

И. Л. Левин, Г. И. Панксенов

**ПОРТРЕТНЫЙ ОБРАЗ В ЖИВОПИСНОЙ
АССОЦИАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ
С ВВЕДЕНИЕМ АРХИТЕКТУРНОГО МОТИВА**



Учебно-методическое пособие

Нижний Новгород - 2020

Министерство науки и высшего образования Российской Федерации
Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»

И. Л. Левин, Г. И. Панксов

ПОРТРЕТНЫЙ ОБРАЗ В ЖИВОПИСНОЙ
АССОЦИАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ
С ВВЕДЕНИЕМ АРХИТЕКТУРНОГО МОТИВА

Утверждено редакционно-издательским советом университета
в качестве учебно-методического пособия

Нижегород
ННГАСУ
2020

ББК 85.14
Л 36
П 16
УДК 741.021.2:75.041

Издается в авторской редакции

Рецензенты:

- Е. С. Балашова* – канд. филос. наук, доцент кафедры средового и графического дизайна ФГБОУ ВО «Нижегородский государственный педагогический университет имени Козьмы Минина»
А. В. Казарин – канд. филос. наук, доцент, член-корреспондент Российской академии художеств, директор школы дизайна «Mobile design academy»

Левин, И.Л. Портретный образ в живописной ассоциативной композиции с введением архитектурного мотива [Электронный ресурс]: учеб.-метод. пос. / И. Л. Левин, Г. И. Панксенов ; Нижегород. гос. архитектур. - строит. ун – т. – Нижний Новгород: ННГАСУ, 2020. –106 с.; ил. 1 электрон. опт. диск (CD-RW) ISBN 978-5-528-00421-1

В книге объяснены методы и приёмы привнесения ассоциативно-образных элементов портретного жанра в архитектурную среду, систематизирован отечественный и зарубежный историко-культурный опыт живописного портретного творчества, приведены примеры учебных живописных работ по выполнению ассоциативного автопортрета с введением архитектурного мотива.

Для студентов архитектурных вузов и факультетов.

На обложке – ассоциативный автопортрет студентки ННГАСУ Александры Карасёвой «Видение. Магия пирамид»

ISBN 978-5-528-00421-1

© И.Л. Левин, Г. И. Панксенов, 2020
© ННГАСУ, 2020

Введение

Данный учебный курс призван активно способствовать освоению методов и приёмов образного портретного изображения студентами, обучающимися в архитектурных вузах и на архитектурных факультетах. Он изучается в качестве важного раздела дисциплины «Ассоциативная композиция в живописи» и в конечном результате предполагает овладение будущими архитекторами широким арсеналом средств образного мышления и воображения в колористической разработке сложных структур.

Этот учебный курс был успешно апробирован на базе кафедры рисунка и живописи Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета. Представленный во второй главе и в Приложении ряд студенческих композиций великолепно иллюстрирует образовательные возможности развития в этом плане художественно-творческих способностей студентов. Тема учебного задания: «Ассоциативный автопортрет с введением архитектурного мотива» выбрана неслучайно, так как основной целью его выполнения было ассоциативное осмысление характера собственной личности в образном контексте архитектурных сред.

Архитектор-художник и архитектор - средовой дизайнер в настоящее время призван решать задачи художественно-эстетического оформления архитектурного пространства, наполнения среды человеческой жизнедеятельности колористически целостными произведениями архитектурного творчества и монументально-декоративного искусства. Выдвинутая древнегреческим философом-софистом Протагором идея: «Человек есть мера всех вещей, существующих, что они существуют, и несуществующих, что они не существуют» преломляется в новейшей культуре как возможность одухотворения, индивидуализации, гуманизации, антропоморфности, многоплановых образных интерпретаций архитектурно-художественных объектов. Требования классической соразмерности людей и городских строений, соответствия архитектурного «одеяния» улиц и площадей образу человека третьего тысячелетия, его эстетическим идеалам являются важным ориентиром в освоении путей взаимосвязи трактовок портретного и архитектурно-пластического образов.

А для успешного воплощения оригинальных задумок, решения творческих задач максимально выразительного и целостного раскрытия образного замысла и его реализации в практике профессиональной деятельности требуется владение многими ремесленными умениями и навыками. Ибо у истинного мастерства всегда размыта грань между вдохновенным творческим трудом и искусным ремеслом.

ГЛАВА I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВЫПОЛНЕНИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНЫХ ПОРТРЕТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ

1.1. Портрет в живописи. Классификация портретов

Портрет (от фр. *portrait* и старофр. *portraire* — «воспроизводить что-либо черта в черту», также встречается устаревшая языковая форма «парсуна», от лат. *persona* — «личность; особа») – жанр изобразительного искусства, связанный с изображением внешнего облика и передачей духовного, внутреннего мира конкретного человека или группы людей.

Из определения следует, что портретом может называться художественно-образное изображение одного человека (*одинарный портрет*), в том числе – автора изображения (*автопортрет* - рис.1), двух людей (*парный портрет* – рис. 2), группы портретируемых (*групповой портрет* - рис. 3). Групповой портрет часто задумывается как тематическая композиция бытового либо батального жанра. Характерный пример такого художественного решения – картина Х. Рембрандта «Выступление стрелковой роты капитана Франса Баннинга Кока и лейтенанта Виллема ван Рёйтенбюрга», более известная под названием «Ночной дозор».

Портрет можно выполнять *с натуры, по памяти, по представлению* (если он выполняется после того, как сделан портрет с натуры, но с иной точки зрения или в ином ракурсе), *по воображению* (если речь идет об изображении вымышленного персонажа), *на основе документальных материалов* (рисунки, фотографии, описания). Великолепно иллюстрирует разнообразие подходов – от натурального к фантазийному - серия портретов Н.И. Забелы кисти М.А. Врубеля (рис. 4-6). На картине «Царевна-лебедь» образ жены художника представлен в виде персонажа пушкинской сказки.

Кроме традиционного реалистического портрета существуют различные стилистические трактовки портретного образа. Любопытные метаморфозы произошли с реалистическим портретным образом папы Иннокентия X, написанным Д. Веласкесом. В нём нет признаков славы и величия (ради чего был сделан заказ): с портрета смотрит корыстолюбивый и озлобленный старик с цепким, вьедливым взглядом. «*Troppo vero!*» («Слишком верно!»), - воскликнул изумлённый понтифик, увидев портрет. Через несколько веков неоекспрессионист Ф. Бэкон в *портрете-реминисценции* в гротескной, утрированной форме резко обнажил негативные черты, показанные намёком Веласкесом в психологическом портрете: Иннокентий X у Ф. Бэкона изображён взбешённым, кричащим.



Рис. 1-3. Примеры портретов (слева направо, сверху вниз): одинарный (З. Серебрякова. «За туалетом. Автопортрет»), парный (Я. Ван Эйк. «Портрет четы Арнольфини»), групповой (Х. Рембрандт «Ночной дозор»)



Рис. 4-6. Примеры портретов жены М.А. Врубеля - Н.А. Забелы-Врубель (слева направо, сверху вниз): с натуры (1898), по представлению («Дама в лиловом», 1904-1905), по воображению («Царевна-лебедь», 1900).



Рис. 7-8. Стилистические и гротесковые интерпретации портретного образа: слева – Д. Веласкес «Портрет папы Иннокентия X» (1650), справа – Ф. Бэкон «Этюд по портрету папы Иннокентия X» (1953)

По изобразительному охвату формы различают следующие *виды портрета*: человека, полностью охватывающий его фигуру (*фигурный портрет*), притом портретируемый может быть представлен, как в одетом (рис. 9), так и в обнажённом виде – в жанре *ню* (рис. 12), *поясной* с руками (рис.10), *погрудный* с охватом плечевого пояса (рис.11), *изображение головы человека* (рис. 13). Охват формы и её существенные признаки определяются тем, какие выразительные элементы и с какой целью художник показывает на картинной плоскости. Например, статуарная статность модели, сила духовного величия в образе написанной В.А. Серовым актрисы Марии Ермоловой, одетой в длинное чёрное платье, требуют полного охвата всей фигуры. Также в его же фигурном изображении балерины Иды Рубинштейн, представленной в обнажённом виде, лучше воспроизводится образ манерной, душевно хрупкой героини.

По точке зрения на модель выделяют портреты, выполненные в *профиль* (вид головы справа или слева – рис. 14), в *анфас* (фронтальное положение головы – рис. 15), *с оборотом* (четверть оборота, три четверти оборота, треть оборота и т.д. (рис. 9-13). Портреты анфас и в профиль подчёркивают строгость модели, торжественное звучание силуэта, как изображены именитые особы на портретах Рафаэля Санти и Пьеро дела Франческа.

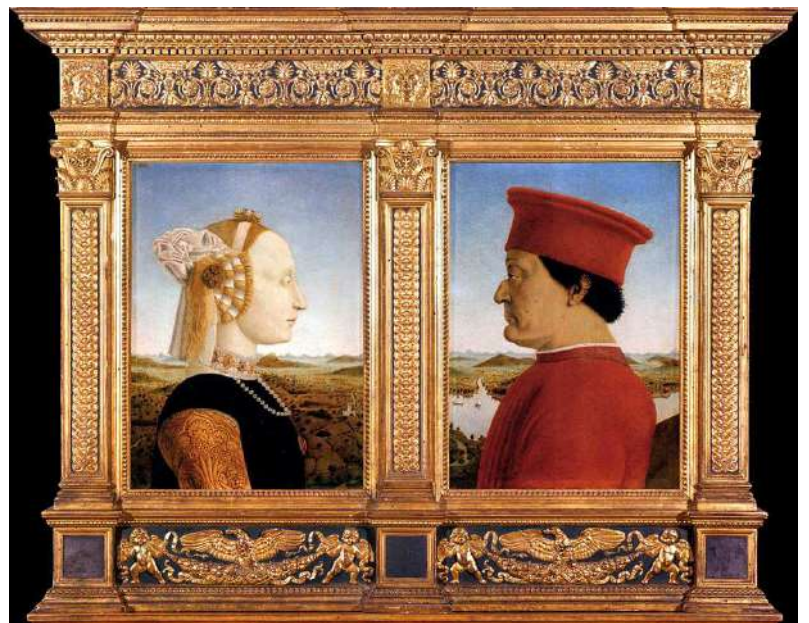


Рис.9-15. Слева направо, сверху вниз. В.А. Серов: портреты М.Н. Ермоловой (1905), Г.Л. Гиршман (1907), С.М. Драгомировой-Лукомской (1900), Иды Рубинштейн (1910), Н.И. Фешин «Мексиканская бабушка» (1927), Рафаэль Санти «Портрет герцога Г. де Монтефельтро» (ок. 1504), Пьеро дела Франческа «Портрет герцога Г. де Монтефельтро с супругой»

Автопортрет - портретное изображение художником самого себя.

Художник, являясь одновременно автором и моделью, лучше других знает черты своего характера, особенности эмоциональных состояний. Поэтому нередко автопортреты в психологическом плане более достоверны, чем портреты окружающих.

Изначально в классических произведениях автопортрет включался в жанровую композицию. Образный мир художника был связан с интерпретацией сюжета, с трактовкой жанровой сцены, с мастерством в использовании приёмов и средств художественной выразительности (умелая акцентировка главных фигур, их пропорционально и анатомически верная прорисовка, светотеневая моделировка в соответствии с требованием единства освещения, пространственное решение изображения, контраст и равновесие элементов изображения, нюансировка форм и сглаживание второстепенных деталей и т.д.). Образ художника-творца становился частью окружения главных персонажей, свидетелем происходящего, наблюдателем, ведущим скрытый диалог со зрителем. Блестящим примером такого подхода к взаимосвязи портретных и автопортретных образов служит картина выдающегося испанского живописца Диего Веласкеса «Менины» (рис.16).

1.2. Развитие связи художника и окружения в портретной композиции

Портретный образ всегда рассматривался как существенная часть окружения человека, окно в социум, документ эпохи. «Прогресс живописи, начиная с её несовершенных опытов, заключается в том, чтобы доработаться до портрета», - утверждал Г. Гегель.

В контексте различия связей портретного образа с природным окружением можно сравнить картины К. Моне и И.Н. Крамского на аналогичный сюжет: «Дама под зонтиком»: портретируемый как часть природной среды у К. Моне (рис. 17) и самоценность портретного образа в природной среде у И.Н. Крамского (рис. 18).

По мнению П.А. Федотова, портрет должен быть исторической картиной, где главное лицо вовлечено в сюжетное действие. Соответственно, если речь идёт об автопортрете, крайне важно, каким видит себя художник в природном и социальном окружении. Если на реалистической картине Гюстава Курбе «*Bonjour, Monsieur Courbet!*» («Здравствуйте, господин Курбе», рис.19) художник горделиво демонстрирует то, каким уважением и почётом он, простой труженик кисти, пользуется даже среди таких знатных людей, как меценат А. Брюйя, то на картине «*Bonjour, Monsieur Gauguin!*» («Здравствуйте, господин Гоген», рис. 20), выполненной как сюжетная аллюзия картины Курбе,

Поль Гоген подчёркивает свою отстранённость, обособленность от окружающих людей, «непроницаемость» своего внутреннего мира.



Рис. 16. Диего Веласкес «Менины». 1656



Рис. 17-18. Слева - К. Моне «Прогулка. Дама с зонтиком» («Камилла Моне с сыном Жаном»), 1875. Справа - И.Н. Крамской «Женщина под зонтиком» («Жаркий день», портрет Л.Ф. Крамской, племянницы художника), 1883.



Рис. 19. Гюстав Курбе «Встреча», или «Здравствуйте, господин Курбе» («*Bonjour, Monsieur Courbet!*»). 1854



Рис. 20. Здравствуйте, господин Гоген» («*Bonjour, Monsieur Gauguin!*»). 1889

Все элементы окружения - симметрично расположенные, зигзагообразно вздымающиеся вверх деревья, прутья ограды, фронтальный разворот фигуры мастера, белёдые, как облака, кусты, проглядывающая за холмом крыша белого дома – работают на образное представление раздвоенности миров, вынашивания замысла во внутреннем мире художника.

Включение художниками в фон автопортрета и портрета элементов произведений, изменение красочной структуры фона создаёт дополнительную смысловую нагрузку, усложняет ассоциативный ряд картины (рис.21-24).

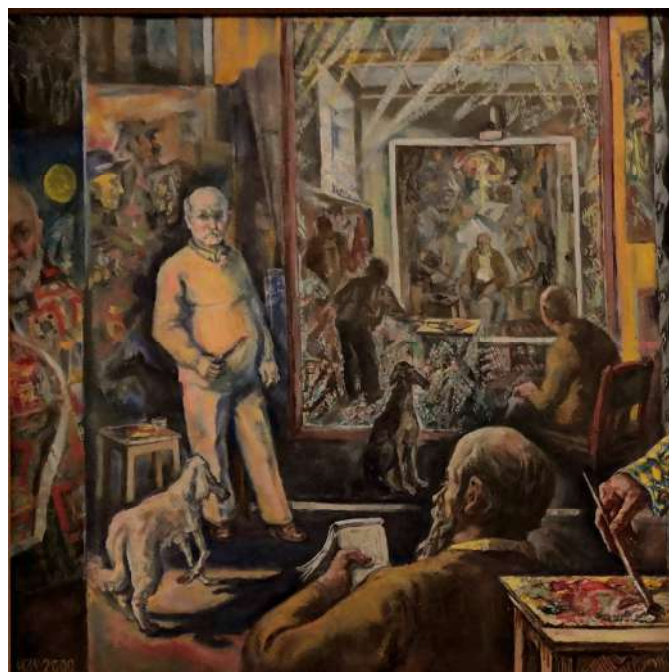
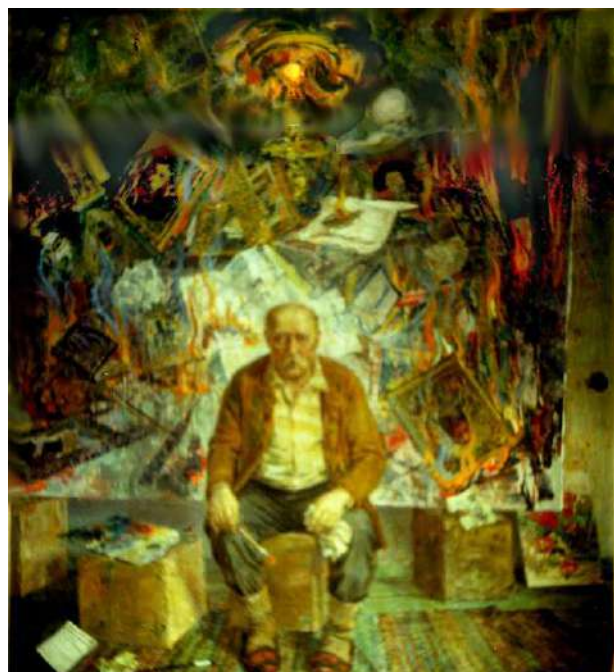
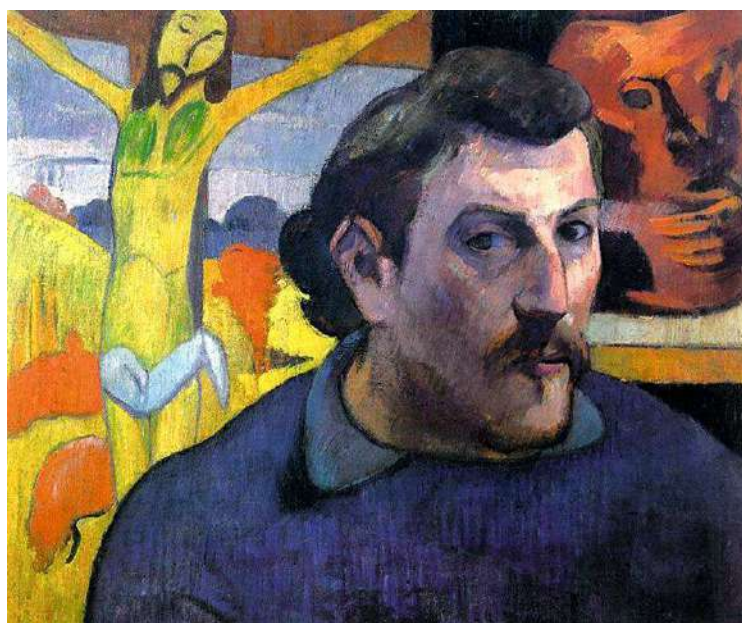


Рис. 21. Включение в фон автопортрета и портрета элементов произведений (слева направо, сверху вниз): Поль Гоген. Автопортрет с «Жёлтым Христом», х.м., 1890; Поль Гоген «Автопортрет», 1889; Алексей Варламов «Неоконченная картина» (автопортрет); Игорь Левин «По ту сторону цвета» (памяти А.Г. Варламова), 2000

Пространственное окружение определяет композиционную структуру картины, дополняет изображение художника характерными атрибутами, символикой, обогащает картинный образ новыми ассоциациями. Немаловажно учитывать масштаб, тип (бюст, погрудный, поясной с руками, фигурный) и расположение портрета и автопортрета в формате: сдвиги, динамические ходы в композиции (рис. 25-29).

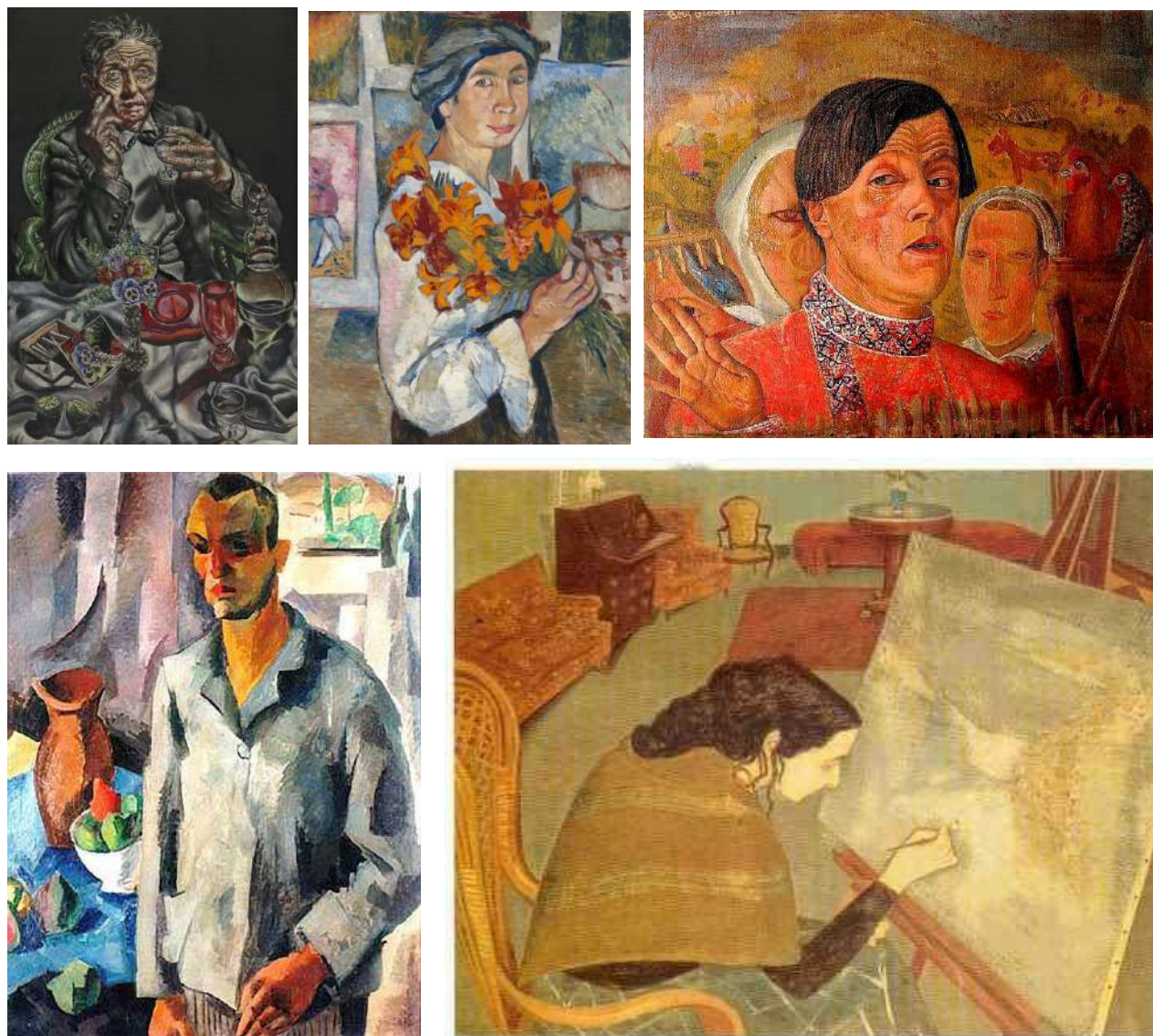


Рис. 25-29. Автопортреты и портреты с усложнённым решением пространства (слева направо, сверху вниз): Айвен Олбрайт «Автопортрет», Наталья Сергеевна Гончарова «Автопортрет с жёлтыми лилиями», Борис Михайлович Григорьев «Автопортрет с курицей и петухом», Роберт Рафаилович Фальк «Автопортрет на фоне окна», Арпад Сенеш «Портрет Марии Элены Виейры да Силва, жены художника),

Смещение портретного изображения к краям картины, включение в композицию ритмических пауз или фоновых «пустот», развитие пластики фигуры и элементов изображения, «запуск» силовых направлений, смелые

цветовые акценты усиливают глубину портретного образа, его ассоциативность и философскую осмысленность (рис. 30-33).

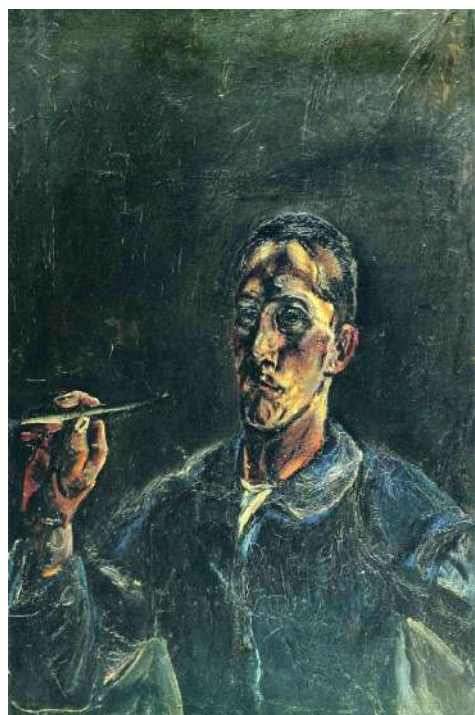


Рис. 30-33. Автопортреты и портреты со смещением главного центра (слева направо, сверху вниз): Оскар Кокошка «Автопортрет с кистью», Таир Салахов «Портрет композитора Кара Караева», Алиса Эндрес «Автопортрет», Тамара Лемпицка «Автопортрет в зелёном Бугатти»

На одном из автопортретов П.-П. Рубенс изобразил себя вместе со своим талантливым учеником. При этом кажется, что рука Рубенса становится одновременно рукой ван Дейка. Аллюзией к этой картине стал «Автопортрет с Густавом Климтом» Э. Шиле. Только сюжет развёртывается в обратном порядке: не учитель изобразил ученика, а ученик – своего учителя и наставника в живописи, подчёркивая тем самым живую преемственность в творчестве, и рука Климта как бы вырастает в руку Шиле, их фигуры ассоциативно сплетаются (рис. 34-35).



Рис. 34-35. Автопортреты учителя и ученика: слева - Питер Пауль Рубенс «Автопортрет с Антонисом ван Дейком», справа - Эгон Шиле «Автопортрет с Густавом Климтом»

Иногда о духовной связи художника со значимыми для него людьми опосредованно свидетельствуют относящиеся к их образу вещи. Э. Бернар изобразил своего наставника в творчестве в виде прикрепленного к стене рисунка. В.Е. Попков изобразил себя примеривающим шинель отца, возрождая в памяти образы ушедших из жизни людей и ассоциативно оживляя связь поколений (рис. 36-37).

1.3. Изобразительные и выразительные средства варьирования портретного образа

В зависимости от поворота головы художника (анфас, близость к профилю, треть и четверть оборота и т.д.) передаётся различное эмоциональное состояние – спокойствие, уверенность в себе, одухотворённость во фронтальных позициях (рис. 38-40); энергия, напряжённость, смятение при активном повороте (рис.41-45).



Рис. 36-37. Автопортреты с аллюзиями значимых лиц и событий: слева - Эмиль Бернар «Автопортрет с портретом Поля Гогена» (1888); справа - Виктор Ефимович Попков «Шинель отца» (1972)

Большое значение имеет мимика и взгляд портретируемого (рис. 46-60). Выраженный ракурс и действие мимических мышц лица в портрете и автопортрете – показатель эмоционального напряжения, особенностей психологического состояния человека (тяжёлое раздумье, настороженность, удивление или энергичный порыв и т.д.). Портретное изображение художника без выраженного ракурса может контрастировать с фоновым изображением в ракурсе (так показал преемственность возрастных периодов К.С. Петров–Водкин). Издавна был известен эффект «следящего взгляда»: с любой точки взгляд портретируемого обращён на зрителя, если голова слегка развёрнута (и ракурс завуалирован светотенью), а глаза смотрят прямо (классические примеры – фаюмские портреты, «Джоконда» Леонардо да Винчи, «Автопортрет» А. Ван Дейка). Не всегда для усиления образности этот эффект необходим (самоуглублённость в портрете Ф. Ауэрбаха и самоотрешённость в поднятом вверх взгляде Д. Риверы). Фактурная проработка выпуклых частей усиливает экспрессию (что просматривается на автопортрете Д. Сикейроса).

Восприятие образа портрета зависит от направленности, силы, единства, цвета и характера освещения, от распределения светотени и силуэтности формы. Цветное и контрастное, целостное освещение, освещение контражур с выраженным силуэтом усиливает экспрессию изображения (рис. 61-68). Жёсткое освещение выражает волевой напор (рис. 60-72); мягкое, рассеянное, мерцающее освещение создаёт ореол таинственности (рис. 73-76).

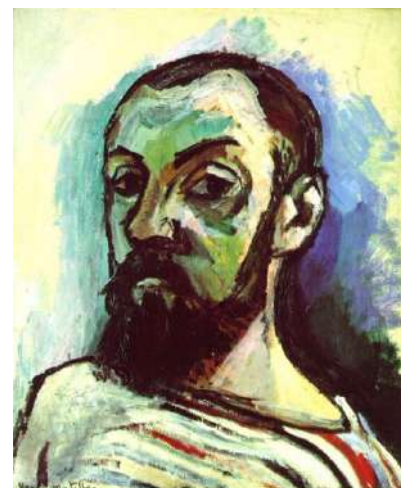
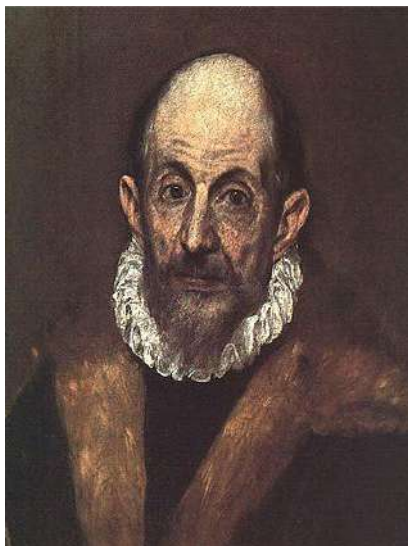


Рис. 38-45. Влияние поворота головы портретируемого на портретный образ (слева направо, сверху вниз): автопортреты Натана Исаевича Альтмана (1911), Эль Греко (1575-1600), Пьера Боннара (1889), Иван Николаевич Крамской «Неизвестная» (1883). Эгон Шиле «Портрет Вали Нойциль» (1912), автопортреты Александра Александровича Дейнеки Дейнеки (1920-30), Юрия Павловича Анненкова, Анри Матисса (1906)

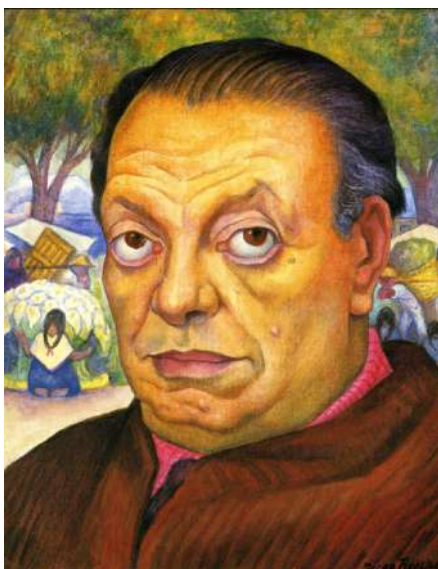
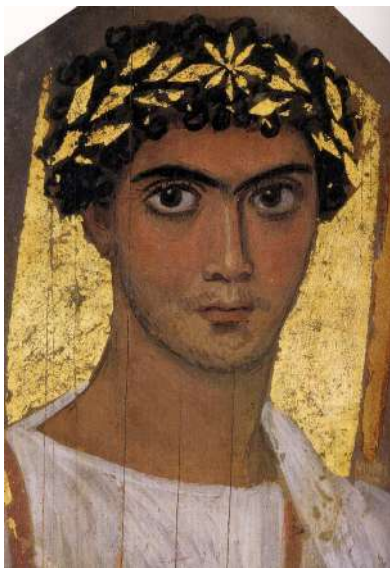
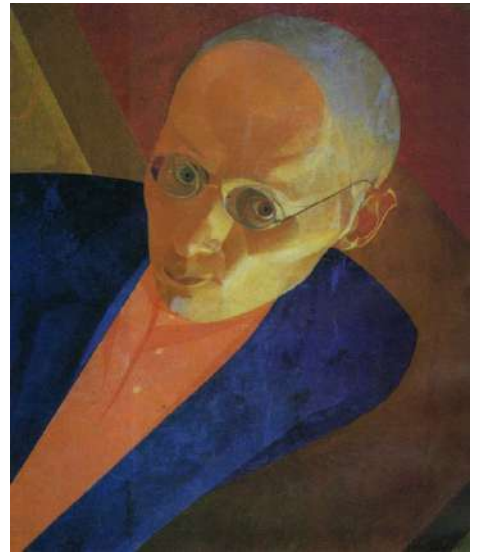


Рис. 46-53. Взгляд и характер в портрете и автопортрете (слева направо, сверху вниз). Автопортреты Фрэнка Ауэрбаха, Козьмы Сергеевича Петрова-Водкина, Леонида Терентьевича Чупятова, фаямский портрет, Леонардо да Винчи «Джоконда, Антонис ван Дейк «Портрет молодого человека (автопортрет)», автопортреты Диего Риверы, Давида Сикейроса

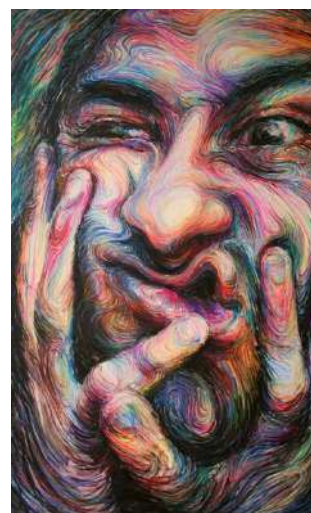


Рис. 54-60. Серия автопортретов греческого художника Никоса Гифстакиса – с использованием средств мимики, характера взгляда, фактуры и текстуры изображения

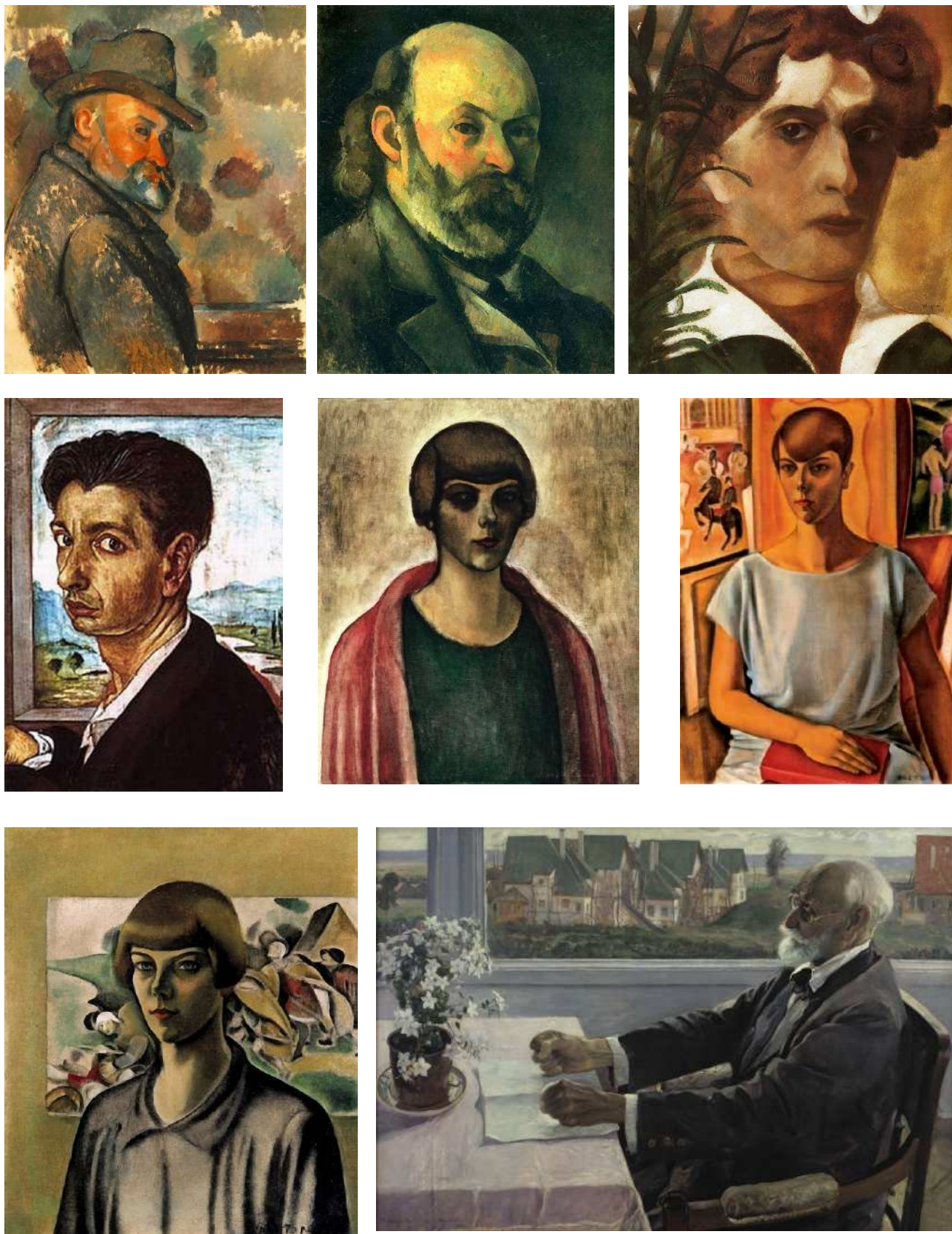


Рис. 61-68. Влияние освещения на образное восприятие портрета и автопортрета (слева направо, сверху вниз) Автопортреты: два – Поля Сезанна, Марка Шагала, Джорджо де Кирико, три – Анны Бартоник, Михаил Васильевич Нестеров «Портрет И.П. Павлова» (1935)



Рис. 69-76. Влияние освещения на образное восприятие портрета и автопортрета (слева направо, сверху вниз). Автопортреты П.А. Челищева, А. Дерена, Э. Корб, Э.Мунка (два автопортрета), Ф. Гойя «Дон Мануэль», Н.И. Альтман «Портрет А.А. Ахматовой», автопортрет Л. Фини

В автопортретах Винсент ван Гог использовал различные средства художественной выразительности (линия, масштаб, силуэт, тон и тональность, освещение, цвет и колорит, мазок-штрих, ритм, контраст, нюанс, равновесие и др.) для интерпретации образных состояний и настроения автора (рис. 77-94).



Рис. 77-85. Автопортреты настроения Винсента ван Гога



Рис. 86-94. Автопортреты настроения Винсента ван Гога

Как и любое изображение, портрет и автопортрет может быть аллегоричен, т.е. быть выразителем определённой философской или литературной идеи. Например, он может выражать раздумье о целостности личности и изменении её облика и характера в соответствии с переживаемым

временным периодом жизни, а может благодаря жестам и мимике выразить определённое эмоциональное состояние (рис. 95-96).



Рис. 95-96. Аллегоризм в портрете. Слева - Вечелио Тициан «Аллегория времени (благорозумия)», 1565. Справа - Гюстав Курбе «Отчаяние» (автопортрет), 1843-45

1.4. Деформации и стилистические трансформации в портретном изображении

Первым ввёл сознательную деформацию в портретное изображение выдающийся художник-маньерист Франческо Пармиджанино (итал. Джироламо Франческо Мария Маццола из Пармы). Автор «Мадонны с длинной шеей» ещё в юношеском возрасте (в 1524 г.) написал «Автопортрет в вогнутом зеркале» (рис.97). Позднее модель искривлённой отражающей поверхности не раз использовалась художниками как материальная основа различных пластических деформаций. В частности, сферическую деформацию пространства использовал в графическом автопортрете нидерландский художник Маурис Эшер (рис. 98).

Пластические деформации способствуют усилению декоративного начала, видоизменению привычной формы, выделению значимых структур, развитию пластического мотива композиции, дают возможность отойти от обыденного восприятия. Превращая форму в игру пятен и объёмов, деформации усиливают ассоциативную направленность образа (рис. 99-107).

В кубистических и кубофутуристических портретах и автопортретах происходит декомпозиция фрагментов форм и их сборка в новую, подчёркнуто динамическую конструкцию, выявление их геометрических составляющих (рис. 108-111).



Рис. 97-98. Слева - Франческо Пармиджанино «Автопортрет в вогнутом зеркале» (1524); справа - Маурис Эшер - литография «Рука с отражающим шаром» или «Автопортрет в сферическом зеркале» (1935)

В орфизме и фовизме кубистические трансформации расцветаются цветовыми градациями, звучными аккордами, мерцанием цветовых линий и плоскостей (рис. 112-120). Оригинален аналитический подход Павла Филонова, ориентированный на кристаллическое «выращивание» форм (рис. 121-126).

Выявление основных пятен, очертаний, силуэтов и масс в композиции портрета и автопортрета, художественное обобщение, стилизация элементов, их схематизация и переход к условно-знаковому решению форм, повышение декоративного звучания цветов лучше проявляет ассоциативность образа (рис. 127 – 135). Прославленный портретист В.А. Серов неоднократно указывал на важность заострения, вплоть до шаржированности, в образе характерных черт модели, говоря, что вдохновляется не самим лицом индивидуума, а той характеристикой, которую можно сделать на холсте. И поэтому его часто упрекали, что его портреты похожи на шаржи. «Что делать, если шарж сидит в самой модели? – сетовал он. – Я только высмотрел, подметил»

Пикассо ранних периодов (автопортреты 1901-1906 гг.) склонен к поиску композиционно целостного пластического решения в символично-декоративных и экспрессионистических автопортретах. В поздних работах проводится жёсткий отбор значимых элементов, примитивизация форм, экспрессия усиливается благодаря контрастам линий и локальных пятен. Последний автопортрет Пикассо 1972 г. назван «Автопортрет перед смертью» (рис. 136-140).

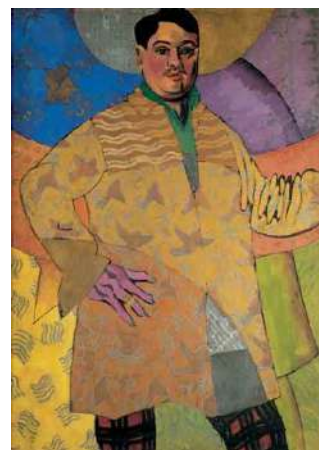


Рис. 99-107. Деформации в портретном изображении (слева направо, сверху вниз): автопортреты Марка Шагала, Лионеля Файнингера, Оскара Кокошки, Эгона Шиле (два автопортрета). Аристарха Лентулова, Хардинг Мейер «Женский портрет», Амедео Модильяни – два портрета Жанны Эбютерн, жены художника

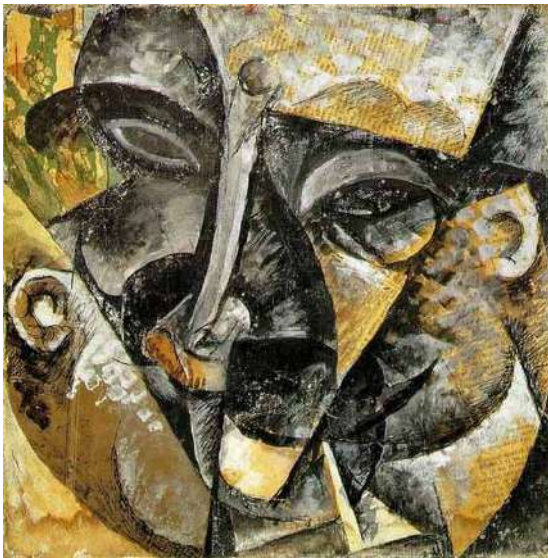
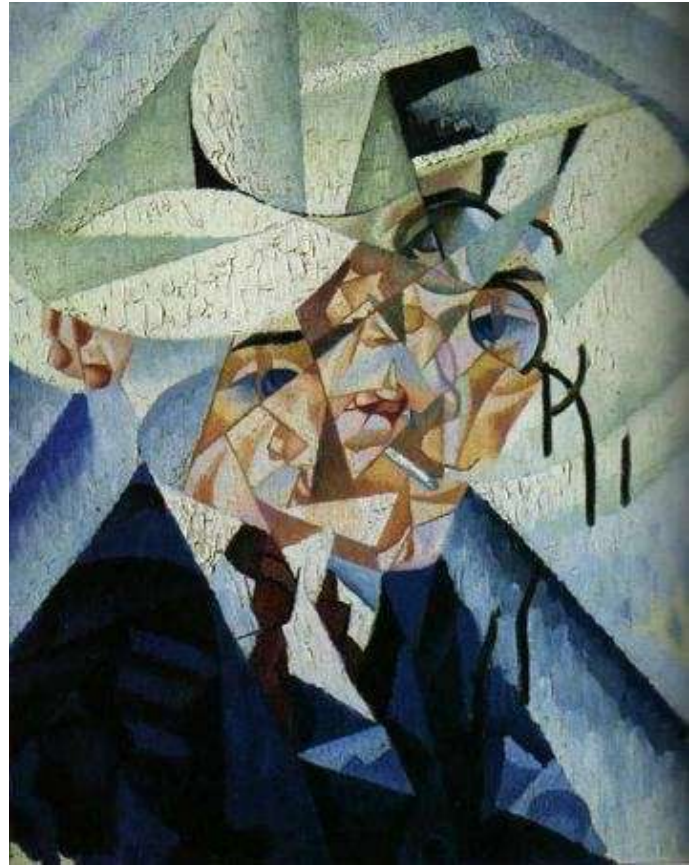


Рис. 108-111. Кубистические и кубофутуристические деформации и трансформации изображения в портрете (слева направо, сверху вниз): Пабло Пикассо «Портрет Амбруаза Воллара» (1910), Джино Северини «Автопортрет» (1912) Умберто Боччони - «Динамизм мужской головы» (1913) и «Состояния души - II. Те, кто уезжают» (1911)

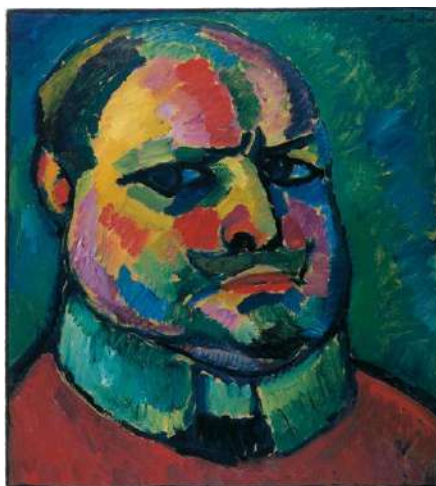
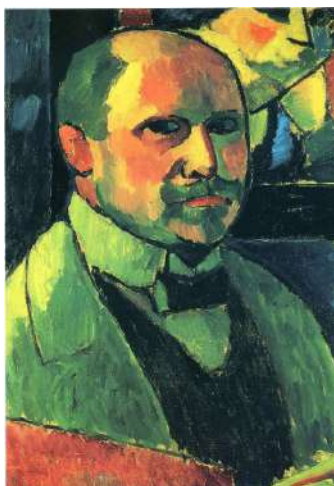
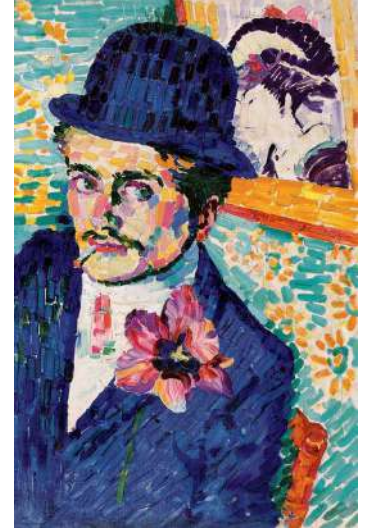


Рис. 112-120. Орфистская и фовистская трансформация в портретах (слева направо, сверху вниз): автопортреты Владимира Давидовича Баранова-Россине, Родена Депонка, Робер Делоне «Портрет Жана Метценже», 3 автопортрета Владимира Давидовича Баранова-Россине, 2 автопортрета Алексея Георгиевича Явленского, Робер Делоне «Портрет Анри Карльера»

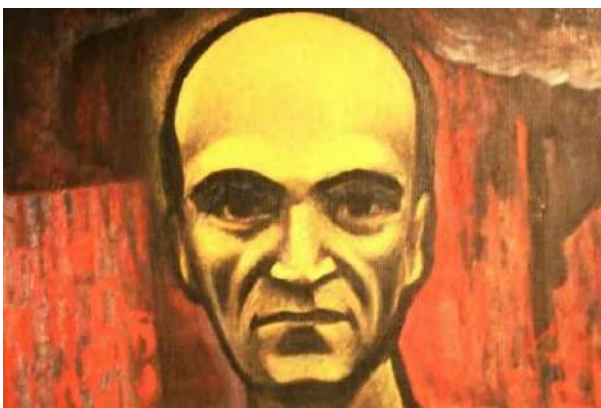
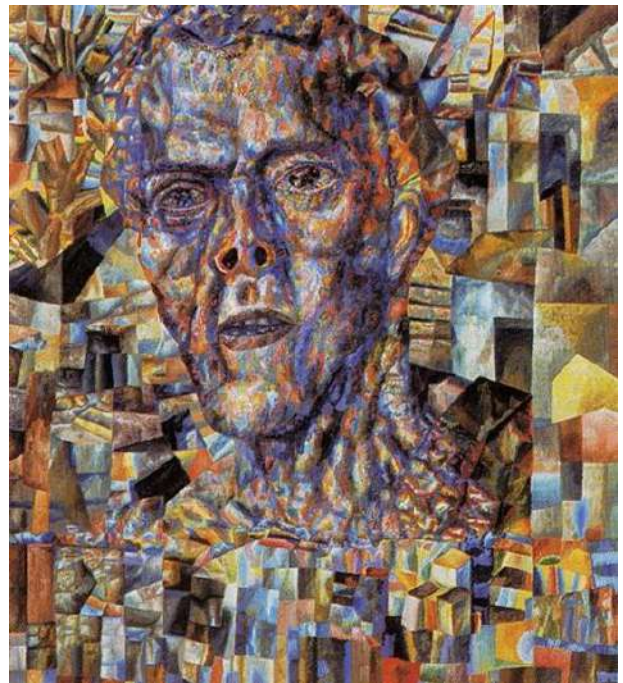
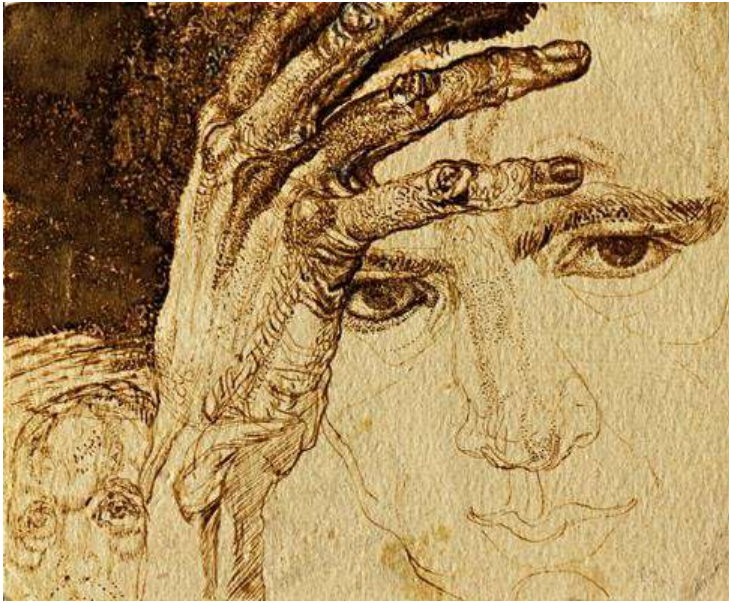


Рис. 121-126. Аналитическая живопись Павла Николаевича Филонова в решении форм портрета и автопортрета

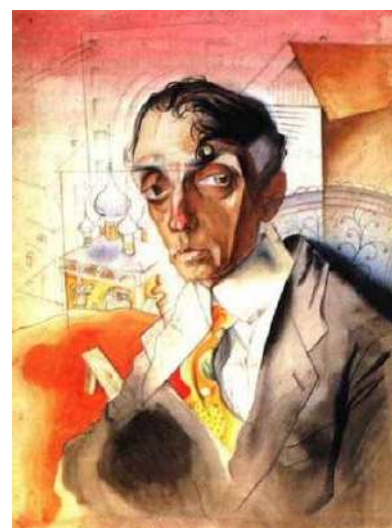
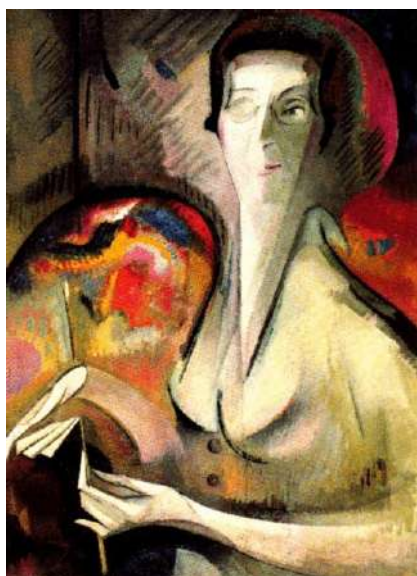
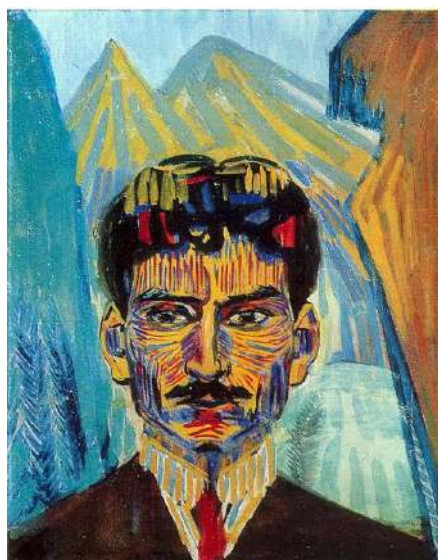


Рис. 127-135. Заострение образных характеристик, обобщение и схематизация в портрете. Автопортреты (слева направо, сверху вниз): Людвиг Кирхнер, Мартирос Сергеевич Сарьян, Илья Иванович Машков, Ромейн Брукс, Варвара Фёдоровна Степанова, Анатолий Тимофеевич Зверев; Юрий Павлович Анненков: портреты неизвестной в зелёном, Шерлинга, Кузмина



Рис. 137-140. Обобщение и схематизация в автопортрете. Пабло Пикассо: от реализма к условности (автопортреты 1901, 1906, 1907, 1972 гг.)

Интересно также проследить эволюцию портретов и автопортретов выдающегося художника русского авангарда К.С. Малевича, прошедшего путь от пуризма, реализма, символизма – к синтетическому кубизму и супрематизму, к жёсткой системе геометризации форм, а после – к неоренессансной портретной живописи (рис. 141-147).

Обобщение и схематизация в автопортретах поражённого болезнью Альцгеймера художника У. Уотермолена, носит специфические черты: он изобразил угасание собственной личности (рис. 148-155).

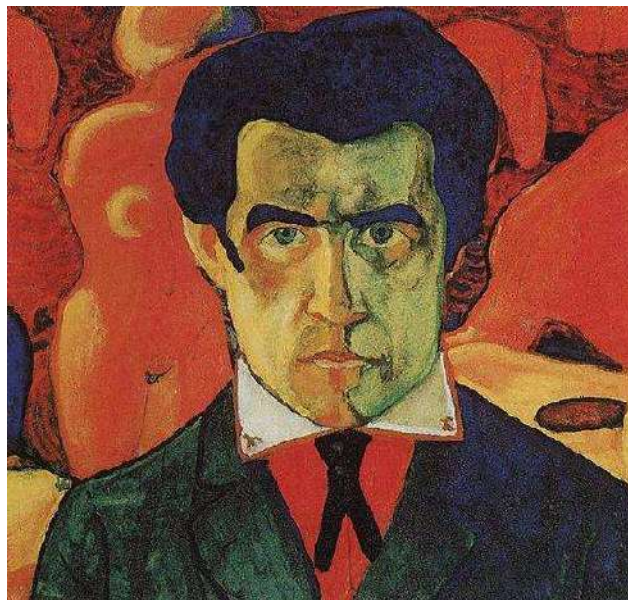
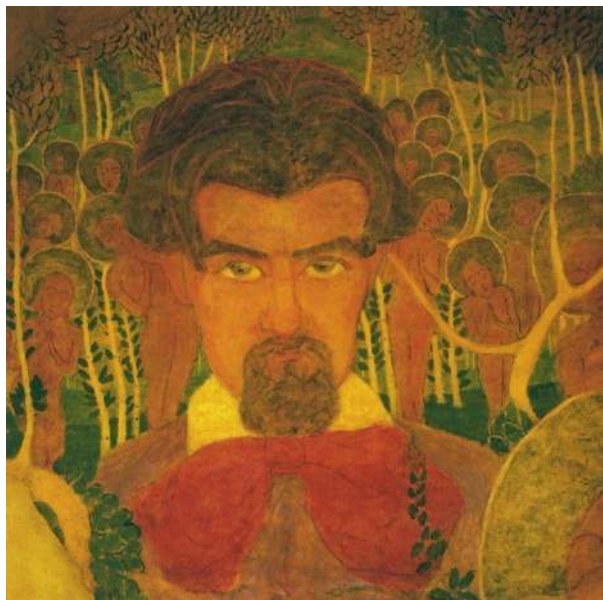


Рис. 141-147. Эволюция автопортретов и портретов и Казимира Севериновича Малевича (слева направо, сверху вниз): автопортреты К.С. Малевича 1907 (из серии «Фресковая живопись»), 1910, 1911, 1933; «Девушка с гребнем в волосах» (1932-33), «Голова современной девушки (1932), «Портрет Н.А. Малевич» - жены художника», «Портрет художника И.В. Клюна (1913)

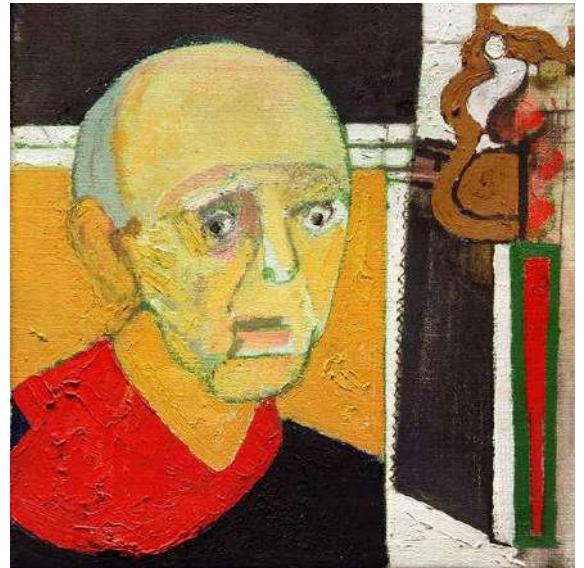
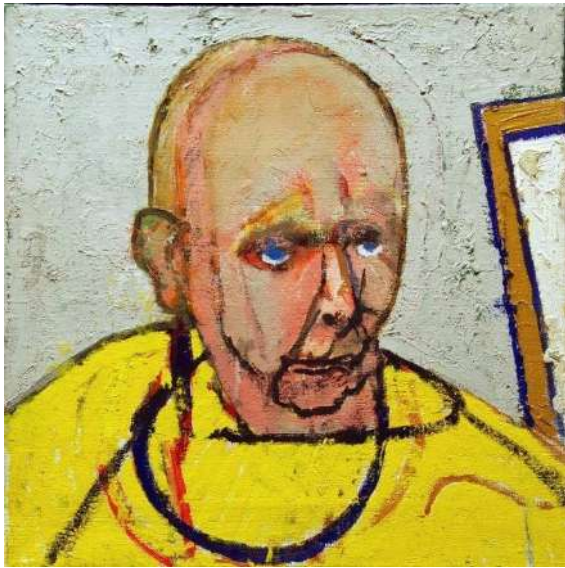
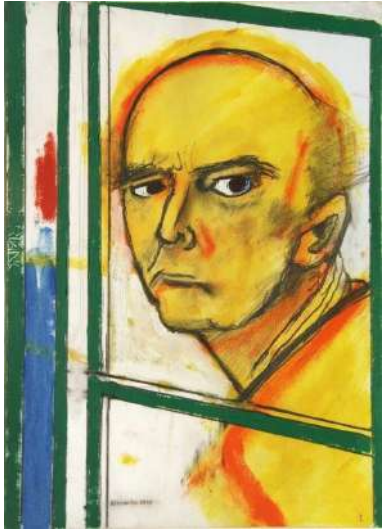


Рис. 149-155. Нарастание тенденций условности в автопортрете, вызванной болезненным состоянием Уильяма Уотерлоу: он, поражённый болезнью Альцгеймера, в серии автопортретов изобразил угасание собственной личности

Ассоциативные автопортреты и портреты художников-символистов наполнены сложной образной структурой, смысловыми аллюзиями, метафорическими ходами. Они подталкивают зрителя к осмыслению глобальных жизненных изменений, вечных ценностей, крупных философских тем: «художник и толпа», «фатальная неизбежность», «жизнь и смерть», «любовь и верность», «вечная молодость» и др. (рис. 157-164): душевные и драматические портретные образы Ганса Людвига Каца, едкий социальный сарказм автопортрета Джеймса Энсора, «цветущие» юные дамы на портретах Густава Климта, искромётный задор в портрете Александра Яковлевича Головина, самоирония в автопортрете Бориса Дмитриевича Григорьева, фантастическая мощь в портретах Михаила Александровича Врубеля и Филиппа Андреевича Малявина - как предвестие грядущих потрясений.

Внесение сюрреалистических, активных фантазийных элементов, метафоризация изображения дополняют кубофутуристические композиции яркими ассоциативными образами: «оживают» картины в интерьере, кудри волос становятся похожими на облака, кроны деревьев – на цветы; мир преобразуется в удивительную красочную систему (рис. 165-168).

Сюрреалистические портреты, полностью выстроенные на ассоциативной основе, впечатляют феерией метаморфоз, взаимопревращением образов фигур и фонов, переходами одних предметов в другие, синтезом форм, кажущихся несоединимыми, богатством игры воображения (рис. 169-175)

Мистический сюрреализм П.Ф. Челищева поражает подчёркнутым образным звучанием сюжетов, яркой красочностью, глубиной и оригинальностью творческого мышления и воображения (рис. 176-182).

В автопортретах Фриды Кало переплетаются сюрреалистические видения, фольклорные образы мексиканского искусства и переживания, связанные с болезненными травмами, полученными в результате аварии в юности и сложных отношений с мужем Диего Риверой (рис. 173-189).

Для достижения эффекта наслоения ассоциаций английская художница Денни О'Коннор использует смешанную технику: акрил, чернила, аэрограф, мастихин и др. материалы (рис. 190-198).

У польского художника Томаса Щетовского сложилась своеобразная система архитектурно-художественных портретных ассоциаций: города-платья, лестницы-рукава, шляпы-ракушки и т.д. (рис. 199-208).

Нижегородская художница Наталья Белова слагает портретные образы из элементов деревенского ландшафта – из досок и брёвен, деревьев и домов, из целых уличных кварталов, холмов и островов (рис. 209-217).

Ниже показаны ассоциативные живописные автопортреты авторов настоящего учебного пособия – Игоря Левина (рис. 218-226) и Геннадия Панксенова (рис. 227).



Рис. 157-164. Ассоциативные портреты символистов. Слева направо, сверху вниз: Г. Кац «Автопортрет» (1919), Дж. Энсор «Автопортрет с масками» (1899), А. Я. Головин «Шаляпин в роли Фарлафа», Г. Климт «Мада Примавези» (1912), Г. Кац Автопортрет с женой Франц и кошкой Ан (1934), Г. Климт «Адель Блох-Бакэр» (1912), Б. Д. Григорьев «Мужчина в погребке (автопортрет)» (1938), М.А. Врубель «Портрет Саввы Мамонтова», Ф.А. Малявин «Верка» (1913)



Рис. 165-168. Сюрреалистическая составляющая кубофутуристического решения автопортрета. Слева направо, сверху вниз: Марк Захарович Шагал «Автопортрет с семью пальцами» (1913), Аристарх Васильевич Лентулов «Автопортрет с моделями» (1923), М.З. Шагал «Бела в платье с белым воротничком» (1917), А.В. Лентулов «Женщина с гармоникой» (1913).

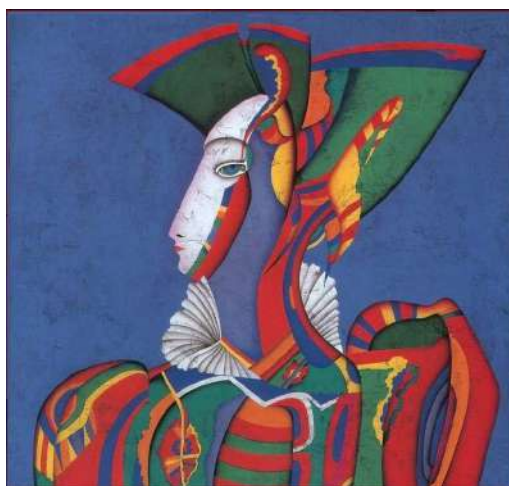
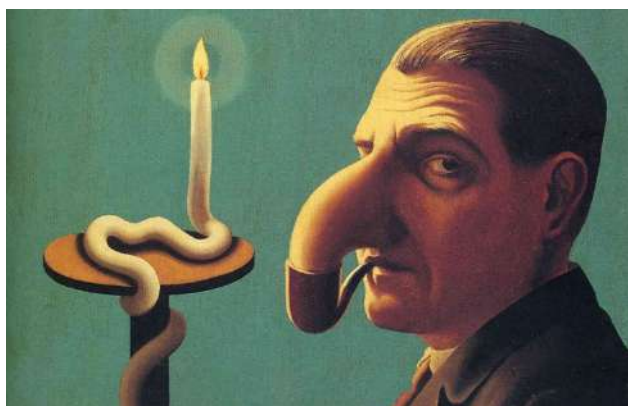
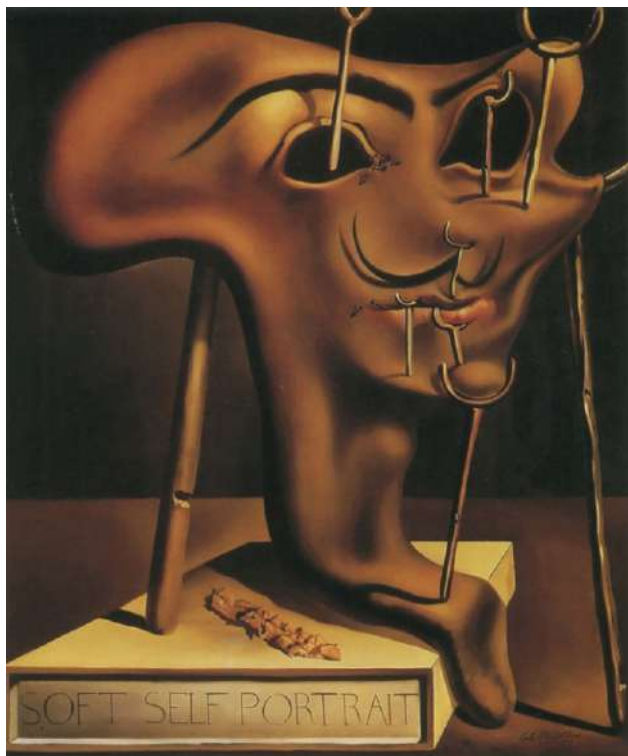


Рис. 169-175. Сюрреалистические автопортреты, построенные целиком на ассоциациях. Слева направо, сверху вниз (рис. 101-104): Сальвадор Дали «Мягкий автопортрет с жареным беконом» и «Кубистический автопортрет», Рене Магритт «Лампа философа» и «Далёкий взор» (1927), Олег Шупляк «Автопортрет», Михаил Шемякин «Краска», Октавио Окампо «Потрет Джона Кеннеди»



Рис. 176-182. Сюрреалистические ассоциативные портреты.
Мистический сюрреализм Павла Фёдоровича Челищева

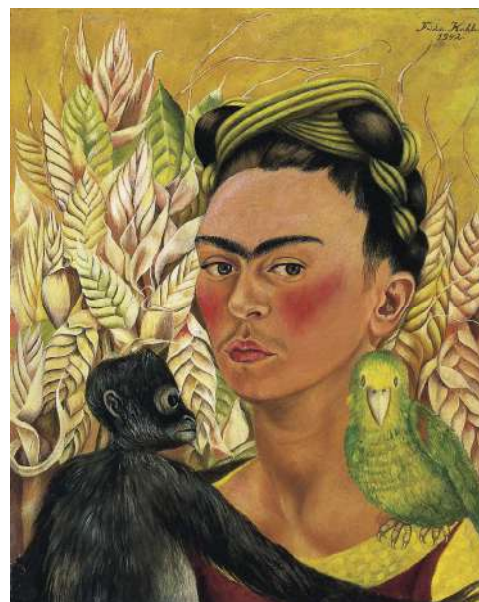
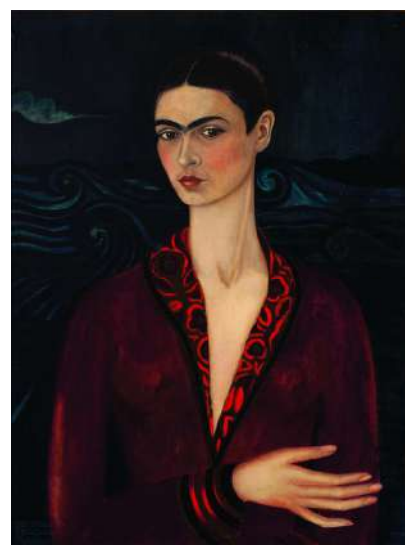


Рис. 183-189. Фольк-арт, магический реализм и сюрреализм в ассоциативных автопортретах Фриды Кало (слева направо, сверху вниз): «Две Фриды» (1939), «Сон» (1940), «Автопортрет с обрезанными волосами» (1940), «Автопортрет с шипами»(1940), «Автопортрет» (1926) «Без надежды» (1945), «Автопортрет с обезьянкой и попугаем»(1942)



Рис. 190-198. Ассоциативные портреты Денни О'Коннор



Рис. 199-203. Архитектурные ассоциации в портретных формах
Томаса Щетовского



Рис. 204-208. Архитектурные ассоциации в портретных формах Томаса Щетовского



Рис. 209-213. Архитектурные ассоциации в портретной графике Натальи Беловой

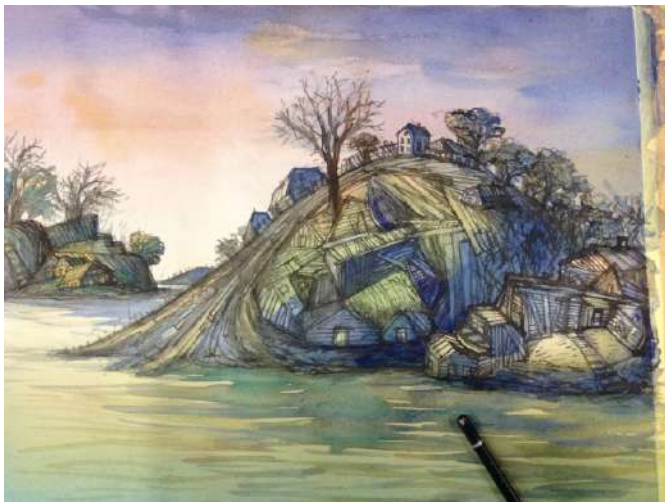
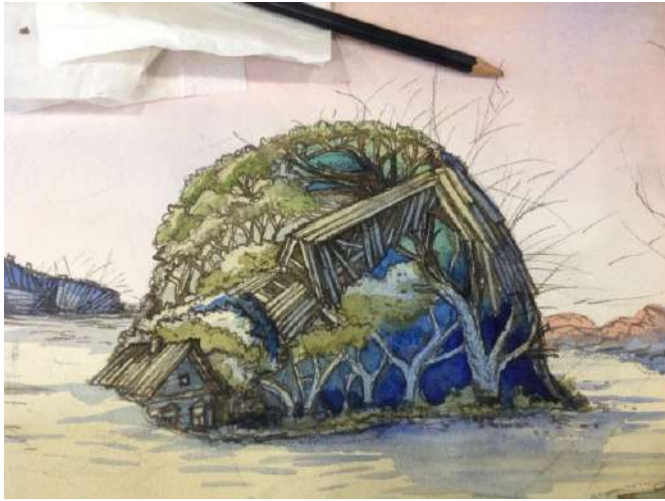


Рис. 214-217. Архитектурные ассоциации в портретной графике Натальи Беловой



Рис. 218-226. Ассоциативные автопортреты в живописи Игоря Левина. Слева направо, сверху вниз: «Автопортрет в роли Гамлета» 1992, «Автопортрет» 1993, «Автопортрет контражур» 1999, «Проезжая мимо» 2001, «Автопортрет на фоне пира Валтасара» 2003, «Чужой мир» 2008, «Взаимность», 2017, «Автопортрет («Стойкость»», 2018, «Автопортрет («Гаснущий огонь») 2014



Рис. 227. Ассоциативный живописный автопортрет Геннадия Панксенова «Люди и манекены»

1.5. Креативные методы преобразования форм в портретной живописи

В предыдущих разделах на конкретных примерах было показано, насколько интересным, многообразным и разноплановым может быть портретное изображение, как различные художники находили свой путь к его преобразованию, выделению в нём богатых образных оттенков и множества ассоциативных ходов.

В портретной живописи применимы все известные методы, приёмы, технические и технологические средства и операции креативных (творческих) преобразований формальной и содержательной структуры любого изображения.

В этой связи, прежде всего, рассмотрим известные способности творческого мышления:

- *дивергентность* мышления (способность решать творческие задачи, подбирая множество способов и вариантов решения);

- *гибкость мышления* (способность находить связи разнородных понятий);

- *образная адаптивная гибкость*, или *адаптивность* (способность изменить форму стимула так, чтобы найти новые возможности использования объекта, или способность модернизировать объект, добавляя детали);

- *семантическая гибкость* (способность трансформировать смысловое поле объекта, применять операции анализа и синтеза, чтобы выстроить совершенно новый объект или найти новые способы применения известного объекта);

- *беглость* мышления (способность генерировать большое количество разнообразных творческих идей);

- *оригинальность* (способность отвечать на раздражители нестандартно, находить новые, необычные решения задач);

- *разработанность* мышления (способность логично и детально разрабатывать новые идеи).

Также существенную роль в творческом процессе играют способности творческого воображения:

- *агглютинация* (синтез, «склеивание» нового объекта из частей разнородных объектов; типичные примеры в мировой культуре – образы сфинкса, кентавра, русалки) и *комбинирование* элементов по принципу коллажа;

- *аналогия* (формирование нового объекта по признакам сходства со знакомыми объектами);

- *заострение* (акцентирование наиболее заметных, характерных черт объекта изображения);
- *гиперболизация* (образное преувеличение самого объекта или его отдельных признаков) и *литота* (образное преуменьшение, в противоположность гиперболизации)
- *типизация* (выделение общих, существенных и повторяющихся признаков в знакомых объектах как основы формирования нового, собирательного образа)
- *схематизация* (предельное обобщение элементов изображения);
- *метафоризация* (перенос свойств, качеств, признаков с одних объектов на другие с целью усиления образного звучания)

Более подробно различные элементы образных преобразований раскрыты в системе литературных *тропов* – образных изменений. Кроме вышеназванных метафоры, гиперболы и литоты, к ним относятся *сравнение* (сопоставление объектов по ряду признаков), *эпитет* (художественное определение), *аллюзия* (намёк), *реминисценция* (отражение, отголосок), *лицетворение* (уподобление неодушевлённого объекта одушевлённому), *инверсия* (переход в противоположное качество), *антитеза* (противопоставление), *синекдоха* (часть вместо целого либо целое вместо части), *метонимия* (сокращение черт в структуре на основе их смежности), *ирония* (скрытая усмешка, отождествление по контрасту черт), *гротеск* (комическое заострение), *оксюморон* (соединение несоединимого), *перифраза* (описание одного объекта через сочетание признаков, которые могут относиться к разным объектам), аллегория (символическое выражение идеи), *пафос* (обращение к эмоциям аудитории) и др.

Разумеется, в изобразительном искусстве для большинства образных изменений находятся свои формальные средства художественной выразительности. Мы систематизировали возможные приёмы и операции творческих преобразований в портрете в виде таблиц с характерными примерами из мировой живописи.

На таблице 1 показаны элементарные операции преобразования изображения в портрете в виде *комбинирования* элементов (коллажа), изменения положения элементов формы на основе признаков симметрии (поворотная, осевая, зеркальная симметрия) или асимметрии, а также деформации. *Деформация* (от лат. *deformatio* – «искажение») искажение в виде смещения элементов формы относительно друг друга (сдвиг, вытягивание, втягивание, сжатие, изгиб, кручение, разрыв). Портретная деформация позволяет усилить звучание характерных черт человека, открыть новые возможности прочтения портретного образа. Деформация является простым способом преобразования изображения, она затрагивает только

внешние признаки портретной формы и не настраивает на радикальное изменение смысловой характеристики портретного образа.

На таблице 2 изображены *операции геометрического обобщения* форм, упрощения их очертаний, приближения их к простым геометрическим телам и их сочетаниям. В контексте сезаннистского кубизма акцентируется в изображении геометрическая конструкция элементов внутри сложной формы, проходит её огранка плоскостями, вычленяются геометрические объёмы. Аналитическая стадия кубизма предполагает более сложную аналитическую работу, включая совмещение предметных поверхностей, разных предметных проекций и точек зрения на предмет, разных масштабов элементов, - внутреннего и внешнего, тёмного и светлого, видимого и скрытого от наблюдателя. Кубистический портрет динамичен во взаимодействии геометрических объёмов, в сложном движении линий, в огранке форм плоскостями

Синтетический кубизм (таблица 3) в геометризации объектов идёт ещё дальше, собирая в виде калейдоскопа из образовавшихся на аналитической стадии «осколков» предметных форм новые сочетания геометрических фигур. Он предполагает развёртку поверхностей, максимальное приближение элементов форм к картинной плоскости, превращение их в жёстко структурированную декоративную ткань. В причудливых комбинациях соединяются профиль и анфас, виды снизу и сверху. Окружающее пространство предстаёт как плоский фон для развития декоративной пластики. На стадии синтетического кубизма происходит многоплановое развёртывание фигуры и фона в новую (схематизированную и геометризированную) пластическую конфигурацию, формируется декоративный синтез-коллаж различных элементов изображения.

Новый синтез форм (таблица 4) также может быть образован при *включении элементов одной конфигурации в другую*, а также при совмещении, пересечении и наложении форм друг на друга. Объекты могут смыкаться при частичном совпадении элементов (оверлэппинге), входить друг в друга по принципу матрёшки. Изображение в этом случае может структурироваться как своеобразная картина в картине.

На таблице 5 видим систему *предельного обобщения* элементов формы, их декоративной *стилизации и схематизации* в виде наложения плоских фигур. Изображение собирается как образ-схема и сводится к набору линий, точек, пятен, максимально выражающих главные портретные характеристики по введённому Паулем Клее принципу «экономии средств».

Таблица 6 воспроизводит принцип образной адаптивности творческого мышления и замену одних элементов целостной структуры (гештальта) на

другие (например, части лица в портрете могут заменяться фруктами или цветами). Старые элементы системы заменяются новыми по принципу стилистического родства. Такое альтернативное моделирование характерно и для приёмов творческого воображения в виде комбинирования элементов и операций модернизации (обновления образа объекта) как одного из видов творческого преобразования изображения.

На таблице 7, кроме комбинирования в виде альтернативного моделирования структуры новыми элементами, хорошо прочитывается метонимический принцип моделирования системы «часть вместо целого, или целое вместо части». Портретный образ домысливается, достраивается, переосмысливается при взгляде на формы, напоминающие знакомые очертания.

Таблица 8 указывает на сложные смысловые преобразования – жанровую трансформацию (превращение натюрморта в портрет и т.д.), изобразительные метафоры, возможность абсурдизации элементов и т.д. Новая образная структура объекта может появиться неожиданно, вследствие переключения восприятия с одной целостной конфигурации элементов на другую (гештальт-переключения).

Таблица 9 также иллюстрирует возможности необычных смысловых преобразований изображений, связанных с семантической гибкостью творческого мышления и способностями творческого воображения к агглютинации, комбинированию, схематизации, метафоричности образа, к различным метаморфозам и изменениям в образной структуре. Все смысловые изменения появляются в силу выполнения операций по преобразованию-трансформации – наиболее сложного и радикального вида преобразований.

На таблице 10 просматривается модель гиперболизации изображения: преувеличение масс, объёмов, размеров, масштабов форм и их элементов.

По таблице 11 можно проследить закономерности инверсии в изображении: формы обретают противоположные свойства: меняются местами фигура и фон, объект и его отражение, прозрачное становится непрозрачным и т.д. Также на этой таблице показан принцип заострения характерных черт в портрете, окарикатуривания и шаржирования образов.

Дидактическая таблица 12 демонстрирует метод фокальных объектов в интерпретации портретного образа. Фокальный объект (портрет конкретного человека) обретает признаки случайного объекта (например, огня, воды или камня) по ряду признаков. Таким образом, в результате применения метода фокальных объектов портретный жанр не меняется, но само портретное изображение обретает признаки случайных объектов, насыщается новыми ассоциациями.

Таблица 1. Методы деформации и комбинирования элементов в портретной интерпретации образа



**Элементарные операции:
комбинирование (коллаж),
деформация, перенос,
зеркальная симметрия,
разрывы**

Таблица 2. Методы сезанновского и аналитического кубизма в портретной интерпретации образа



Сезанновский и аналитический кубизм: жёсткая огранка плоскостями, геометризация, взаимопроникновение тёмного и светлого, фигуры и фона, совмещение разных точек зрения и масштабов

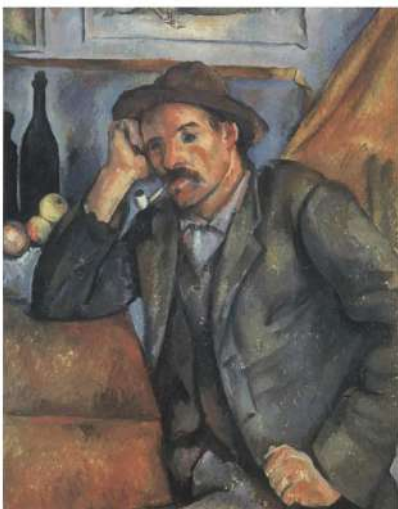


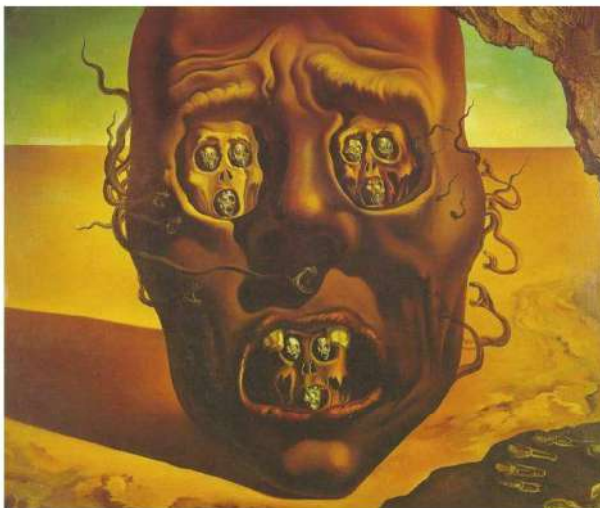
Таблица 3. Метод синтетического кубизма в портретной интерпретации образа



Синтетический кубизм: многоплановое развёртывание фигуры и фона в новую (схематизированную и геометризированную) пластическую конфигурацию - декоративный синтез-коллаж различных элементов изображения



Таблица 4. Методы совмещения и наложения форм в портретной интерпретации образа



Совмещение
и наложение
форм

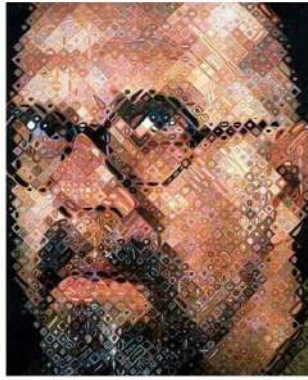


Таблица 5. Методы обобщения и схематизации форм в портретной интерпретации образа



Обобщение и схематизация:
выделение характерных элементов;
сведение изображения к основным
точкам, пятнам, линиям, объемам;
экономия средств изображения
(образ как схема)

Таблица 6. Метод альтернативного моделирования элементов в портретной интерпретации образа



Альтернативное моделирование: замена одних элементов целостной структуры на другие, подобранные на основе стилистического родства (принцип образной адаптивности)



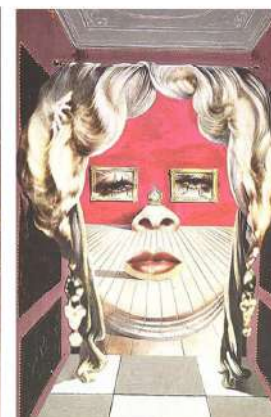
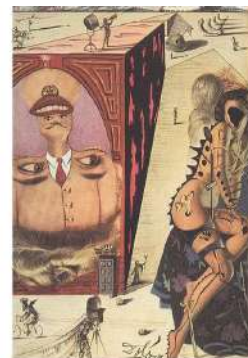
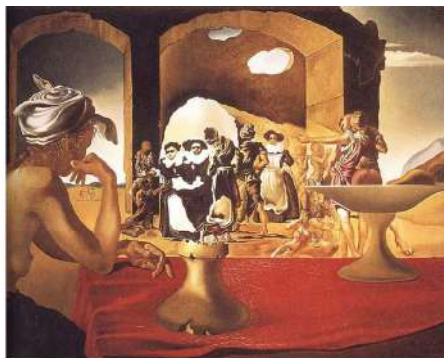
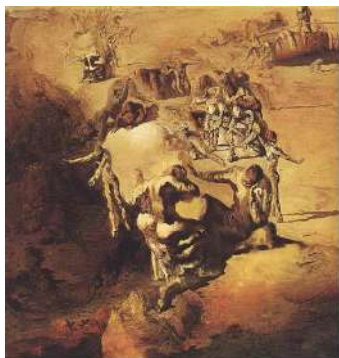
Таблица 7. Методы образной адаптивности и метонимии в портретной интерпретации



Образная адаптивная гибкость и метонимия (часть вместо целого и замещение элементов структуры по аналогии - альтернативное моделирование)



Таблица 8. Методы семантических преобразований в портретной интерпретации образа



Семантическая гибкость: создание новой смысловой структуры (например, превращение натюрморта, пейзажа, интерьера в портрет), метафоричность мышления, образные метаморфозы, возможность абсурдизации

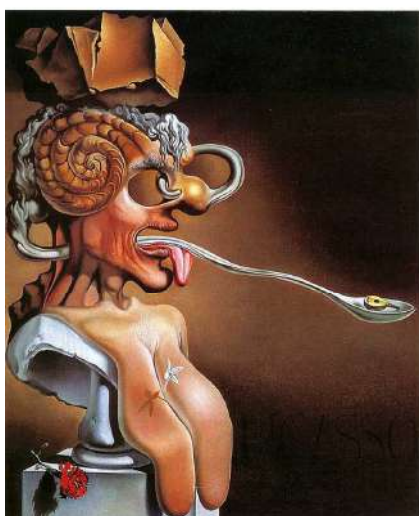
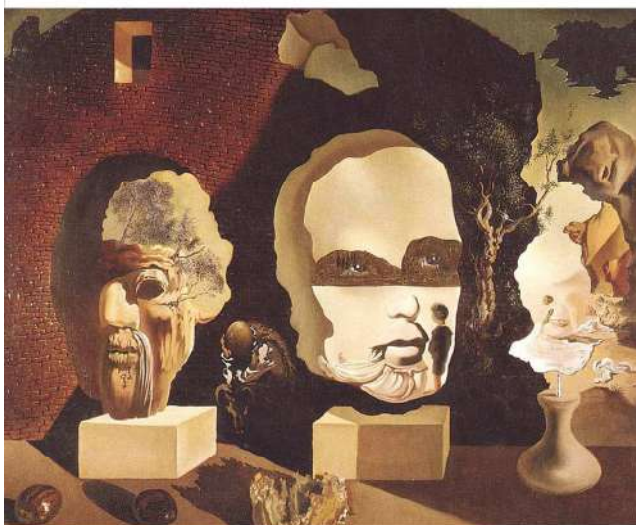
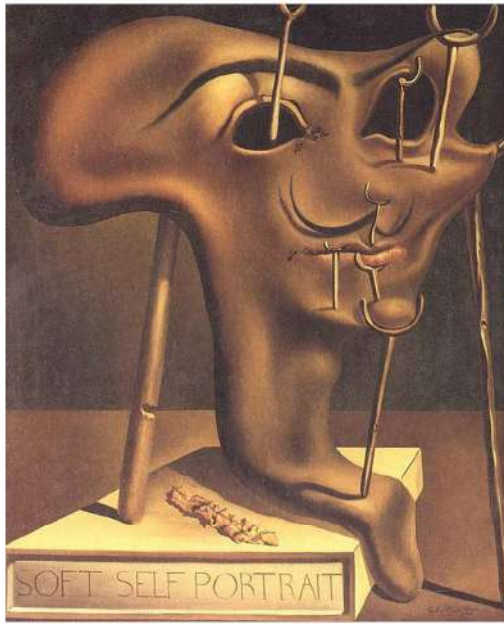


Таблица 9. Методы семантических преобразований в портретной интерпретации образа (продолжение)



Семантическая гибкость: создание новой смысловой структуры (метаморфозы, агглютинация, комбинирование, схематизация, метафоричность образа и т.д.)

Таблица 10. Метод гиперболизации форм в портретной интерпретации образа



Гиперболизация образа: преувеличение масс, объёмов, размеров, масштабов

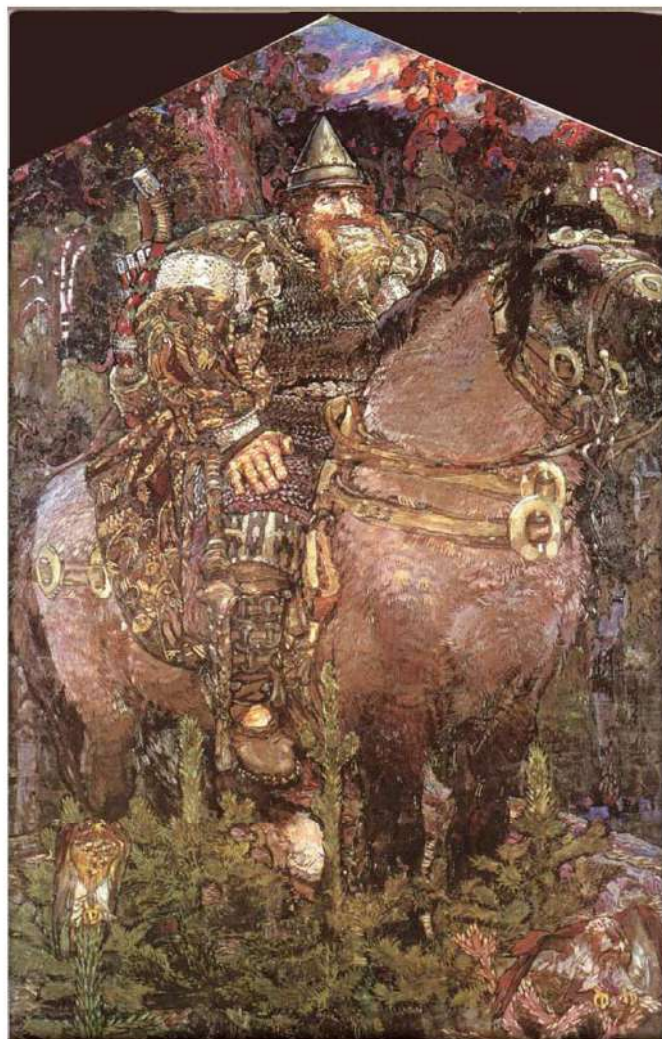
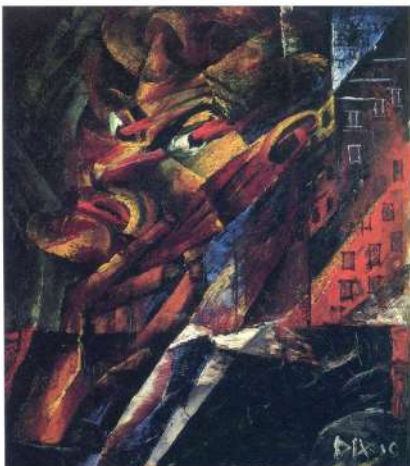
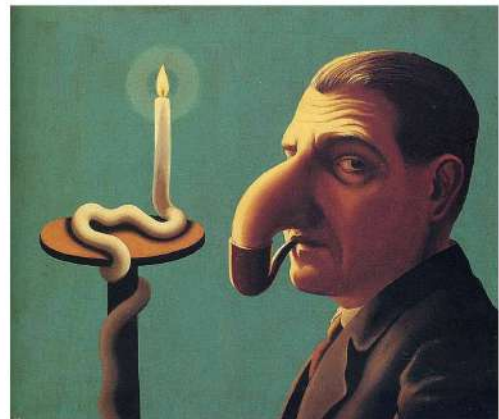
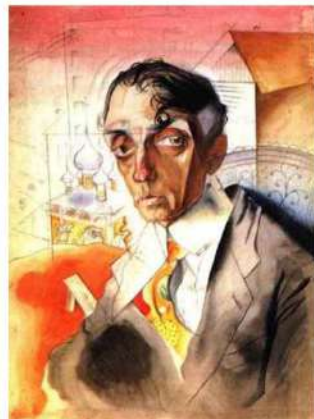


Таблица 11. Методы инверсии и заострения характерных черт в портретной интерпретации образа



Инверсия:
обретение
противоположных
свойств
(прозрачное -
непрозрачное,
фигура - фон,
объект -
отражение)



Заострение
характерных черт,
окарикатуривание,
шаржирование образа



Таблица 12. Метод фокального объекта в портретной интерпретации образа



ГЛАВА II. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ВЫПОЛНЕНИЯ СТУДЕНТАМИ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНОГО ВУЗА УЧЕБНОГО ЗАДАНИЯ НА ТЕМУ: «АССОЦИАТИВНЫЙ АВТОПОРТРЕТ С ВВЕДЕНИЕМ АРХИТЕКТУРНОГО МОТИВА»

2.1. Раскрытие творческого потенциала студентов в процессе выполнения задания по изображению ассоциативного автопортрета с введением архитектурного мотива

Перед студентами, обучающимися на втором курсе по дисциплинам кафедры рисунка и живописи в рамках направлений подготовки «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды», стояла сложная задача: написать автопортрет, который передаёт чувства, настроение, мысли автора, вплетаясь в пространство архитектурных мотивов. Портретный образ должен обогащаться архитектурными ассоциациями, органично вписаться в архитектурную среду, сквозить в архитектурной пластике.

Предварительно при просмотре мультимедийной презентации по данной теме студенты познакомились с историко-культурным опытом раскрытия образных основ портретного жанра, изучали возможности творческой интерпретации портретного образа, пути развития художественной идеи автопортрета.

Разумеется, недостаток времени на освоение академической грамоты портретного изображения сказался в том, что в некоторых работах имеются недочёты в пластическом и в пропорциональном решении лица и элементов фигуры человека. Иногда стилистика трактовки лица с натуралистически выписанными деталями отличается от декоративной стилизации остальных элементов. Тем не менее, общий результат композиционной работы над ассоциативным автопортретом во всём потоке студенческих групп, занимающихся по вышеназванным направлениям подготовки, оказался весьма высоким. И это лишнее доказательство того, что вопреки расхожему мнению художественному творчеству можно и нужно учить при целенаправленном развитии и тренировке креативного мышления и воображения, при освоении технологий, методов и приёмов творческой разработки визуального материала.

Тщательная подготовка студентов к выполнению задания проявилась не только в том, насколько серьёзно и основательно они подошли к поиску образного раскрытия замысла в эскизах, но и в том, как они вникали в технологическую сторону портретно-композиционного изображения с использованием кроющей техники живописной работы (темпера, акрил, масло).

Святослав Семёнов в автопортрете «Исследователь» (Приложение, рис. 1-2) в собирательном образе показал ролевые метаморфозы своего героя. На картине он предстаёт в нескольких образных ипостасях: художник - археолог-исследователь – странник, участник событий Древнего мира. Основным творческим методом, который он использовал в сочинении сюжета, следовательно, является эмпатическое вчувствование в образный мир героя, в жизнь эпохи, ролевая игра. Святослав мысленно совершает путешествие, изучая архитектурно-художественную культуру Древнего Египта, и это путешествие проходит в пространстве, во времени и во внутреннем мире собственной личности. Общая тональность картины – тёмная, с выраженными контрастами пятен в сумеречном освещении.

Увлёкшись технологией изображения, он последовательно выдержал и зафиксировал в фотографиях 3 стадии темперной живописной разработки холста: пропись (разметка рисунка и лёгкая монохромная прописка теней), подмалёвок (прокладка основных цветовых отношений, сосредотачиваясь на локальных цветах предметов и форм), тщательная живописная разработка как корпусными слоями краски на свету, так и лессировочным (тонкослойным) письмом в тенях (Приложение, рис. 2).

Александра Карасёва тоже решила связать мир своей героини с художественно-культурной средой Древнего Египта (Приложение, рис. 3). На её автопортрете «Видение. Магия пирамид» происходят жанровые трансформации в системе «человек – культурная среда»: образы автопортрета и архитектурного пейзажа вступают между собой в сложное взаимодействие, между ними устанавливаются ассоциативные связи. Также студентка успешно использовала методы гиперболизации образа, комбинирования и синтеза форм, «входя» в культурное пространство как эфемерное видение среди массивных пирамид и поднимаясь над золотистым силуэтом каменных руин. Колорит картины тонко выстроен на взаимодействии контрастных жёлто-охристых, жёлто-зелёных цветов земли и синевато-лиловых цветов неба и одежды девушки.

Аналогичный подход, только в отношении к древней китайской культуре, выбрал Андрей Исаев в автопортрете «Император» (Приложение, рис. 4). Гиперболизированный контрастный силуэт его головы с переливами синих, лиловых и пунцовых теней монументально смотрится на фоне отдалённых пагод и невысоких традиционных жилищ, освещённых ярким янтарно-жёлтым солнечным светом. Вытянутые в виде короны пучки волос тракуются как архитектурные строения. Образная адаптивность (замена волос головы архитектурными формами) и семантическая гибкость творческого мышления

позволили его портретному образу органично вписаться в культурное пространство Древнего Китая.

В выдержанном в пастельных тонах с доминантой холодных цветов автопортрете Виталии Ковалёвой «Питерский сон» (Приложение, рис. 5) изображение автора органично входит в серебристую вязь фона, показанного в виде вихревой развёртки архитектурных форм и деталей, характеризующих образ Санкт-Петербурга. В работе читаются сквозные метаморфозы... Питерские мосты превращаются в арки дворов, а арки – в вытянутые окна с округлым завершением, складки платья переходят в колоннаду. Силуэт форм дальнего плана растворяется в дымчатом мареве облаков. Взаимосвязаны в текстурной разработке тонкие переливы цветов неба и воды.

Мария Предтеченская представила себя в виде девушки Древнеримской цивилизации (Приложение, рис. 6). В композиции – подчёркнутая центричность форм, в фон включены характерные для древнеримских городов строения: изобилие арок, колоннады, прямоугольные сооружения с выделенным ярусным членением. Преобладает чёткая метрика, строгость и монументальность архитектурно-пространственных решений. Аллюзии к античности дополняют введённые структуру композиции архитектурные элементы и детали: фасады с треугольными фронтонами, завитки валют, меандрический узор. В этой картине неизбежны также аллюзии к ренессансному облику итальянских городов. Светлый силуэт лица и плеча девушки контрастно читается на относительно тёмном фоне. В колористическом решении явно преобладает холодная цветовая гамма. В творческой интерпретации изображения используется комбинирование и синтез форм, вхождение в образное и культурное пространство, трансформация системы «человек – культурная среда».

Екатерина Евсюкова в автопортрете «Нежное дыхание» (Приложение, рис. 7) использует те же методы и приёмы творческого преобразования изображения. Она наполняет антураж тонкими линиями ограды у округлого озера, растворяющимися в рассветных лучах лёгкими силуэтами золотисто-бежевых зданий и невысоких хижин. Оливково-зелёный шарф девушки, напоминающей образ гейши, мерно переходит в ступени лестницы. А традиционные японские украшения волос в виде тонкого гребня – кандзаси согласуются с лазурным цветом воды в озере и напоминают по форме паруса. Тональность картины светлая, с контрастной прорисовкой силуэта фигуры на переднем плане. В цветовой гамме преобладают нежные, пастельные розовато-охристые цвета. В этой картине очень органично связан образ современной девушки с традиционной японской культурой.

Не менее интересен автопортрет Юлии Шек «В стране восходящего солнца» (Приложение, рис. 8), также насыщенный символами японской культуры. Мышление по аналогии и метафорическое мышление порождает сквозные ассоциации и метаморфозы, пронизывающие живописную ткань произведения. Маленькое округлое пунцово-алое украшение в волосах – образ солнца корреспондируется с диском луны на дальнем плане, тёмные волосы закручиваются в затейливой причёске подобно воздушному вихрю туч. Складки пурпурного платья превращаются в огненный силуэт дракона, а чередование полос веера похоже на рифлёные крыши пагод. Колорит картины – мощный, контрастный, напряжённый, построенный на сочетании индиго-синих, сизых, золотисто-рыжих, пурпурных и огненно-красных цветов. Обнаруживается максимальная связь элементов в системе «человек – культурная среда».

Квинтэссенция романской культурной среды, феерия венецианских карнавалов отражена в автопортрете Марии Подзолотиной «Краса Европы» (Приложение, рис. 9). Карнавальная маска в виде крепостной стены с аркой, витые колонны и пилястры, каменная лестница, нарядные стены малоэтажных домов в стиле «фахверк» и собора, строгость крепостных башен – всё это стимулирует в восприятии форм творческие метаморфозы, порождает символы рыцарской эпохи, активизирует полёт фантазии, свободные ассоциативные ходы. Колорит картины лёгкий, воздушный, преобладают светлые цвета холодной цветовой гаммы. Удачно применён метод альтернативного моделирования и схематизации модели. Отлично читается романтический образ дамы из куртуазных романов.

Борис Поляков в автопортрете «Преемственность» (Приложение, рис. 10) ощущает себя преемников архитектурных традиций прошлого – грандиозной экспрессии готики, мощного пафоса классицизма, блистательного декора ар-деко. Он изобразил себя в образе архитектора-труженика, осмысливающего свои проектные идеи на фоне созданных человечеством архитектурно-художественных ценностей. В этой композиции также работает образный контекст «человек – культурная среда». Элементы одежды юноши тракуются как детали бионических архитектурных форм с чеканной разработкой внутри. Тёмный фон служит своеобразным экраном мыслей автора о необходимости сохранения и переосмысления историко-культурных традиций в архитектуре. А основной творческий метод, используемый в композиции, – синтез-коллаж архитектурных форм.

Ещё более интересен по творческой концепции выполненный на аналогичный сюжет автопортрет Дениса Макарова «В поисках себя» (Приложение, рис. 11). Используя метод альтернативного моделирования, он

дважды интерпретирует свой портретный образ через сочетание повёрнутых в разном направлении известных архитектурных объектов и конструкций. Слева вершиной книзу «плывёт» Эйфелева башня и ниспадают своеобразные конструкции домов, отражённые в очках в противоположном ракурсе в миниатюрном виде. А справа лицо смело пересекает поперечными линиями опрокинутый в сторону греческий портик. Совмещаются различные точки зрения, разные виды симметрии и масштабы. Цветовая гамма рождается в переливе радужных сполохов. Линии форм активные, динамичные. Молодой архитектор в собственной интерпретации пытается отразить различные архитектурные течения. Он ищет свой путь в искусстве архитектуры, опираясь на историко-культурный опыт прошлого.

Близок по концепции к предыдущей работе автопортрет Никиты Ледрова «Осмысление» (Приложение, рис. 12). Различие образов зданий, выстроенных в прошлом, и вынашиваемых в проектном замысле автора подчёркивается разницей масштабов – крупных форм классицистических и эклектичных строений и мелких по размеру форм проектных разработок городской среды. При этом уже существующие постройки трактуются у краёв формата как часть реальной нижегородской архитектурной среды. Этому способствует и серебристый колорит, выстроенный с соблюдением правил воздушной перспективы при дневном освещении. А проектируемые здания имеют макетный вид. Однако в композиции не нашёлся образ плеч автора в нижней части формата. Поэтому портретный образ не вполне гармонирует с образом окружения, голова смотрится чужеродным элементом, отдельным от фоновой среды.

В композиции Юлии Шкоды «Фея» (Приложение, рис. 13) образ автора связан исключительно с футурологическим видением архитектурного пространства: связь радиальных направлений и гранёной пластики форм, чёткие ритмы, жёсткая хай-тековская структура объектов. Юлия аллегорически связывает профессию архитектора с исполнительницей волшебного действия, которая как бы из вселенского хаоса создаёт новые объекты. Их формы графически чёткие, контрастные. В композиции преобладают холодные тона, которые на аспидном фоне создают ирреальное впечатление. Силуэты форм как бы освещаются яркой вспышкой магического кристалла, который держит в руках девушка. Город будущего предстаёт образом светлой архитектурной мечты.

В контрастном и напряжённом по цвету автопортрете Ксении Масленицкой «Старое и новое» (Приложение, рис. 14) сопоставлены архитектурные символы произведений прошлого (Парфенон, собор святого Петра, Нотр Дам, Эйфелева башня и др.) слева от фигуры девушки и объекты

современной архитектуры (оперный театр в Сиднее, «танцующий дом в Праге и др.), находящиеся справа от неё и выполненные в стилях экспрессионизм, деконструктивизм, хай-тек и био-тек.

Впечатляет выполненный в пуантилистической манере с активным контрастом преобладающих сине-фиолетовых и золотисто-розовых цветов в цветовой доминанте картины автопортрет Оксаны Дегтярёвой «Прогулка» (Приложение, рис.15). Композиция дышит духом французского быта и построек 18-19 веков. Силуэты форм вязки, текучи, подвижны. Мост на дальнем плане превращается в образ зонтика, а синие перья элегантной лиловой шляпки переходят в вихреобразные узоры туч.

Оригинально подошёл к решению ассоциативного автопортрета Андрей Пресняков в композиции «Среди римских развалин» (Приложение, рис. 16). Свой образ он воссоздаёт через полуразрушенные арочные формы, используя метод альтернативного моделирования и метонимический принцип «Часть вместо целого». Историко-культурный образ архитектуры Древнего Рима раскрывается опосредованно через аллюзии, отсылки к основному для римлян архитектурному элементу – арки, возникающие среди руин. В цветовой гамме преобладают «знойные» - охристые, зеленовато-жёлтые и голубовато-синие тона.

Витражный образ автопортрета Александры Балабы «Над аэродромом» (Приложение, рис. 17) сложился под влиянием впечатления от мерцающих, зажигающихся и гаснущих огней фонарей на взлётной полосе. Лицо девушки рассечено на сектора яркими цветовыми плоскостями, подобно рассечённой полосами дорог местности, над которой взлетает самолёт. Набрызги и сполохи света ночных фонарей на индиго-чёрном фоне расцветивают дорожки и мелкие прямоугольники крыш и фасадов домов. Образ сформировался в силу мышления по аналогии, а также благодаря методу «Часть вместо целого».

Блестяще применила методы альтернативного моделирования и фокального объекта Мария Сулова в автопортрете «Затерянная в веках» (Приложение, рис. 18). Чеканный портретный образ в мягком серебристо-охристом свечении как бы прорывается наружу сквозь голубовато-сизые каменные глыбы, ломая границы пространства и времени. В решении портретной формы читаются явные аллюзии к исполинским изваяниям людей в стенах древнеегипетских храмов. Пластичная модель лица как бы одухотворяется, «оживает» среди каменных россыпей.

А Антон Макаров в автопортрете «В природной среде» (Приложение, рис. 19) как бы растворяет свой образ в воздушной стихии, будто бы сливаясь с природным ландшафтом, с которым гармонируют протянутые мерной вереницей небольшие архитектурные формы. Контур лица автора

проявляются в этом автопортрете прозрачно, едва заметно. В таком контексте он представляет себя человеком, выросшим в природном окружении, впитавшем его дух, погрузившимся целиком в природную среду как одухотворяющий её элемент. И его портретный образ формируется посредством пейзажа: через линию бровей проходит очертание гор, а вместо волос появляется облако. И колорит картины светлый, воздушный, пронизанный благородными цветовыми тонами природной среды – небесно голубыми, сине-зелёными, сизо-коричневыми, охристыми.

Также в системе жанровой трансформации «Человек – природная среда», с использованием методов гиперболизации, комбинирования и синтеза портретных форм, прозрачного их наложения на пространственные участки с включением архитектурных элементов в глубокой перспективе выполнен автопортрет Анастасии Романовой «Северная королева» (Приложение, рис. 20). Ассоциативно этот образ к тому же является аллюзией к известной сказке Г.Х. Андерсена «Снежная королева». В картине доминируют холодные – сине фиолетовые цвета. В глубоком пространстве в холодной полумгле проявляются чеканные хай-тековские архитектурные выскочки, вырастающие подобно ледяным кристаллам, широкие опорные стены и узкие мостки.

Подобные сказочные аллюзии и реминисценции читаются и в композиционном автопортрете Романа Катаева «Морской царь» (Приложение, рис. 21). Большую роль в этой композиции играют также метафорическое мышление, образные метаморфозы, гиперболизация и гротеск. Пластичная поверхность стен городского кремля перерастает в плавник гигантской рыбы, небо замещает водная стихия, а бионические строения трактуются как подводный город. Корона морского царя тоже ассоциируется с округлой крышей здания. В фоне доминируют сине-зелёные и салатные цвета с розовато-лиловыми вкраплениями. Портретный образ читается благодаря яркой золотисто-охристой подсветке формы снизу.

В трансформационной системе «Человек – природная среда» с прозрачным наложением форм и гиперболизацией главных фигур выполнен и ассоциативный автопортрет Андрея Горбунова «Сквозь стихии» (рис. 22). Автопортрет соседствует с портретным изображением подруги Андрея, образом женской фигуры на переднем плане, выполнен в мажорной и контрастной цветовой гамме (голубой, солнечно-рыжий, жёлто-зелёный, розовый и пурпурный цвета) и воспринимается как своеобразный гимн любви. Экспрессивными мазками вылеплены формы облаков, моря, гор и романтической архитектуры на дальнем плане, участки которой просвечивают сквозь светлый силуэт лица девушки.

Великолепно сработан ассоциативный автопортрет Алины Брик «Наши будни и наши мечты» (Приложение, рис. 23). Образный ряд (автопортрет Алины вместе с портретным изображением её подруг) читается сразу в четырёх семантических системах: «Человек – социальная среда», «Человек – городская среда», «Прошлое – настоящее – будущее», «Мечты – реальность». В сюжет композиции входит трансформация отражений людей в зеркале трельяжа. При этом с левой стороны фигуры людей отражаются в современной реальности вместе с полуразрушенными городскими строениями, в центре отражены лучшие проектные решения городской застройки с озеленёнными фасадами, а справа в зеркале показан образ города будущего. Тщательная графическая разработка с вниманием к каждой детали удачно сочетается с условным и контрастным цветовым решением, при котором подчёркнуто-интенсивной окраской выделены волосы и одежда девушек.

Смещения элементов в зеркальном отражении использовал и Никита Киселёв в композиционном автопортрете «Отражения идей» (Приложение, рис. 24). В этой композиции он использовал множество приёмов пластической интерпретации формы: дублирования элементов, сдвижки, разрывы, повороты, наложения, совмещение разных ракурсов и масштабов, свободное комбинирование фигур. Во множестве зеркальных осколков автор представляет себя в многообразных ситуациях наблюдения и изучения различных известных архитектурных объектов и сред. Отсюда и витражность колористического решения: в радужных переливах каждый осколок окрашен в свой цвет – чем выше, тем теплее по цвету.

Ольга Отделкина в автопортрете «Рефлексия» (Приложение, рис. 25) тоже использовала многократные дублирования и смещения форм, представляя себя в мысленном диалоге с самой собой о целостности и изменчивости архитектурных форм, о бесконечном поиске новых архитектурных деталей и элементов в калейдоскопе известных конструктивных решений.

Аллегорическое мышление отражено в автопортрете Кристины Смирновой «Мысли архитектора» (Приложение, рис. 26). В профильную модель с разрывом формы головы вплетены в виде коллажа чертёжные инструменты, образы высотных зданий, рулоны бумаги. Общее колористическое решение композиции – плотное, с преобладанием свинцово-серебристых цветов в цветовой гамме.

Близкий по сюжетному и цветовому решению автопортрет Татевик Алиханян «Я – архитектор» (Приложение, рис. 27) отличается досконально продуманным и непротиворечивым по стилизации декоративным решением, строгой соразмерностью форм, ясным условно-пространственным контекстом. Портретный образ трактуется широко, целостно. В композиции звучат

торжественные, мажорные нотки. В фон и одежду девушки символически вплетаются схематизированные образы высотных зданий, мельниц, мостов. В акцентах звучат сочетания пастельных нежно-розовых, голубовато-зелёных цветов. Лицо контрастно выделяется на тёмном фоне волос. Этот автопортрет отличает высокая профессиональная культура владения технологией декоративной стилизации, кроющей техникой живописной работы.

В композиции Александры Кареловой «Архитектурное решение» (Приложение, рис. 28) развёрнута сложная пространственная трансформация в системе «Человек – архитектурная среда». Портретный образ не просто включён в композицию, он вписан в глубинное измерение пространства, проявляется игрой мерцающих цветовых плоскостей на фоне более тёмных пустот, где в сложном переплетении форм просматриваются элементы как экстерьера (фасады, балконы, тарелка телевизионной антенны), так и интерьера (замкнутые стены, потолок, опоры) здания. При этом внутренние лестницы переходят во внешние, а окна просматриваются то снаружи, то изнутри. На проводах сюрреалистически сушится бельё (оксюморон в изображении). Контрастная цветовая гамма лапидарно выстроена на сочетании жёлто-оранжевых, красно-оранжевых, голубых тонов.

Во втором композиционном автопортрете Алины Брик «Сон» (Приложение, рис. 29) автор представляет себя в сюрреалистическом образе спящей девушки, блуждающей во сне вдоль лабиринта стен. Алина успешно использует агглютинации (склеивание разнородных элементов) как метод фантазийного изображения: волосы и тело девушки окутывают павлиньи перья, глаза прикрывают птичьи крылья. Образ павлина привнесён и в глубину картинного пространства. Колорит композиции с преобладанием зелёных, синих и бежевых тонов навеивает ирреальные, сказочные мотивы.

Напротив, в автопортрете Анастасии Уродских «В творческой мастерской» (Приложение, рис. 30) отражён реальный мотив постижения основ изобразительного мастерства. Вместе с тем в композиции доминирует аллегорический образный контекст: сквозь остеклённые потолочные балки видно сияющее дневным светом небо с облаками, вдоль стен скользят прозрачные тени, а на дальнем плане интерьера виден мольберт со скульптурным бюстом. Хорошо прочитывается образ упоения вдохновенным творческим трудом и посвящения в жрицы искусства.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Ассоциативные живописные композиции, выполненные в 2018 году студентами второго курса факультета архитектуры и дизайна Нижегородского государственного архитектурно-строительного университета по заданию кафедры рисунка и живописи на тему:

«Ассоциативный автопортрет с введением архитектурного мотива»

Руководители работ (автор портретов – *Геннадий Иванович Панксенов*):



Г. И. Панксенов



А. Г. Герцева



И. Л. Левин



В. Н. Астахов



О. Н. Чеберева



О. А. Лисина



Рис. 1. Светослав Семёнов. Автопортрет «Исследователь»



Рис. 2. Святослав Семёнов. 3 стадии живописной разработки автопортрета «Исследователь»



Рис. 3. Александра Карасёва. Автопортрет «Видение. Магия пирамид»

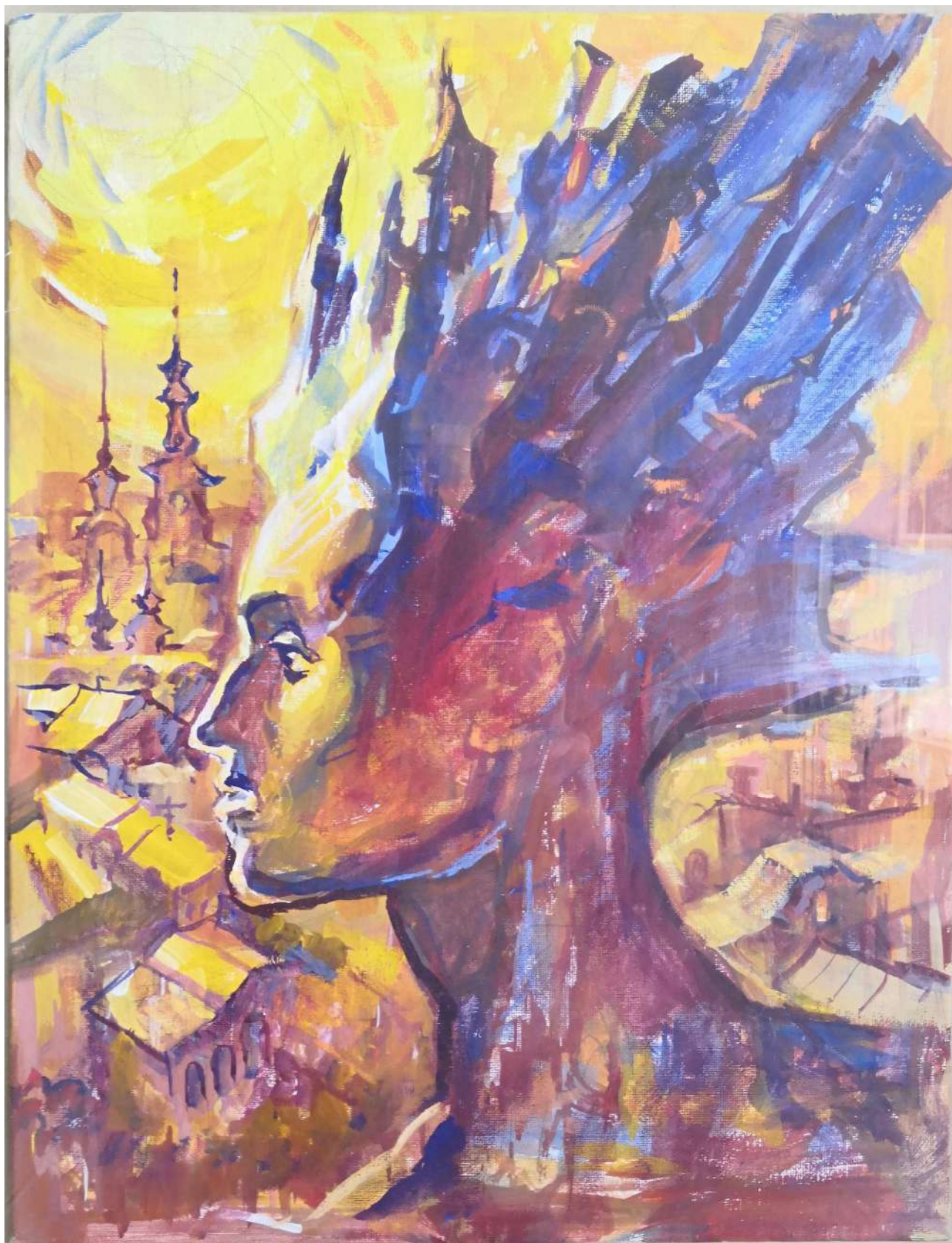


Рис. 4. Андрей Исаев. Автопортрет «Император»



Рис. 5. Виталия Ковалёва «Питерский сон»

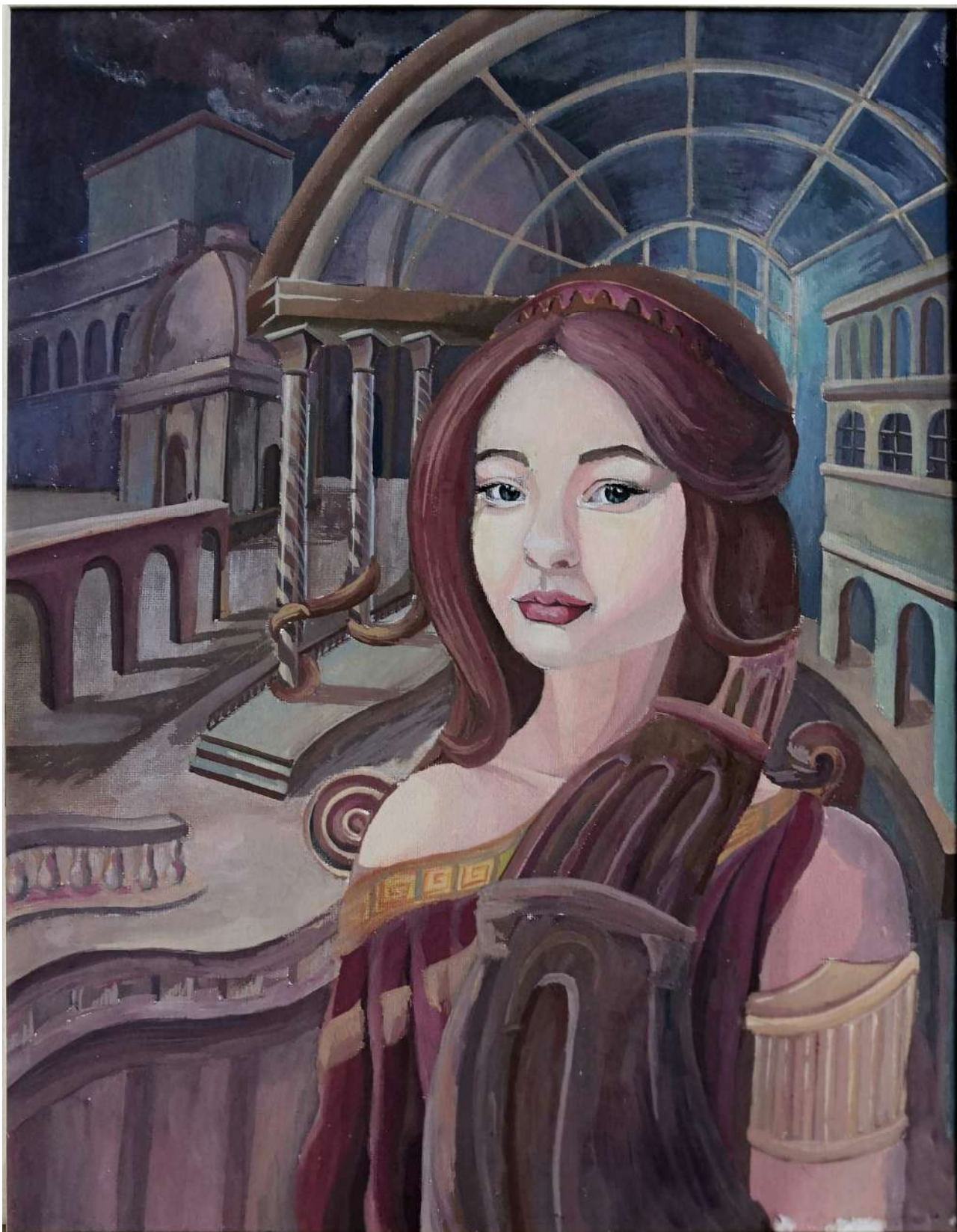


Рис. 6. Мария Предтеченская. «Эхо Древнего Рима»

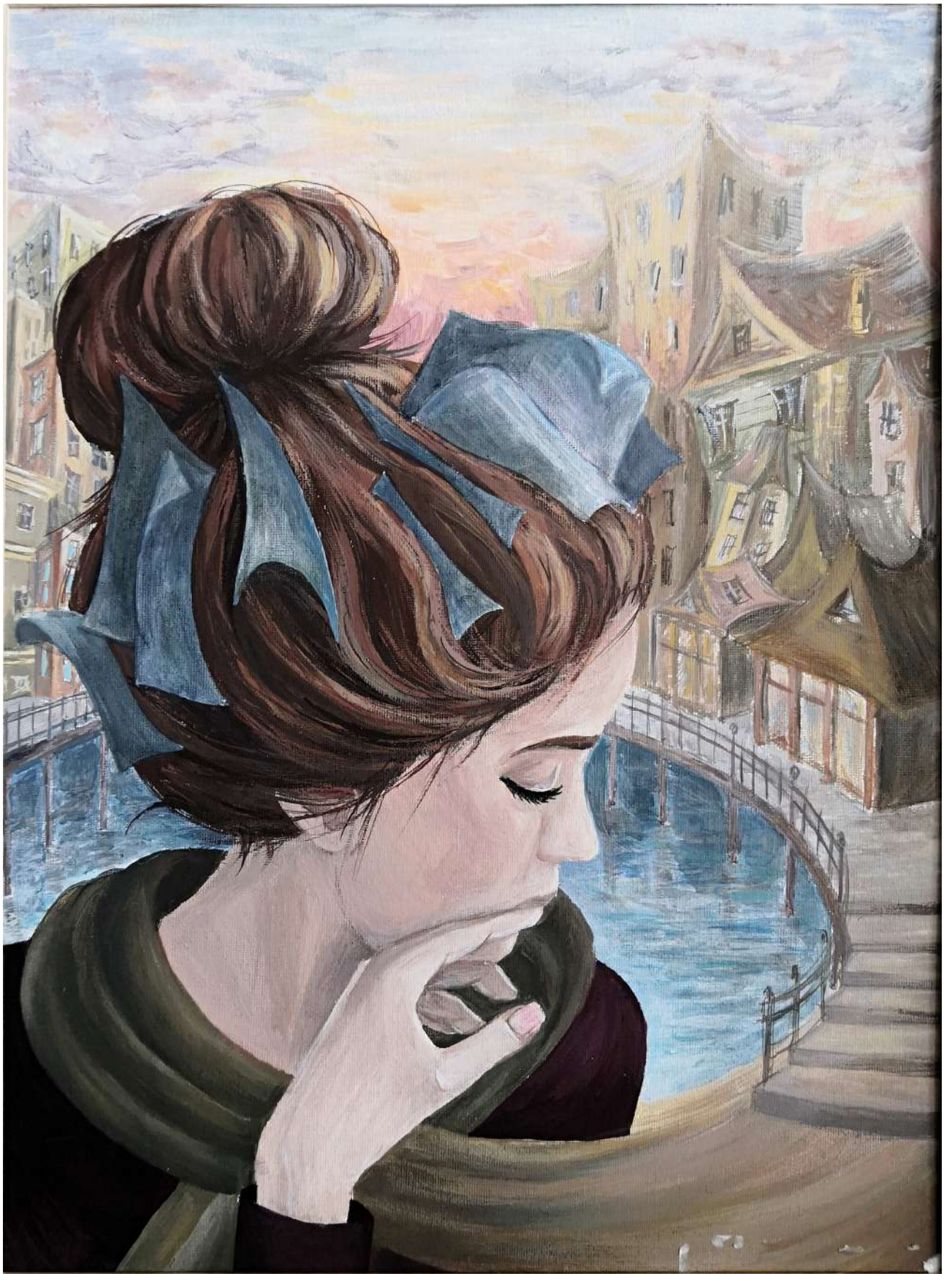


Рис. 7. Екатерина Евсюкова «Нежное дыхание»



Рис. 8. Юлия Шек «В стране восходящего солнца».



Рис. 9. Мария Подзолотина «Краса Европы»

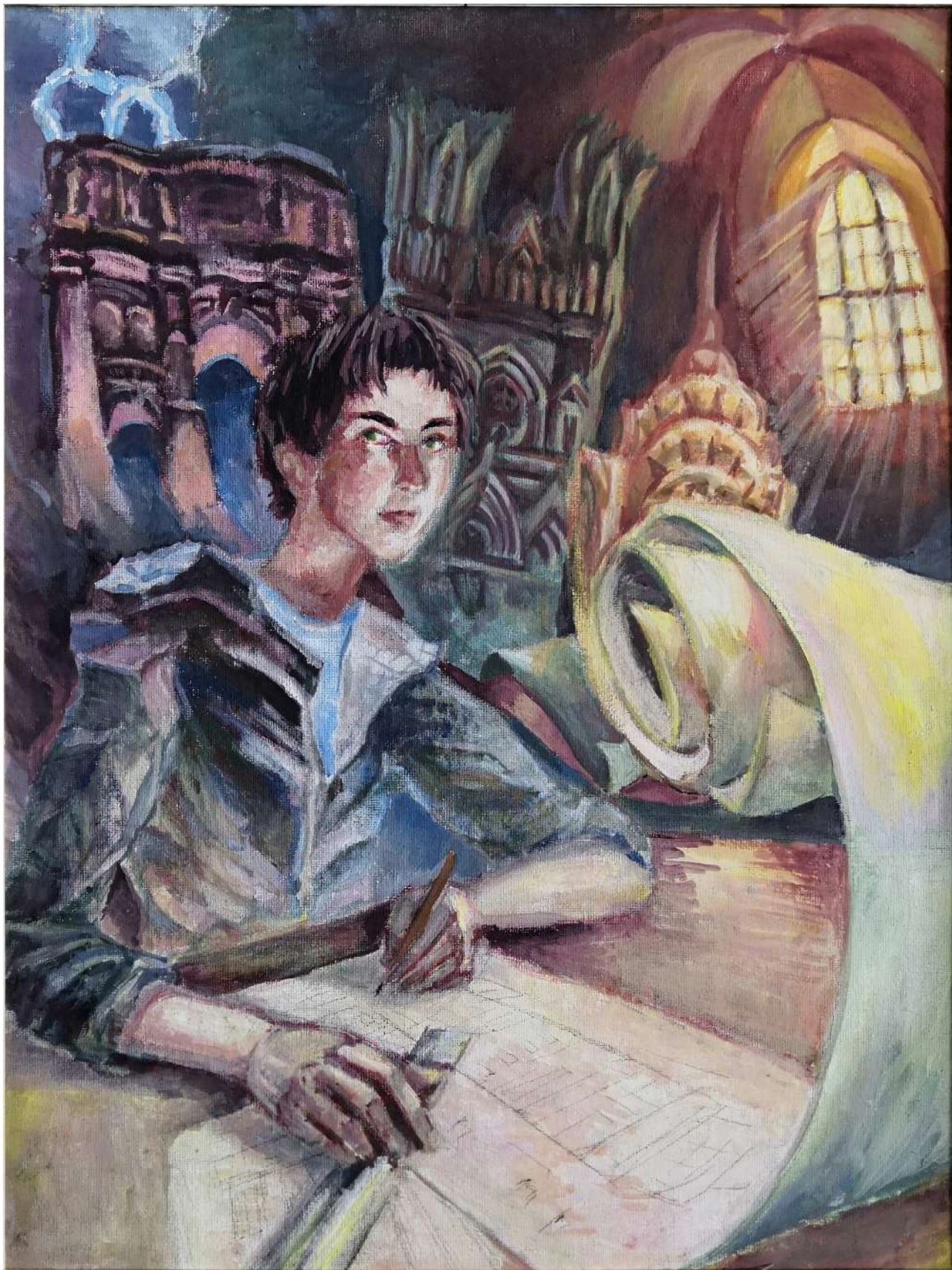


Рис. 10. Борис Поляков «Преемственность»



Рис. 11. Денис Макаров «В поисках себя»

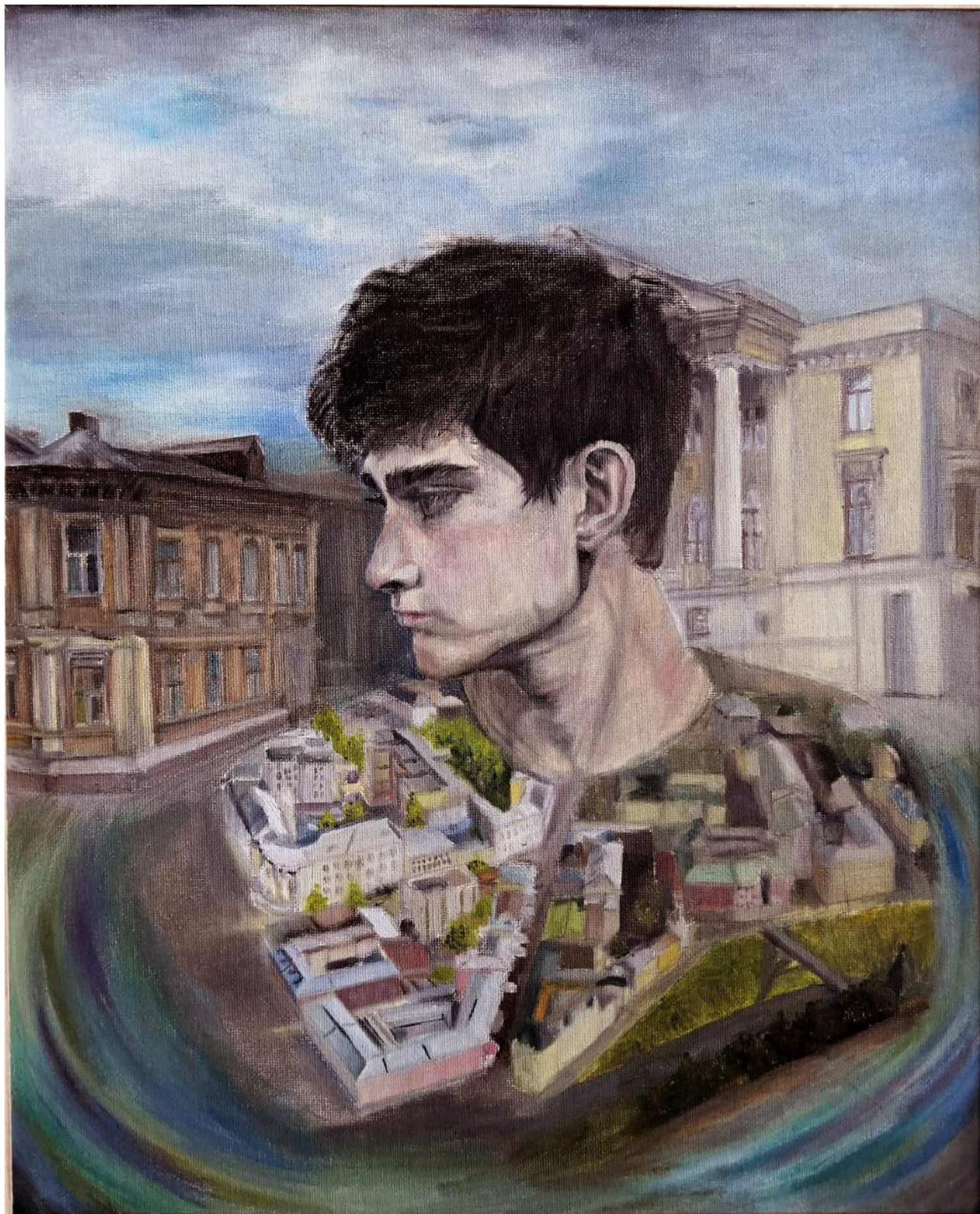


Рис. 12. Никита Ледров «Осмысление»



Рис. 13. Юлия Шкода «Фея»



Рис. 14. Ксения Масленицкая «Старое и новое»



Рис. 15. Оксана Дегтярёва «Прогулка»

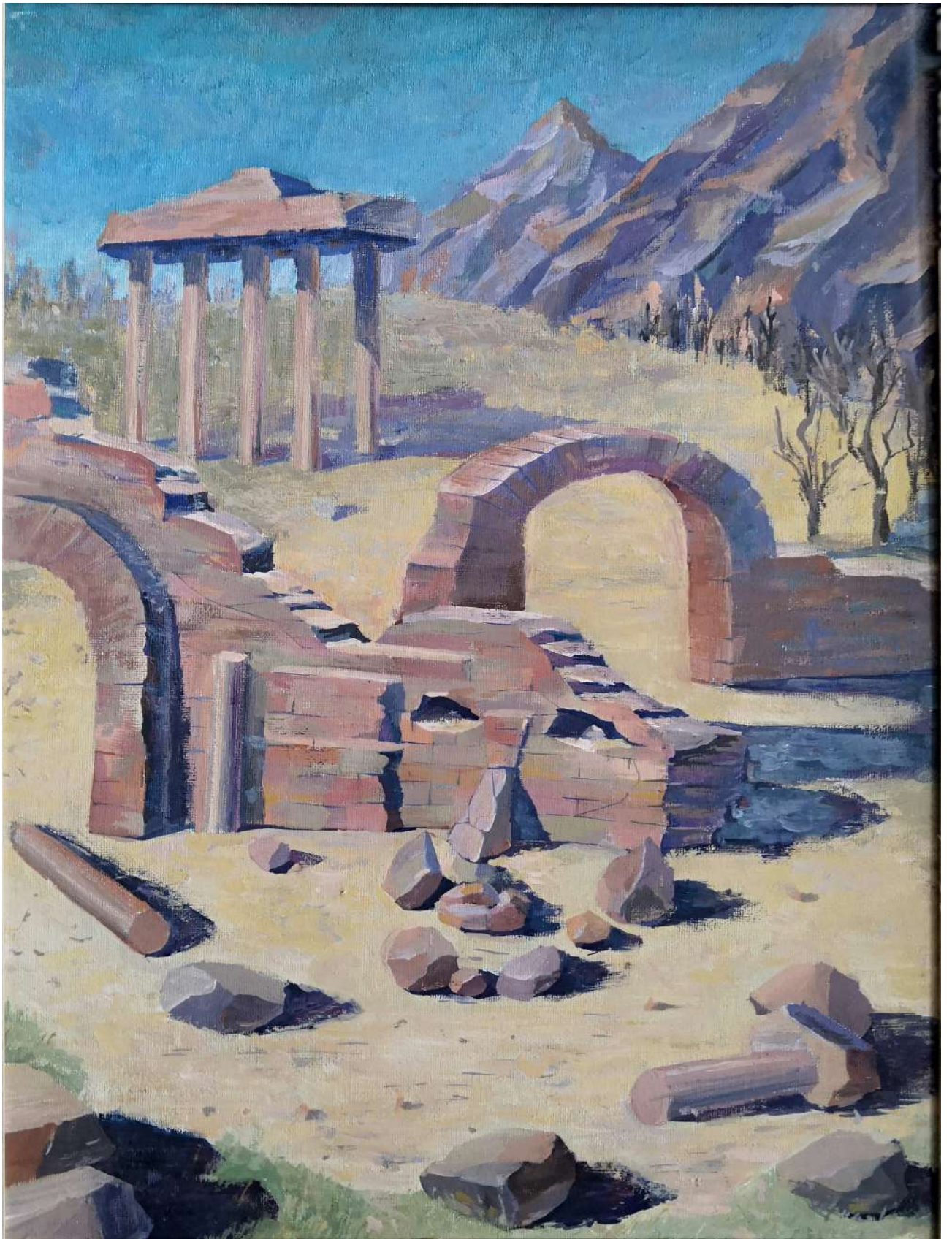


Рис. 16. Андрей Пресняков. Среди римских развалин

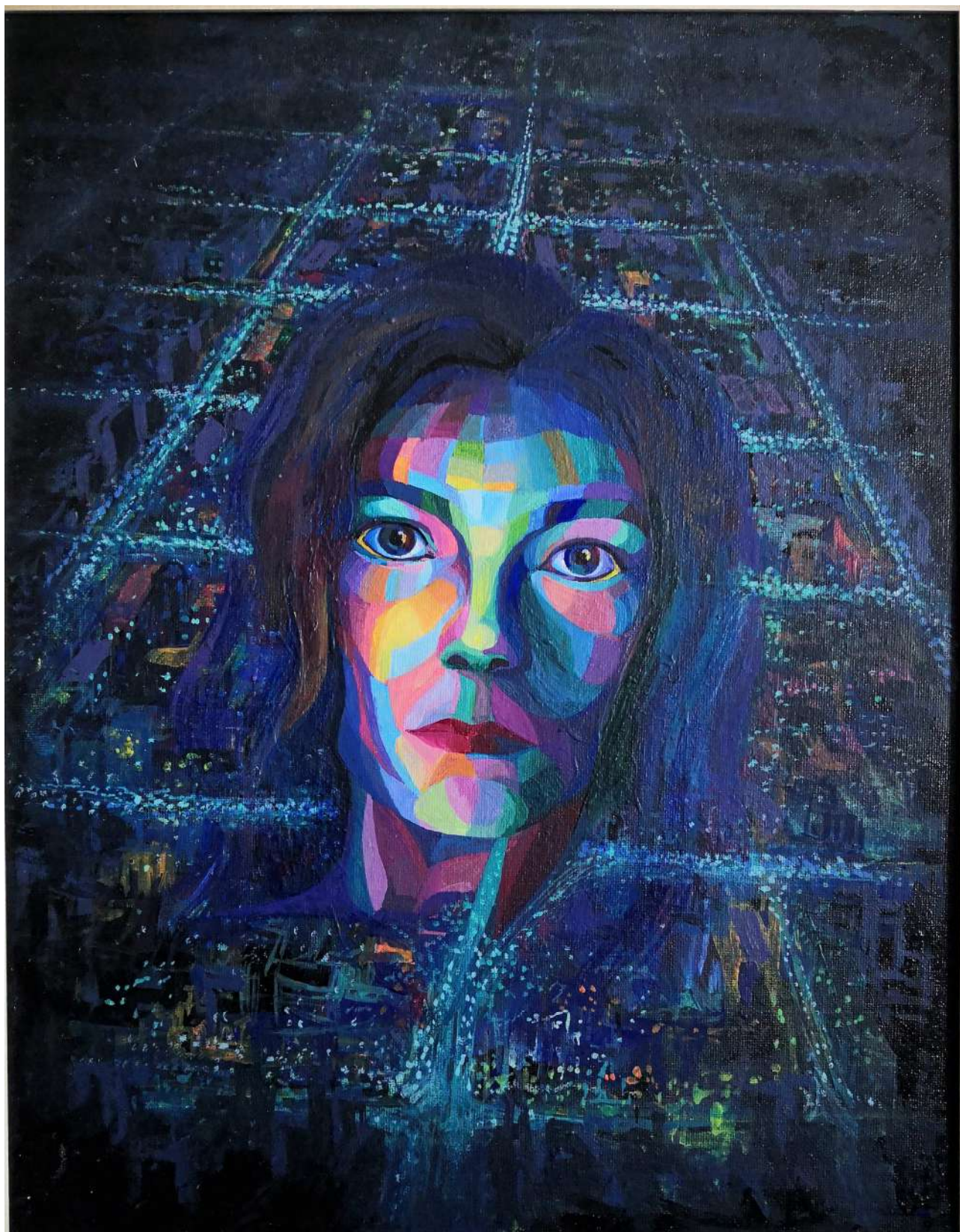


Рис. 17. Александра Балаба «Над аэродромом»

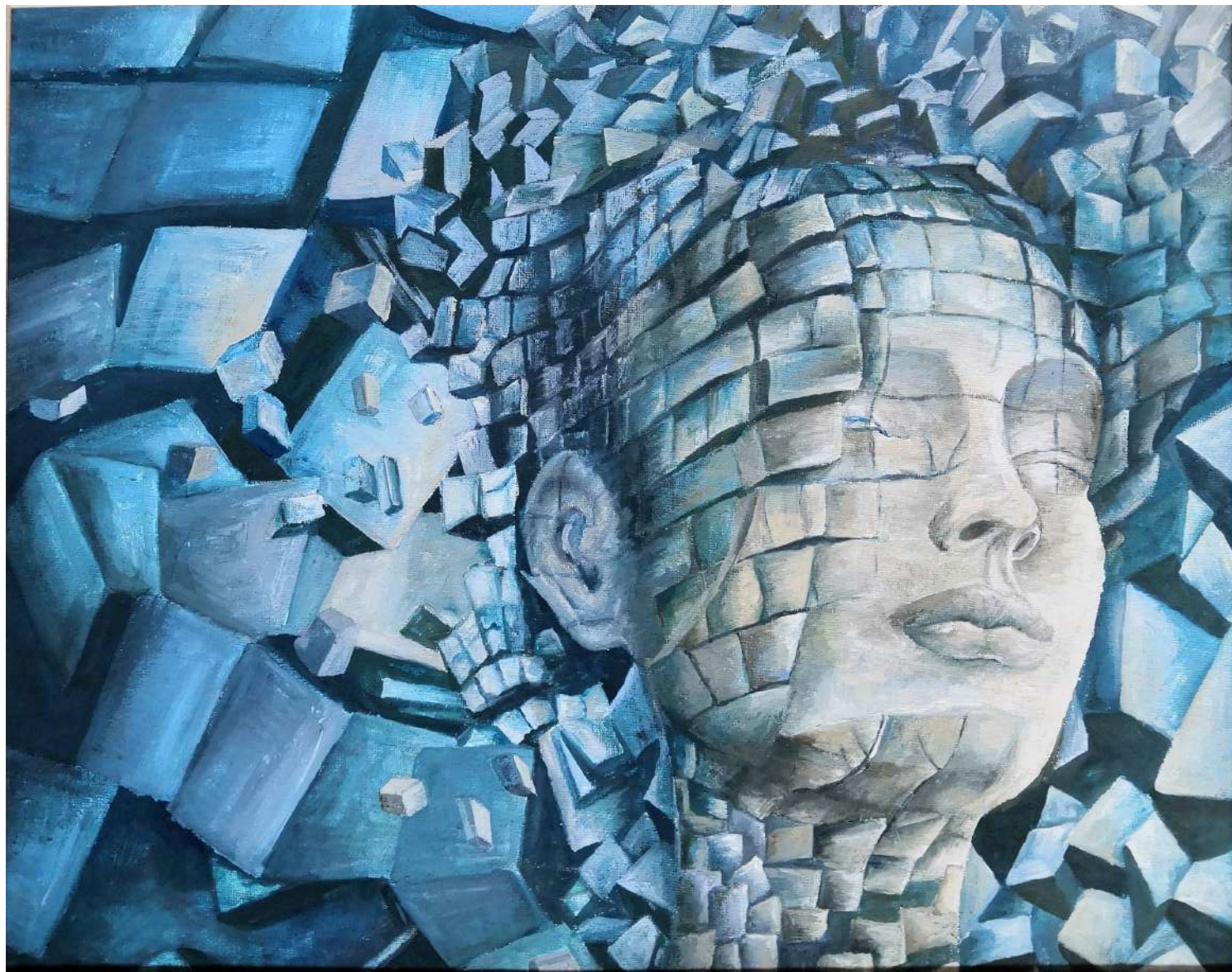


Рис. 18. Мария Сулова «Затерянная в веках»

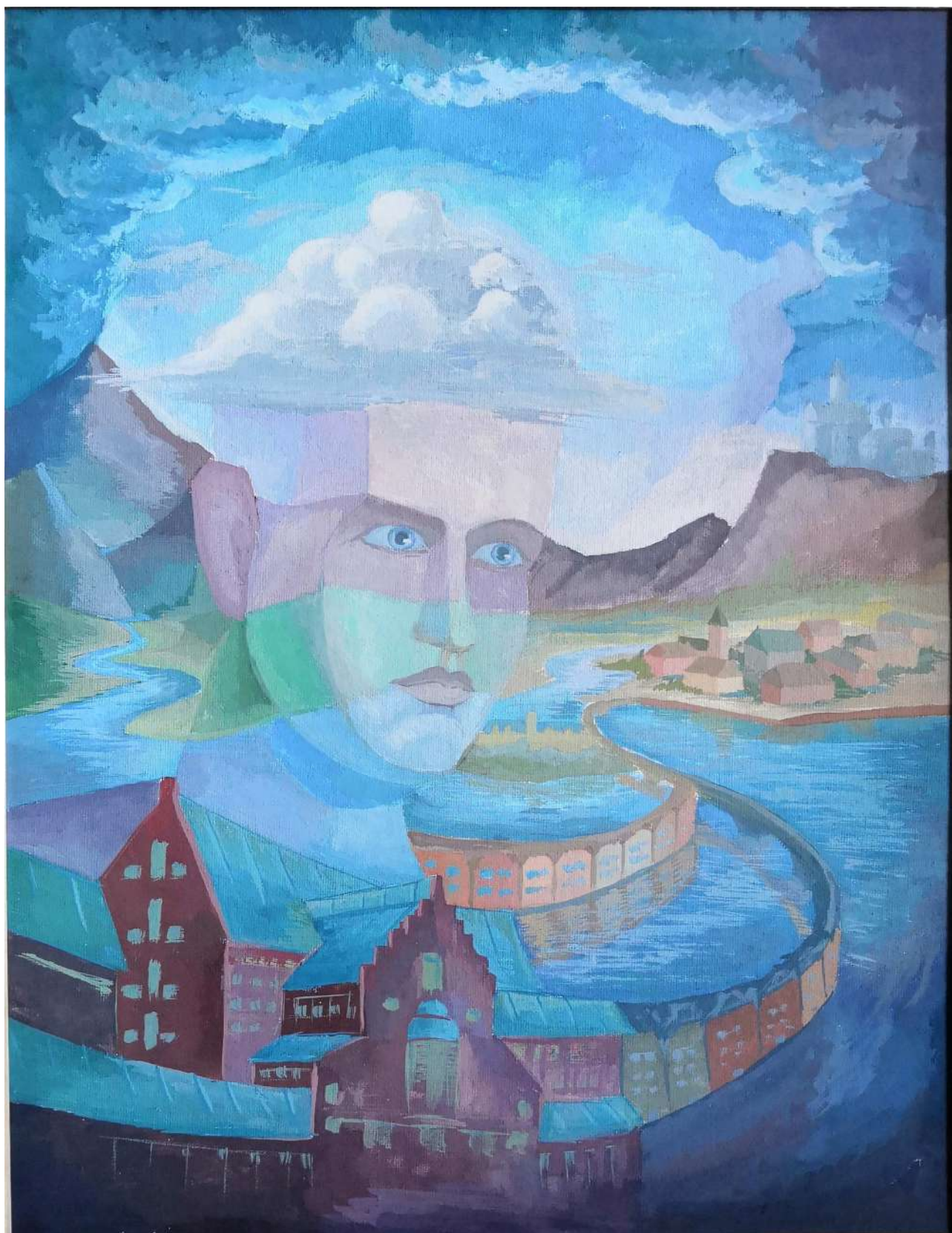


Рис. 19. Антон Макаров «В природной среде»



Рис. 20. Анастасия Романова «Северная королева»

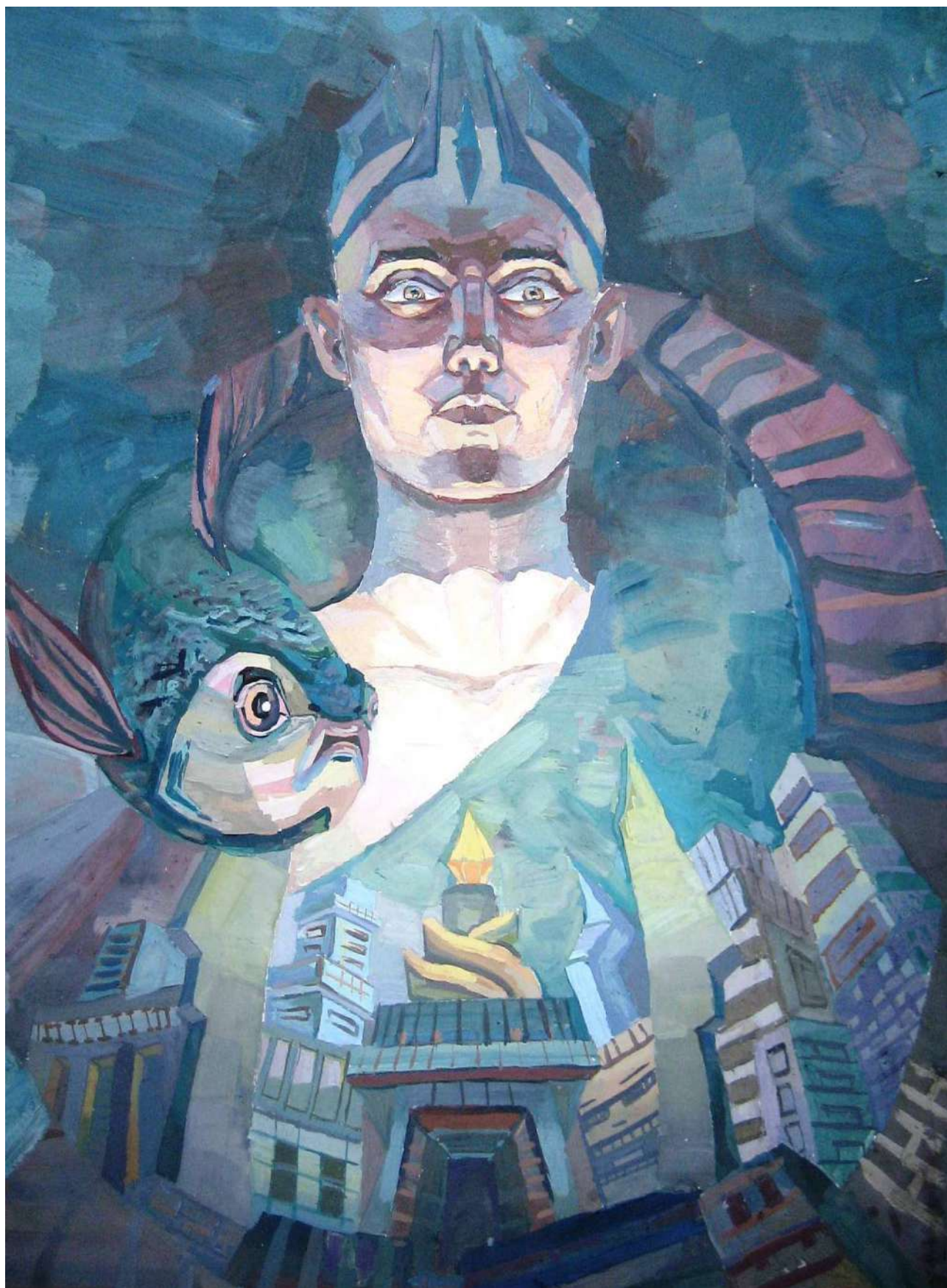


Рис. 21. Роман Катаев «Морской царь»

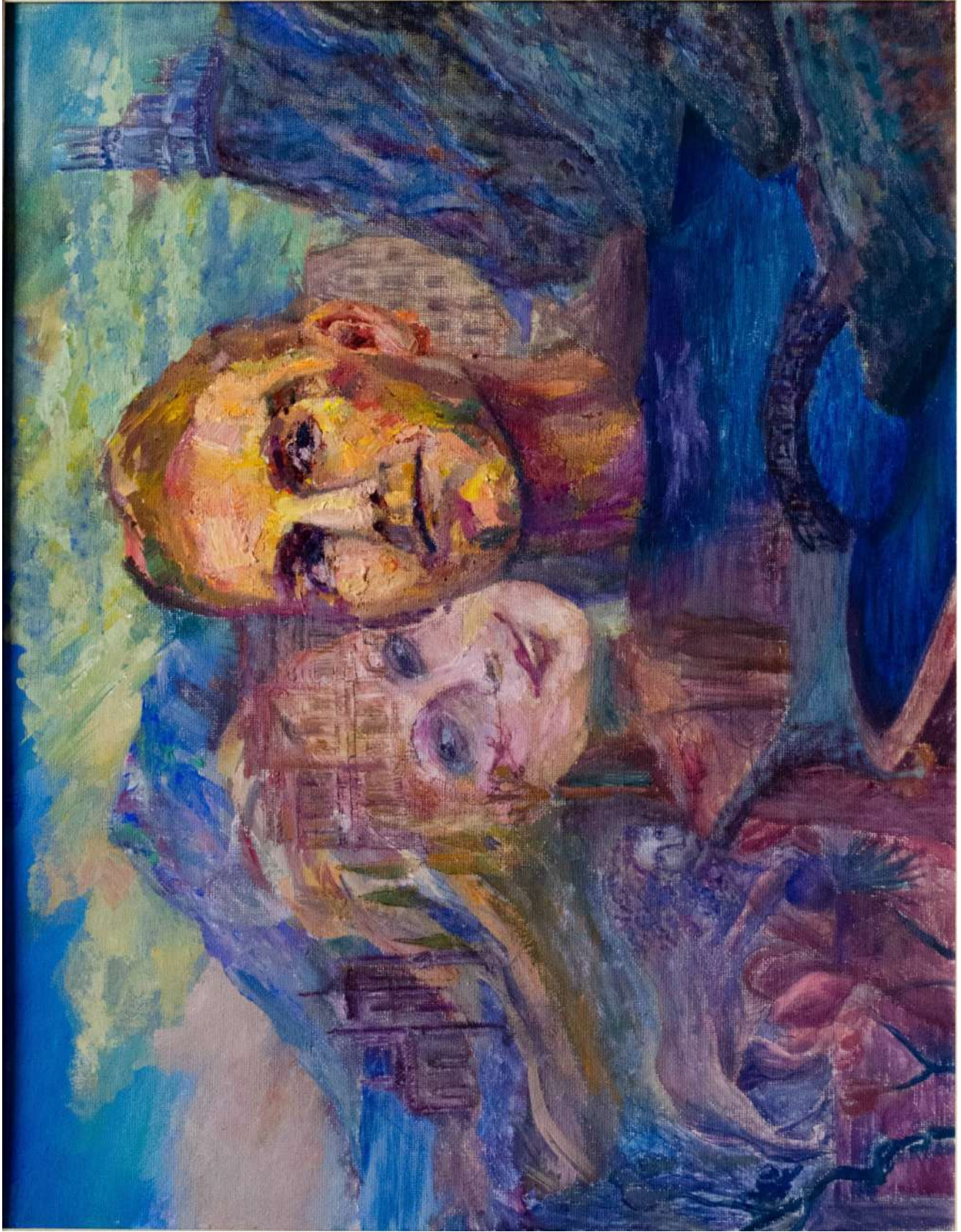


Рис. 22. Андрей Горбунов «Сквозь стихи»



Рис. 23. Алина Брик «Наши будни и наши мечты»



Рис. 24. Никита Киселёв «Отражения идей»

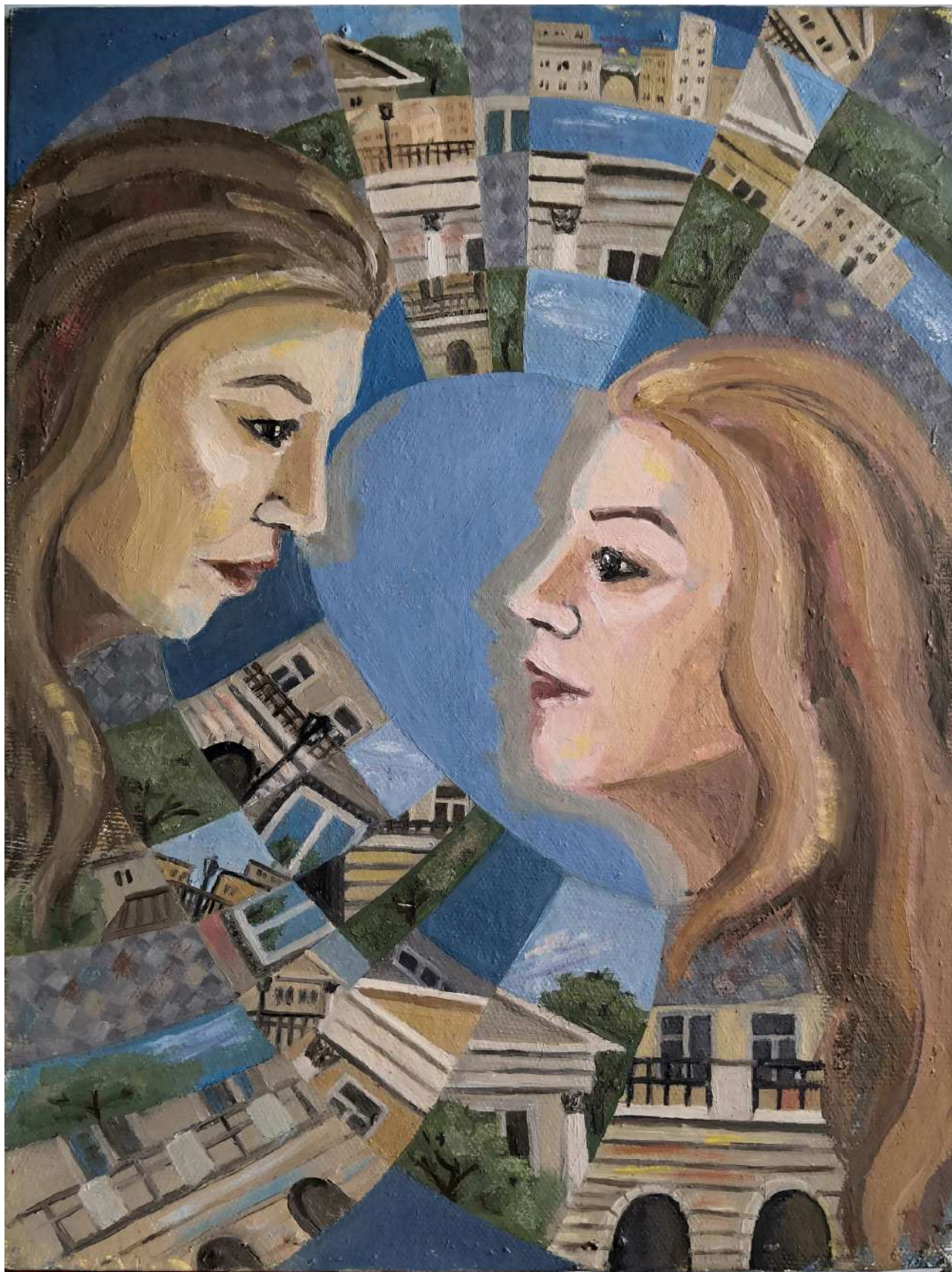


Рис. 25. Ольга Отделкина «Рефлексия»



Рис. 26. Кристина Смирнова «Мысли архитектора»

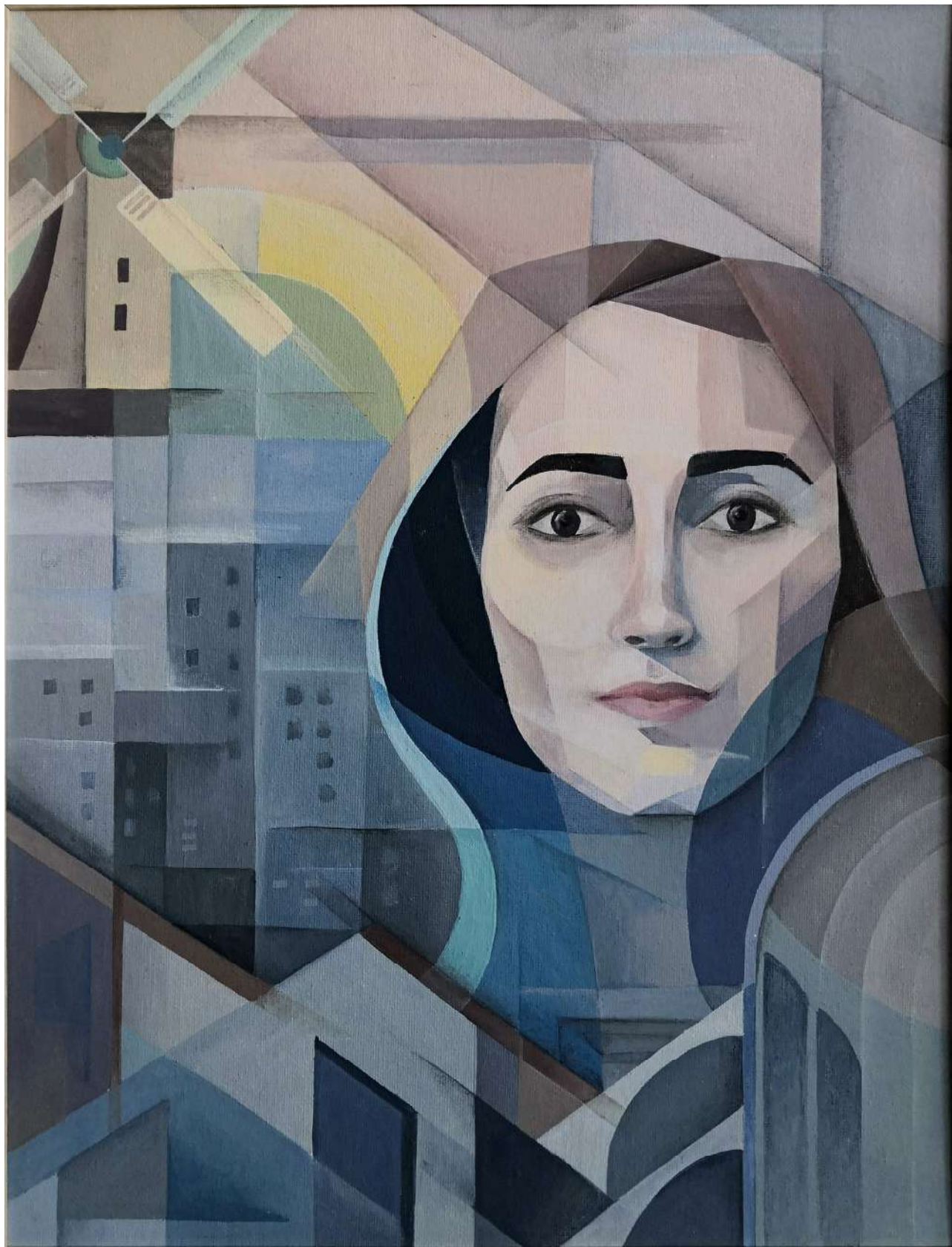


Рис. 27. Татевик Алиханян «Я – архитектор»

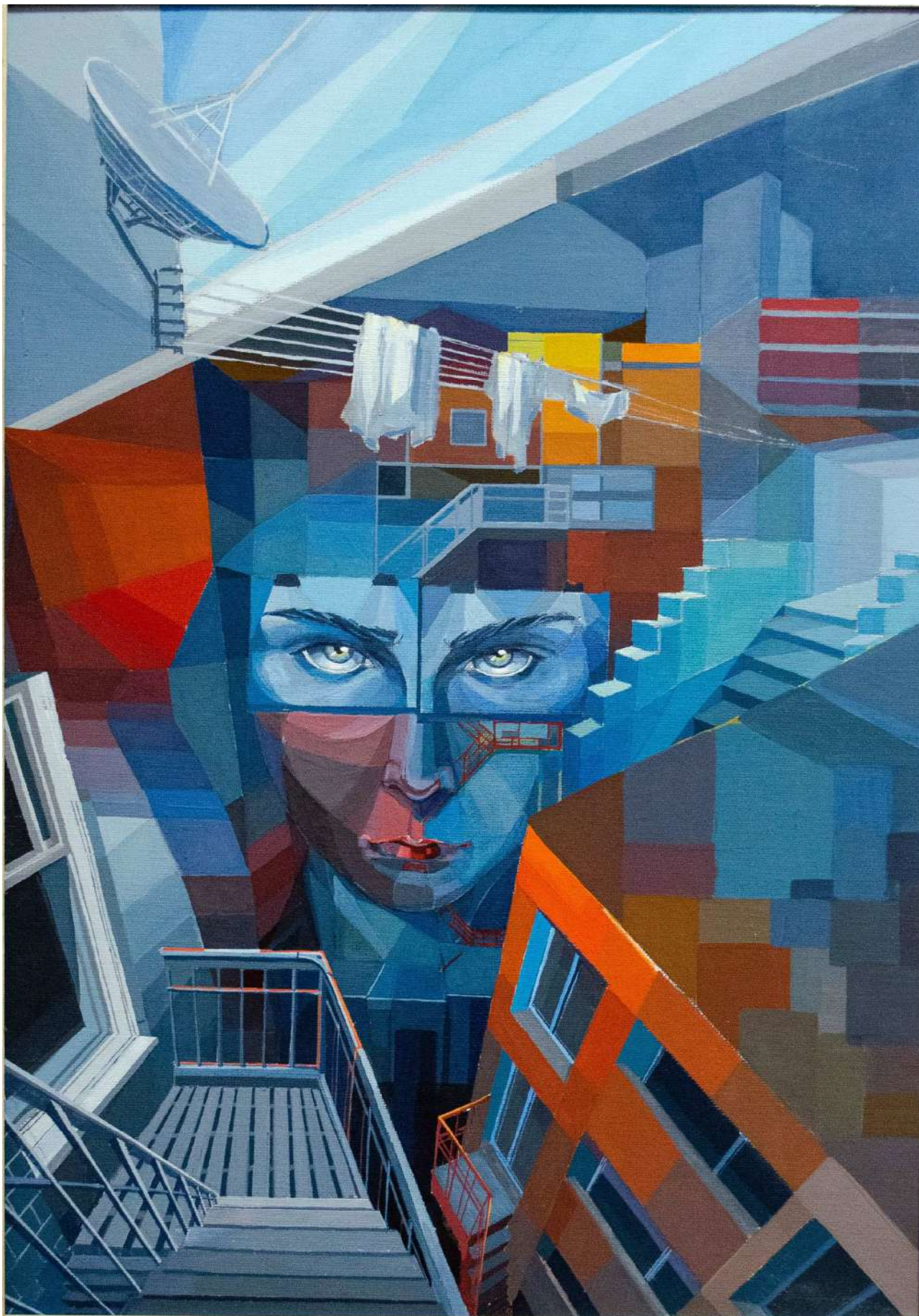


Рис. 28. Александра Корелова «Архитектурное решение»



Рис. 29. Алина Брик «Сон»



Рис. 30. Анастасия Уродских «В творческой мастерской»

Библиографический список

1. Арнхейм, Р. Искусство и визуальное восприятие / Р. Арнхейм; пер. с нем. – М. : Архитектура – С, 2012. – 392 с.
2. Бициенко, Р.В. Развитие художественно-образного мышления в процессе создания ассоциативной композиции [Электронный ресурс] / Р. В. Бициенко // Учёные записки. Электронный научный журнал Курского государственного университета. - 2019. - № 3 (51). - Т. 1. – 9 с.
3. Вагин, Н. Н. Развитие образного мышления студентов в процессе обучения портретной живописи / Н. Н. Вагин // Вестник ТГПУ. – 2016. - № 12 (177). – С. 122-124.
4. Ветрова, И. Б. Неформальная композиция: от образа к творчеству : учеб. пос. для студ. вузов, обучающихся по специальности 052400 «Дизайн» / И. Б. Ветрова. - М. : Ижица, 2004 (ОАО Тип. Новости). – 171 с.
5. Голубева, О. Л. Основы композиции: учеб. пос. / О. Л. Голубева. – Изд. 2-е. – М. : Изд. дом «Искусство», 2004. – 120 с.
6. Золотых, М. С. О процессе создания портретного образа в живописи [Электронный ресурс] / М. С. Золотых // Учёные записки : электронный научный журнал Курского государственного университета. - 2016. - №3 (39). – 6 с.
7. Корепанова, О. А. Композиция от А до Я. Ассоциативная композиция / О. А. Корепанова. – Ростов н/Д : Феникс, 2014. – 458 с.
8. Левин, И.Л. Живописная ассоциативная композиция в архитектурном образовании : практико-ориентированная монография / И. Л. Левин, Г. И. Панксенов, В. И. Андреева. - Saarbrücken, Deutschland (Саарбрюккен, Германия): LAP LAMBERT Academic Publishing, 2014. – 296 с.
9. Левин, И. Л. Принципы и методика выполнения живописных изображений на основе образных ассоциаций: учеб.-метод. пос. по дисциплине «Ассоциативная композиция в живописи» для студ. вузов, обучающихся по направлениям специализации «Архитектура» и «Дизайн архитектурной среды» [Электронный ресурс] / И. Л. Левин. - Н. Новгород : Нижегород. гос. архит.- строит. ун-т, 2016. – 270 с.
10. Левин, И. Л. Развитие творческих способностей студентов в процессе выполнения портретных изображений / И. Л. Левин // Психологическая наука и практика: проблемы и перспективы. Материалы VI Международной научно-практической конф.: сб. трудов / Нижегород. гос.

архитектур.-строит. ун-т; В.А. Кручинин (отв. ред.). – Н. Новгород : ННГАСУ, 2018. - С.180-184.

11. Панксенов, Г. И. Живопись. Форма. Цвет. Изображение : учеб. пос. / Г. И. Панксенов. - М. : Академия, 2008. – 184 с.
12. Паранюшкин, Р. В. Композиция: теория и практика изобразительного искусства : учеб. пос. / Р. В. Паранюшкин. – Изд. 2-е. – Ростов н/Д : Феникс, 2005. – 79 с.
13. Стор, И. Н. Смыслообразование в графическом дизайне. Метаморфозы зрительных образов : учеб. пос. для студ. вузов по специальности 281500 - Худож. проектирование текстил. изделий / И. Н. Стор. - М. : МГТУ им. А.Н Косыгина : Группа "Совъяж Бево", 2003 (ГУП РМЭ Марийский ПИК). - 295 с.
14. Шачкова, Э. В. Теоретико-методологические основы изучения композиции : учебник / Э. В. Шачкова. – Прага (Чехия) : Premier Publishing, 2016. – 138 с.

Оглавление

<i>Введение</i>	3
Глава 1. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ВЫПОЛНЕНИЯ АССОЦИАТИВНО-ОБРАЗНЫХ ПОРТРЕТНЫХ КОМПОЗИЦИЙ	4
1.1. Портрет в живописи. Классификация портретов.....	4
1.2. Развитие связи художника и окружения в портретной композиции.....	9
1.3. Изобразительные и выразительные средства варьирования портретного образа.....	15
1.4. Деформации и стилистические трансформации в портретном изображении.....	24
1.5. Креативные методы преобразования форм в портретной живописи.....	47
Глава 2. ПРАКТИЧЕСКИЕ РЕЗУЛЬТАТЫ ВЫПОЛНЕНИЯ СТУДЕНТАМИ АРХИТЕКТУРНО-СТРОИТЕЛЬНОГО ВУЗА УЧЕБНОГО ЗАДАНИЯ НА ТЕМУ: «АССОЦИАТИВНЫЙ АВТОПОРТРЕТ С ВВЕДЕНИЕМ АРХИТЕКТУРНОГО МОТИВА»	63
2.1. Раскрытие творческого потенциала студентов в процессе выполнения задания по изображению ассоциативного автопортрета с введением архитектурного мотива.....	63
<i>Приложение</i>	72
<i>Библиографический список</i>	103

Левин Игорь Леонидович
Панксенов Геннадий Иванович

ПОРТРЕТНЫЙ ОБРАЗ
В ЖИВОПИСНОЙ АССОЦИАТИВНОЙ КОМПОЗИЦИИ
С ВВЕДЕНИЕМ АРХИТЕКТУРНОГО МОТИВА

Учебно-методическое пособие

Федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение высшего образования
«Нижегородский государственный архитектурно-строительный университет»
603950, Нижний Новгород, ул. Ильинская, 65.
<http://www.nngasu.ru>, srec@nngasu.ru