изменяя уровень освещенности.

Как понять композицию практически

Перед любой картиной попробуйте выполнить простой эксперимент.

Шаг первый

Прищурьте глаза. Детали исчезнут. Останутся только большие светлые и темные массы. Вы сразу увидите основу

композиции.

Шаг второй

Определите самое светлое и самое темное место. Спросите: почему они находятся именно здесь?

Шаг третий

Найдите главный объект. Проверьте, каким способом он выделен.

Шаг четвертый

Проследите взгляд. Куда он идет после главного объекта?

Шаг пятый

Мысленно проведите основные линии. Есть ли: диагональ; треугольник; круг; вертикальный строй; S-образная линия?

Шаг шестой

Посмотрите на пустые пространства. Они случайны или работают на смысл?

Конец ознакомительного фрагмента.

Текст предоставлен ООО «Литрес».

Прочитайте эту книгу целиком, [купив полную легальную версию](#) на Литрес.

Безопасно оплатить книгу можно банковской картой Visa, MasterCard, Maestro, со счета мобильного телефона, с платежного терминала, в салоне МТС или Связной, через PayPal, WebMoney, Яндекс.Деньги, QIWI Кошелек, бонусными картами или другим удобным Вам способом.