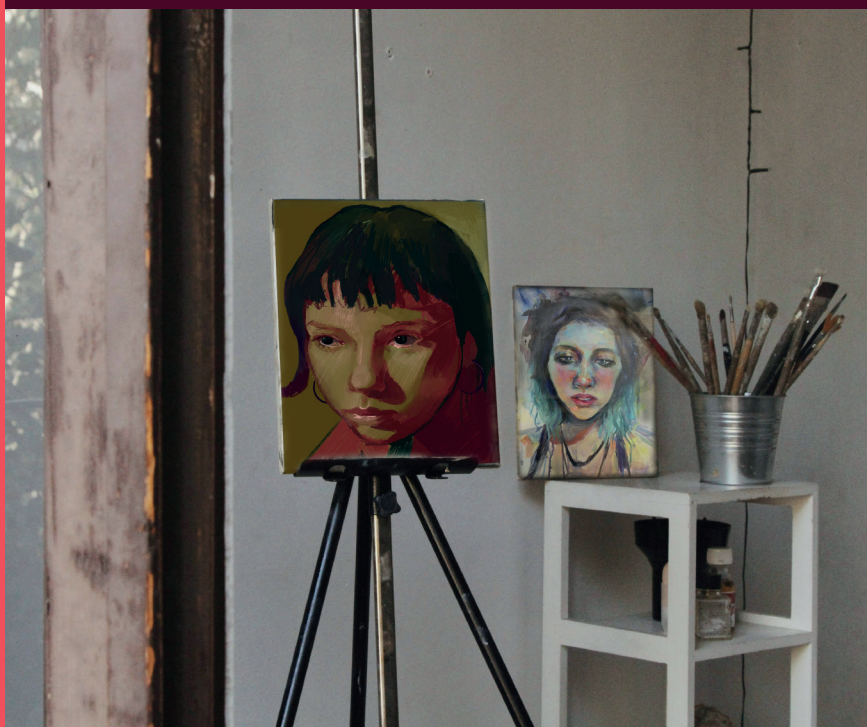


Ваня Годжелова

**ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРИ РИСУВАНЕТО
НА ПОРТРЕТ ОТ УЧЕНИЦИ
В ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ УЧИЛИЩА**



Академична
библиотека



АКАДЕМИЯ
ЗА МУЗИКАЛНО,
ТАНЦОВО И
ИЗОБРАЗИТЕЛНО ИЗКУСТВО
„ПРОФ. АСЕН ДИАМАНДИЕВ“
ПЛОВДИВ

Ваня Милкова Годжелова

**ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ
ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРИ РИСУВАНЕТО НА
ПОРТРЕТ ОТ УЧЕНИЦИ В ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ
УЧИЛИЩА**



**Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство
„Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив**

ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ПРИ РИСУВАНЕТО НА ПОРТРЕТ ОТ УЧЕНИЦИ В
ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ УЧИЛИЩА

© д-р Ваня Милкова Годжелова, автор

проф. д-р Даниела Маркова, научен ръководител

проф. д-р Галина Лардева – Минкова, рецензия

проф. д.н. Мариана Гърмидолова, рецензия

проф. д-р Ани Златева, становище

проф. д-р Благомир Папазов, становище

доц. д-р Марина Теофилова, становище

© доц. д-р Александър Гьошев, оформление на корица

© Александра Дарбоклиева, коректор

ISBN 978-619-7682-34-2 (print)

ISBN 978-619-7682-35-9 (online)

© Предпечатна подготовка и печат: **M&BM®**

Настоящото издание се реализира с финансовата подкрепа за научна и художественотворческа дейност към Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив. Книгата е издадена по проект „Академична библиотека 2024“ с ръководител проф. д-р Весела Казашка и се разпространява безплатно.

СЪДЪРЖАНИЕ

Увод	6
Първа глава	8
За портретното изкуство	8
1.1. Въведение	8
1.2. Етимология и дефиниране на понятието „портрет“ в литературата	12
1.3. Класификации на понятието „портрет“ в изобразителното изкуство	13
1.4. Кратък обзор върху развитието на портретната художествена традиция през различните исторически периоди	14
1.5. Психологически аспекти на портрета и проблема за пресъздаването на човека и неговата индивидуалност	45
1.5.1. Емоции	45
1.5.2. Физиогномика	54
1.5.3. Визуална психодиагностика	62
1.6. Портретът в художественото образование	64
1.6.1. Мястото на портретния жанр в процеса на обучение по изобразително изкуство в художествените институции	64
1.6.2. Портретът в педагогическите помагала и учебници в България	70
1.6.3. Форми на работа при създаването на портретно изображение	74
1.6.4. Методи на преподаване на портрет	76
1.6.5. Основни компоненти на художествената творба	80
1.6.5.1. Композиция	80
1.6.5.2. Цвят	85
Втора глава	89
Учебна програма за пресъздаване на емоционални характеристики при рисуването на портрет	89
2.1. Същност на учебната програма	89
2.2. Задачи на учебната програма	91
2.3. Критерии и показатели за оценка на резултатите	96
2.4. Организиране и провеждане на изследването	96
Трета глава	98

Анализ на резултатите от експерименталната дейност.....	98
3.1. Анализ от резултатите от констатиращия етап.....	98
3.1.1. Анализ на данните от входящата анкета.....	98
3.1.2. Качествен и количествен анализ на резултатите от практическата дейност на входящата диагностика.....	101
3.1.3. Сравнителен анализ на резултатите от анкетата и практическата дейност на входящата диагностика.....	105
3.2. Особености при формиращия етап.....	106
3.3. Качествен и количествен анализ на резултатите от формиращия етап.....	107
3.3.1. Анализ на резултатите от задача 1 – портрет на мъж (въглен, акварел) и задача 2 – портрет на мъж – глава (акрил).....	107
3.3.2. Анализ на резултатите от задача 3 – дигитален портрет на съученик.....	115
3.3.3. Анализ на резултатите от задача 4 – упражнения върху изобразяване на човешки мимики.....	118
3.3.4. Анализ на резултатите от задача 5 – представителен портрет на балерина.....	129
3.3.5. Анализ на резултатите от задача 6 – описание на художествени произведения в Градска художествена галерия – Пловдив	132
3.3.6. Анализ на резултатите от задача 7 – двуфигурен портрет, изграден чрез експресионистични изразни средства.....	143
3.3.7. Анализ на резултатите от задача 8 – автопортрет.....	146
3.4. Сравнителен анализ на резултатите от входяща и изходяща диагностика на практическата част.....	149
3.4.1. Табличен вид на количествени резултати от изобразителната дейност.....	155
3.4.2. Анализ на данните от Анкета 2.....	159
3.4.3. Сравнителен анализ на резултатите от входящата и изходящата анкета.....	161
Обобщения и изводи.....	162
Заключение.....	164
Библиография.....	166
Приложение.....	175

Учебна програма от творчески задачи и лекции за пресъздаване на емоционални характеристики при рисуването на портрет.....	175
1. Табличен вид на програмата.....	175
2. Лекции.....	179
3. Степени на диференцираност при критерии и показатели за оценка на изобразителните резултати.....	206
4. Анкети за ученика.....	212

Увод

Във времена, в които външните белези обединяват или разединяват, служат за причисляване или асоцииране, портретът заема важно място. Съвременната култура се обръща към него и неговата формална устойчивост, утвърдена през вековете. Тя умело го налага като инструмент, създаващ представи, позиции и мнения. Портретът днес е, както и в предишни времена, силно обвързан със социални и политически теми, с поведенчески стереотипи. Той е неизменна част от ежедневието ни, което създава възможност да бъде избран като средство, чрез което да се търси човекът и неговата емоционална природа. За разлика от науката, изследваща индивида чрез неговите обобщени черти, изкуството обръща поглед към личността, притежаваща дълбок вътрешен свят. През последните години литературата (научна, художествена, но също така и масова), посветена на самоусъвършенстването, емпатията, разбирането на човека за себе си и другите, е изключително актуална, като интересът към тези сфери е постоянен. Нуждата от такава литература и търсенето на начин за подобряване на комуникацията помежду ни насочва вниманието към потребността да разбираме по-добре света около нас. В последните проучвания, свързани с резултатността на индивида както в сферите на професионалното му развитие, така и в личен план, се отбелязва, че емоционално интелигентните хора се справят по-успешно, отколкото тези, които притежават висок коефициент на интелигентност, както се смяташе до скоро. Така се оформи идеята за използване на жанра портрет като път за изучаване на емоционалната страна на човека и неговата индивидуалност чрез изобразяването му с различни изобразителни средства и техники. Пресъздаването на емоционални характеристики на позиращ модел от учениците спомага за развиването на техните знания и умения, свързани със способността за създаване на авторски творби. Художественото обучение по изящни изкуства в средното образование поставя акцент върху практическите уроци с етюдни задачи, в които до голяма степен отсъства творчество. Те развиват базисните художествени умения. Обучението има нужда

от осъвременяване не само по отношение на използваните медии, актуалните подходи и модерната техника, но и при теоретичните въпроси. То трябва да обърне поглед към темите, вълнуващи новото поколение, защото непрекъснатото повтаряне на учебни програми води до автоматизиране и апатично отношение към целия образователен процес. Трябва и да насочва учениците към развитие на творческо мислене и художествена рефлексия. Тези мотиви ме провокираха към създаването на учебна програма, състояща се от задачи и лекции, която да изведе учениците към други нива на изобразителна грамотност.

Първа глава

За портретното изкуство

1.1. Въведение

От зараждането на изкуството до днес мястото на портрета се оказва изключително устойчиво. Независимо от бурното развитие на технологиите, от разнообразието на използвани медии и историческия контекст на времето, в което живеем, нуждата от обръщане на човека към човека се запазва. Интересът към отделната личност – особено сега, когато социалните мрежи са в състояние да превърнат обикновени хора в знаменитости за часове, отново издига индивида в култ. Това ме провокира да разгледам портретния жанр. Дали новото присъствие на този жанр е свързано с осъзнаването, че индивидът е основната движеща сила на света? Индивидът е този, който води света към съзидателност и промени, но същевременно индивидът е и този, който разрушава света около себе си. Дали именно това противоречие не поддържа нестихващия интерес към улавяне на същността на човека и неговите вътрешни борби? Дали тъкмо затова художниците не си поставят задача да запечатат миг или състояние, зад което се крие дълбоката същност на човека? За разлика от живописца, която по традиция се насочва към обобщения образ и „дългото траене“, фотографията документира определен момент, изведен извън действителната си процесуалност, при което знак и референт събират своите пластове. Пърформансите като друг вид изкуство събират множество изразни средства, за да представят определена емоция. Подобно на тях създателите на литературните герои разчитат на натрупването на действия и ситуации, за да изградят образите и да ни представят един по-наситен персонаж. Става ясно, че пресъздаването на емоциите не е лесна задача и продължава да бъде актуален проблем при артистите.

Учебните програми в специализираните училища по изкуства и художествените академии в България продължават да обучават чрез етюди върху позиращ модел като основен начин за придобиване на професионални умения при учениците и студентите. Несъмнено

този метод на опознаване на действителността е доказал своята ефективност, но с всяка година той все повече се отдалечава от потребностите на новите поколения. Учебната рисунка или етюдът изискват търпеливо изучаване на натурата, наблюдение, фокусиране и пълно отдаване на самия процес. Това, което със сигурност знаем за съвременните ученици, е, че тези действия не са лесно постижими. Децата на XXI век израстват с бързата смяна на емоции, разнообразни интереси и кратки видеа в интернет пространството, които ги карат да мислят, че повечето дейности могат да бъдат осъществени без дългосрочен труд, в кратко време и с бързи инструкции. Тази илюзия поражда у тях невъзможност да се фокусират дълго време върху задачите. Трудното отделяне от дигиталните устройства по време на часовете е голямо предизвикателство пред учителите. Чрез техническия прогрес настъпват сериозни промени в човешките възприятия, за които през последните години в различни части на света се появяват множество доклади. Те са свързани с начина на приемане на дигиталната информация, която е организирана в бърз процес, противопоставящ на изискванията на т.н. „дълбоко четене“, на способностите за съставяне на изводи и създаване на критично мислене. Това състояние се нарича „когнитивно нетърпение“ или „непрекъснато частично внимание“. То изразява невъзможността да се запази вниманието дълго време върху един текст, задача или действие. Дълбоките последици от явлението са ориентирани към това, че чрез невъзможността да се фокусираме и да съсредоточим вниманието си постепенно губим способността си да мислим и да вземаме самостоятелни решения.

Важен път, по който човечеството (и в частност образователните институции) трябва да поеме, е осмислянето на това какво ни дава дигитализацията и какво ни отнема, до каква степен тя трябва да бъде допускана в процеса на обучение и по какъв начин може да бъде контролирана. Генерално проблемът не се състои в използването на новите устройства и свързаните с тях удобства, а във въвеждането на индивида при това в режим на ментална пасивност. Ако се вгледаме в актуалното състояние на образованието, ще видим, че включването на дигитализацията е

водещ мотив поради осъзнатостта, че това е най-прекият път към младите хора. Способността на специалистите да се адаптират към възможностите, които новата среда предоставя, е забележителна. Това може да бъде потвърдено от тяхната бърза реакция към преминаването към дигитално обучение по време на ковид кризата само за няколко учебни дни без никаква предварителна подготовка. В условията на непрекъсната поява на нови изразни средства, технологии и иновации индивидът живее с усещането за един безспирен маратон за поддържане на актуалност. Революцията на технологиите предполага и революция в образованието.

По време на обучението в десети клас в художествените училища вниманието е насочено към изобразяването на глава от натура. Задачата се свързва предимно с пропорции и анатомично вярно построяване на формата. Това са и резултатите, които се постигат от най-голям процент ученици. Малък брой от тях успяват да постигнат прилика с модела. Улавянето на емоционална характеристика и специфични особености на позирация, които оформят портретно изображение, почти не се срещат в ученическите творби. Портретът се явява сложна и неизпълнима задача за училищната възраст, може би затова неговото място в учебните програми е изключително ограничено. Във връзка с посочените влияния на технологиите върху учениците и техните възприятия смятам, че развиването на умения, свързани с опознаване на богатството и дълбочината на взаимоотношенията между личността и окръжаващия свят, могат да бъдат изградени именно чрез портретното творчество.

Способността за разкриване на вътрешния свят на човек и улавянето на неговата индивидуалност чрез психологическия усет на твореца са умения, които е нужно да се формират през гимназиалния период. Промените във външната среда, с които учениците се сблъскат, създават нуждата образованието да се включи активно в изграждането на емпатия, себепознание и емоционална интелигентност при учениците. Изображението на човек в портрета позволява на твореца да включи своя личен почерк, дава основа за експериментиране и търсене. Но за да се достигне до този етап на творческо изразяване, от изключително значение са придобитите

базисни умения на учениците, които се формират чрез учебните етюди.

Нивото на художествените способности зависи от системата на обучение. Тя изисква актуализиране и осъвременяване, което е реализуемо именно чрез такива експериментални програми, съчетаващи в себе си както доказаните педагогически методи и механизми, така и емпиричното изпробване на новите идеи.

1.2. Етимология и дефиниране на понятието „портрет“ в литературата

Понятието „портрет“ в литературата има корени в латинския език. Думата произлиза от латинската дума *portrahere*, която се състои от две части: *port-* (което означава „да носи“ или „да изнася“) и *-trahere* (което означава „да тегли“ или „да извлича“). Следователно, етимологично понятието „портрет“ се свързва с изображение, което се „извлича“ от реалния свят и се пренася върху носител. Смята се, че в английския език думата *portrait* е навлязла за първи път през късния XIV в. под формата *portreiture*, произлизаща от среднофренската *portrait*, а тя на свой ред – от старофренската *portret* през XIII в. Описанието насочва към изображение, което се фокусира предимно върху главата и лицето¹. В българския език думата „портрет“ е регистрирана за пръв път през 1849 г. Навлиза като книжовна заемка – от френски, чрез „Цариградски вестник“, и от руски – чрез преводи, но прониква и като устна заемка от европейските заселници фотографии [БЕР, 1999, с. 533]. Дълги години понятието „портрет“ в Западна Европа обозначава многозначително „изображение“, докато през XVII в. започва да се отнася само до изображения на хора. През 1694 г. речникът на Френската академия фиксира определението в по-тесен смисъл: „образ, подобие на човек, направен с четка, длето, молив“ [Pommier, 1998, с. 17]. В българската литература портретът като термин в изобразителното изкуство се разглежда по следния начин:

Портрет, м. (рус. – портрет, фр. – portrait)

1. Един от жанровете в живописа, скулптурата и графиката, посветен на изобразяването на дадено конкретно лице (цяла фигура, бюст, глава) с предаване на индивидуалните му черти и душевното му състояние.

2. Отделно произведение на този жанр.

¹ <https://www.etymonline.com/word/portrait>

1.3. Класификации на понятието „портрет“ в изобразителното изкуство

Видовете портрет могат да бъдат разглеждани по следния начин:

- според броя на изобразените лица: *единичен, двоен и групов*;
- според използваните изразни средства: в изящните изкуства – *скулптурен, живописен и графичен*; в приложните изкуства – *витражен, мозаечен и т.н.; фотографски*;
- според композицията: *глава, бюст, полуфигура и цяла фигура*;
- според положението на главата: *анфас, три-четвърти, полупрофил и профил*;
- според пола и възрастта: *мъжки, женски, детски*;
- според сюжета: *автопортрет, семеен портрет, представителен (официален) портрет, портрет по поръчка, исторически, религиозен, животински*.

През 2014 г. Националната портретна галерия в Лондон издава голям албум, съдържащ над 150 изображения от 50 артисти, наречен „Портретите на ХХІ век“. Интересно е да се проследи в какви категории е ситуиран портретът. Обособени са седем ключови направления, разглеждат се текущи тенденции, показващи широкия набор от медии, използвани от днешните артисти:

1. Портрети, в които артистът наблюдава и анализира модела

Тези произведения са свързани с по-философски начин за интерпретиране на портрета. Те отдават голямо значение на детайла, не целят създаване на твърдение, внушение или преценка, насочвана от автора.

2. Автопортрети

Традиционното разбиране за автопортрет е почти напълно забравено от артистите, които творят през ХХІ век. В много от произведенията дори не се срещат художниците като обекти, а са представени чрез документални филми, костюми и всякакъв вид алтернативно представяне на човек.

3. Портрети по поръчка и портрети на знаменитости

Тези портрети изследват знаменитостите не като действителни личности, а като социално-културни феномени. Те се приемат като социална сила, която има огромно значение за възприятията и модата в обществото. Разглежда се какво означава днес да си известен и стойността на феномена известност.

4. Социални портрети

Социалните теми вдъхновяват създаването на този тип портрети. Изследват се значими теми, свързани с характерни проблеми в обществото. За отправна точка на артистите служат въпросите за пола, съвременната история, популярната култура, религията, консуматорството, обществените неравенства и др.

5. Портрети, произлизащи от геополитиката и националната идентичност

Тези творби афишират твърдението, че всеки човек е оформен донякъде от факти и събития. Още детерминистичната традиция на XIX век настоява, че индивидът представлява резултат от политиката, пола, расата и географията. Портретите изследват колективни истории и бележки, отражение на редица конфликтни политики и истории от цял свят.

6. Портрет на тялото

В този вид произведения са включени също и автопортрети. Те са средство за изследване на границите на човешката физика, тялото и самия жанр.

7. Въображаеми портрети / доизмислени портрети

Тези портрети показват лица, които или не съществуват, или са пресъздадени по такъв начин, по който да деформират истината за тях. Те насочват към анализиране на това какво точно може да разкрие един портрет и каква е неговата достоверност.

1.4. Кратък обзор върху развитието на портретната художествена традиция през различните исторически периоди

Мотивът за създаване на портретно изкуство през различните векове се променя спрямо потребностите на хората и историческия контекст на времето. Но в неговата основа се корени желанието

за удължаване на земното присъствие, запазващо добродетели, спомени и предания. В пещерните рисунки първостепенно място заемат изображенията на животните. Човешките фигури се появяват изобразени преплетени и насложени едни върху други с тези на животните. Постига се усещане за сливане между хора и животни. Такива примери са изображенията в пещерите Адора и Ласко. През палеолита се появяват така наречените Венери, които имат точни пропорции с тънки ръце върху гърдите или корема. Лицето е стилизирано и обобщено, липсват черти, вниманието е насочено към украсата по косата и тялото. Индивидуалното в образа не е обект на интерес. Смята се, че формите на скулптурите са израз на изобилие и плодородие. През неолита се появяват скулптурни глави в Йерихон, чиито черти не са еднотипни, търси се индивидуалното портретуване, което слага началото на една традиция за увековечаване на смъртта, която просъществува чак до залеза на Римската империя.

В древните цивилизации портретното изкуство може да се разглежда като частно или публично. По-често срещано е публичното изкуство или погребалното изкуство, отразяващо морала и религиозните ценности. В Шумер изобразяването на човека е свързано с вярването, че боговете присъстват в своите образи, а статуетките на поклонниците служат като заместници на хората, но никоя от фигурите не наподобява реална прилика. За първи път за канон се споменава в месопотамското изкуство при статуите на Гудея. Те са от първите, които се считат за портретни, защото всички имат характеристики, които носят представителност и уникалност за владетеля.

При Старото царство в Египет се търси обобщеността на формата, прецизността в обработката на материала и търсенето на максимална достоверност в характеристиката на образа (пр.: Хефрен от Гиза). Изображенията носят спокойствие и представят личностите в една неопределена възраст. Въпреки обобщаването в образа, всяка творба се отличава с индивидуална характеристика и с живо, съсредоточено изражение на лицето (пр.: Седнал писар от Сакара). Нововъведение е портретният бюст – за отличителен пример се посочва изящният бюст на везир Анх-хаф от Гиза. На пръв

поглед Средното царство отхвърля създадените традиции и норми. То търси усещане за индивидуалност, физически и психологически реализъм. Тези достижения продължават своя живот в римските портрети. Нестабилността в държавата дава своето отражение върху изкуството. Създава се ново отношение към психологическата характеристика на портретирания – не се цели скриване на възрастта и произведенията се отличават с подчертан реализъм. По времето на Новото царство могъществото на владетеля дава отражение върху паметниците на културата. Изключителни портретни качества са постигнати в изображенията на царицата Хатшепсут. Те се отличават с мекотата на женското лице и правилни черти. С радикалните промени на Аменхотеп IV и реформата в религията настъпва промяна и в египетския канон. Човекът се търси в неговия типичен вид, като е изобразяван в ежедневните си дейности. Недъзите и болестите също не са скривани, липсва идеализацията на образа. Открити са множество гипсови отливки както на мъртви, така и на живи хора. Впечатление правят портретите на Ехнатон, изпълнени със силното психологическо проникване в същността на неговата душевност. Стига се до засилване на характерните черти до степен на гротеска. За египетските човешки изображения е важно да бъде отбелязано, че са осмислени в мащаб спрямо значимостта си. Придружаващите ги текстове обогатяват представата за тях, което показва, че единствено физическите особености на индивида не са достатъчни, за да бъде той изцяло представен.

По време на гръцката класика проблемите в политическия и икономическия живот се отразяват на изкуството. В него навлизат повече драматизъм и трагизъм, търси се отделната личност и нейното реалистично изобразяване. Портретният жанр се развива. Позата и изражението отразяват характера и чувствата, които разкриват добродетелите. Придава се вътрешна динамика на образа, експресивни движения, напрегнати психологически моменти. В творбите има драматичен патос, вътрешно напрежение (пр.: Менада от Скопас). При творбите на Праксител се среща мечтателност, спокойно настроение, меланхолия и тиха скръб. Търси се поетическа красота и чувственост. Обект на художествено превъплъщение е

човекът, който не е представен единствено в победи, но и в поражения и конфликти (пр.: Аполон Сауроктон или Аполон Гущероубиецът, Лувър). Елинизмът е последният период от развитието на гръцката цивилизация – в него се задълбочава психологическата характеристика в портрета. В този етап интерпретацията подчертава индивидуалното във физическия облик, особеното в поведението и психологическата реакция.

Римското изкуство е тясно свързано с политиката. Римският портрет е уникален със своята сложна и непрекъснато продължаваща стилистична обработка на човешките черти и разкриване на характер. По времето на Римската република се развива реалистичният скулптурен портрет. Римляните заимстват култа към прадедите. Те изработват восъчни маски портрети в знак на почит. При тях се среща стремеж към пресъздаване на индивидуалния характер и чувствата, но сякаш всичко е подчинено на идеята за специфичната римска самоличност. Изкуството на императорския Рим наследява традициите на древния свят и достига най-голямо развитие. Портретите на императорите са изложени на публични места, за да отпразнуват могъществото и властта. Променя се схващането за човека – докато в Гърция той носи значение на идеал, а в Изтока – на знак, в Рим човекът е отделна неповторима единица. Засилва се интересът към вътрешния свят на личността. Римлянинът живее не с вечността, а с момента, затова изкуството регистрира човека в дадения миг. Портретът като жанр носи най-характерната си черта – индивидуалност. Центърът на художествения интерес пада върху духовния свят на човека, а не върху физическото съвършенство като при гърците. Достига се до гротеска, до задълбочен психологически анализ. Интересът към сложния и противоречив вътрешен живот е най-характерната черта в това изкуство. Появява се конфликтът между личност и общество, породен от социално-икономическата криза. В ерата на император Август (27 пр. н. е. – 14 г. от н. е.) се открива нов вид портретуване. Неговият образ от Прима порта може да се разглежда като форма на пропаганда, позната още от Близкия Изток и Египет. Владетелят е обожествен, неговите черти, макар идеализирани, са индивидуални, разпознаваеми за всеки

римлянин. Изработени са множество разнообразни по стил и типаж портрети, които отразяват обществото с неговото разнообразие. През III в. в римския скулптурен портрет се появяват жестоките лица на владетели без следи от идеализация с ярка индивидуалност и подчертан драматизъм. Засилва се кризата в държавата, което дава отражение върху изкуството. Римската скулптура през IV в. се изменя, изчезват характерните за Античността пропорции, променя се изразът на лицата в скулптурния портрет и очите се уголемяват. Изчезва реалистичната трактовка в името на една нова изразност. Промените най-ясно си личат в колосалната глава на император Константин Велики. Неговото лице не представлява истински портрет, чертите изглеждат като гротеска, те са силно преувеличени и напомнят на маска. Огромната фигура въздейства с размерите си върху зрителя. През XIX в. са открити т.н. фаюмски портрети – антични живописни портрети на хора, прикрепени към мумиите си. Те са били скрити под пясъците на Либийската пустиня в Египет и са забележителни примери на кавалетната живопис. Датирани в периода между I – IV в., те представят еволюцията на вековните традиции на древноегипетското изобразително изкуство под въздействието на елинистичната живопис от времето на Птоломеите и реалистичния римски портрет от епохата на римското владичество над Египет. В тях се открива индивидуалност в изобразяването, ясно се откроява етническият тип на лицето и особеностите на използваните цветове. В тези произведения, въпреки локалността на цвета, се усеща пространственост поради различното осветление, чрез което умело е моделирана светлината и сянката. Реализмът на тези портрети е съчетан с декоративността, наследена от древноегипетското изкуство. Характерни белези в мумийните портрети от втората половина на този период (III – IV в.) бележат влиянията на раннохристиянското изкуство и на свой ред влияят върху средновековната византийска живопис. През втората половина на четвърти и първите години на пети век се възобновява интересът към индивидуалните портрети. Около 450 г. външната прилика отстъпва пред образа на духовния идеал. Тези творби са експресивни, но все по-типизирани. Портрети в гръко-римски стил престават да се създават за повече от хиляда години.

В края на Античността портретът като жанр изчезва. Това се случва с появата на християнството, за което духът на човека е по-важен от видимия му образ. Следват години на иконоборство, в които изображенията почти изчезват. Те биват обявени за ерес през средата на IX в. Промените, свързани с връщането към човешките фигури, се срещат първо в някои от илюстрираните ръкописи, в които илюстраторите изобразяват конкретни обстоятелства и индивидуални черти. Тези илюстрации се ползват като примери за някои фламандски художници.

Историята на портрета до Средните векове маркира идеята за човека, но не стига по-далеч и не дръзва да търси и изобразява неговата индивидуалност и богата душевност. Готическата култура обръща поглед към земния живот и ролята на човека с неговата лична отговорност. Важен момент за раждането на портрета е периодът, наречен „Авиньонски плен на папите“, между 1309 – 1378 г. Пример за достиженията на портретните изображения е възхваляващият сонет на Франческо Петрарка, посветен на портрета на неговата муза Лаура, нарисуван от Симоне Мартини. В него се прославя именно достоверността на образа.

Така от късните готически дворове портретът се превръща в едно от най-значимите нововъведения на прага на XV в. Начело с Ян ван Ейк фламандското изкуство се свързва с появата на градска култура и ново социално съзнание. Във Фландрия кръгът от желаещи да имат собствен портрет се разширява и освен владетелите и аристократите средната класа също се обръща към портретисти. Досега популярните профилни портрети, асоцииращи се с императорските изображения от древните медали, започват да отстъпват пред разнообразието от типаж и пресъздадени „нови чувства“, заместващи познатата досега меланхолия. Нововъведения на художници като Ван Ейк, Дирк Боутс, Ханс Мемлинг са включването на ръцете в изображенията и добавянето на предмети, медали, послания, допълващи посланието. Въвеждането на маслената живопис също е достижение на фламандските майстори. Тя позволява нанасянето на цвета чрез глазури, които дават възможност да се създаде правдоподобност при изобразяването на фигурата и поставянето ѝ в реално пространство.

Това влияние на фламандската живопис се разпростира до Централна и Северна Европа. По това време живописният портрет в Италия си остава свързан с традиционното, статично профилно изобразяване за разлика от скулптурните изображения на флорентинските майстори, които представляват реалистични бюстове. До средата на XV в. продължава да преобладава късният готически стил, като дори и във Флоренция живописният профилен портрет се запазва. Независимо от придържането към установените норми интелектуалците и художниците от петнадесети век дебатират по важни теми, които повдига портретът. Такива са нуждата от придържане към реалността или допускане на интерпретации, за връзките между художник – поръчител и художник – зрител, както и за размислите върху изкуството и неговата функция. Въвеждането в италианското изкуство на три четвърти портрета се дължи главно на Антонело да Месина. Той утвърждава важни композиционни и технически нововъведения, популяризира маслената живопис. Неговите портрети се придържат към една и съща схема – фигурата е изобразена в три четвърти от кръста нагоре зад тънък перваз на прозореца, погледът е фокусиран директно върху зрителя, а фонът е почти винаги тъмен. Антонело съчетава достиженията на двете основни живописни школи на Европа от XV в. – фламандската и италианската.

Като начало на днешните представи за създаване на портрет може да се разглежда времето на Ренесанса, който поставя човека в центъра на света с неговата сложна душевност и емоционалност, с търсенето на баланс между реализъм и идеализация. Това е един от най-плодотворните периоди за портрета като жанр, носи нови открития, свързани с начина на изобразяване, както и хуманизмът. Появява се нов реализъм, който е свързан с ренесансовото разбиране за личността и мястото ѝ в света. Обръща се внимание на ценностите на вътрешния свят на отделния човек. Идейните и естетически принципи на ренесансовия портрет тясно се свързват със зараждането и развитието на хуманистична философия и неоплатонизъм. Дълго време портретът е съставна част от многофигурни религиозни композиции – стенни фрески или олтарни

образи. Забелязва се силното обръщане към Античността. В края на XV в. се открива единство в разбирането за образа на човека и средствата на художествена изразителност. Портретите показват съдържаност и съзерцателност, както и няколко типа композиции в различни варианти: моделът е изобразен в три четвърти или във фас, до гърдите или пояса (с включени ръце), на неутрален (тъмен или светъл) фон. Композициите представляват интериор с един или два прозореца или фон с пейзажна панорама. Своеобразието на местните школи се проявява само в колорита и в трактовката на пейзажа. През XV в. в Тоскана социалното положение на художниците започва да се променя с помощта на фигурите на майстори като Пиеро дела Франческа, Леон Батиста Алберти и Лоренцо Гиберти. Дотогава художниците са възприемани като част от занаятчийска класа. Благодарение на Дюрер автопортретът също придобива значимост, а през XVI в. Вазари създава биографичната си книга в три части, посветена на живота и творчеството на италианските ренесансови художници, наречена „Жизнеописания на най-известните живописци, ваятели и архитекти“. Автопортретът се превръща в ценен предмет за колекциониране на богатите семейства и дворове. В края на XV в. бурните промени в историческата ситуация съответстват на случващото се в изкуството. Портретът като огледало на духа на всяка епоха отразява динамичните времена, наситени с раждането на най-великите имена, сред които Леонардо, Дюрер, Микеланджело, Джорджоне, Лото и Тициан. Леонардо да Винчи създава трудове, посветени на пластично-анатомични търсения, които определят за векове напред естетическите критерии на жанра. Той се противопоставя на флорентинската школа с търсенето на движение и експресивност в картините си, както и с желанието за нововъведения, свързани с разкриване на емоционалността и израза на фигурите. Всички тези елементи, показващи гения на Леонардо, могат да бъдат видени в картината „Тайната вечеря“, която е своеобразна галерия от портрети, разкриващи дълбочината на човешката природа, впечатляващото изобразяване на психологическото състояние на всеки един от героите в сцената е подсилено от физическия му облик чрез движение, мимика, жест. Тези достижения и най-вече

въздействието от „Мона Лиза“ оказват силно въздействие върху дамските портрети в творчеството на Рафаело. Според Вазари, Джорджоне също е силно впечатлен от творчеството на Леонардо. Неговите картини са важна част от портретното изкуство на века. Те са портрети на меланхолията и път, който ще следват художници като Лото и Саволдо.

Художникът, направил в Германия жанра портрет значим, като се превръща в един от най-запомнящите се портретисти в историята, е Дюрер. Той търси вътрешния свят на човек, който е изпълнен с непрестанно напрежение и множество съпътстващи го страсти. Пример за такъв психологически портрет е този на Освалд Крел – млад мъж от богата немска фамилия, в чийто образ се разчита разврат и злоба, противоречащи си със спокойния пейзаж, красивите му ръце и облеклото. В зрелите години на Дюрер изображенията променят своя характер, повлияни от събитията, свързани с Реформацията. Те отразяват епохата и представят портретите на сериозни мъже, замислени и изправени пред различни радикални избори. Същевременно в немското изкуство се появяват значими портретисти, отговарящи на търсенията на заможните поръчители, които искат да демонстрират възможностите си, като ги запечатат в портрет. Това е възможно, след като протестантската мисъл не счита демонстрирането на богатството за нещо, което може да попречи за спасението на душата. Сред немските портретисти е задължително да бъдат споменати имена като Лукас Кранах Стари и Ханс Холбайн Млади.

Венецианският ренесанс се свързва с името на Тициан – художникът, който променя живописата из основи. През XVI в. влиянието му върху портретния жанр е забележително и се откроява с постоянната готовност за промяна, нововъведения и търсене на нови художествени решения. Неговата живопис е богато нюансирана и създава връзка между фигурите в произведението. Портретите отварят вратите на Тициан към най-заможните дворове. Пред него позират не само първенци, търговци, колекционери, но също дожи, папи и императори. Портретните изображения от двора на Есте могат да бъдат разглеждани като галерия от портрети на

герои, чувства, емоции и преживявания. В периода, когато Тициан е под покровителството на император Карл V, той създава портрети, които остават като примери за следващите поколения. Зрелостта в творчеството му се характеризира с експериментирането на използваната техника. В начина на изобразяване контурът почти изчезва, използват се широки мазки, които оставят впечатление, че са създадени експресивно. Усещането за обекта е повече намек, отколкото точно представяне. XVI в. е забележим със своите шедьоври и размисли върху изкуството, свързани с целите и същността му; с трактатите, дебатите и трудовете на умове като Леонардо и Вазари; с промяната на социалната роля на художниците.

През XVII в. Европа преживява бурни политически процеси, свързани с непрекъснати войни, големи революции, кризи и отварящи се пропасти между икономически, социални и граждански права в отделните държави. Това е времето, в което на определени места в Европа започва да се налага гражданското съсловие. Непрекъснато се появяват множество иновации. Италианската култура се разпространява в цяла Европа, а развитието на пазара на изкуството продължава да циркулира между Рим и Антверпен. Търсенето на една своеобразна археология на Аз-а в постановките на рационализма контрастира рязко спрямо тъмните страни на монархическия абсолютизъм. Строго подредената класицистична естетика присъства редом до маниеристичните барокови пространства. Развитието на портрета приема в себе си отражение на този динамичен и вътрешно противоречив период. С появата на Питер Пол Рубенс на художествената сцена Антверпен се превръща в столица на изкуството. Неговите успехи в най-богатите дворове в Европа го прославят като един от стълбовете в придворния стил. Около него има голям кръг от ученици и помощници. Над сто са служителите в неговото ателие около 1620 г. Рубensoвата работилница се превръща в най-престижната художествена школа в Северна Европа. Един от забележителните таланти, създадени там, е Антон ван Дайк, който се налага като международно признат портретист. Той постига недостижим синтез между придворния маниер и пресъздаването на непосредственост в изображенията. В края на XVI в. седемте

северни провинции на Нидерландия извоюват своята независимост, отделяйки се на религиозен принцип, като по-късно биват събрани под името Холандия. Градове като Амстердам и Ротердам излизат на сцената на историята, икономиката и изкуството. Тези земи биват наричани „цивилизация на портрета“. Голямо разпространение получава груповият портрет, майстори на който са Франс Халс и Рембранд. Халс е възприеман като „специализиран“ портретен художник, който обаче не се придържа към една установена схема на изобразяване, а – напротив – винаги търси нови композиционни решения. Неговите творби са създадени без предварителни скици, улавят мигновеното изражение на позиращите. Цветът е положен директно върху платното, този начин на работа вдъхновява и някои от импресионистите. Груповите му портрети са от историческия жанр, те са динамични и създават усещане за движение. В неговите късни портрети липсва енергията, която откриваме в ранното му творчество, но те се отличават с драматично напрежение и усещане за трагична обреченост. Другият художник, свързан с портрета и признат за един от най-великите майстори на живописата, е Рембранд ван Рейн. Той е единственият художник от XVII в. от Централна и Северна Европа подписващ се само с първото си име като Рафаело и Микеланджело, Тициан и Леонардо. Рембранд твори във всички жанрове. Той е олицетворение на „универсалния художник“, но въпреки това именно портретите, създадени от неговата четка, оставят най-голяма следа в историята. Събитието, което набелязва превратната точка в кариерата му, е преместването от Лайден в Амстердам, където рисува шедьовъра си „Урокът по анатомия на доктор Тулп“. Това е многофигурна композиция, която се разглежда като портрет – всички участници в нея, както и трупът, са известни. Тази картина дава представа за анатомичното изследване, което прави Рембранд, за да изучава функционирането на човешкото тяло. В своите картини той продължава и започнатата традиция за намиране на връзка между зрителя и творбата. Публиката е привлечена от случващото се действие в картините. В тях винаги има събитие. Това най-силно проличава в неговите автопортрети, които – особено след смъртта на съпругата му Саксия и последвалата икономическа криза,

са наситени с дълбоки човешки чувства и емоции. Ако проследим хронологично тези портрети, те дават изчерпателна информация за живота на художника. Неговите преживявания и белязалите го събития са запечатани завинаги от първия до последния му автопортрет.

В испанската живопис основна фигура на художник-портретист е Диего Веласкес. Той е пример за т.н. „придворен художник“, тълкувател на цялата разкошна епоха и творец, запечатващ белезите на несигурността на великата империя. Творчеството му е свързано с празничните картини в двора на Мадрид, портрети както на кралското семейство, така и на хора от простолюдието. Веласкес отразява противоположните крайности на века. Създадените от него портрети на малката инфанта Маргарита – дъщеря на крал Филип IV, имат специфична функция. Те са изпращани във Виена, за да представят нейния лик пред Леополд Австрийски, за когото е сгодена. Тя е и основният персонаж в шедьовъра на испанското изкуство *Las Meninas*, който представлява групов портрет от последния етап на творчеството на художника. В центъра на картината се разполагат петгодишната инфанта и две придворни дами. На пръв поглед композицията е проста, но когато открием отразените лица на краля и кралицата в огледалото, става ясно, че пространственото разработване е усложнено. Изобразеният автопортрет на Веласкес е нетипичен, включен е в ситуацията, в която рисува самата творба. Зрителят е въввлечен в случващото се действие, като има усещане, че се намира вътре и вън, отпред и отзад. Сред портретите на придворните шутове от творчеството на Веласкес се отличават най-вече тези на джуджетата. Те са изобразени като достойни, чувствителни, интелигентни и изключително нещастни мъже. Някои от портретите в цял ръст повтарят близки пози до тези на портретите на краля, показвайки неуважително отношение към него. В своето изкуство Веласкес успява да покаже друга страна от бароковия живот, безпощаден към заобикалящата го среда.

Забележителни портрети от тази епоха създава нидерландският художник Йоханес Вермър ван Делфт. Вермър не е причисляван към художниците-портретисти, доколкото в основите

на неговия интерес са заложени отношенията на човешката индивидуалност с интериорните пространства, но въпреки това неговите предимно женски образи са блестящи примери на жанра. През XVII в. в портрета на аристократите и военните се забелязва по-голяма свобода в трактовката на цвета на дрехите и обстановката. Появява се отличителен вид изображение, наречено „трони“, което обединява елементи от портрета, историческата и битовата живопис. То представлява полуфигура, целяща разкриването на необичайно настроение или изражение.

Портретната живопис през XVIII в. претърпява значително развитие и промени в стила, техниката и предназначението. Това е период на големи социални и културни промени, които портретът отразява. Преходът от времето на Наполеон към триумфа на френското гражданско съсловие е запечатан в творчеството на Жан-Огюст-Доминик Енгр, което обръща поглед към класическото и ренесансовото изкуство, по-конкретно към живописиста на Рафаело, Мантенья, Холбайн Млади и Ван Ейк. Макар картините на Енгр да олицетворяват класическата концепция за красота, съставена от ред, симетрия и благоприличие, те внушават нова чувствителност, от която се вдъхновяват художници като Едгар Дега, Пабло Пикасо и Амедео Модилиани. В творчеството на Теодор Жерико се откриват също препратки към художници като Микеланджело и Караваджо. Неговият фокус е представянето на неудобни социални теми, които разкриват интереса към израженията на психичноболните хора и анатомичните изследвания върху отсечените глави на осъдените на смърт. От началото до средата на осемнадесети век стилът рококо оказва значително влияние върху портрета, особено във Франция. Той се характеризира с богато украсени и декоративни фонове, меки цветове и акцент върху изобразяването на персонажа в модерно и елегантно облекло. Към края на века има възраждане на натуралистични пейзажни фонове. Художници като Томас Гейнсбъро създават експресивни живописни фонове в своите портрети, добавяйки усещане за връзка с природата. Известни жени художници като Елизабет Луиз Виже Льо Брун във Франция и Анджелика Кауфман в Англия получават признание за своята портретна работа.

Те допринасят за многообразието от стилове и гледни точки. В американските колонии портретната живопис също процъфтява. Художници като Джон Сингълтън Копли създават творби, които отразяват вкусовете и стремежите на колониалното общество. Олицетворението на художника-революционер се открива в образа на Густав Курбе. Неговата политическата и социална ангажираност, както и участието му в събитията на Парижката комуна, са израз на нова концепция за ролята на художника – не церемониалният портретист на могъщите, а – напротив, разочарованият свидетел на политическите процеси.

Реализмът на XIX в. разширява сюжетния кръг в живописа, включвайки сцени от действителността, които до момента са били считани за недостойни. Появяват се образите на дребни буржоа, работници, селяни, свещеници, проститутки, изобразени в естествената им среда. Творбите на Миле разкриват връзката между човек и земя, което е едно от значителните завоевания на реализма. Това е епоха, достигаща до високи постижения във всички сфери на науката, което допринася изкуството да използва средствата и методите, с които тя си служи. Стига се до отричане на импровизацията и въображението. Във Франция през втората половина на XIX в. реализмът се превръща в натурализъм, създава се изкуство, което – в името на верността към точното изображение, съзнателно се отказва от задачите да убеждава, да пропагандира, критикува, налага едни или други идеи. В своите търсения художниците вече разбират природата и действителността не като нещо самостоятелно, а като проникнати от човешкото присъствие. Детерминизмът – неразривната обвързаност и съотнесеност между човешкото съществуване, социалните и биологичните фактори и творчеството, се превръща във важна парола за втората половина на XIX век. Всяка промяна на заобикалящите фактори рефлектира върху индивида и неговите личностни характеристики, превръща го в друг. Затова неслучайно вълната на естетическия модернизъм поставя в центъра на своя интерес неустойчивата, понякога и неуловимата идентичност на субекта.

През XIX в. фотографията е вече достъпна и разпространена.

Човекът е готов да се възползва от нейните възможности, което не би било възможно да се случи по-рано, например преди края на епохата на романтизма. Портретната живопис по времето на рококо се стреми към предаването на ласкателен образ, а не на точна прилика. Изобретяването на фотографията е отговор на търсенията на романтизма, чието желание е намирането на истинското и естественото. Портретът на Луи Бертен, създаден от Енгър, въвежда стандартите на физическата реалност и портрета на характера, които фотографите ще изследват. Портретната фотография получава бърз прием сред обществото. След представянето на дагеротипа навсякъде се появяват фотографски студиа, в които всеки може да си направи портрет. Дагеротипията има голямо практическо приложение, което е забелязано от художниците. Според Дьолакроа фотографията има безспорни качества, които могат да послужат на художниците „(...) тя е огледален образ на обекта, някои детайли, обикновено пренебрегвани в рисунката от натура (...) добиват голямо значение и помагат на художника да вникне в конструкцията на обекта. Светлината и сянката са фиксирани с истинските им качества (...)“ [Енциклопедичен справочник – импресионистите, с. 102]. Между фотографите се появява силна конкуренция за запечатването на образите на известните личности. Снимките на Гаспар Феликс Турнашон, известен като Надар, са предшествениците на модерната фотография, която представя знаменитите фигури от средата на XIX век. Разцветът на фотографията и възможността за точно пресъздаване на света оказват силно влияние върху художниците, довеждат до създаване и търсене на нови изразни средства. Мане е сред художниците, които използват фотографията в помощ на картините си. Отчасти „Екзекуцията на император Максимилиан“ е създадена чрез снимки на обречения император и поддръжниците му. Дега също използва потенциала на фотографията за своите етюди на балерини и коне. В много от неговите произведения се забелязват новите тенденции в композицията, постигнати чрез доближаване до начина, по който фотографите кадрират обектите.

Импресионизмът се появява като приемник и продължител на реализма. Той открива нови сфери от действителността. Художниците

излизат сред природата на пленер, което води до редица открития. Вниманието им е насочено към ефектите, които светлината има върху формите и цветовете. Основна композиционна роля има цветът, целта е да се улови мимолетното усещане и да се фиксира мигът. Променя се нагласата към отношението за възприемане на предметите. Вече не се рисува това, което се знае, а това, което се вижда. Отвърща се поглед от действителността такава, каквато е позната досега. Художникът се обръща към себе си, към света на субективните мисли, чувства, преживявания. Външната реалност продължава да бъде изобразявана, но силно пречупена през личните усещания. Димитър Аврамов разглежда новата функция на живописиста като бягство от материята: „В действителност отклоняването на живописиста от външното материално правдоподобие наред със своите деструктивни следствия, създава предпоставките за живопис със силно емоционално, експресивно и цветово внушение – неоспорим принос на модерната живопис, без чието използване съвременният реализъм е невъзможен или би изглеждал безнадеждно анахроничен“ [Аврамов, 2008, с. 198]. Природата и човекът се превръщат само в повод за решаване на художествени задачи и предизвикателства, които си поставя художникът. Изборът на различни сюжети от художниците е израз на индивидуалните виждания за света.

Едуар Мане се фокусира върху изобразяването на персонажи от парижката художествена среда, Едгар Дега разкрива болезненото ежедневие на отрудените хора и моменти, които са лични, интимни и обикновени, Огюст Реноар от своя страна изучава повзискателни теми, свързани с операта, и безгрижни дни на красивата аристокрация. Пространството в картините също претърпява промени, като линейната перспектива и светлосянката са заменени с плоско изобразяване, което е повлияно от стилизацията в японското изкуство. За разлика от импресионистите, художници като Ван Гог продължават по пътя на промените в живописиста, като извеждат на преден план изразяването на своите субективни емоционални изживявания: „Бих искал да нарисувам портрети, които и след сто години ще бъдат истински откровения. Не бих искал обаче да постигна това посредством фотографска точност, придържайки се

към собственото си страстно виждане на нещата и използвайки като средство нашето познание и съвременни вкусове за цвят, за да предам преди всичко характера“ [Валтер, 2001, с. 82]. Независимо от изобразявания обект художниците започват да изобразяват себе си. Основно изразно средство става цветът, който е символ на душевни състояния и приема функцията на сюжет. Портретите на Ван Гог не предават толкова много впечатлението за това, което той вижда, тъй като те разкриват дълбоката същност на изобразените хора. Именно поради тази причина той избира модели, чиито съдби олицетворяват човешкото страдание: „Опитал съм се да предам, говори Винсент за своята картина, с червен и зелен цвят това ужасно човешко страдание. Помещението е в кървавочервено и убито жълто, зелена билиардна маса в центъра и четири лимоненожълти лампи, обгърнати от оранжево-зелена светлина. Борба и антитеза виждаме на всяка крачка – в противопоставените цветове (зелено и червено), в сгърчените спящи фигури на нощта, в празните потискащи стаи, в теменуженото и синьото“ [Валтер, 2001, с. 82]. Живописата претърпява процес, в който се откъсва от подражателното наподобяване на природата. Фотографията със своята достоверност на изображението допринася за насочването на модернистите към парнасисткото настояване за *изкуство за изкуството*, като обаче го освобождават от нормативното му значение: така за тях живописата става независима от своята съдържателна видимост; оттук нататък нейното същинско значение ще бъде търсено във въздействието.

Пол Сезан е възприеман като създател на модерната концепция за живопис. Вероятно той е първият, който изтъква необходимостта да се скъса с перспективата и живописата да се откъсне от импресионистичната естетика, свързана с влиянието на атмосферната светлина. Изследователската му работа е насочена към дефинирането на конструктивен метод на изобразителното пространство. Той разделя формите на геометрични фрагменти, които образуват мозаичен ефект в картините му. Този стил на композиция влияе значително на по-късните движения като кубизма. Революционната визия на Сезан за изкуството се състои в пълното изчезване на личността на художника пред природата и

произведението, както и преодоляването на миметичната функция на живописца, което насочва вниманието изцяло към изобразителните средства.

Художникът Анри дьо Тулуз-Лотрек си поставя за цел да преодолее импресионистичната естетика и да се върне към една естетика на реалността. Неговите персонажи са проститутки, певци, банкери, чиито лица са изкривени от сенките на газовите лампи. Те наподобяват карикатури и вече не са показвани като безгрижни, почиващи хора. Лотрек показва тъмните страни на цивилизования свят и градската среда, без да ги разкрасява.

С настъпването на XX в. и появата на фовистите, които се утвърждават като първото модерно течение на века, изчезват и последните остатъци от традиционната моделировка на обема. В картините на Матис виждаме не познатата реалност, а ритмично аранжиране на линии и цветове върху плоска повърхност. Нарушават се основни характеристики на обектите, деформират се анатомичните форми на човешката фигура и портрет, като се удължават или съкращават различни части. Персонажите се превръщат в двуизмерни фигури с интензивен експресивен заряд. Това третиране на формите произлиза от японското изкуство и сиенската живопис, но е допълнително обогатено с декоративни мотиви. Фовизмът оказва своето влияние върху експресионизма, който се отличава с по-големи емоционални крайности.

Преди окончателното откъсване от действителността при абстрактното изкуство кубистите издигат ролята на конструкцията при изграждането на формите, отказват се от въздуха и движението, както и от класическата перспектива. Художниците на това изкуство сякаш искат да видят формата както отвън, така и отвътре. Макар и с нови разбирания за света и изкуството, те често поглеждат назад, търсейки вдъхновения. Такъв пример е един от най-емблематичните художници в историята на изкуството – Пабло Пикасо, чието творчество е трайно повлияно от африканското изкуство, показано в музея „Трокадеро“ през 1907 г. Примитивизмът и абстрактността на фигурите, видени в музея, оставят трайна следа в художника. Това може да се види в „Госпожиците от Авиньон“ – картина, често

посочвана като първата кубистична творба. Телата на фигурите са изградени изцяло от геометрични форми, вдлъбнати и изпъкнали плоскости – деконструирани и силно деформирани. Картините на Пикасо изискват от своята публика ерудираност и свобода на духа, за да могат да бъдат възприети. Той достига до разбирането, че древните племена използват тотемите като символи на силата на творческия процес и своите вярвания. Антропологичните изследвания подкрепят идеята за централното място на тотема в племенния живот, но едва психоанализата разкрива, че тотемът е израз на необходимостта от съзидание и обновление. Творчеството на Пикасо има огромно влияние върху изкуството на XX и XXI в. Неговите портрети са част от културното наследство и се изучават в контекста на историята на изкуствата и обществото. Амедео Модилиани е друг художник, променящ представата за портрета, значима част от модернистичното движение през началото на XX в. В неговото изкуство портретът е средство за изразяване на творческата ярост на художника и дълбоката човешка тревога. Той създава оригинална концепция за жанра, отличаваща се с дълбокото разбиране на човешката природа. Портретите му са повлияни от египетското и примитивното изкуство, от сиенската школа и художници като Пол Сезан. Те разкриват най-интимните качества на личността, превръщайки изображението във „вътрешно огледало“. Със своето излъчване те напомнят на фаюмските портрети, както и на иконите. Еволюцията на модерното изкуство от природата към абстракцията е дълъг и изследван път, върху който интелектуалци като Гийом Аполинер, Албер Глез, Жан Меценже, Хуан Гри размишляват.

По това време живописата интерпретира сложната духовна, икономическа, културна и политико-социална реалност. Традиционният портрет се представя в крайности. Придържайки се към мистичните си убеждения, художникът Владимир Давидович Явленски изобразява персонажите си без идентичност, свързващи се със спиритуалистичните вярвания, широко разпространени в Източна Европа в началото на XX в. Изобразителният мистицизъм на руския художник се основава на концепцията за изкуството, насочена към проявата на скритото измерение на живота. Явленски,

наравно с абстракционизма на Кандински, цели да направи невидимото видимо за очите. Ернст Лудвиг Кирхнер се вълнува от изолацията на художника, от липсата на комуникация между мъжете и жените. Егон Шиле изобразява другия облик на виенското общество, далеч от бляскавото му представяне, където е мястото на грозното и трагичното. В италианската живопис се възобновяват пластичните ценности на класическата и ренесансовата традиция чрез творчеството на Джорджо де Кирико и Феличе Казорати. Темите за грозното, деформациите, страха, страданието и смъртта бележат характерното за века. Творбите на Франсис Бейкън символизират тъмните страни на човешката психика и болката в живота. Неговите персонажи са изолирани и усамотени, те илюстрират сложния характер на човека, вътрешните борби, конфликтите и амбивалентността в човешката природа. Бейкън споделя, че никога не е черпил вдъхновение от живота, като винаги е работил по снимки. Може би най-известният мотив в неговото творчество – „крещящата уста“ от 40-те и 50-те години, която е събирателен образ на множество източници медицински документи, както и документални снимки на медицинската сестра от филма „Броненосецът „Потьомкин““ на режисьора Сергей Айзенщайн. Те показват в близък план портрета на медицинската сестра, обзета от ужас и паника. Този образ художникът използва през целия си живот като източник на вдъхновение. Изолираните фигури и груби повърхности на картините на Бейкън стават примери за екзистенциалното безпокойство в следвоенна Европа, олицетворяващи суровия отпечатък на Холокоста и атомната бомба. Картините му изобразяват покварата на човешкия дух и отвращението на художника от дехуманизацията. Макар и с новите технологични възможности Франсис Бейкън, както много други автори, се обръща към миналото и търси вдъхновение и опорни точки в творчеството на старите майстори. Той го прави чрез различни прийоми – поставя масивни традиционни рамки със стъкло върху своите творби. Освен срещата на зрителя с познатото експониране на картините в музеите той търси и взаимодействието между отражението на публиката и изображението под стъклото. В едни от най-известните си картини, посветени на образа на папата,

Бейкн се обръща към творчеството на Веласкес и неговата работа „Портрет на папа Инокентий Х“ от 1650 г. В продължение на повече от десет години прави около четиридесет и пет варианта на тази тема. Идеята за създаването на творби по стари майстори вероятно е вдъхновена от Пикасо.

Повлияно от променяния се културен, философски и политически пейзаж, от началото на XX в. се оформя още едно художествено направление – абстракционизмът. Чрез него художниците се стремят да се освободят от традиционните художествени конвенции, експериментирайки с форми и цвят, за да предадат сложни емоции и идеи. Абстракционизмът се отказва от човешкия облик, изоставя класическите жанрове на западната изобразителна традиция. Теоретичните съчинения на Василий Кандински показват, че абстракционизмът е логически резултат от цялото развитие на модерното изкуство, а художествената творба съдържа два принципа – външен и вътрешен. Вътрешният са емоциите, а външният – материалната им форма. Независимо какъв е изобразяваният обект – човек, предмет или природа, сам по себе си той притежава душа и емоционално съдържание, които биват пресъздадени както чрез различни цветове, така и чрез различни форми. Портретуването достига нови висоти. Търсенето на начини за пресъздаване на емоционалните състояния в човека намира своя нова, „чиста“ и напълно конкретна форма, носеща чувството си чрез цвета – тенденция, започнала още в творчеството на Ван Гог: „Ван Гог не само развива трите основни елемента на живописата – цвят, линия и композиция – в художествени елементи на стила, но също ги обогатява и с ново уникално значение: животът диша чрез цветовете и така всички предмети оживяват; линията при него се превръща в принцип на движението, на неразрушимата енергия; композицията е мястото, където се разгръщат чувствата на неговото гледище за света“ [Валтер, 2001, с. 88].

Сюрреализмът „отваря“ човека изцяло и разнища неговите мисли и състояния. Централно място заемат въпросите, свързани с егото. Отношението към него се формира в двете крайности – от пълно отричане до издигането му в култ. То се използва като

инструмент за изследване на несъзнаваните и подсъзнателните аспекти на човешката психика, както и начин за освобождаване от социални и рационални ограничения, изразяване на вътрешните светове и фантазии. Сюрреалистите изследват дълбоки и непознати части от психиката си, те се стремят да се освободят от рационални ограничения и социокултурни норми, за да изследват вътрешния си свят и да търсят внимателно изразенията на собственото си его извън контекста на обществените очаквания и ценности. В произведенията си художниците сюрреалисти създават отражение на своите лични тревоги, страхове и желания.

Движението поп арт се появява през средата на XX в. като реакция на социалните и културните промени. След Втората световна война САЩ и редица страни в Западна Европа се променят значително: индустриалното развитие води до трайно развитие на консуматорски нагласи и приоритети. Стоките, рекламата, телевизията, филмите стават част от ежедневието, което дава на художниците нови източници на вдъхновение. Масовите медии се превръщат в разпространители на изображения и идеи. Това предоставя на художниците нови възможности да изразят и коментират културните и социални тенденции. Това е времето, в което знаменитостите и холивудските звезди стават обекти на обожание и подражание. Поп артът се развива като критика към традиционните форми на изкуство и естетика. Художниците използват прости и банални предмети от ежедневието като тема и материал за творбите си, поставяйки под въпрос традиционните представи за изкуството. Човешката фигура губи своя психологически характер. Техниката за уголемяване на отделни части от тялото или лицето изисква максимална четливост и опростяване на изображенията в рекламата. Независимо от това обезличаване на индивида изображенията, създадени от Лихтенщайн, Уорхол и Кийт Харинг, се утвърждават като едни от най-запомнящите се творби в историята. Портретите на популярни личности като Мерилин Монро и Елизабет Тейлър се превръщат в символи на консуматорския образ. Художниците организират създаването на произведения във вид на „поточна линия“, където асистенти извършват отделни

фази на процеса. Те отричат ролята на твореца – жест, в който има препратка към обезличаването на съвременното общество. Поп артът уеднаквява изкуството с всички потребителски продукти, отрича извоювания му статус на превъзходство. Културата на XX в. довежда егото го разпадане. Това се вижда и в творбите на Чък Клоуз, които представляват безброй „разбити“ мозаечни плочки. Погледнат отблизо субектът изчезва и се слива със сивия фон. Това разтваряне на образите и тяхното изчезване е аналогично с обезличаването на човешкия образ. Използващ възможностите на фотографията, Клоуз създава портрети, като ги разделя чрез решетка, която му позволява изследването на всеки сантиметър от изображението поотделно. Това третиране на формата е повлияно от разбирането на Клоуз, че зрителят има възможността да възприема творбата по различни начини в зависимост от дистанцията, която спазва. В началото монохромни във фотореалистичен стил, портретите с времето увеличават своята решетка, което довежда до по-ниска разделителна способност и усилване на абстрактните качества на цвета и декорацията. Своята международна популярност той постига именно с тези мащабни портрети. Изобразяваните модели са близки до неговото обкръжение – семейство или приятели. Той смята, че портретирането на известни личности отклонява зрителя от естетиката на произведението, както и че не всеки може да пренебрегне своята суета, за да погледне по-мащабно своите недостатъци. Независимо от множеството техники и материали (акрил, акварел, пастели, колажи, фотография), които художникът използва, съвсем ясно може да се открие връзката му с поп арта, поатилизма и античните мозайки.

В края петдесетте години на XX в. портретът се превръща в основен обект в творбите на друг художник от това поколение – Алекс Кац, един от най-известните съвременни американски артисти. Успял да се откъсне от преобладаващото настроение на абстрактния експресионизъм, често споменаван като предшественик на поп арта, Кац създава свой уникален почерк. Картините му са емблематични със своята плоскостност на формата, пестеливост на линията и усещане за емоционално отдръпване. Той използва възможностите на фотографията, но бързо се отказва от нея.

Повлиява се от рекламата, киното, телевизията и билборда, започва да рисува широкоформатни картини в началото на шейсетте години. В противовес с драматичните образи на Бейкън творбите на Алекс Кац представят волния живот на Америка. Картините му не са психологически сложни и художникът не се интересува от разкази. Основен персонаж в тях е неговата съпруга Ада, която е обект на над 250 портрета. Интерес предизвикват и образите на множество други жени. Портретите показват използването на кинематографично изразяване и широки цветни площи, които са трайни характеристики на неговото творчество. Първата му творба от този вид е създадена през 1959 г. В началото те са изрязани от платно и монтирани върху дърво. След това преминава към рисуване директно върху оформени алуминиеви листове. Това е практика, която продължава през цялата му кариера, образувайки серия от свободно стоящи или монтирани на стената портрети. Изобразените лица са част от непрекъснато променящото се художествено обкръжение на нийоркските художници, поети и критици, както и приятели, познати на самия художник. От този момент портретът променя представата за традиционното си експониране в галериите. През 1977 г. Алекс Кац създава произведение във формат билборд над Таймс Скуеър, Ню Йорк. То представлява фриз от 23 портретни глави на жени, като всяка от тях е над шест метра висока. За тази акция художникът казва, че е инспирирана от проучването на живота около себе си. Тези монументални образи, поставени на обществени места, стават характерни за неговото творчество. През нашия век Кац се обръща към възможностите на новите технологии като iPhone, но въпреки тяхното използване и преобръщането на идеята за портрета, изведен извън музейните зали, той остава един класически художник, работил в традициите на европейски и американски художници като Мане, Матис и Хопър. Съвременният художник се вълнува да поставя въпроси, интересува се от неяснотите и обича проучвателната дейност. Не е лесно да бъде открита връзка между мястото, ролята и функцията на днешния портрет спрямо някогашните. Най-напред характерен белег за днешните е множествеността на медиите, в които го откриваме – живопис, фотография (в това число документална и

любителска), филм, видео, пърформанс и т.н. Проявата на толкова голям интерес към жанра оспорва представата, че портретът е нещо остаряло, нещо, което стои на тъмно и е дълбоко забравено в депата на музеите. Една от целите на творците през двадесет и първи век, които създават портрети, е да наблюдават. Те си поставят въпроси като „Какво означава да гледаш, какво означава да гледаш критично, какво наистина виждаш, когато гледаш?“. Наблюдението на модела/обекта се разглежда в контекста на една философска традиция, която извежда феноменалната природа като основна същност на визуалните образи. Ринке Дейкстра е съвременна нидерландска фотографка, която изследва моделите си именно чрез наблюдение. Портретите, които създава, най-често са разработени в серии. Фокусира се върху определени групи и общности от хора, като майки, юноши, тийнейджъри, момичета, войници. Композициите в нейните творби се отличават с директния поглед на позиращия, който е поставен на изчистен фон. Това построяване на изображението се среща в серията от плажни портрети, както и при изследванията, които прави върху току-що родили жени. Творбите се основават на много влияния, напомнят силно за традициите, за официалния класицизъм на холандската портретна живопис от седемнадесети век чак до съвременното разбиране за преживяванията на юношеството. Творчеството на Дейкстра напомня, че съвременното изкуство често се обръща към далечните достижения на културата, служещи за вдъхновение.

В автопортретите от съвременното изкуство липсва почти всякакъв спомен за традиционните портрети. Използват се документални филми, костюми, иконография и други средства, чрез които се изследва оформянето и търсенето на личността. Софи Кале е ярък представител на новия портрет – този отвъд лицето и тялото. Тя не се ограничава само до традиционната фотография за създаване на портрети, а често комбинира текст, видео, изпълнителско изкуство и алтернативни изразни средства, за да разкрие историята и емоциите зад всяка индивидуална фигура. Много от портретите на Софи Кале се основават на нейни собствени лични преживявания и интеракции с хора. Тя интегрира лични истории и емоции в своите портрети,

което ги прави изключително лични и характерни. Търси човешката уязвимост и изследва интимността. Впуска се в изследване на личния живот на непознати, като използва детективски способности. Такъв е проектът ѝ „Хотелът“ от 1983 г., в който тя влиза в ролята на камериерка в хотел, това ѝ дава достъп до дванадесет спални на непознати. По този начин тя изгражда представа за индивида, като заснема притежанията му, чете писмата и дневниците на гостите на хотела и дори анализира техните кошчетата за боклук. Нейната склонност към сливането на факти и измислица става очевидна, тъй като във всяко произведение тя влива реални, осезаеми предмети – като снимки и фрагменти от текст – със собствена лична интерпретация. Тя предоставя нови начини за възприемане на портретите и разглежда алтернативи за изразяване на историята и значимостта на всеки човек. Нейният изключителен подход към портретната фотография вдъхновява други артисти да открият жанра по иновативен начин. Помага за разнообразяването и развитието на съвременната фотография. И не на последно място творбите ѝ провокират зрителите да се ангажират и се свържат емоционално с тях.

Традицията да бъдат създавани портрети по поръчка, като портрети на знаменитости и личности от поп културата, е запазена и до днес. Тези портрети представят портретуваните не като действителни личности, а като социално-културни феномени. Артистите оставят своя отпечатък, като въздействат на възприятията ни с остроумие и намеса върху крайния продукт. Произведенията отразяват събития, свързани с постижения, които са реализирани с помощта на усилия и работа, изследват какво означава да си известен и каква стойност придава обществото на това. Като синоним на съвременния портрет се възприема фотографката Ани Лейбовиц. От изобразителното изкуство тя бързо се преориентира към фотографията и става любим портретист на нийоркските звезди. Нейна творба е емблематичната снимка на Джон Ленън и Йоко Оно, която ги представя стгушени в легло – той е напълно гол, а тя – облечена. Кадърът е направен след излизането на албума Double Fantasy. През 2005 г. портретът се появява върху Rolling Stone и бива обявен за най-добрата корица

на списанието през последните четиридесет години. Години по-късно Лейбовиц приема работа във Vanity Fair, където известните личности, които преди това отказват да застанат зад обектива, сега искат да бъдат заснети от нея. Портретите ѝ се отличават с това, че представляват обикновени моменти, изпълнени с живот, действие и чувства. Лейбовиц улавя най-съкровеното в своите модели. През 1991 г. тя получава възможността да направи изложба в Националната портретна галерия в Лондон и така става първата жена, постигнала това. Няколко години по-късно, през 1999 г., заедно със своята партньорка Сюзън Зонтаг организират съвместен проект – прочутия фотоалбум „Жени“, в който са събрани двеста снимки на жени от различна националност, възраст и професия. През деветдесетте години Ани Лейбовиц заминава за Сараево, където снима войната в Босна. Впечатляващ е огромният мащаб на темите и проблемите, които изследва. През 2007 г., далече от конфликтите на Балканите, може да видим нейното творчество отново насочено към известните на деня като например идола на тийнейджърите Майли Сайърс. През същия период се появяват и поръчковите портрети на кралица Елизабет II, които отбелязват нейното шестдневно посещение в Съединените щати през 2007 г. Те се намират в колекцията на Националната портретна галерия в Лондон. Творчеството на Лейбовиц е пример за гъвкавостта на съвременния артист, съумяващ да улавя разнообразието от крайности, които времето предлага.

Темите за социалната среда, свързани с консуматорството, популярната култура, последиците от различията на пола, продължават и днес да провокират артистите. Ярък представител на създаването на такива портрети е Шаги Гадирян. Тя е фотограф от Техеран, чието творчество е повлияно пряко от нейната социалната среда – мюсюлманка в съвременен Иран. Това ѝ дава възможността да наблюдава и критикува противоречията между традицията и модерността на жените. Обхваща темите за цензурата, религията, статута на жените, стереотипите, наложени от обществото. Портретите ѝ са едновременно хумористични и трогателни. Такъв е проектът „Както всеки ден“ от 2001 г., показващ нейното разочарование от получените сватбени подаръци, които представляват

всякакъв вид домакински съдове и уреди: чаши, купи, ръкавици, чайници, ютия и др. Жените на снимките са покрити с бурки, които напомнят на чаршафи или завеси, а вместо лица виждаме битови предмети. Изображенията са визуален разказ за потъпкването на индивидуалността, таланта и стремежите на жените като личности, възприемани най-често като обект, изпълняващ домашните задължения. В тези портрети човекът липсва изцяло. Надежда се прокрадва от това, че възможността за тяхното създаване съществува и жените от това общество са активни, противопоставящи се на ограниченията. Като повечето съвременни артисти Шаги Гадирян комбинира различни медии и техники, включително фотография, видео, скулптура и инсталации, за да създаде своите произведения. Нейните портрети оставят следа в историята на изкуството, тъй като в тях не само са използвани иновативни техники и медии, но също така ангажират зрителя с въпроси и идеи, които са важни за съвременния свят. Тя създава нови интелектуални и емоционални перспективи за портрета и изкуствата като цяло.

Социалните портрети показват много силна ангажираност към събитията от ежедневието. Такива са и произведенията на художничката Марлен Дюма. Те разкриват различни емоционални състояния, фокусирани са върху сериозни теми като сексуалност, раса, вина, невинност, насилие, нежност, идентичност, феминизъм. Изследват връзката между реалността и нейното представяне в масмедииите. Дюма вярва, че безкрайният поток от фотографски изображения влияе върху това как виждаме себе си и света около нас. Целта, която си поставя, е разкриването на психологически, социални и политически аспекти чрез своите картини и рисунки. Те дават друго лице на реалността. Пример за това е портретът на Осама Бин Ладен от 2010 г., който представя терориста с меки, почти женствени черти, будещи едновременно отблъскване и привличане. Според Дюма много често картините и фотографиите като тази могат да бъдат подминати, ако не са свързани с определен текст или заглавие. Нейните персонажи са в целия спектър на обществото – от примера с политическите фигури до анонимни деца, приятели, модели, певици. Като предпочитана техника използва мокро в мокро,

съчетава леки велатурни петна с дебели слоеве боя. Тя създава портрети, разкриващи идеята, че всеки от нас е оформен до някаква степен от събития и факти, върху които не сме способни да оказваме влияние и които не зависят от нас.

Отражение на това разбиране за търсената идентичност е афроамериканският художник Глен Лигън, изследващ в концептуалното си творчество теми като раса, език, желание, сексуалност. Текстът в неговите произведения заема важна част от презентирането на посланията с цитати на известни афроамерикански писатели, включително Джеймс Болдуин, Зора Нийл Хърстън и Ралф Елисън. Въпреки че използва редица разнообразни медии като неон, печат, инсталация, текстови картини, мултимедия, видео и др., рисунъкът остава водещ елемент в произведенията му. Глен Лигън поставя въпроси, свързани с живота на чернокожите американци през цялата история.

Проблемите за националната идентичност и геополитическите въпроси се разглеждат и от Ширин Нешат. Тя е иранска визуална артистка, която живее в Ню Йорк, известна предимно с работата си във филмите, видеото и фотографията. Тя последователно изследва ролята на жените в иранското общество, разкрива контраста между исляма и Запада, обществения и личния живот, Античността и съвремението, търси преодоляването на пространствата между тези теми. Въпреки че ранните ѝ снимки са явно политически, нейните филмови разкази са по-абстрактни, фокусират се върху теми за пола, идентичността и обществото. Ширин Нешат казва за своята работа, че същност се стреми към чистата емоционалност и спонтанност: „В цялата си работа се занимавам с въпроси, които се отнасят до исторически, културни, социално-политически идеи, но в крайна сметка искам работата ми да надхвърли това и да функционира на най-първичното и емоционално ниво“ [Higgins, Howgate, Nairne, Dixon, 2014, с. 170]. Поредицата „Жените на Аллах“, създадена в средата на 90-те години, представя теми за несъответствията между публичната и личната идентичност както в иранската, така и в западната култура. Тя включва колекция от портрети на жени в чадори, държащи калашници и пистолети, върху чиито лица, ръце и крака са

написани калиграфски писания, базирани на феминистка персийска поезия. Тази серия е препратка към ислямската революция от 1979 г. и се основава на изрезки от вестници. Късометражният филм на Нешат Turbulent (1998) печели Първа международна награда на биеналето във Венеция през 1999 г. Творчеството на Ширин Нешат съчетава изкуство и активизъм, разглежда сложни и важни въпроси, свързани с идентичността и социалните неравенства. Изкуството неминуемо утвърждава своята роля в живота на верен регистър, който, освен способността си да съхранява, успешно успява и да въздейства, променя и сътрудничи в подкрепа на всякакви социални проблеми.

Освен големите въпроси на живота някои от съвременните художници обръщат поглед към по-частни и по-интимни теми от битието на човек като например неговото тяло. То като художествен обект предизвиква редица артисти да бъде изследвано. Някои от произведенията са автопортрети, други представят тялото като средство за изследване на човешките граници. Джени Савил, Сам Тейлър Ууд, Марина Абрамович и много други артисти създават произведения, вдъхновени от човешкото тяло. Джени Савил съживява съвременната фигуративна живопис, оспорва границите на жанра и повдига въпроси относно възприятието на обществото за тялото и неговия потенциал. Нейната работа разкрива как то е представяно във времето и в различни култури. Проследява неговата проява от античната и индуистката скулптура, до ренесансовата рисунка и живопис чак до работата на съвременни художници. В картините се вижда разкриването на несъвършенствата на плътта. Савил се противопоставя на традиционните разбирания за красотата и женственост, често изображенията показват жени с наднормено тегло. Използва изкуството си, за да привлече вниманието към женската фигура и към социалните предизвикателства, пред които са изправени жените. Разглежда тялото не само като физическа обвивка, но и като носител на чувства и мисли. Използваните от нея формати са монументални, кадрирани отблизо, за да може зрителят да види най-дребните детайли. Тя достига до крайности, като за свои обекти използва трупове на прасета, процедури от пластичната

хирургия и др. Нейното творчество провокира зрителя към различно възприемане на човешката фигура и към промяна на начина, по който я гледа. Изследва сложни социални и културни въпроси, подкрепя женската еманципация и допринася за разнообразието и богатството на съвременната художествена сцена. Погледът към миналото е традиция, която винаги е вълнувала и вдъхновявала художниците. ХХІ в. също открива иновативни начини, чрез които да създаде произведения върху готов оригинален образ или идея. Такива творби създават Герхард Рихтер, Хендрик Керстенс, Глен Браун и много други значими имена от съвременната култура.

Герхард Рихтер е една от емблемите на портретното изкуство. Неговото изкуство до голяма степен е свързано с фотографията – използва снимки, които е намерил или е направил, след което ги проектира върху платното. Отличителният белег на неговото творчество е разфокусирането на изображението, което постига с леко докосване на мека четка или агресивно поставяне на мазка, която издърпва чрез специален уред, наподобяващ уголемен модел чистачка за прозорец. Рихтер изследва различни фотографски процеси за печат – ситопечат, фотолитография и колотипия. Търси евтини носители, които придават на неговата работа „нехудожествен“ вид. Затъмнявайки самоличността на изображените хора и поставяйки под въпрос взаимоотношенията помежду им, портретите на Рихтер създават друг поглед върху начина, по който гледаме на света. В много от своите творби той изследва теми като индивидуалността и паметта, с тях оставя коментар по важни исторически и социални събития. Използва изкуството си като средство за размисъл върху значими въпроси като войната, политиката и идентичността.

В заключение мога да обобщя, че изображенията на хората са навсякъде около нас и оказват влияние върху възприятието ни за света. Двадесет и първи век променя изцяло облика на представата за портрет, натурата губи своята сила в изграждането на човешкия образ. Ролята на художника се променя, той не просто предава действителността, а заявява своето отношение към модела, създава нова естетика и норми. Изкуството на портрета се запазва като важна част от съвременната културна сцена. То предоставя възможности

за изразяване на индивидуални и колективни истории, за създаване на културен диалог и за изследване на сложни социални въпроси. Портретното изкуство продължава да обогатява нашето културно наследство и да ни вдъхновява да размишляваме върху човешката природа и обществото, в което живеем.

1.5. Психологически аспекти на портрета и проблема за пресъздаването на човека и неговата индивидуалност

1.5.1. Емоции

Емоцията е комплексно състояние или усещане, което включва физиологически, психологически и поведенчески аспекти. Тя представлява реакция на външни или вътрешни стимули, като може да бъде изразена чрез различни усещания като радост, тъга, гняв, страх, изненада и други.

Емоциите могат да бъдат интензивни и могат да влияят на различни аспекти на човешкия живот като мислене, възприятие, връзки с другите и възприемане на света около нас. Те обикновено имат физиологически прояви като промени в сърдечния ритъм, дишането, лицевите мускули, както и върху вътрешните химични процеси в мозъка. Тяхната роля е ключова в човешкия живот, тъй като помагат за адаптация към различни ситуации, улесняват комуникацията и връзките с други хора, и могат да влияят върху вземането на решения и поведението на индивида.

Дефиниране на емоциите в литературата

„Емоции (от лат. *emoveo* – потресвам, вълнувам) – особен клас психически процеси и състояния, свързани с инстинкти, потребности и мотиви, отразяващи във вид на непосредствени преживявания значимостта на предмети, явления, ситуации за жизнената дейност на индивида; психически явления, чрез които се осъществяват отражение и преживяване на ценностни аспекти на действителността (...)“ [Десев, 2021, с. 148].

„Емоция: чувство, душевно вълнение, обозначение на вид

преживяване, имащо характера на състояние – напр. радост, гняв, ярост и др. Емоционалните процеси, наред с когнитивните и мотивационни, ме представляват особен аспект на преживяването и поведението или с други думи – на преработката на информация, която се отнася най-вече до динамиката на постигане или не постигане на цели, т. е. до задоволяването или незадоволяването на потребности, претенции и др. Съдържанието на емоциите се обуславя от обществените отношения на човека, от нравите и навиците на дадената обществена среда и от нейната идеология [Рубинштейн]“ [Дилова и съавт., 1989, с.131].

Класификации на емоциите

От най-ранно детство човекът се сблъсква със своите емоции и тези на другите около себе си. Независимо, че го съпътстват през целия му живот, те остават трудни за разбиране и особено за обяснение, наравно с преживяванията и усещанията, които те пораждат. Емоциите са важен елемент за разглеждане в настоящето експериментално изследване, тъй като още преди да бъдат натрупани научни данни по темата, човекът разбира, че именно те са в основата на творчеството. Темата представлява интерес за философи, физиолози, психолози, както и за широката общественост, която през последните десетилетия обръща все по-често поглед към себе си и изследване на вътрешния си свят. Класификациите на емоциите предизвикват разнопосочни мнения. Още през Античността Аристотел (384 – 322 г. пр. Хр.) отделя любов и омраза, желание и отвращение, надежда и отчаяние, плахост и смелост, радост и тъга, гняв. Б. Спиноза (1632 – 1677) вярва, че има толкова видове удоволствие, неудоволствие и желание, колкото видове обекти, от които сме подложени на афекти. Р. Декарт (1596 – 1650) разпознава шест основни страсти: изненада, любов, омраза, желание, радост и тъга. Невероятен напредък в науката достига Чарлз Дарвин (1809 – 1882), който създава общата теория за еволюцията на видовете и частната хипотеза за общността на емоционалните експресии между животните и човека, върху която се градят първоначалните идеи за

изследването на емоциите. Той е първият, който прави проучване за разнообразието на емоции спрямо културните различия, илюстрира и обосновава приемствеността между изразенията на емоциите при нисшите животни и човека, както и ролята на наследствеността във функциите им. Използва четири вида доказателства, за да достигне до заключение, че съществува обща еволюционна (хомологична) база за емоционални преживявания и наследствени модели за изразяване:

а) емоциите се проявяват както при деца в много ранна възраст, така и при възрастни;

б) наблюдават се идентични изразения и при родени със слепота;

в) могат да се установят много прилики при хора от различни раси и групи хора;

г) проявяват се по сходни начини при различни видове нисши животни.

Дарвин описва прости високи и ниски състояния на духа, съответстващи на първични афекти – щастие, привличане, въодушевление, изненада, страх, гняв, отвращение, тъга, срам, но и сложни състояния на чувствата – отдаденост, нежност, скромност, обида, решителност, презрение, ревност, гордост, вина, безпомощност и др. Привържениците на теорията за еволюцията изследват предимно изложените от нея общи и универсални признаци в израза и поведенческите аспекти на емоциите. Идеите, изразени от Дарвин, служат като тласък за създаването на други трудове, посветени на емоциите. Такава е Теорията на Уилям Джеймс (1842 – 1910) и Карл Ланге (1834 – 1900), наречена Теорията на Джеймс-Ланге и основаваща се на идеята, че физиологичната реакция е преди усещането и емоцията се проявява от висцералните промени, настъпващи в тялото чрез сълзи, напрежение в мускулите, ускоряване на дишането, тахикардия и др. Джеймс определя емоцията като „Преживяване (или съставки на преживяването) на телесните изменения“ – краткотрайни, влияещи

върху неговата активност [Карол, 2017, с. 602]. Един от първите, оспорващи Теорията Джеймс-Ланге, е Уолтър Кенън (1871 – 1945), според който централната нервна дейност, най-вече областта на таламуса, поражда и синтезира емоционалните реакции (*стимул -> възбуждане на таламуса -> емоция -> физиологични промени*). С нея се дава ход на по-детайлни изследвания на хормоналните и функционални измерения на централната нервна система. В по-късните изследвания на Филип Бард (1898 – 1977) се обособява идеята, че емоционалните преживявания и съпътстващите ги физиологични промени възникват почти едновременно. Трудовете на Зигмунд Фройд (1856 – 1939) и неговата психоаналитичната теория заемат важно място в психологията, като продължават да развиват представите за човешката психика. Той открива нова област в научното познание – областта на човешката мотивация. Интерес предизвиква неговата концепция за афекта, според която афектът, или емоцията, е единствената подбудителна сила на психическия живот. Фройд разглежда подсъзнателните желания и потискани копнежи като на пробив в подредената тъкан на разума. Смята, че съществуват две системи, които нарича първичен и вторичен процес. Те имат съвсем различни характеристики и начин на изразяване. Първичният процес се разглежда като лишен от логика и търсещ единствено удоволствия. Вторичният процес е логичен, подреден и в контакт с реалността. Фройд изтъква, че първичният процес трябва да отстъпи на вторичния по време на пубертета. По този начин се увековечава идеята, че емоцията в най-широкия си смисъл трябва да се подчинява на рационалната мисъл. Големият принос на Фройд се състои в изграждането на представата, че силата, която притежава скритата страна на разума, е далеч по-голяма, отколкото си мислят хората. Осъзнатото и неосъзнатото при емоциите се анализира от психоаналитичната теория посредством т.нар. „механизми на защита“ (напр. проекция, изместване, рационализация, идентификация и т.н.), които са автоматизирани и несъзнавани. Вилхелм Вунд (1832 – 1920) е съзателят на експерименталната психология и асоциативната теория, според която се разглеждат телесните реакции само като следствие от чувства. Според Вунд мимикрията възниква

първоначално във връзка с елементарни усещания, като отражение на емоционалния тон на усещанията; по-високи, по-сложни чувства (емоции) се развиват по-късно. Както и че когато една емоция възникне в съзнанието на човек, тя винаги предизвиква чрез асоцииране някакво по-ниско чувство или усещане, съответстващо на нея, близко по съдържание. Това следователно предизвиква онези мимически движения, които съответстват на емоционалния тон на усещанията. Той заключава, че всички емоции могат да бъдат описани с понятия за три двуполусни измерения:

- (а) приятно – неприятно;*
- (б) налягане – разтоварване;*
- (в) развълнуване – успокояване.*

В своите трудове Карол Изард (1923 – 2017) продължава интерпретирането на емоциите, като се основава на психоаналитичната концепция за афекта и мотивацията, разгледани от Фройд и концепцията, започната от Вунд, която се изгражда върху схващането за възбуждането, активацията и измерението на емоциите. В нея емоциите се интерпретират като вътрешно възбуждане и стремеж да се намерят критериите за измерването им, в това число на удоволствието и неудоволствието. Карол определя емоцията като „сложен феномен, включващ в себе си неврофизиологични, двигателно-експресивни и чувствени компоненти. Интраиндивидуалният процес на взаимодействие на тези компоненти, в резултат на което възниква емоцията, се явява като резултат на еволюционно-биологичните процеси. Така у човека особеностите на преживяване и изразяване на емоцията на гнева се явяват вродени, панкултурни и универсални“ [Карол, 2017, с. 82].

През 1971 г. Изард и неговите колеги потвърждават универсално разпознаваемите емоции. Също така дефинира личността като взаимосвързана система, в която емоцията е един от основните компоненти. Теорията за емоциите от 1977 г. идентифицира десет основни емоции: страх, гняв, срам, презрение, отвращение, вина, страх, интерес – вълнение, изненада и радост.

а) положителни:

- удоволствие/радост (реакция на успех/импулс за споделяне)

– изразява се чрез усмивка, широко отворени устни;

- интерес/вълнение (реакция на нова ситуация) – изразява се чрез сведени вежди, проследяване на очите, гледане в очите, внимателно слушане;

б) неутрални:

- изненада/стрес (реакция на внезапна промяна) – изразява се чрез повдигнати вежди, мигащи очи;

в) отрицателни:

- гняв/ярост (реакция на заплаха/импулс за нападение) – изразява се чрез мръщене, стисната челюст, червено лице;

- отвращение (реакция на лош вкус/импулс за изхвърляне) – характеризира се с това, че долната устна е повдигната и изпъкнала, главата е напред и надолу;

- реакция подобна на отвращение – реакция на лоша миризма/импулс, който трябва да се избягва – характеризира се с това, че устната е повдигната, главата е дръпната назад;

- беда/мъка (реакция на загуба/импулс за скърбене) – изразява се чрез плач, ритмично хлипане, извити вежди, спусната уста;

- страх/ужас (реакция на опасност/импулс за бягане или скриване) – изразява се чрез замръзвал поглед, бледо лице, студ, пот, изправена коса;

- срам/унижение (реакция на неуспех/импулс за преразглеждане на поведението) – изразява се чрез сведени очи, наведена и обърната глава, изчервяване.

Силван Томкинс вдъхновява редица други бележити автори да продължат делото му. Пол Екман (1934) е един тях, познат като част от най-изявените и цитирани учени в областта на връзката между емоциите и изражението на лицето. В началото на 70-те години на XX век прави обстойни изследвания, като анализира различни хора и народи – в Чили, Аржентина, Бразилия, Япония, САЩ, както и изолираната култура на племето фори от островите Папуа Нова Гвинея. Екман разграничава шест основни емоции – щастие, тъга, гняв, изненада, отвращение, страх. Според него тези базисни емоции

са толкова силни, че винаги се отразяват върху лицето. Някои от последните му произведения са вдъхновени вследствие на близките му отношения с Далай Лама. Това начинание маркира траекторията на Екман от установяването на универсалности в изразяването на емоциите до изясняване на индивидуалните различия в това как се преживяват емоциите. Дватама създават платформата „Атлас на емоциите“², която представлява онлайн визуална карта на основните емоции, които човек може да изпита. Според Екман осъзнаването на емоциите и способността те да бъдат контролирани ще се отрази на цялото общество. Той участва като консултант и в анимацията „Отвътре навън“ (Inside Out), създадена от Pixar, където цветовете и емоциите са главни герои. Изглежда интересът към изследване на емоции и чувства не само продължава да се задълбочава и развива, но и все по-активно се разглежда като територия, която е нужно да бъде разбрана от обикновения човек. Като опит за предоставяне на достъпен и разбираем начин за обогатяване знанията, свързани с емоционалността на човека, виждаме тези примери успешно интегрирани както в онлайн пространството, така и в анимацията, достигаща до най-малките членове на обществото. Днес понятието, което най-често използваме, за да говорим за преживяванията си, е емоционална интелигентност (EQ), определяно общо като способност за възприемане, използване, разбиране, управление и справяне с емоциите, както и умението да изпитваш съпричастност и грижа към чувствата и емоциите на другите. Още в трудовете на Чарлз Дарвин се споменава за връзка между емоционалното себеизразяване, оцеляването и адаптацията. През първите години на XX в. доминира тезата за невъзможността интелектът и емоцията да се свързват в обща парадигма. Затова концепциите за емоционалната интелигентност са свързвани основно с когнитивната интелигентност, а емпиричното ѝ измерване се свежда до използване на тестове за интелигентност и изчисляване на коефициента на интелигентност. Изследванията и наблюденията по темата обобщават, че интелигентността обхваща основно когнитивни процеси, памет и решаване на проблеми.

² <http://atlasofemotions.org>

Емоционалната интелигентност е разглеждана като когнитивна способност за преработка на информация, свързана с емоциите. Постепенно в продължение на няколко десетилетия ролята на личностните черти, индивидуалните различия и връзките им с интелекта привличат вниманието на учените. Смята се, че понятието „емоционална интелигентност“ е употребено за първи път през 1962 г. от Ханскарл Лойнер (1919 – 1996) в неговата монография, наречена „Експериментална психоза“, а две години по-късно, през 1964 г. – в статия, написана от Майкъл Белдок. Истинска популярност то придобива се чрез бестселъра „Емоционална интелигентност“, написан от научния журналист Даниъл Голман (1946) през 1995 г. В него Голман споделя, че подкрепя идеята на Екман за класификацията на базовите емоции, като допълва, че те са само част от много нюанси на емоционалния ни живот. Обобщава големи групи като настроения, които, както твърди, са по-дълготрайни от емоцията, темпераменти, предразполагащи към определен вид емоции и разстройства, при които човекът е под влиянието на непрестанни отровни емоции. Голман формира понятието „емоция“ по следния начин: „чувството и свързаните с него мисли, психологически и биологични състояния, както и обусловената от него склонност към едно или друго действие“ [Голман, 2011, с. 302]. В своята същност, според бестселъра, емоционалната интелигентност е съвкупност от пет компонента:

- *самоосъзнаване: ясно разбиране на това, което чувстваме в даден момент и използване на това умение в процеса на вземане на решения; реалистична оценка на собствените способности и обосновано чувство на увереност в себе си;*

- *саморегулация: умение за справяне с емоциите, за да могат те да съдействат, а да не пречат на изпълняваната в даден момент задача; добросъвестност и способност да се отложи удоволствието заради постигането на целта;*

- *мотивация: използване на нашите съкровени предпочитания, за да ни подтикнат да действаме и да ни насочват към достигане на целта, да ни помагат да поемаме инициатива, да полагаме усилия, опитвайки се да подобрим нещо, и упорито*

да продължаваме да постигаме целта си въпреки неуспехи и разочарования;

- емпатия: способност за разчитане на чувствата на хората около нас, способност за приемане на чужда гледна точка; разпознаване на разнообразните човешки емоции;

- социални навици: добро владение и контролиране на емоциите във взаимоотношенията; правилна преценка на социалните ситуации и отношенията между хората; спокойно взаимодействие; използване на тези навици за убеждаване и ръководене, водене на преговори и регулиране на спорове, сътрудничество и колективна работа.

В книгата се разглеждат различни изследвания и статии по темата, като едно от тях е на Harvard Business School, което установява, че емоционалната интелигентност се брои два пъти повече от коефициента на интелигентност и техническите умения, взети заедно при определянето кой ще бъде успешен. В Harvard Business Review от 2003 г. се съобщава, че 80% от компетенциите, които отличават най-добрите от останалите, са в областта на емоционалната интелигентност. Според изследователите това е умение, което можем да развиваме в продължение на целия ни живот. Емоционалната интелигентност помага в изграждането на удовлетворяващи взаимоотношения, повишава шансовете за успех в работата и постигането както на професионалните, така и на личните цели. В световен мащаб се дискутира нуждата обучаващите институции да бъдат част от подпомагащите звена, които работят за развитие на емоционалната интелигентност при децата. За нуждата от спокойна среда, в която учениците могат да разговорят за чувства си и да бъдат защитени, свидетелстват новините, които почти ежесечно ни информират за стрелби и конфликти, предизвикани от учащи, които са били емоционално нестабилни и неразбрани. Тези събития, макар да се случват предимно на друг континент, в България също намират отражение в не леки прояви на агресия в училище и извън него. Децата прекарват по-голямата част от времето си там, често пъти то е единствената среда, в която те имат шанс да работят по своята емоционална интелигентност, а учителят е единствената фигура,

която да управлява този процес. Това безспорно е голяма отговорност, която целенасочено трябва да бъде поставена на българския учител. Независимо по какъв предмет преподава, педагогът е нужно да притежава такива знания и умения, които да създават благоприятна среда за развитие на тези компетентности в учениците. Безспорно това изисква цялостна реформа в образованието, която да осигури възможност за посещаване на ежегодни семинари и обучения, помагащи на преподавателите да се усъвършенстват. Както учебните програми имат нужда да бъдат актуализирани спрямо бързите темпове на развитие на света и технологиите, така и промените в човешките емоции и взаимоотношения трябва да бъдат регистрирани и анализирани. Емоционалната интелигентност е едно от ключовите умения на ХХІ в., създаването на възможност за нейното развитие чрез училищата не само ще подобри качеството на образованието, но и ще даде необходимата основа и предпоставка учениците да се развиват като ефективни, адаптивни и удовлетворени личности.

1.5.2. Физиогномика

Дефиниране на физиогномиката в литературата

1. „Физиогномика: учение за разкриване свойствата на личността посредством тълкуването на израза на неподвижното човешко лице, а в широк смисъл – на цялото тяло, частна област на буржоазната изразна психология. Ф. изхожда от недialeктическото схващане, че определени външни признаци на човешкото тяло корелират със съответни свойства на личността. Ф. се ползува от методите на заключение по аналогия: напр. сравняването на глави на животни с форми на лицето при човека, измервания на човешкото тяло и типологизиране. Изводите на Ф. често са били основа на предразсъдъци.

Въпреки че научната стойност на Ф. често е била поставяна под съмнение, тя показва едно исторически дълго и непрекъснато развитие, което води своето начало от Аристотел и от погрешно приписвания на него труд „Физиономика“ (2 в. от н. е.) и продължава най-вече с Й. Б. Порта [Dehumana physiognomia, 1593] и Й. Р.

Лафатер [Физиономични фрагменти за насърчаване на човешкото знание и човешката любов, 1778]. К. Г. Карус основава ф., почиваща на тълкуването на морфологични признаци [Символика на човешкия образ, 1853]. От отделните дялове на Ф. до днес се е запазило преди всичко изследването на телесния строеж, търсещо връзка между телосложението и характера, към представителите на което принадлежат Кречмер, Шелдън и др.“ [Дилова и съавт., 1989, с. 660].

2. „Физиогномиката е проучването на систематичното съответствие на психологическите характеристики на лицевите черти или телесната структура. Тъй като повечето от усилията да се уточнят тези взаимовръзки са били дискредитирани, физиогномиката понякога се конотира с псевдонаука или шарлатанство. Физиогномиката бива считана също и за причина за култивиране на дискриминативни предразсъдъци в човешкия характер на основата на външността, и също като метод за гадаене по външността“³.

3. „Формата и чертите на лицето на човека“⁴

4. Физиогномика (от гръцки *physis* – природа, *gnomon* – познаване) – учението за предполагаемо недвусмислена връзка между външния вид на човек и неговата принадлежност към определен тип личност, поради което психологическите характеристики на този тип могат да бъдат установени от външни признаци. Възниква в древността въз основа на идеята за предопределеността на умственото (моралното) в човека и телесното от това, което първоначално му е предписано от природата. В продължение на векове Ф. служи като предпоставка за много типологии на героите. Но те (както и опитите за съживяване на идеите на Ф. през 20 век) нямаха научна основа“⁵.

³ <https://www.britannica.com/topic/physiognomy-divination>

⁴ <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/physiognomy>

⁵ <https://www.psyoffice.ru/5-psychology-2776.htm>

5. 5. 1. „Учението за недвусмислената връзка на външния вид на човек с типа на неговата личност, поради което по външни признаци е възможно да се установят психологическите характеристики на индивида. Възниква в древността въз основа на идеята за предопределеността на умственото (моралното) и телесното в човек от това, което първоначално му е предписано от природата. Векове наред физиономията е служила като предпоставка за много типологии на героите (виж характерология)“ – Словарь практического психолога. М.: АСТ, Харвест. С. Ю. Головин. 1998.

5. 2. Физиогномика и (по-рядко) физиономия, физиономия, мн., сега. (от гр. *physis* – природа и *гнотоп* – знаещ) (специален, психо).

1. Изкуството да се определя вътрешното състояние на човек чрез движения, изражения на лицето.

2. Учението за връзката на психическото състояние на човек с движенията, изражението на лицето.⁶

Развитие на физиогномиката

За физиогномиката се говори още през древността. Тя оказва силно влияние върху портретния жанр, като провокира художниците да изучават човешкото тяло, изразите на лицето, тяхната връзка с характера, поведението, жестовите и гласа. Като начална проява на физиогномиката може да се разглежда ориентацията при животните и хората, която е важен фактор за оцеляването им. Тя се осъществява чрез три фактора: на езика на тялото, на мимиката и на формите на главата и тялото. Външният вид има и основно значение за естественият подбор и размножаването. В древна Гърция и Рим се създават канони, подчинени на идеята за търсенето на божествената красота и изобразяването на доброто и злото. Тези представи се оформят като естетически възглед, повлиял на античните творци.

⁶ <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=82371>

През IV в. пр. Хр. Аристотел създава своя трактат „Физиогномика“, който се счита за първия такъв систематичен и обоснован научен труд. В него физиогномиката е описана като наука за външните признаци, която не се ограничава до формите на лицето или главата, а от всички белези – включително мимиката, походката, движенията, гласа. Аристотел търси връзката между душата и тялото и като нейно доказателство посочва, че измененията на телесните състояния предизвикат след себе си и промени в състоянията на душата, а от друга страна – душевните преживявания влияят върху състоянията на тялото. Друго доказателство е, че всяко живо същество има душа, на която съответства само точно определено тяло и те заедно са характерни именно за този вид същества, означаващо, че на всеки вид тела съответстват душите на точно определен вид живи същества. Аристотел определя три основни метода, проучващи предмета на физиогномиката и определящи нейните направления: анатомически, зоологически и етнологически. През Средновековието физиогномиката не се смята за наука и липсват теоретични разработки, тя бива почти забравена, но въпреки това натрупаните външни стереотипи са били определящи за мисленето на художниците иконописци. Религиозните фигури, олицетворяващи доброто, са изобразени красиво, пропорционални, използвани са хармонични цветове при тяхното изграждане, а грешниците, представящи злото, са отразени чрез деформации и тъмни цветове. През Ренесанса се обръща поглед към Античността, това възобновява интересът и към физиогномиката. Най-разпространено в Италианския ренесанс е търсенето на връзката между характера на човек и неговите външни форми на главата. Създават се теоретични трудове с богата илюстрация, насочващи художниците към търсене на психологическите и морални черти на героите, които са представени чрез сходството на техните лицеви черти с такива на животно. Нововъведение е включването на реални лица в произведенията. Леонардо да Винчи, като един от най-изявените умове на времето си, също отделя внимание на физиогномиката, като дори се смята, че съществува изгубен негов труд, посветен на нея. Независимо от липсата на конкретизирани текстове върху темата, откриваме

множество рисунки, посветени на физиогномични проучвания на глави и лица в творчеството на Леонардо. Той експериментира също и с гротеската. Безспорно може да се твърди, че лицевият израз, експресията, състоянията и емоциите, отразяващи се и придобиващи физически вид, са ангажирали и провокирали едни от най-будните и търсещи личности в историята. В края на XVIII в. Йохан Каспар Лаватер (1741 – 1801) създава система, чрез която свързва човешкия профил с морални и психологически значения. Това е един от множеството трудове, посветени на физиогномиката, целящи тя да бъде утвърдена като наука. В началото на XIX в. възниква и учението френология (от гръцки: φρήν, френ – ум, съзнание, и λόγος, логос – наука), според което по формата на черепните кости може да се съди за проявата на сложни психически качества. За неин създател се смята германският лекар Франц Йозеф Гал (1758 – 1828). Задълбоченото изследване на физиогномиката и френологията през този период дава сериозно отражение върху изкуството, което може да се проследи в портретния и сатиричния жанр, предлагащи нов вид портретуване. Чрез карикатурата и шаржа са изкарани на показ моралните и интелектуалните недостатъци на хората, представени чрез външните им белези. Развитието на портретния жанр е осезаемо, той разчупва рамките на изкуството на маниеризма и класицизма като се постига по голяма реалистичност. Разпространението на масовата комуникация и киното създават предпоставки за затвърждаване на определени образи изобразяващи определени физиономии, които се свързват със стереотипни типажи като „добър“, „лош“, „лукав“ и т.н. Тези заучени „формули“ достигат по-лесно до масовата публика и тяхното възприемане, но все пак трябва да се отбележи, че тези типажи остават условни и винаги може да бъдат опровергани, както и да се намери изключение измежду тях. Това „извайване“ на типажи и стереотипи продължава своя живот и днес в лицето на всички медии – реклама, плакат, кино, социални мрежи и т.н. Известно е, че обществено значими личности използват услугите на големи екипи от хора, които са ангажирани със създаването на определен имидж, който се състои не само от изграждането на външния вид на клиента, но и неговото държание, обноски, маниери, говор. За силата на

словото, изразена чрез умението на ораторското изкуство, се говори още от древността и неговото владение е било от изключителна важност за постигане на въздействие върху големи групи от хора. Изглежда въпросите, вълнуващи човечеството от Античността до днес, не се променят в същността си, а единствено се видоизменят, развиват и обогатяват.

В българската педагогическа литература широко тълкуване на физиогномиката се открива в книгата „Физиогномика и изкуство“ на доц. д-р Методий Ангелов, издадена през 2014 г. В нея я той определя като „вероятностна наука със собствена система от теоретични възгледи и съответстващите им изследователски подходи и методи, с помощта на които се установява взаимовръзката и съответствието между външните форми на лицето и тялото на човека и тяхното динамично изражение, от една страна, с неговите физически, психологически и морални качества и природни заложби, от друга“. Въз основа на направените от него исторически и литературни анализи обобщава, че:

- 1. физиогномиката е семиотична наука, разглеждаща и предписваща определени психологически, морални и други личностни значения, съответстващи на дадени външни форми на човека и на тяхното динамично изражение;*
- 2. физиогномиката е вероятностна наука, боравеща с вероятностни прогнози, а не с точни твърдения;*
- 3. физиогномиката е практико-приложна наука, отличаваща се с емпиричния си подход и приложението ѝ в различни области;*
- 4. физиогномиката е интердисциплинарна наука, използваща познания и методи от другите науки;*
- 5. нейното предстоящо развитие е в точността на физиогномичните прогнози, които дава.*

Според М. Ангелов физиогномиката не бива да бъде ограничавана в анализирането на определени белези при човек, а трябва да включва всички външни признаци, по които може да се тълкува за характера и психологическите му особености. Макар

подценявани и negliжирани във времето, физиогномиката и френологията безспорно оказват въздействие върху изкуството. М. Ангелов предлага те да бъдат сериозно застъпени в обучението във връзка с предмети като анатомия, рисуване и история на изкуството. Въведения от него термин „изобразителна физиогномика“ или „артистична физиогномика“ е определен като „(...) познанието и умението да бъдат изобразявани психологически и морални качества чрез външен наглед. Актуалността им днес е свързана със съществуващите физиогномични основания на много от изобразителните стереотипи, представящи морални черти на хората, разкрити в съвременните визуални изкуства, комикса, илюстрацията и търговска реклама, което представлява интерес за художниците, работещи в областта на графичния дизайн, а също и с изкуствознанието и историята на изкуството“ [Ангелов, 2014, с. 359]. Изграждането на това умение и натрупването на познания предполагат положително влияние върху изобразителния процес на художниците. Това, което се отбелязва като извод от автора, е нуждата от одухотворяване на учебния етюд, върху което може да се работи чрез гореспоменатите методи. Съсредоточаването върху психологизма и търсенето на индивидуалността чрез анатомията, мимиката, жеста и цялостното излъчване на човек подпомага и цялостното разбиране за световното изкуство и неговото осмисляне. Тези обобщения изцяло се препокриват с идеите ми за въздействието, което би оказало задълбоченото изучаване на портрета. През 2017 година българинът Александър Тодоров, професор по психология и асоцииран ръководител на катедрата по психология в университета в Принстън, САЩ, издава книгата си „Номинална стойност: Неконтролируемостта на първите впечатления“. В нея психологът се връща назад в ранните години на физиогномиката и разглежда как чертите на човешкото лице оказват влияние върху нашата преценка. В интервю за сайта на университета в Принстън авторът споделя защо физиогномиката продължава да бъде актуална и да провокира към нови изследвания: „Физиогномията продължава да бъде привлекателна, защото лицето е толкова важен социален стимул, който винаги изпълваме със смисъл, и защото живеем в

големи общества, където не можем да познаваме всеки. Стремежът да познаваме и разбираме другите е част от човешката природа“⁷. Проф. Тодоров е известен със своята т.н. „теория на първото впечатление“, според която на човек е нужна само 1/10 от секундата, за да направи преценка за човека срещу него – дали може да му се довери, дали може да разчита на него. Независимо от упоритите опити на човечеството да се откъсне от своите предразсъдъци и дискриминацията относно пол, раса, сексуална ориентация и др., то такива се създават и на базата на външния вид. Тези влияния рефлектират несъзнателно върху отношенията и комуникацията между хората. Според изследванията в тази област няма как да не бъдем подвластни на тези асоциации, които визуалното поражда в нас, защото във всеки човешки мозък има дял, отговарящ за обработката и възприемането на лицата. Проф. Тодоров разглежда физиогномиката като средство, позволяващо на хората да намират бърз начин за получаване на информация за непознатите, особено във времена, в които съжителстваме с огромен брой хора от всички краища на света. Този стремеж идва от човешката природа, която ни кара да опознаваме другите. И все пак търсещ зависимости и повтарящи се модели във физиката на човека, психологът обръща внимание на това, че когато трябва да разчитаме на някого, когото не познаваме, винаги е важно да се подсигурирм с по-задълбочена информация, която далеч надхвърля визуалното в човек. С поглед назад към 2014 г., когато М. Ангелов издава книгата „Физиогномика и изкуство“ в България, и към 2017 г. отвъд океана към публикуваната книга „Номинална стойност: Неконтролируемостта влияние на първите впечатления“ на проф. Тодоров мога да заключа, че независимо в коя научна област или на кой континент учените продължават да вникват в същността на физиогномиката. Тя продължава да вълнува и провокира. Забележително е, че независимо от ранните ѝ проявления от древността до днес физиогномиката запазва своята

⁷<https://www.princeton.edu/news/2017/10/16/todorov-explores-irresistible-influence-first-impressions>

актуалност и сякаш всяко историческо време намира място, което да бъде отредено специално за нея.

1.5.3. Визуална психодиагностика

Човекът запазва своята водеща роля в развитието на всички сфери на обществения живот. Това е причината, поради която интересът към него и изучаването му никога не спада. Той остава водещ обект за наблюдение и изследване във всички науки. В днешния свят все повече се обръща внимание на това как да бъде максимално добре позициониран определеният индивид, за да се използват неговите познания, качества и умения в най-голям мащаб. Такъв е и нашумелият термин „визуалната психодиагностика“, разглеждащ се като нов и относително самостоятелен дял на психологията на кадровия мениджмънт, изучаващ външните характеристики на поведението и облика на човека, целящ проникване във вътрешното психологическо съдържание на личността. Задачата на този вид психодиагностика се състои в разработването на конкретни методи за разпознаването на индивидуално-психологическите особености на личността чрез непосредствено визуално възприятие. Главният от тях е наблюдението. Визуалната психодиагностика възприема идеята, че външният облик на човека и изразяването на неговите емоции предизвиква ответни емоционални преживявания и реакции у хората и играе важна роля в човешкото общуване. Психологията не спира да се развива в направление за търсене на подходи за свързване между хората. Това подкрепя идеята ми за важното място, което трябва да се отдели на търсенето и наблюдаването на емоциите от учениците, защото изкуството е близкият до тях път за усъвършенстване на общуването и преживяването на емпатия.

Интересен е историческият преглед на темата, показващ, че тя е била широко застъпена в древните науки, които се занимават именно с обвързването между външните белези и поведението на човека с неговата вътрешна психологическа същност. Такива са физиогномиката (система за съответствие между чертите на лицето на човека и неговите основни свойства на характера,

способности и таланти), френологията (учение за връзката на психическите особености на човека с външната форма на черепа му), хиромантията (учения за връзките на строежа на китките на ръцете, формата на пръстите, изпъкналостите и вдлъбнатините, линиите и браздите на дланта с вътрешната същност на човека, с неговото минало и бъдеще) и т.н. Физиогномиката (от гръцки – *physis* – природа, и *gnomonike* – знаещ), която може би е в най-тясна връзка с експерименталното ми изследване, е изключително разпространена в античния свят и е свързана с научната медицина, практическата риторика, портретната живопис и скулптурата. С нея свързваме имена като Питагор, Гален, Платон, Аристотел и т.н. Акад. Георгий В. Щекин обобщава, че „Източниците, от които се черпят физиогномични признаци, според античните автори са следните: движения и положения на тялото, цвят, характерни изражения на лицето, коси, кожа, глас, състояние на плътта, части на тялото, строеж на тялото като цяло. Естествената физиогномика, чието формиране като квазинаука става по времето на Аристотел и неговите непосредствени последователи, впоследствие играе активна роля в изучаването и анализа на личността, в изкуството на описване на характери в античната литература [Евстен, Локс, Палемо и др.]. Ораторите, професионалните софисти при публични изяви, обръщат голямо внимание на външния вид и използването на принципите на физиогномиката в своите риторични упражнения. Например Цицерон и Квинтилиан смятат за важна връзката между представата за това, че лицето е отражение на ума и нивото на подготовка на оратора“ [Щекин, 2004, с. 173] . Нуждата от обръщане на специално внимание към физическото присъствие на значимите личности в древността впечатлява с отношението към личността и нейната аудитория. Това е традиция, която може да наблюдаваме и днес. Всички лица, които заемат значими обществени позиции, притежават големи екипи от професионалисти, които се занимават именно с техния публичния облик.

1.6. Портретът в художественото образование

1.6.1. Мястото на портретния жанр в процеса на обучение по изобразително изкуство в художествените институции

Портретът в художественото образование в България

В програмата по рисуване в художествените училища за десети клас в България за първи път учениците се срещат с изучаване и изобразяване на глава от натура. Търси се приликата с модела, използва се думата портретност, но портретът не е обособен като отделна тема. Автопортретът се поставя като задача за самостоятелна работа вкъщи. Организацията по изпълнението на самостоятелната работа според мен не е случайно зададена. Препратката към учениците се корени в това, че търсенето на портретност съдържа в себе си самоанализиране и вглеждане, изисква задълбочена работа, спокойна среда и възможност за себеизследване. Насоките, които се дават в програмата, са етюдът да бъде започнат, като се направят няколко предварителни бързи скици, както и използваните изразни средства да бъдат по-експресивни. Ако етюдът се разглежда като база, върху която се появява впоследствие портретът, то тези препоръки запазват мястото си и при неговото изобразяване. Накрая на годината в десети клас има глобална тема „Характеристика и индивидуализиране на модела“. Преди годишния изпит се разглежда теорията, свързана с мимика и пластика на човешкото лице, задачата е търсене на израз и състояние на модела. За първи път в края на десети клас се появява проблемът за състоянието, а в единадесети портретът е разгледан като термин в теорията на предмета „Рисуване“. Поставя се задача за целенасочено търсене на портретност, осмисляне на движението, прилика, характер и състояние, възрастови деформации. Появява се глобална тема „Характер, състояние, ракурси и перспективни изменения“.

В профилираните и специализираните училища по изкуства се обръща специално внимание на възможността за творчески изяви на учениците. Макар самата подготовка в процеса на обучение да съдържа разнообразие от изучавани дисциплини, тематичен обхват

и проблематика различни от общообразователно училище, това допълнително допринася за развитието на индивидуалното оформяне на ученика като творец. Създава се възможност за изграждане на естетически вкус и отношение към света, собствен поглед и добра основа за оформяне на художествен вкус. Разнообразието в учебните програми, включващи посещения на художествени галерии, исторически и етнографски музеи, паметници на културно-историческото наследство по българските земи и т.н., разширява миогледа и поощрява създаването на художествена продукция от учениците. Включването на извънкласните форми на работа и извънучилищната дейност в обучението също разнообразява и обогатява възможностите за излизане извън рамките на стандартизираното обучение такова, каквото го познаваме. Друга възможност за излизане от очертаните рамки на учебния предмет са заниманията по интереси, организирани от училищата, чрез които се развива интегрирането на ключовите компетентности, възпитанието в ценности, патриотичното, гражданското, здравното, екологичното и интеркултурното възпитание, насърчаването на иновациите и креативното мислене на учениците. „Заниманията по интереси може да се провеждат чрез различни организационни педагогически форми – клуб, състав, ансамбъл, секция, отбор и други. Те включват провеждане на учебни часове и изяви на учениците, провеждане на междуинституционални занимания по интереси и междуинституционални изяви на учениците, обхванати в тях, посещения на културно-исторически и природонаучни обекти, институции, публични и стопански организации и други.“⁸ Тези специални организирани дейности създават възможност за надграждане на знанията и уменията на учениците в по-широк аспект. Целта е да не се повтаря наученото в учебните часове, а да бъде доразвито. В художествените училища се организират групи по „Посещения на ателиета на художници“, „Скици на съблечена

⁸ <https://class.mon.bg/About.aspx>

фигура“, „Калиграфия“, „Фотографски курс“, „Пленерна живопис“ и т.н. Всички те дават по-различен поглед върху дейността и свободата в използването на изразните средства. По този начин учениците придобиват по-голяма увереност, виждат други алтернативи и желанието за създаване на авторско изкуство бива стимулирано. Очакваните резултатите, които се предвиждат в редовните часове по програма, сякаш действат ограничаващо върху учениците, защото те знаят, че ще бъдат оценявани. Заниманията по интереси от своя страна не изискват количествена оценка. В тази посока се развиват и Общинските детски комплекси, към които действат школи по изобразителни и приложни изкуства, художествени занаяти и други области на пластичните изкуства. Такъв вид дейности предлагат художествените школи от частен тип. Портретният жанр може успешно да бъде включен във всички от изброените дейности и институции. Извънкласната и извънучилищната форма на обучение със своята гъвкавост биха допринесли за успешното надграждане на знанията и уменията на учениците в по-широк и творчески смисъл.

Портретът в художественото образование в Европа

Изучаването на портретите в училищата в Европа варира в зависимост от образователната програма и нивото на обучение. Въпреки това има някои общи методи и подходи, които се използват в образователната система. При теоретичното обучение учениците изучават историята на портретното изкуство, като се фокусират върху важни художници, стилове и епохи, свързани с него. Често срещан е аналитичният подход към произведенията, в който учениците се учат да анализират портрети, като обръщат внимание на композицията, цветовете, светлината и тяхното въздействие. В практическите задачи обучаваните имат възможност да упражняват своите умения в създаването на портрети. Те изучават различни техники, за да създават собствени творби. Обръща се специално внимание и на изследователски проекти. При тях учениците могат да избират конкретни художници или периоди в историята на изкуството и да изготвят проекти, които обясняват значимостта

и влиянието на портретите в различни контексти. Учениците се учат да развиват своето критично мислене чрез дискусии и дебати. Обсъждат интерпретациите и различните гледни точки на художници и критици. Изучаването на портретите в училищата в Европа има за цел да развива художествени и културни познания при учениците, като им предоставя възможност да се запознаят с изкуството и историята му, както и да усъвършенстват собствените си художествени умения.

Портретът в художественото образование в Русия

Още през XVII в. в Русия работилниците на иконописците обучават ученици, които работят върху създаването на портретни изображения, отразяващи действителността. Основният използван метод е наблюдението и изучаването на природата. По-задълбочено внимание на използваните педагогически методи и средства за преподаване на портрет се осъществява с откриването на специална работилница за художници през 1683 г. в Оръжейната палата в Кремъл. В началото на XVIII в. портретът има широка популярност и дълго време се запазва като единствения жанр в Русия. С пристигането на много западни педагози в страната се усеща обновяването и възходът на преподаването на портрет, повлияно от допринесената методика на обучение. По това време се говори активно и за идеите, въведени от Ян А. Коменски и Йохан Х. Песталоци. През 1735 г. И. Д. Преислер публикува първия учебник по рисуване – „Основните правила или кратко ръководство за рисуване на изкуството“. Педагозите се обединяват около възгледа, че качествено обучение протича, като учениците наблюдават и анализират и на базата на собствения си опит те достигат до изводи и обобщения. От това време са и добре познатите ни гипсови орнаменти, маски или глави. До средата на XVIII век основното място за обучение продължават да бъдат частните работилници, където процесът протича, като първо учениците копират творби на учителя, след което рисуват модел от натура. Тези занятия са придружени и с упражнения, изобразяващи дрехи и аксесоари. През 1758 г. в Санкт Петербург

е създадена Художествената академия, в която се откриват нови подходи в методите на обучение. Бързо портретният клас се налага като най-популярен сред учениците, което допринася за успешно разработваща се последователна система за неговото преподаване. Приоритетно се работи с ученици, които се справят успешно с точното пресъздаване на действителността. В програмата е заложен почти изцяло копирният метод. Работата от натура започва с лекции за методите и техниката при рисуването на портрет, след което се преминава към практически задачи, поставящи началото със скици, преминаващи в гризайл и развиващи се до портрет. В първите изображения липсва задълбоченото търсене на емоционалния израз, но целта е да се достигне до сложни емоционални състояния. Изследват се основните емоции и студентите биват насочвани да търсят характерното в позиращия, което допринася и за реализирането на творчески по дух портрети. Педагозите откриват нуждата студентите да бъдат отдалечени от природата и да развиват своите когнитивни способности. По този начин започва търсенето на нови методи и подходи в обучението. Създаването на работеща система се изгражда в процеса на обучение между преподавател и студент. През XIX в. академичните преподаватели следват сляпо образците от древността, това се отразява негативно върху резултатите показани от студентите. Периодичното връщане към копирния метод на обучение е процес, който дълги години се повтаря и в България, докато се намерят най-успешните и ефективни методи на преподаване. Руската академична школа създава благоприятна почва за усъвършенстване на художественото образование и естетически възпитание. Това непрестанно търсене и развиване я превръщат в едно от най-добрите места за обучение в Европа. Портретът продължава да заема централно място в академичната традиция, а неговата методика на обучение е обогатена чрез множеството научни трудове, които я изследват. Като важно достижение за развитието на умението за създаване на портрет се смята неговото обвързване с жанровите сцени, които предполагат правдиво изобразяване на действителността. Идеята, която поставя човека в естествена среда, удобна поза и непринудени ситуации, актуална и в днешното

портретиране, е иновативна за своето време. Издават се множество учебници и помагала от художници преподаватели. Развитието на руското реалистично изкуство през втората половина на XIX в. и промяната в педагогическата структура на обучението довежда до промени в обучението, свързано с изобразяване на портрет. Силно влияят появилите се художествени течения в изкуството. Водещо както в Европа, така и в Русия става впечатлението, което природата или образите създават в художника. Цветът и експресивността излизат на преден план. Това дава отражение в обучението, като се обръща внимание на по-творческите задачи, които разкриват индивидуалните търсения на обучаваните. В съчетание на тези нововъведения и включването на по-сложни задачи от познатите застъпниците на традиционната реалистична художествена школа развиват в студентите способността за пресъздаване на психологически образ и емоционално състояние, както насърчават техните авторски търсения и индивидуален почерк. През XX в. Художествената академия е закрыта и се създават държавни безплатни работилници. Тези процеси оказват влияние върху художественото образование. До края на 1920 г. е създадена последователна система за художествено образование и възпитание, както и систематизирана методика на преподаване. През 1932 г. Художествената академия възобновява работата си, като е оглавена от Исак Бродски, известен със своите портрети на политически лидери от XX в. В нея преподават известни съветски художници, които оказват ползотворно влияние върху процеса на обучение. Развитието на методите на обучение продължава да бъде приоритетно за художници като Н. П. Кримов, Б. Г. Йогансон, Н. Н. Волков и др. Създават се учебници по живопис от Г. В. Беда, Г. Б. Смирнов, А. А. Унковски и А. П. Яшухин. Още по това време се усеща липсата на достатъчно теоретичен материал, който да бъде систематизиран и достъпен за обучаваните. Разгледаните художествени задачи и педагогически методи, използвани от съветските преподаватели, показват, че след повече от век непроменени в същността си те продължават да бъдат най-ефективните познати до сега. Разбира се с уточнението, че това е система от знания и умения, която изгражда художествените основи

нужни за развитието на младия художник.

1.6.2. Портретът в педагогическите помагала и учебници в България

Учебното пособие „Рисуването за средните специални художествени училища“ от Александър Станев се разглежда като първото, което организира учебния процес по рисуване в началната степен на художественото образование в България. Десети клас се разглежда обстойно построяването на гипсова глава. Търси се поместване, обща форма, конструкция и пропорции. В първите постановки се поставя за задача и търсенето на тип и прилика на портретувания. В шеста постановка фокусът е върху човешките състояния (смях, плач, тъга, гняв и т.н.). За домашна работа се поставя по-задълбочено изследване на мимиките по лицата на хората чрез скици. Втория срок пред учениците позира модел. Специфична задача, която се дава, е етюдът да се повтори по памет. В годишната шестнадесета постановка се залага търсене на типажа и състоянието на модела. Едногодишният опит на учебниците при сблъскването с натурното рисуване на модел предполага възможности за по-дълбоко изследване на портретувания. В увода към XI клас доц. Александър Станев насочва вниманието към промяната на търсенията при изобразяването на човека: „Работата през първия срок на единадесети клас от художествените гимназии се характеризира с упорито овладяване на пластичните изразни средства, характера и приликата на модела. Още повече се задълбочават знанията по анатомия и перспектива. Психологическата характеристика на определени състояния на човека заема все по-голямо място в учебните задачи и домашни упражнения. Отново се обръща внимание на задачите по памет“. Доц. Александър Станев отбелязва, че в XI клас учениците вече имат известно количество придобит опит, чрез който те могат да уловят характера и състоянието на модела: „Нашият поглед е уловил тъгата в очите на конкретния модел или неговата веселост и закачливост. Ние говорим с моделите, а някой втори в нас регистрира състояние и чувства, проявени може би в части от секундата, които

тренираното око ще улови и веднага ще се опита да намери изразни средства, за да ги нарисува“ [Станев, 1985, с. 86]. Поставят се краткосрочни задачи с бързи графични материали, целящи ученикът да съумее да отбележи най-характерното от натурата, подчертавайки експресивно настроението и състоянието на модела. В срочната осма постановка една от задачите, които трябва да бъдат решени, е регистрирането на състоянието на модела. При започването на втори срок като препоръка учениците се насочват към прерисуването на творби от големи художници, а след това пресъздаването им по памет. За първи път в края на XI клас се използва терминът „портретуване“, акцентира се върху търсенето на вътрешните черти на модела. Но едва в XII клас се поставя задача „Портрет“, целта е да се намери състоянието на позирация. Доц. Александър Станев обобщава проблема за портретуването по следния начин: „От какво зависи композицията и формата при портрета – от типа на портретувания, от неговото състояние (или от състоянието, което търсим в него). Всичко останало – аксесоари, интериор и др., са длъжни да помагат на изясняването, допълването, подчертаването на това състояние. При портрета е много важно още от самото начало да се намери позата, движението, в което портретуваният да застане. Това предполага дълго наблюдаване на модела не в статично положение, а в движение, в разговор, в неговата непосредствена изява и отношение към околните. Един вярно уловен жест може да ни посочи вярната посока на интерпретация. Естествено, за всичко това трябва да бъдем подготвени, за да го видим, да умеем да го уловим, да си го представим в композицията (и да го разгледаме от всички страни) и ако се убедим, че не е подходящ, да преминем към друг вариант и т.н.“ [Станев, 1985, с. 125]. Отделя се внимание на избора на материал, в който ще бъде изпълнен портретът. Търси се връзката между него и състоянието на модела: „Състоянието, което търсим в модела, няма ли най-добре да се свърже с нежната въздушност на акварелната техника лави и т.н.“ [Станев, 1985, с. 126].

С настъпването на ковид епидемията в края на 2019 г. и продължилото близо две години онлайн обучение преподавателите по изкуства обърнахме поглед към задачите, свързани с портрет

и автопортрет, позволяващи творческа дейност въкъщи, която не изисква специална база и професионални атрибути. Портретните задачи носят по-свободен дух и творчески заряд от залегналата в обучението опознавателна дейност на човешката фигура и етюд на глава. Това допринася учениците да не си поставят ясно очертани очаквани цели, а да бъдат отворени към експериментиране с материали и техники. Идеята, заложена в този труд, е насочена към проследяване на художествените резултати на учениците, поставени в динамични ситуации, като се използват нови подходи и методи. Изображенията, които са широко достъпни в интернет пространството и социалните мрежи, където обучаваните прекарват най-голяма част от времето си, са съвременни, цветни и до голяма степен декоративни, поради засилената работа с дигиталните устройства. Визуалните натрупвания на подрастващите са близки до идеята за експерименталните портрети, които очаквам да бъдат създадени. Към тези експерименти няма как да се премине, докато не се систематизират няколко първоначални опита за портрет с по-аналитичен характер, изискващи по-дълъг период на работа с модела.

По традиция в академията при изобразяването на етюди на глава се търси реалистичното изграждане на формата. Този метод е утвърден във времето и доказал своята ефективност за създаване на професионални навици в студентите. В задачите, търсещи психологическа характеристика на модела, се препоръчват упражнения за създаване на многобройни скици, изучаващи мимическите мускули, след което да бъдат използвани в търсене на състояния като смях, тъга и т.н. Допълнителната работа след учебните занятия както в гимназията, така и във висшето образование е важен процес, без който затвърждаването и усъвършенстването на уменията трудно биха били развити до високи лични постижения. Създаването на творба, която носи лично отношение и творчески характер в средното художествено училище, също не се случва при всички ученици. Твърде малък процент от обучаваните имат индивидуален почерк, който се открива всеки път, при повечето постиженията често имат случаен характер, неосъзнат

и нетърсен. Намесата на преподавателя и напътствията му за анализиране на постиженията са от голямо значение за намирането на творческото начало, което в някои аспекти успява да надгради етюдните изисквания. Като стъпка, която може да се направи по извървяването на пътя към прекрачване на тази граница, учениците биват съветвани да правят бързи, енергични и спонтанни скици на хора, за да тренират улавянето на характера, чрез малки детайли, които са типични за изобразявания. Съзерцаването на хората около нас и опитът за отразяване по спомен е също добре изпитан метод в помощ на обучението.

В художествената академия портретът се появява като отделен проблем през първата година. Доц. Александър Станев поставя задачата като „Опит за портрет и характеристика на вътрешния живот и състояние на човека“ в труда „Рисуването – някои методически и творчески процеси в българската държавна художествена академия – София“. Наименованието на занятието като „опит“ ме насочва към мисълта, че авторът е наясно със сложността, която предизвиква то в обучаващите. В своя автореферат Бисер Лазаров очертава проблема категорично: „Педагогическият опит показва, че студентите изпитват големи затруднения именно при рисуване на живата натура. А създаването на портрета, т.е. изобразението на човека, одухотвореното, неповторимо авторско, емоционално-естетическо видение, се оказва за тях в началото абсолютно непосилно“ [Лазаров, 2014, с. 36]. Твърдението, че новоприетите студенти нямат почти никаква подготовка за създаване на портрет в тази възраст е притеснително и дава повод да се работи върху изграждане на умения при гимназистите. Задачата „Портрет“ изисква по-ранно сблъскване с нея и усвояване на нейните базисни основи. В анализа при опита за портрет доц. Станев отбелязва: „В илюстрациите вашите колеги, автори на два опита за портретна интерпретация на свои състуденти, са постигнали общо взето, добри резултати. Но все още личи натрупаното отношение към етюда. На някои места прозира равното отношение към детайлите. Липсва опит за обобщение на наблюдаваното. Все още рисувате всички форми, без да се опитате да проявите свое предпочитание“

[Станев, 1992, с. 121]. Силното влияние, което етюдът оказва върху обучаваните, е явно и откъсването от неговите рамки изглежда се оформя като проблем, с който не всички ще успеят да се справят в бъдеще. Освобождаването от рамките на учебните задачи е пътят към изграждане на авторски почерк. Въпросът е – ако методите, с които се подхожда към етюда, бъдат осъвременени – това дали ще доведе до по-свободно подхождане и към творческите задачи.

1.6.3. Форми на работа при създаването на портретно изображение

В учебно-възпитателния процес по изобразително изкуство се използват установени форми на работа, които са доказали своята ефективност. Те помагат за формирането на определени качества при учениците, свързани с развитието на мисленето, въображението и зрителната памет, както и за интелектуалното и емоционалното им развитие. При създаването на портрет в гимназиален етап най-често се употребяват следните форми на работа:

- *изобразяване по натура;*
- *изобразяване по памет;*
- *разглеждане на художествени произведения.*

Изобразяването по натура се смята за основна форма на обучение. Тя се осъществява чрез целенасочено наблюдение на даден обект. Основните ѝ фази са възприемане, запаметяване и изобразяване, които се повтарят многократно. Използва се непрекъснато и методът на сравнение. Чрез рисуването по натура се развиват основни изобразителни умения и навици като наблюдателността, зрителните възприятия, пространствените представи, обогатява се колористиката и т.н. Търсят се особеностите на формата като конструкция, пропорции, пространственост, материалност и постигане на реалистично отражение на действителността. Целта на тази форма на работа е усвояването на голямо количество форми в пространството, които впоследствие се превръщат в активен фонд

на зрителната памет. За да се осъществи ефективно този процес, е нужно да бъде направен на анализ на модела. Като разновидност на изобразяването по натура се приема изобразителният процес по наблюдение. Той се отличава с ограниченото време за наблюдение на обекта. Използва се предимно при изпълнение на ескизи, скици или подготвителни рисунки. Краткото времетраене на процеса стимулира развитието на зрителната памет.

Рисуването по памет се осъществява чрез целенасочено еднократно наблюдение на изобразявания, при което се запамятват най-характерните му особености. Тази форма на работа е много близка до изобразяването по натура. Различието се открива при етапа на запазване на информацията, където при работата по натура тя се приема и преработва от краткотрайната памет, а при работата по памет изобразителният процес е свързан предимно с дълготрайната памет. Тя съхранява за дълъг период от време значимата информация, но предимно доста обобщено. За разлика от нея при натурното рисуване има възможност да бъде правен анализ през цялото време от дейността и да се отразяват дори най-малките детайли. Рисуването по памет се осъществява по два начина според условията и организацията на неговото провеждане – преднамерено и непреднамерено. Преднамереното изобразяване по памет се осъществява непосредствено след наблюдение, което има възможност да бъде осъществено чрез различно поставени задачи. Непреднамереното изобразяване не е специално организирано наблюдение. Процесът се осъществява на базата на запамените свойства на обектите и на емоционалните преживявания, свързани с тях. Поради липсата на предварително изяснена цел учениците запомнят само основни особености на обекта. Целите на занятията, проведени чрез изобразяване по памет, са свързани със затвърждаването на знанията, уменията и техническите сръчности като продължение на учебния процес, който е започнал при рисуването от натура.

Чрез изобразителната форма на работа „разглеждане на художествени произведения“ обучаваните се ориентират в тяхното въздействие и послание. Тя цели да обогати техните представи за

художествените произведения чрез познавателно и емоционално-оценъчно отношение към тях. Структурирането на познавателния процес при разглеждането и анализирането на произведенията преминава през няколко етапа. Нужно е да бъде изяснено сюжетно-тематичното съдържание, да се анализират формално-естетическите съставки на произведението и да се разгледат социално-историческите му особености. Визуалните натрупвания на човек са от съществено значение за формирането на естетически вкус и художествена основа, която при съчетаване с въображението и личното отношение към изкуството може да произведе ново, авторско произведение.

Упоменатите форми на работа са средство, чрез което се реализира учебното съдържание. Всяка една от тях формира определени знания и умения при учениците. Изборът за тяхното съчетаване създава предпоставки за получаване на разнообразни резултати в зависимост от поставените цели.

1.6.4. Методи за преподаване на портрет

Учебните програми залагат основните параметри и граници, в които трябва да се развива учебния процес, а годишните разпределения на преподавателите дават възможност за актуализиране и осъвременяване на понятия, умения, цели, очаквани резултати. Тук намирам мястото, където активната работа на учителя може да допринесе за доближаването на учебния процес до потребностите на учениците. Тази промяна се усеща предимно в засиленото включване на т.н. интерактивни методи в обучението (inter – взаимно, act – действам), които са във взаимодействие с традиционните методи. Те се отличават с това, че ученикът активно участва в процеса на обучение и взаимодейства с учителя и съучениците си. Времето, в което традиционните методи налагат учебните занятия да протичат, като учителят изнася голям обем информация пред учениците, а те пасивно записват и запомнят, отдавна се доказва като недостатъчно ефективно и остаряло. Учениците сами достигат до изводите, че цялата информация може да бъде намерена в интернет, което още повече засилва доводите им, че нуждата от този тип обучение не им

е полезно и не намират вътрешна мотивация да полагат усилия.

В книгата на Мариета Савчева и Мариана Мойнова „Интерактивни методи в обучението по изобразително изкуство“ интерактивното обучение е определено по следния начин: „(...) специална форма на организация на познавателна дейност. То се основава на принципите на конструктивизма, който в образованието се определя като „философия на ученето“, „мислене за ученето“, „мислене за знанието“. Неговата основна идея е, че учащите си конструират свои собствени знания на базата на опита си и на взаимодействието си със заобикалящата ги среда. Конструктивизмът не разглежда съзнанието на учащия като *tabula rasa* (чиста дъска) откъм мисловно-познавателната структура. На базата на собствения си опит той създава свое разбиране за света, в който живее, като избира и преобразува информация и взема решения. „Една от основните идеи на конструктивизма е да стимулира способността за рефлексия и саморефлексия у учащия се. Според него ролята на учителя в процеса на обучение е малка и той се намесва само ако ученикът не може да разреши даден проблем с помощта на съучениците си или на информационните източници. Учениците се учат взаимно толкова резултатно, колкото и от учителя“ [Савчева, Мойнова, 2008, с. 3].

Така разгледани, тези методи изцяло подкрепят идеята ми за новите отговорности не само на учениците, но и на учителите, на които им се налага да преосмислят своята роля в класната стая. За да се осъществи интерактивно обучение, то преподавателят трябва да бъде до голяма степен информиран по начина, по който са информирани учениците, за да може да събуди интерес и да провокира. Разбира се, за да се получат трайни резултатите и прогрес, няма как обучението да не стъпва на здравите основи, които са положени и са с доказана ефективност. Колаборацията между старото и новото, която е движеща сила и в света на изкуство, е нужно да намери мястото си в училищната дейност. За да се осъществи този подход на работа, е нужно задачите, които се дават на учащите, да са комплексни, сложни, проблемни и реални, свързани с практиката. Информацията за напредъка на обучаваните да бъде коментирана и оценявана чрез

разнообразни методи. Поощрителното отношение на преподавателя и насоките за доразвиване на идеите е важен момент общуването учител – ученик.

Интерактивният подход е подходящ за обучението по изкуства в художествените гимназии, защото учениците са разделени в групи по специалности. В този вече обособен малък кръг от хора, които имат общи интереси и близки търсения, тече постоянен поток от информация, с която всички си служат. Може да се твърди, че обучението протича без да бъде специално организирано.

Индивидуалният подход към обучаваните в преподаването на изкуство е неделима част от него. Той включва в себе си индивидуални задачи, беседи, въпроси и дискусия между учител – ученик. Всеки ученик има собствени търсения и естетически вкус, който, макар все още да е в процес на изграждане и развиване, насочва преподавателят към това в каква насока може да бъде полезен за надграждането на неговото усъвършенстване. Тук активно се включват традиционните педагогически методи като демонстрация, обсъждане, описание, разглеждане на илюстративен материал и т.н. Самостоятелните задачи, които също могат да бъдат индивидуално подбрани, са друго средство, чрез което може да се развиват търсенията на отделните учениците.

През 2019 г. МОН публикува в своя интернет страница⁹ материали в помощ на педагогическите специалисти при търсенето на нови методи на преподаване. Те са насочени към т.н. **компетентностен подход** (понятието „компетентност“ произлиза от латински език *competens*, - *entis* – „способен“; от английски език думата „компетентност“ се превежда като „способност, дарба“). Компетентностният подход в образованието е учебна стратегия, която се фокусира върху развитието на конкретни умения и способности, които са необходими на учениците за успешното им функциониране в съвременното общество. Този подход цели да подготви учениците за реални предизвикателства в живота и работата, като им осигурява

⁹ <https://web.mon.bg/bg/100770>

възможност да придобият знания и умения, които могат да използват в практически ситуации.

В рамките на компетентностния подход, образователните програми се организират около ключови компетентности, като например комуникационни умения, критическо мислене, проблемно решаване, сътрудничество, креативност и други. Учебните материали и методики се разработват така, че да насърчават развитието на тези компетентности, като се подчертава приложимостта им в реални ситуации.

Този подход променя традиционната учебна система, като насърчава активното участие на учениците в образователния процес и създава условия за развитие на техните практически умения. Освен това той насърчава разнообразни методи на оценяване, които отчитат не само знанията, но и уменията и компетентностите на учениците. В педагогическата ни литература въпросът за неговото приложение в обучението по изобразително изкуство е разгледан от проф. Ани Златева и д-р Катя Тинева – Гюрковска като част от монографията *„Компетентностен подход в обучението на студенти от педагогически специалности“*. Изведените в нея компетентности, свързани със спецификата на изобразителното изкуство, са обособени по следния начин:

- *Търсене и извличане на определена информация от художествени и културни източници на визуална информация;*

- *Извеждане на заключения относно творческото изразяване и възприемане при комуникацията с изкуството;*

- *Обобщаване на идеи и информация, свързана с художественото и културно наследство (световно, европейско и българско), както и повишено разбиране относно визуалната и концептуалната страна на артефактите или произведенията и поставянето им в исторически контекст;*

- *Творческо интерпретиране на художествено визуален материал [Темникова, Георгиева, Делчев и съавт. 2022, с. 148].*

Използването на компетентностния подход формира в

учениците аналитичното мислене, повлиява върху развитието на цялата личност в познавателен и емоционален план. Той им помага да развият необходимите умения и способности за успешно справяне с предизвикателствата на съвременния свят.

1.6.5. Основни компоненти на художествената творба

1.6.5.1. Композиция

Думата „композиция“, произлизаща от латински (compositio), означава „съставяне“, „подреждане“. Тя се е разпространила като понятие, широко използвано в изкуството, вълнуващо художници и теоретици от векове. Като първи опит върху неговата теоретико-методическа разработка се приемат трактатите на Леон Батиста Алберти „Три книги за живописата“ от 1436 г. Понятието е полисемантично и изисква при анализирането на текстове да бъдем наясно в какъв смисъл е било употребено. В изобразителното изкуство се среща както в теоретичната му част, така и в практическата. Понякога под композиция се разбира подреждането на елементите в творбата, друг път с него се назовава самото произведение, съществува и такъв учебен предмет и т.н. Когато се говори за композицията като практическа дейност в изобразителното изкуство, свързваща елементите на творбата, е важно да се подчертае, че трябва да се внимава с приетите и препоръчителните принципи в художническата практика, за да не се стигне до шаблонното им използване. Образите са част от самостоятелна система, която е различна от словото, и тяхното възприемане и натрупване е пряко свързано с изобразителните резултати. Начинът на отразяване на действителността или изцяло абстрактните идеи често пъти са отражение на настоящия момент, но понякога в него се коренят културни и дори национални особености. Много теоретици, психолози и изкуствоведи, сред които Роберт Солсо, Джеймс Гибсон, Ернст Гомбрих, приемат идеята, че начинът, по който се разчита и възприема едно произведение, зависи именно от културата. Нивото на усъвършенстване на всеки артист се корени в личната отговорност. Създаването на естетически визуален фонд не е лесна задача,

особено във време, предоставящо всякакъв вид информация, която не може да бъде редуцирана лесно. Тя оказва своето влияние чрез рекламата, видеоклиповете и социалните мрежи, които достигат до нас дори и без целенасоченото ни вглеждане в тях. Това е сериозен повод да се говори и за нуждата от по-голям контрол върху социалните пространства в интериора и архитектурата. Ако трябва да се синтезира смисълът на понятието „композиция“ в изобразителното изкуство, може да се разгледа като начин, чрез който се цели разкриване на идеята на творбата. Използват се основни принципи и похвати, които е допустимо да бъдат нарушени или променени, ако резултатът отразява по-внушително замисъла на творбата. В началото на работния процес е добра практика да бъдат създадени няколко варианта на композицията. По този начин художникът има възможност чрез изчистването на ненужните елементи, тяхното поместване и намирането на цветовете съотношения да достигне до най-въздействащ вариант. Важно е да се отбележи, че фиксирането на композицията не трябва да бъде приемано като завършен етап. До последните щрихи на едно произведение могат да бъдат отстранявани или добавяни елементи. Това е непрекъснат процес, който се наблюдава през цялото време. Той преминава през метаморфози, които могат да бъдат провокирани неочаквано от изобразителните резултати. В един момент от създаването на творбата тя самата става движеща сила на нейното изграждане. Ако разглобим композицията на съставните ѝ части, тогава може да заключим, че точката в изобразителното изкуство е това, което е атомът за човешкия организъм. Нейният път създава линията, образуваща множество форми. Тези два основополагащи елемента на композицията провокират Василий Кандински през 1926 г. да ги изследва и опише в книгата си „Точка и линия в равнината“. Според Кандински мълчанието като свойство на точката заглушава всичко останало, което носи. По пътя на своето развитие тя оставя белег, който образува линията: „Геометричната линия е невидимо същество. Тя е следата от движещата се точка и следователно е неин продукт. Тя е възникнала от движението – и то чрез унищожаване на висшия, затворен в себе си покой на точката. Извършва се скок от статичното

в динамичното. Следователно линията е най-значимата противоположност на първичния живописен елемент – точката. Най-точно тя може да се определи като вторичен елемент“ [Кандински, с. 48]. Според своето разположение в пространството правите линии се делят на вертикални, наклонени (диагонални) и хоризонтални. Вертикалните линии създават усещане за движение във височина, насочена енергия, както и за стабилност. Техните противоположности – хоризонталите – се свързват със спокойствие и покой, напомнящи за земната гравитация, която ги уравновесява и придържа към себе си. Диагоналните линии на свой ред въздействат динамично и предполагат някаква промяна. По същия този начин влияе върху внушението от творбата и изборът на формата, върху който тя е създадена. Това е може би първото решение, което трябва да бъде осмислено след появата на идеята и преминаването към нейното реализиране. Изборът на формат може да бъде категорично избран и след етапа на композиционното поместване на обемите чрез скицирането на различни варианти на творбата. Но при формата също съществуват определени внушения спрямо неговите форми и пропорции, които на асоциативно ниво трудно биха били подминати, освен ако целенасочено не се търси някакво противоречие. Най-често използваният формат е правоъгълният, който притежава много разновидности. Той се свързва предимно с уравновесеност и спокойствие. Когато хоризонталните му страни са по-големи спрямо вертикалните, се създава усещане за панорамност на изображението, както и предпоставка за разказвателност, свързваща се с развиване на тема във времево пространство. Вертикално издължените формати се характеризират със своята динамика. Разновидност на правоъгълниците са квадратите, символизиращи равновесието, свързват се и със земното. При работа с тази форма имат голямо значение неговият център и диагоналите му. Често срещан подход е използването на симетричната разработка на изобразените обекти, която напомня на безкрайността и цикличността. Квадратът се променя в ромб, когато върху негов ъгъл се пренесе неговото равновесие. В тази си форма той придобива най-голяма динамика спрямо всички правоъгълници, но именно поради своята

специфичност и нестабилно положение ромбът рядко се използва. Кръгът като форма е близък до хората от най-древни времена, в които е асоцииран с божественото и безкрая. Той е динамичен и същевременно уравновесен, с ясно изразен център. Съществуват множество варианти на примерни структури, разкриващи различни внушения от кръга. Широко разпространени са вписаните геометрични фигури в него. Елипсите са близки по звучене на кръга и често биват асоциирани с широкото им разпространение в рококо. При тях се открояват два центъра по хоризонтала или вертикала. Може би най-малко използваната проста геометрична форма е триъгълникът, който е силно натоварен със своята история, асоциираща го с обекти, вяра и напрежение. Също като кръга притежава широка палитра от възможности за интерпретиране на неговото пространство чрез различни структури. Множество са вариантите от сложни форми, които могат да бъдат използвани като формат на творбата. Авторско решение е постигането на хармоничното съчетаване на формата и идеята или подчертаното им несъответствие. Широко популярен е принципът за достигане на хармонична пропорция, наречен „златно сечение“ или „божествена пропорция“, отговарящ на 1:1,618 (съотношението на голямата страна към сбора от двете). Смята се, че е описан за първи път от Евклид (306 – 263 г. пр. н. е.), но неговото прилагане може да бъде видяно още и при Старото царство в Египет. Освен в помощ за намирането на формата, златното сечение може да бъде използвано и за намиране на хармонията между елементите в творбата, като при делението на 1,618 се получава кръстосването на линии, фиксиращи сечението. Използвайки тези оси за ориентирането на най-важните елементи в творбата, могат да бъдат създадени второстепенни сечения, като се разделят отсечките отново на 1,618. В историята на изобразителното изкуството могат да бъдат проследени актуални за епохата си композиционни структури. Първите изображения през палеолита са с хаотично поместени обекти. През мезолита се забелязва оформяне на първата композиционна схема, която помества елементите в една сцена. От този момент нататък композицията осмислено започва да бъде в помощ за изразяването на идеята на

творбата. Етапите, през които минава композиционната структура, се развиват чрез фриза и обогатяването на сцените, открояващи се с търсене на пространственост. Изобразяването на триизмерното пространство достига своя връх през Ренесанса, където широко се използват централната (обединяваща смисловия и перспективния център), пирамидалната и симетричната композиция, внушаващи хармония и баланс. В противовес се появява барокът, носещ динамика, силна емоция и драматизъм чрез дисбаланс и напрежение. Типична за него е триъгълната структура. През различните периоди тези структури се повтарят, като биват променяни чрез своята интензивност и винаги обслужват смисъла на произведението. В началото на модерната епоха с появата на импресионистите се осъществява революция в начина, по който се представя т.н. „замисъл“ на творбата. Художниците не разчитат на своите обекти да разкриват истории чрез логично структурно построяване, а целият въздействие единствено чрез собствените им визуални характеристики. Те оставят всичко старо зад гърба си и издигат цвета в култ. От този момент нататък всеки художник създава своя „знакова“ система в своите произведения. Хармоничното излъчване на творбата до голяма степен зависи също и от използваните пропорции, които представляват съотношенията между елементите. Те са обект на изследване още от Древен Египет, където били използвани схеми с размерите на човешкото тяло, както и разграфяването на изобразителната повърхност на квадрати, в която се вписват елементите. Развитието на пропорционирането в Древна Елада въздига математическите изчисления в лицето на Питагор и традицията продължава да бъде усъвършенствана, като се разглежда през съотношенията в човешкото тяло. Пример за това е „Витрувианският човек“ от Античността, който служи за прототип на известната схема на Леонардо да Винчи. Отношението към пропорциите и възприемането на фигурата като хармонична и естетическа зависи и от контекста на времето. С тяхната промяна, която понякога може да достига до сериозни деформации, се цели засилване на усещанията, внушения и създаване на гротескни образни. Като пример за силно използвани деформации може да

бъдат отбелязани творбите на Модилиани, Джакомети и т.н.

1.6.5.2. Цвят

Търсенето на „прекрасното“ в изкуството най-често се свързва с опита за постигане на хармония в произведението. Нейното значение произлиза от гръцкия език и означава „връзка, съзвучие, съразмерност“. Много художници правят опити да създадат система за хармония, насочваща вниманието си към изучаване на цветовете, която да служи като учебно средство за живопис. Поради тази причина в определени епохи някои възприети норми или наложени изисквания са пречка за създаването на нови изразни средства, докато художниците не се освобождават от общоприетите принципи и започват да търсят нови начини, чрез които да постигат най-силно въздействие на живописната творба. Цветът вълнува както художниците, така и учените още от древността. Аристотел го определя като смес от бяло и черно, като това вярване е валидно до 1666 г., когато Исак Нютон открива спектъра на слънчевата светлина. Той показва как призмата може да раздели бялата светлина на набор от цветове и тяхната рекомбинацията пресъздава бялата светлина. Разпределението им според дължината на вълната е следното: червен, оранжевочервен, оранжев, оранжевожълт, жълт, зеленожълт, жълтозелен, светлосин, син и виолетов. Основните три цвята са син, червен и жълт, а всички останали могат да бъдат получени чрез тяхното смесване. Цветовете се разделят на хроматични и ахроматични. Хроматичните цветове имат три свойства – светлост (определя се от наличието на черния цвят), цветови тон (определя се от дължината на вълната) и наситеност (степената на различие спрямо равния му по светлост ахроматичен цвят), а ахроматичните се различават само по светлост, те имат нулева наситеност. Цветовете се разделят на топли и студени според разположението си в цветовия кръг. Възприема се, че студените цветове създават усещане за отдалечаване, а топлите за приближаване. Въздействието на цвета върху човека може да бъде разгледано в две направления – физиологично и психологично. Съществуват лечения в медицината, използващи цвета, за да лекуват

някои психически заболявания (смята се, че червеният цвят в големи количества предизвиква главоболие, повишено кръвно налягане, както и че векове назад с него е лекувана скарлатината; светлосиният цвят нормализира и успокоява пулса; някои провокират жизнерадост, а други – потиснато състояние на духа и т.н.).

Хора, които гледат дисплей с необичайни цветове, произведени от специално осветление, може да имат главоболие и нервни разстройства; вкусната и здравословна храна, сервирана при такива условия, изглежда отблъскваща и дори може да предизвика заболяване. Някои цветове предизвикват чувство на удоволствие у наблюдателя. Когато емоционално положителен или приятно възприеман цвят се гледа след по-малко приятен цвят, той произвежда повече удоволствие, отколкото когато се гледа сам по себе си – ефект, известен като емоционално усилване на контраста.

Начинът, по който се възприемат цветовете и ролята на тяхната символика оказва важна роля в изкуството. Факторите, които влияят на цветовото възприятие, са различни – възраст, настроение, психично здраве, историческият контекст на времето и културните различия при хората. Влиянието на цвета върху зрителя зависи също и от неговото съчетаване с другите около него. Търси се хармония на комбинациите, което е повод за създаването на множество теории за цвета от художници и теоретици, но общоприетото впечатление е, че възприемането му зависи преди всичко от индивидуалния опит.

Революцията в изкуството, която импресионистите създават, е свързана с изследването на светлината и начинът, по който тя променя обектите. Те изоставят заучените начини за изобразяване на сенките с топли нюанси на основния цвят и се осмеляват да добавят в тях противоположния студен. Търси се моментното впечатление от действителността. Светлината и цветът са основните персонажи, които художниците изследват. Цветът започва постепенно да променя функциите си, като придобива символично значение. Течението на фовистите (Les Fauves – дивите зверове) провъзгласява интензивния, чист тон като основно изразно средство в живописата, което разкрива емоционалния свят на художника. От този момент нататък художниците получават свободата да възприемат цвета

като достатъчно значим, за да замени сюжетността и тематиката в изображението. Те се интересуват силно и от научната теория на цветовете от XIX в. и откриват как да направят цветовете да изглеждат по-ярки и по-смели чрез включване на тези теории. Експресионизмът е друго течение, при което цветът е едно от основните средства за пресъздаване на емоционалния свят на твореца. Срещаме го като интензивен и ненатуралистичен, неговото въздействие е подсилено от свободното нанасяне на боята, силните фактури, преувеличаването и деформациите. Композициите се отличават с нестабилност, динамика и емоционално заредена атмосфера. Творбите отразяват разочарованието, безпокойството, насилието, много крайни чувства и емоции, предизвикани от съвременния живот. Така за няколко десетилетия модерната живопис, отказваща да изобразява правдиво действителността и обръщаща поглед към вътрешните преживявания на индивида, постепенно и последователно се откъсва съвсем от реалността. Създават се основите на абстрактното изкуство, което е най-крайната реакция към академичната естетика и канони. Неговата поява се свързва с името на Василий Кандински (1866–1944), създател на забележителните трудове „За духовното в изкуството“, „Точка и линия спрямо плоскостта“ и многобройните статии, посветени на изкуството. Кандински обобщава идеята, че абстракционизмът е резултат от цялостното развитие на модерното изкуство. Той разбира художествената творба като функция на два принципа – вътрешен и външен. Вътрешният, определян като нематериален, е емоцията, а външният – като нейния материален изказ. Обединени в обща визуална форма, те представят емоционалното състояние на художника. След като загърбва природата, Кандински изследва възможността как единствено чрез линия, цвят и форма да се осъществи емоционалната връзка между художника и зрителя. Отделя най-голямо внимание на тези въпроси в главата „Езикът на формите и цветовете“ в труда „За духовното в изкуство“. Той одухотворява цветовете, припознава ги като символи на душевни състояния: „(...) А черният цвят звучи вътрешно като едно Нищо без възможности, като мъртво Нищо след угасването на слънцето, като вечно мълчание без бъдеще и надежда (...) Ненаправно са избрали бялото за одежда

на чистата радост и неопетнената чистота. А черното – за одежда на най-голямата, най-дълбоката печал и за символ на смъртта (...)“ [Кандински, с. 101]. Изкуството на Кандински не се освобождава докрай от природата и неговите колебания за връзката с нея могат да бъдат открити в теоретичните му разработки. Като естествено продължение на тези опити се появява неопластицизмът (1917 – 1928) с видни представители като Ван Дусбург (1883 – 1931) и Пит Мондриан (1872 – 1944). В зараждането си тяхното изкуство цели създаване на творба, символизираща абсолютната красота, изразена чрез чисти цветове (червен, син и жълт), прави линии или квадрати и образуваните плоскости между тях. С времето тези принципи на изграждане биват променяни или отхвърляни. Това геометризиране и денатурализиране на изкуството изглежда като най-крайната форма на отрицание на природата, докато Казимир Малевич (1879 – 1935) не създава платното, върху чийто бял фон е изобразен бял квадрат. В този момент се смята, че това е краят на живописиста. Произведенията на художници като Кандински, Мондриан и Малевич могат да бъдат по-добре осмислени чрез техните теоретически съчинения, които разкриват идейно-психологически възгледи, а не просто интуитивни открития или експерименти.

ВТОРА ГЛАВА

УЧЕБНА ПРОГРАМА ЗА ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРИ РИСУВАНЕТО НА ПОРТРЕТ

2.1. Същност на учебната програма

В образователните ни институции липсва разработена методология за преподаването и създаването на портрет. Ако разгледаме учебните програми, ще разберем, че портретът е споменат единствено като част от жанровете, но няма специално изградена система от напътствия и обособени стъпки, чрез които учениците да се запознаят с неговите особености. В помощ на неговото създаване се използват материалите, обучаващи в законите на композицията, анатомията, цветовите особености, техниките и материалите, но постигането на творчески образ, насочен към вътрешния свят на човека, остава територия, за която няма ясно изградена стратегия на преподаване. В учебната програма по рисуване за X клас в художествените гимназии основен обект и предмет на изучаване е човешката глава по натура 46/55 см формат, материал: кадастрон, моливи, въглени и креда. След обучението очакваните резултатите са: овладяване на мащаба на човешката глава и нейното поместване в изобразителната повърхност, правилно конструиране, способност за обемно-пластично изграждане, справяне със проблемите, свързани с ракурсите и движението на главата, пресъздаване на мимика и намиране на състоянието на модела, достигане до детайл и опит за портретност. Учебната програма по живопис е насочена към развиване способностите за работа с темперна боя, прилагане на знанията за цвят, тон и нюанс, боравене с изразните средства, умело включване на човешката фигура в композиционните задачи. На базата на натрупаните умения, свързани с анатомичното познаване на човешката глава и тяло, композицията и цветовите особености, в XI клас има предпоставки да бъде направен опит за преминаване към по-задълбочено изучаването на човека, притежаващ емоции и дълбок вътрешен свят. Още в самото начало, когато се разглежда

портретният жанр пред учениците, е от особено значение той да бъде разграничен от етюдното изобразяване на модел. Отразяването на чисто физически прилики не е достатъчно за разкриване на личността, основната задача на портрета е да се постигне хармония, да се разкрие характера и вътрешния свят на човека. Ученикът трябва да използва умело способността си да наблюдава, анализира и възприема цялостно, да бъде емоционален. Колкото по-малко са развити чувствата за хармония и естетика при твореца, толкова по-малко възискателен е той към творбите си – именно тяхното формиране е трудно и почти непосилно за възпитаване в обучаващи се. В педагогическата практика този проблем не е достатъчно разработен и изследван. Именно към неговото решение е насочена създадената учебна програма за пресъздаване на емоционални характеристики при рисуването на портрет. Нейната цел е учениците да придобият знания, свързани с разчитането и разбирането на емоциите при човек, като едновременно развиват своите художественотворчески умения за изграждане на портретно изображение. Програмата е изградена от 90 учебни часа: 2 ч. анкети, 14 ч. лекции и 74 ч. творчески задачи [виж Приложение I]. Учебната работа предвижда първите задачи да бъдат близки до етюда, обвързани с по-задълбочени лекции на теми като композиция, цвят, класификация на емоции. За създаването на авторска творба, в случая портрет, е нужно да бъдат съчетани живописен хармоничен човешки образ с една добре обмислена композиция. Очаква се учениците да имат знания и умения, свързани със способността да се формира идея за образ, да се предаде правдиво натурата с нейните пространствени характеристики. За да бъде плавен преходът към търсенето на нови начини за възприемане на човека като обект, който притежава индивидуален характер, е предвидено програмата да започне с портрет на жена, изпълнен в рамките на дванадесет часа върху формат с размери 60/80 см чрез техниката акрил. Напътствията, дадени на учениците, са свързани с решаване на композиционните въпроси, поместването на модела във формата, правилното пропорционално и конструктивно изграждане на фигурата, избор на поза, включване на детайли от обстановката и избор на цвetoва гама. Задачата е обособена като „Търсене на

състояние и емоция в портрета“. В процеса на изобразяване ще се проследи как учениците започват подготовката за създаване на портрет, използват ли помощни скици, в каква степен анализират модела и обстановката, създават ли се бързи ескизни творби, чрез които да се достигне до организация на произведението (резултатите ще бъдат разгледани във Входяща диагностика). Направеният анализ върху самостоятелната работа на ученици ще даде представа за това доколко учениците могат да анализират избрания модел, да предадат неговите индивидуални особености, да създадат хармонична творба, притежаваща добро композиционно и цветово изграждане. След приключването на практическата част от входящата диагностика с учениците ще бъде проведена анкета, която ще разкрие обобщено знанията им, свързани с понятието „портрет“ в изобразителното изкуство. Проучването ще даде насока за това какви са най-често затрудненията, които се проявяват в творческия процес. Важно е да се проследят отговорите, свързани с разликите между етюд на модел и портрет. За да бъдат запознати учениците с основни теоретични познания, свързани с физиогномиката като наука и най-разпространените класификации на емоциите, са обособени две встъпителни лекции по темите. След приключване на заложените задачи се поставя последна такава, която бива съпоставена с първия портрет от входящата диагностика.

2.2. Задачи на учебната програма

Задача 1 се състои от конструктивна скица и акварелен ескиз, изпълнен в техниката гризаил. Тя е замислена като подготовка за изпълнението на *задача 2*, която представлява акрилен портрет на мъж със студен фон. Моделът, който се изобразява в двете задачи, е един и същ. При *задача 1* ще се проследи композиционният строеж, пропорциите, характерните особености на модела и ще се направи обобщен анализ на обемите в лицето. Подробен анализ на критерии и показатели с количествена оценка ще получат получените резултати от акрилния портрет.

Задача 1: Портрет на мъж – глава (естествено осветление от едната страна)

В проучвателния етап на даден обект скицата е незаменима помощ и средство за анализиране. Тя представлява подготвително упражнение, чрез което се търси най-доброто композиционно решение, избор на формат, гледна точка спрямо линията на хоризонта и общо пропорционално позициониране на модела. В първата задача от експерименталната програма за създаване на портрет са отделени два часа за проучвателна скица върху формат 46/55 см или 50/70 см с въглен, последвана от акварелен ескиз върху формат 30/40 см, изпълнен в техника гризаил, за него са предвидени три учебни часа. Учениците имат възможност да избират друг нюанс освен сивия. Работата с гризаил е особено подходяща за обучаващи се, които не притежават достатъчно опит. Тя позволява да се анализира основната тонална структура на обектите и да се степенуват контрастите. Изучаването на модела по този начин създава увереност в способностите за изграждане на образ близък до действителността. Техниката предполага да не се акцентира върху определени зони, което най-често води до разпокъсаност на елементите на творбата и е често срещана грешка при учениците. Изграждането на пространството чрез принципите на въздушната перспектива бива по-лесно усвоено по този начин. Изборът на модел е съобразен с това неговата глава да има ясно изразена анатомична структура и форма.

Задача 2: Портрет на мъж – глава на студен фон (естествено осветление от едната страна на главата)

За втората постановка позира същият модел, който е проучен с техниката гризаил. Новата задача се занимава със значението на цвета. В нея освен тоналната ще се търси и цветовата организация на изображението. За изпълнението ѝ са предвидени осем часа, като се използва техниката акрил върху формат 46/55 см. На учениците

се дават напътствия за изпълнение на задачата, като основната ѝ цел е намиране на натурния тон и цвят на лицето на портретувания, постигане на характер и прилика, цветовите взаимодействия между главата и фона. Обръща се внимание за проследяването на цветовите промени при различните равнини в обема на главата. Работи се на големи петна, разделящи светлината от сянката, топлото от студеното и не се влиза в детайли. Търсят се големите цветови връзки. От голямо значение е създаването на дистанция от изображението, с която може да се проследи развитието на портрета. Често допускана грешка от обучаваните е фокусирането върху малка площ, която впоследствие не може да бъде обоснована и свързана с цялото изображение.

Задача 3: Дигитален портрет на съученик/приятел

Голяма част от учениците използват дигиталните средства като способ за създаване на скици и проекти, но в тази задача те са основното средство за създаване на портрет. Поради различните възможности на учениците техниката и използваните програми са зададени по техен избор. Интерес предизвикват резултатите в контекста на създадените портрети в материал.

Задача 4: Упражнение върху изобразяване на човешки мимики

Пред всеки ученик се поставя огледало, с помощта на което се следи промяната в израза на лицето след предизвикана емоция. Макар че в спокойна среда и приятна атмосфера представлява трудност да бъдат целенасочено провокирани силни емоции и състояния. Смятам задачата за полезна, защото хвърля необичаен поглед върху лицето и ролята, която оказват мускулите и предизвиканите от тях мимики. В това упражнение се разглеждат албуми с шаржове и карикатури, които са близки до идеята за преувеличаването на емоциите и външните им прояви.

Задача 5: Представителен портрет на балерина

Първите два часа от занятието са посветени на самостоятелно време за всеки ученик с модела. Той има възможност да аранжира модела в желаната от него среда и позиция, да го фотографира/скицира и да комуникира с него. След като всички изпълнят този етап от работата, моделът заема място пред учениците за 10 учебни часа, през които ще могат да го наблюдават, докато протича периодът на създаване на творбата, и да го анализират. Задачата е различна, предполага авторски решения. Портретът е изпълнен чрез техниката акрил върху формат 60/80 см. Търсенето на връзка между балерината и средата, както и подборът на използвани изразни средства и материали е от съществено значение за възприемането на творбата и начинът, по който тя ще въздейства на зрителя.

Задача 6: Устно описание на индивидуално подобрани портрети – част от колекцията на Градска художествена галерия – Пловдив

Днес, когато информацията е достъпна почти всякъде и по всяко време чрез интернет, все по-малко се посещават физически места като галерии и музеи. За да привлекат отново публиката, някои от тях предлагат интерактивни изложби, образователни програми и събития, които да ангажират посетителите на различни възрастови групи. Създаването на култура за посещаване на художествени галерии и музеи е до голяма степен отговорност и на учебния процес в училищата, в частност на преподавателите. Този проблем, който се усеща като криза на институциите на изкуството е нещо, което предизвиква дискусии и разсъждения. Проф. д-р Галина Лардева го разглежда в своята книга „Художественото произведение като автопоетическа система“ в част, наречена „Музеят кара художниците да изглеждат като октоподи и лангусти“ [Лардева, 2017, с. 41], където се търсят взаимоотношенията между галерията, произведението и творческия акт на художника.

Поставената задачата пред учениците цели да ги срещне

с галерийното пространство и произведенията, като предизвиква дискусия за тяхното взаимодействие. Осъществява се излизане извън стандартните занимания в учебното ателие, което допринася за промяна на атмосферата и нагласите на учениците.

Чрез диалози и индивидуални описания на портретите се добива представа за способността обучаваните да описват, анализират и откриват невидимите връзки между елементите в творбата. Обръща се внимание на жанр, тема, наименование на творбата, избор на материал, формат, композиционни и цветови решения, избор на модел, поза, атрибути и др.

Задача 7: Двуфигурен портрет, изграден чрез експресионистични изразни средства

За подготовка на творбата са предвидени четири учебни часа, в които е заложено да се направят няколко живописни ескизи, изпълнени чрез акрил или пастел върху формат 10/15 см. Чрез тях се търси композиционно решение на творбата, избират се елементите, които ще бъдат включени в нея. Обръща се специално внимание на разработените цветови варианти при ескизите, докато се достигне до най-доброто колористично решение. Разглеждат се визуални примери, свързани с експресионистичното движение. След изясняване на всички елементи, съставлящи портрета, се преминава към по-големия формат, който е по избор на ученика. Материалът, с който се работи върху него, е акрил.

Задача 8: Автопортрет

Темата „Автопортрет“ е съпроводена от дискусия, включваща устно упражнение – анализ върху автопортретите, създадени от Рембранд. Подготвена е предварителна препоръчителна литература за учениците – „Въведение към Рембранд“ от К. Кларк. Живописната задача насочва погледа на ученика към себе си и върху това как възприема своя външен образ. Материалите и форматът за създаването на портрета са по избор, като трябва да бъдат обосновани

спрямо цялостното внушение от творбата.

2.3. Критерии и показатели за оценка на резултатите

- **Първи критерий: композиционно изграждане**

- а) първи показател: постигане на баланс и равновесие;

- б) втори показател: изграждане на композиционен център.

- **Втори критерий: анатомично изграждане**

- а) първи показател: пропорционално изграждане на формата;

- б) втори показател: конструктивно вярна изградена анатомия;

- в) трети показател: категоричност в изграждането на обем/стилизация;

- г) четвърти показател: пресъздаване характера на модела.

- **Трети критерий: постигане на разпознаваемо състояние/емоция**

- а) първи показател: избор на палитра, подкрепящ творческата идея;

- б) втори показател: постигане на среда/атмосфера, подчинена на творческата идея.

- **Четвърти критерий: творчески подход**

- а) първи показател: използване на подобрени изразни средства спрямо творческия замисъл;

- б) втори показател: постигане на портретност (терминът „портретност“ е използван като противовес на термина „етюд“, възприема се като доближаване до авторска картина, целяща отдалечаване от учебните задачи).

2.4. Организиране и провеждане на изследването

Изследването се провежда в Национална художествена гимназия „Цанко Лавренов“ – Пловдив с десет ученици от XI клас, обучаващи се в специалност „Живопис“. Групата е съставена от седем момичета и три момчета, които са на седемнадесет години.

Практическата работа се изпълнява при относително изравнени условия, тъй като всички ученици са били обучавани по една и съща учебна програма през изминалите три години. Разлика може да бъде открита единствено при индивидуалния подход, който са прилагали техните преподаватели.

Подборът на използваните изследователски методи е ключов момент, защото в голяма част от тях зависят качествените измерения на получените резултати. За да се направят изводи с научен и практически характер са използвани следните методи: дидактически експеримент, който ще бъде проведен в три етапа: констатиращ, формиращ, заключителен; анкета, дискусия, беседа, лекция, демонстрация, конферанс.

ТРЕТА ГЛАВА

АНАЛИЗ НА РЕЗУЛТАТИТЕ ОТ ЕКСПЕРИМЕНТАЛНАТА ДЕЙНОСТ

3.1. Анализ от резултатите от констатиращия етап

3.1.1. Анализ на данните от входящата анкета

Анкета – портрет

Точка 1: Опишете с няколко изречения какво представлява понятието „портрет“ в изобразителното изкуство.

Формирането на определение за портрет се оказва голяма трудност пред учениците. Нито един от тях не успява да даде задоволителен и изчерпателен отговор. Повечето от тях конкретизират портрета като изобразяване на лицето на човек и бюстово изображение, споменават различни техники и материали. Шест човека са свързали понятието с отразяване на емоционално състояние и същия брой са отбелязали като отличителен белег на портрета визуалната прилика с модела, при двама двата отговора са комбинирани.

Точка 2: Какви видове портрет разпознавате?

Никой от учениците не разграничава ясно видовете портрет. Появяват се отговори, в които се съчетават портрети, определени според вида изкуство с брой изобразени фигури в композицията. Други ученици изброяват стилове или техники в изкуството. В няколко от анкетните карти учениците дават мнение, че не са запознати теоретично с темата.

Точка 3: Уверени ли сте, че може да изобразите анатомично вярно човешката глава?

а) да

б) да, с леки затруднения

в) не

В отговорите на трета точка има голяма категоричност. Седемдесет процента от учениците твърдят, че се чувстват уверени при анатомичното изобразяване на човешката фигура, но с леки затруднения, а тридесет процента от тях са сигурни, че могат да се справят успешно със задачата. Нито един от учениците не е посочил, че изпитва затруднения, свързани с анатомията на човешкото тяло. Обучението в часовете по анатомия през трите учебни години и аналитичното изследване на етюдните изображения на човек допринасят за увереността, с която учениците подхождат към тази част от етапа на създаване на портрет.

Точка 4: Коя част от процеса на създаване на портрет ви затруднява най-много (може да отбележите повече от един отговор)?:

- а) композиране;***
- б) анатомично изграждане на човека;***
- в) живописно изграждане на обем;***
- г) улавяне приликата с модела;***
- д) пресъздаване емоцията на модела.***

Два етапа от изграждането на портрета са събрали поравно 25% за твърдението, че затрудняват в по-голяма степен учениците – това са анатомичното изграждане и улавянето на прилика с модела. Интересно за наблюдението е, че в Точка 3 анатомията (в частност главата) не е посочена като проблем, но когато пред обучаваните всички компоненти, изграждащи творбата, са представени, осъзнаването за значимостта на достоверното построяване на фигурата дава отражение. Пресъздаването на приликата с модела до голяма степен също зависи от анатомичното изграждане на модела. Живописното създаване на обем затруднява 19% от учениците. Този резултат според мен се дължи на недостатъчното разбиране за взаимодействието на топлите и студените цветове в живописата, свързан с теоретичната подготовка. Същия процент е посочен и за

композиционното изграждане на творбата. Чрез моята педагогическа практика отчитам, че някои от учениците дори и при осъзнаване за този проблем, трудно го преодоляват. С 12% е посочен като трудност отговор „пресъздаване на емоцията на модела“. По тази част от анкетата тепърва в изследването ще се наблюдават възможностите на учениците.

Точка 5. Опишете с няколко изречения каква е разликата между етюд на модел и портрет.

Повече от половината анкетирани ученици определят основната разлика между портрет и етюд в това, че етюдните изображения изискват използване на строго определени правила (анатомично вярно изграждане на формата, добре изградена композиция), а портретът е определен като творба, която позволява творчески подходи и свобода в избора на изразните средства. Учениците свързват жанра с възможност за откриване на личен почерк. Данните от анкетната карта категорично показват, че познанията, с които учениците разполагат във връзка с портретното изкуството, са изключително частични, хаотични и непоследователни. Липсват основни теоретични знания, без които няма как да бъде разбрана неговата същност и значимост, което непосредствено се отразява върху практическата дейност при създаването на творба. Тези резултати алармират за нуждата от промяна в учебните програми, в които теоретичната част изисква да получи повече учебни часове, но не за сметка на практическите, които също не са достатъчни. Към момента в обучението е практика теоретичните познания да бъдат съчетани и вмъкнати в частта на практическата дейност именно поради липса на възможност за отделяне на специални за тях часове. Учителите балансират тази липса, като индивидуално напътстват ученика в процеса на създаване на творбата. Определени проблеми се решават частично според нуждата от корекция при изобразяването на обектите. Тези разпокъсани теоретични познания, които изискват от преподавателите да се връщат към различни аспекти спрямо нуждите на отделните ученици, могат да спестят време и ненужни

усилия, които в крайна сметка не са достатъчно ефективни поради своята разпокъсаност. Би могло да се създаде точна и ясна система, по която теоретичните знания да бъдат преподавани в специално отредено учебно време с по-голям хорариум.

3.1.2. Качествен и количествен анализ на резултатите от практическата дейност на входящата диагностика – *портрет – акрил, 60/80 см*

След приключване на задачата пет от десет ученици заявяват, че отделеното време (дванадесет часа) е било недостатъчно за завършването на творбите. Тези от тях, които са изведени до по-завършен етап, в самото начало на занятието отделят повече време за изясняване на творческата идея, организиране на творбата и създаване на бързи живописни ескизи. Трима от учениците правят дигитални ескизни творби, двама работят с акрил в скициниците си, а останалите петима започват директно върху зададения формат. Като първи мои впечатления мога да споделя, че в процеса на работа повечето от тях възприемат творбата като задача, която е нужно да бъде изпълнена в определен срок и трудно взимат решение да направят промяна, да обмислят отново, да направят нововъведения или корекции във вече оформения проект. Това със сигурност се явява проблем, който възпрепятства по-задълбоченото разработване на произведението. На моменти учениците го изпълняват машинално, а целта им е да покрият изискванията на норматива. По този начин творческият момент и свободата се губят. Твърдението не се отнася за всички ученици, дори напротив – трима от тях – Наталия С., Петра Т. и Преслава Д. след петия час започнаха своите изображения от начало. Вторият по-голям проблем, който става виден във входящата диагностика, е, че само трима от обучаваните поставят модела в среда, кореспондираща с него и разкриваща нещо допълнително за зрителя чрез визуален разказ. В тази задача няма показател, който да е изпълнен с отлична оценка (6.00). С над Отличен (5.50) са първи критерий: *композиционно изграждане*; трети критерий: *постигане на разпознаваемо състояние/емоция*; първи показател на

втори критерий: *пропорционално изграждане на формата*; и първи показател на четвърти критерий: *използване на подобрени изразни средства спрямо творческия замисъл*. Най-ниски са резултатите при четвърти показател на втори критерий: *пресъздаване характера на модела*, и втори показател на четвърти критерий: *постигане на портретност*. Хипотезата ми, че учениците се затрудняват в създаването на цялостна идея за картина, която се противопоставя на учебният етюд, се затвърждава от получената оценка „Добър“ (4.40). Изграждането на план, последователни механизми и организиране на стъпки, които да насочват учениците към придобиване на знания и умения за създаване на авторска творба, са задължителни, особено в напредналата училищна възраст в XI клас. Това надграждане и усъвършенстване на авторски подход би могло успешно да се развие чрез такива експериментални програми като тази, върху която е изградено изследването ми на тема „портрет“. Средният количествен резултат от задачата на всички ученици е Мн. добър (5.36).



Фигура 1 – Даниела К.



Фигура 2 – Елица У.



Фигура 3 – Мария И.



Фигура 4 – Наталия С.



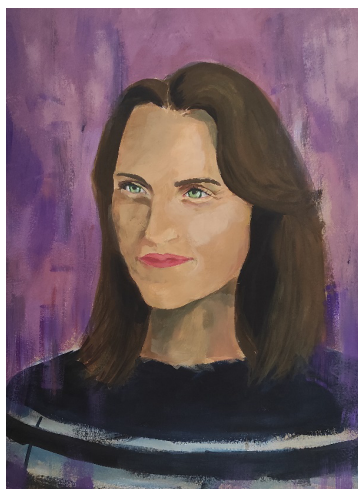
Фигура 5 – Петра Т.



Фигура 6 – Петър П.



Фигура 7 – Преслава Д.



Фигура 8 – Рамона Р.



Фигура 9 – Станислав А.



Фигура 10 – Стилян Ст.

3.1.3. Сравнителен анализ на резултатите от входящата диагностика на практическата дейност и анкетата

В анкетната карта учениците са отбелязали отговорите анатомично изграждане на човек и улавяне на прилика с модела, равни на 25%, като етапи в изграждането на портрет, които най-много ги затрудняват. Ако при втори критерий анатомично изграждане се вземат резултатите от показателите пропорционално изграждане на формата и конструктивно вярна изградена анатомия, количествената оценка е 5,45. Показателят улавяне прилика с модела има количествена оценка 4,60. На второ място като затруднение анкетираните са посочили отново поравно показателите живописно изграждане на обем и композиране с 19%. В практическата част изпълнението на композирането е с количествена оценка 5,80, която е и най-високата, регистрирана от постигнатите наравно с показателя за пропорционално изграждане. Може да се приеме, че по-сериозно разминаване на отговорите в анкетната карта и получените резултати има в този показател. Оказва се, че само двама от учениците са изпитали леки затруднения при композирането на фигурата. Постигането на категоричност в изпълнението на обем/стилизация е с количествена оценка 5,40. Трудност при пресъздаване на емоцията на модела са отбелязали 12% от учениците, неговата количествена оценка е 5,60. Сравнителният анализ между данните от анкетата и практическата дейност на учениците показват, че преценката им относно възможностите, които имат при изпълнение на задача „портрет“ в констатиращия етап, са обективни с леки разминавания. Обучаваните могат да предвидят къде биха се появили трудности в изпълнението на задачите и да фокусират вниманието си върху тяхното изпълнение. Данните от изследването показват, че нуждата от предварителна подготовка, като конструктивни скици и бързи живописни етюди, са от изключително важно значение за опознаване на модела, неговите анатомични особености и придобиване на увереност в учениците относно изграждането на формата. Заложената опознавателна дейност в програмата като подготвителни задачи за портрета е начин за преодоляване на маркираните трудности.

3.2. Особености при формиращия етап

При провеждането на лекция II на тема „Емоция“ учениците показаха широка обща култура и знания, свързани с емоциите. Анимацията Inside Out, която беше разгледана в темата, се оказа позната за тях и проведохме дискусия върху нея. Още по време на въпросите, които задавах, свързани с назоваване на емоции, Мария И. отбеляза, че техният израз и разчитането им са значими за човек още от времето, когато езикът не е бил развит, като чрез тях се е осъществявала комуникацията. Огромен интерес в цялата група предизвика терминът „емоционална интелигентност“. Изненада за мен беше краят на занятието, когато можеше да се види, че лекцията е въздействала върху учениците и те са изключително замислени и вгълбени в себе си. Преслава Д. зададе въпроса кое освен обич и омраза може да бъде наречено чувство. С моя насока започнаха да изброяват чувства, които познават. След този въпрос обучаваните сами повдигнаха темата за това доколко приети са били сред съучениците си в началното училище. Разговорът разкри, че в художествената гимназия те се чувстват много по-спокойни, разбрани и вече не се възприемат като аутсайдери. Коментираха причината, поради която това е станало възможно, и като предположение се оформи тезата, че може би е свързващото ги звено – изкуството и в частност позасиленото чувство за интровертност, което притежават. С оглед на провела се дискусия между мен (преподавателя) – учениците, ученик – ученик, то мога да потвърдя, че учениците изпитват потребност да коментират своите емоции и мисли, като по никакъв начин не се стесняват да ги споделят. Важно е да се отбележи, че по-голямата част от тях имат основни знания върху темата и след лекцията поискаха да бъдат насочени към допълнителна литература освен тази, която им бях посочила. Приятна изненада се оказа това, че седмица след тази среща разбрах от учениците си, че лекцията и библиографията по темата са достигнали до други групи от училище, които са проявили интерес да бъдат запознати с тях. Това е един индикатор, сигнализиращ за нуждата на тези деца да получават достъпна, разбираема и подпомагаща ги литература. След тези

проведени два лекционни часа учениците непрестанно коментират и задават въпроса кога отново ще проведе подобно занятие.

След втора задача от експерименталната програма ученичката Петра Т., която не изведе опита си за портретно изображение до завършен етап и изгуби мотивацията си за работа, две седмици след приключване на занятието „Портрет на модел върху студен фон“, представи пред мен и съучениците си дигитална творба, инспирирана от последната тема (фиг. 26). Изображението е изпълнено артистично и с творчески подход. Използвани са възможностите на дигиталните изразни средства, като творбата създава впечатление на изпълнена сякаш на един дъх. Запазен е силуетът на модела от постановката, отчетлива е формата на шапката, която е провокацията в неговата визия. В изграждането на лицето ученичката не е извела убедително анатомичните форми и се усеща разколебаване. Изборът на гама е добър, подпомага усещането, което се цели в творбата. Тя носи състояние. Създаването на този опит за портрет се осъществи по лична инициатива на ученичката и е изпълнен в домашни условия след проведен конферанс по темата чрез акрил. Това продължение на занятието, разработено и чрез друга медия, показва, че позадълбоченото анализиране на поставените задачи е в състояние да провокира обучаваните да надминават своите възможности, да търсят други алтернативи за изразяване. Самостоятелното продължение на задачата демонстрира пред учениците, че от една на пръв поглед обикновена задача може да се достигне до авторска творба.

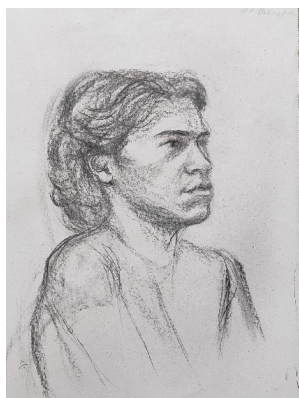
3.3. Качествен и количествен анализ на резултатите от формирания етап

3.3.1. Анализ на резултатите от задача 1 – портрет на мъж (въглен, акварел) – и задача 2 – портрет на мъж – глава (акрил)

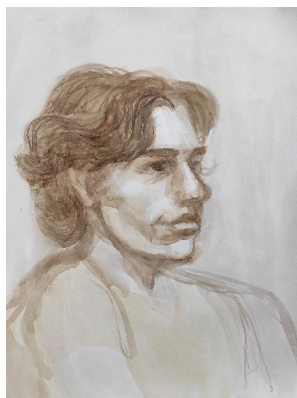
При първи критерий – композиционно изграждане, резултатите в двата показателя – постигане на баланс и равновесие (5,20) и композиционен строеж (5,10) – са много добри. Невъзможността за отлично справяне с първи показател провокира в мен изненада,

поради това, че проблемите с композиционното построяване биват разглеждани от учениците и преподавателите при всяка нова задача от учебната програма, независимо от изучавания предмет. При втори показател основната причина за неспособността да бъде създаден композиционен център произтича от решението на учениците да приключат прибързано своята работа. Прекратяват дейността в етап, който тепърва предоставя възможност за надграждане над базисните неща в изображението и преминаване към по-творческата част. Това се дължи на липсата на натрупан опит при учащите и не достатъчно добре изведената идея в началото на създаването на творбата. Този оформящ се проблем очертава нуждата от отделяне на повече време за коментари, диалози и междинни конферанси в първите часове от работата по нова творба. Първи показател *пропорционално изграждане* на втори критерий *анатомично изграждане* и при тази задача е с най-висок успех – Отличен (5,90). Учениците се справят отлично с намирането на пропорционалните зависимости при изграждането на модела. Резултатът, получен от втори показател *конструктивно вярна изградена анатомия*, е Мн. добър (4,70). Неговото подобряване може да бъде постигнато, като се насочи вниманието към по-задълбочена работа в проучвателния етап и се включат повече дейности, свързани с анатомичното построяване на формата чрез скици, ескизи и попълване на теоретичните пропуски от часовете по пластична анатомия, които са драстично намалени през последните учебни години. Мн. добър (4,90) е резултатът от трети показател *намиране на категоричност в изграждането на обем/стилизация* и Мн. добър (5,10) за четвърти показател *пресъздаване характера на модела*. Тези данни показват необходимостта от още по-задълбоченото изучаване на базисните знания и умения, заложиени в учебните програми. Няма как чрез тяхното negliжиране и отделяне на все по-малко време, за сметка на по-разнообразни и бързи задачи, да се постигат добри резултати, водещи до преминаване към по-творчески и самостоятелни художествени решения. В трети критерий *постигане на разпознаваемо състояние/емоция* първият показател *умел избор на палитра спрямо творческата идея* е изпълнен с отлична оценка (5,60). В избора на подходяща хармонична палитра

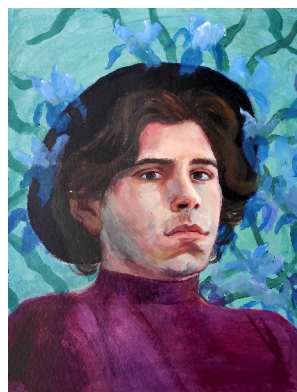
учениците се справят успешно, с леки отклонения при някои от тях. Не представлява трудност намирането на взаимовръзката между състояние/емоция и живописния му израз. За разлика от него втори показател постигане на среда/атмосфера подчинена на творческата идея се явява трудна задача за реализация. Способността на обучаваните да организират творбата и да създават атмосфера в нея, която да бъде подчинена на творческия замисъл е все още не достатъчно развита, поради факта, че учебните етюди като основно средство за развитие не предполагат в широк план индивидуални творчески решения, а копиране на действителността. Това умение изисква постоянни визуални примери, практически упражнения и анализиране чрез диалози. Твърде късно би било да се изгради едва във висшето учебно заведение. Четвъртият критерий *творчески подход*, който по смисъл е близък до анализите, свързани с трети критерий, отбелязва ниски резултати. Първи показател *използване на подобрани изразни средства спрямо творческата идея* получава Мн. добър (5,00), а втори показател *постигане на портретност* – най-ниския Добър (4,30). Общият количествен резултат от поставената задача е Мн. добър (5,02). Всяко излизане извън рамките на учебните етюди, изискващо самостоятелни и творчески решения, се явява затруднение. Поставя се въпросът за нуждата от допълнителна работа в тази посока. В следващите задачи специално внимание ще бъде обръщано на тези два последни критерия.



Фигура 11 – Даниела
К., въглен



Фигура 12 – Даниела
К., гризайл



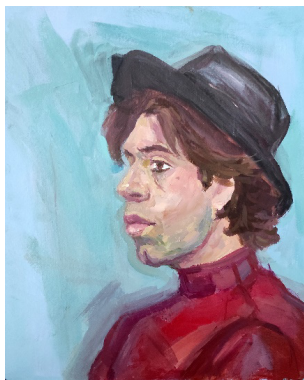
Фигура 13 – Даниела
К., акрил



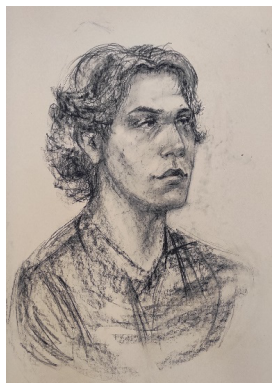
Фигура 14 – Елица У.,
въглен



Фигура 15 – Елица У.,
гризаил



Фигура 16 – Елица У.,
акрил



Фигура 17 – Мария
И., въглен



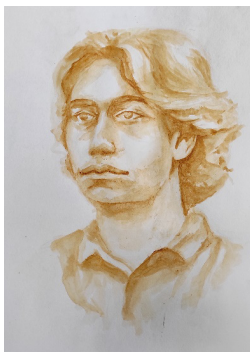
Фигура 18 – Мария
И., гризаил



Фигура 19 – Мария
И., акрил



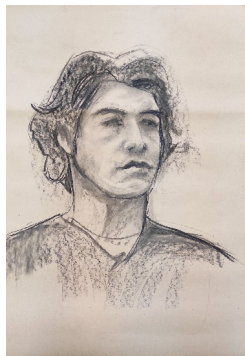
Фигура 20 – Наталия
Ст., въглен



Фигура 21 – Наталия
Ст., гризаил



Фигура 22 – Наталия
Ст., акрил



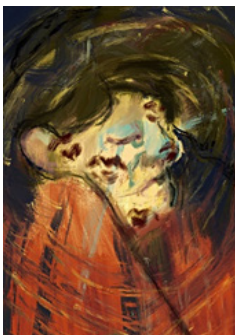
Фигура 23 – Петра
Т., въглен



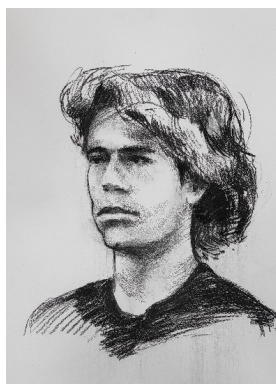
Фигура 24 – Петра
Т., гризаил



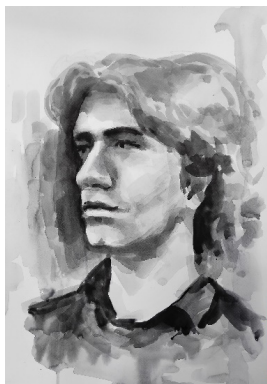
Фигура 25 – Петра
Т., акрил



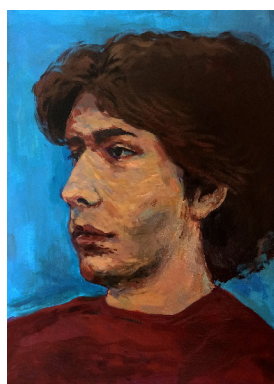
Фигура 26 – Петра Т., дигитален портрет



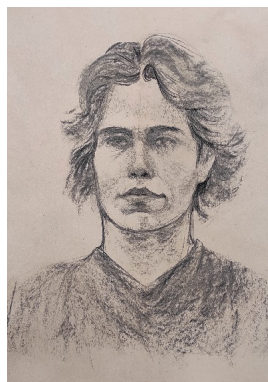
Фигура 27 – Петър
П., въглен



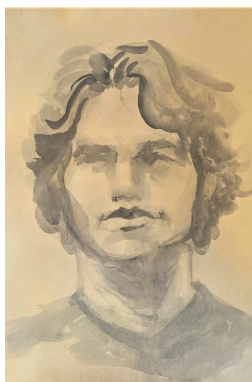
Фигура 28 –
Петър П., гризайл



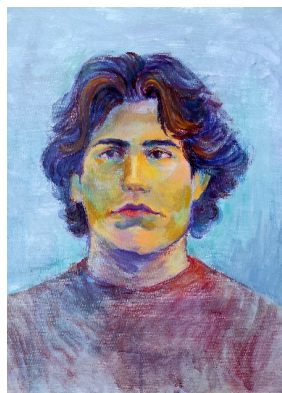
Фигура 29 – Петър
П., акрил



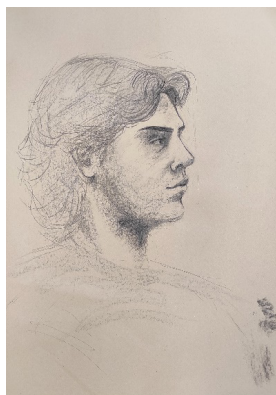
Фигура 30 – Преслава
Д., въглен



Фигура 31 –
Преслава Д., гризайл



Фигура 32 – Преслава
Д., акрил



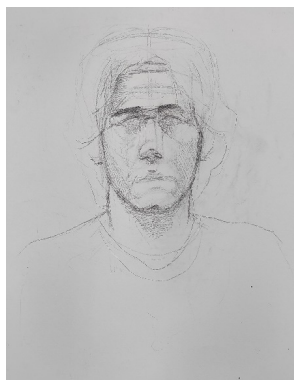
Фигура 33 – Рамона
Р., въглен



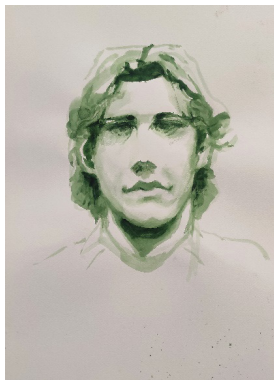
Фигура 34 – Рамона
Р., гризаил



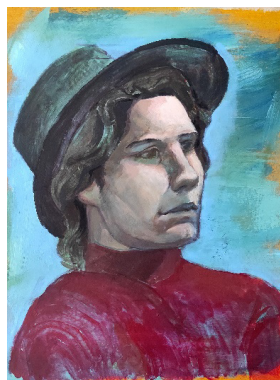
Фигура 35 – Рамона
Р., акрил



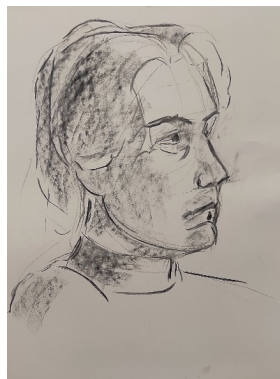
Фигура 36 –
Станислав А., въглен



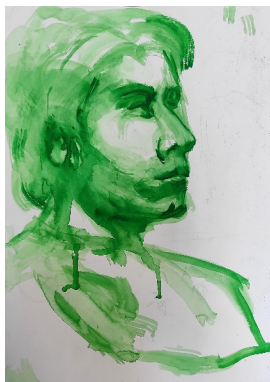
Фигура 37 –
Станислав А.,
гризаил



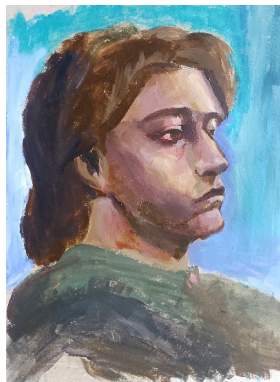
Фигура 38 –
Станислав А., акрил



Фигура 39 – Стилян
Ст., въглен



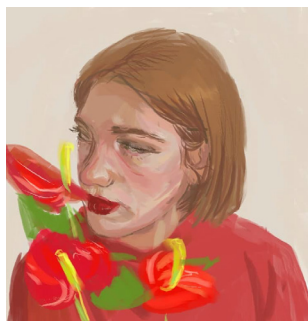
Фигура 40 – Стилян
Ст., гризайл



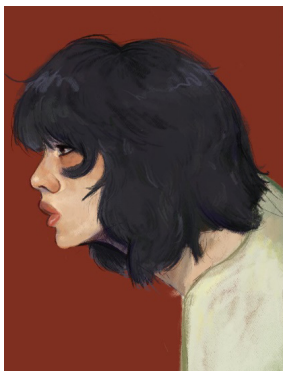
Фигура 41 – Стилян
Ст., акрил

3.3.2. Анализ на резултатите от задача 3 – дигитален портрет на съученик

Общият количествен резултат от поставената задача е Отличен (5,68), който е най-високият към момента в изследването. Възможностите, които дигиталните устройства предоставят, са безброй, но липсата на достатъчно натрупан опит с тях оказва влияние в няколко аспекта. Много податливо учениците се възползват от лесната употреба на фотографиите, служещи за „подложка“ на портретите, което се забелязва и в някои от творбите в изследването. По този начин се губи от спонтанността, която художникът притежава, липсва творческият момент и дух. Голяма част творбите оставят впечатление на проекти, скици или ескизни разработки поради своята незавършеност. Липсата на умение и практика с дигиталната техника оказва силно влияние върху мотивацията и желанието за работа на много от обучаваните. Друга група портрети, която мога да отделя, са такива, които се доближават до визуалния език на компютърните игри и анимираните герои. Натрупаните изображения, свързани с виртуалните образи, се отразяват върху дигиталното творчество на учениците. В края на задачата мога да заключа, че интересът към този тип изобразителна дейност не е така изразен, както се представя от всеобщото мнение за тези випуски ученици. Факт е, че дори и тези, които никога не са използвали таблети, за няколко часа успяват да създадат задоволителни и дори отлични резултати. Бързата адаптация е отличителен белег на това поколение подрастващи. Активно и с постоянство, с дигитално рисуване се занимава само един от десетте ученици в живописната група.



*Фигура 42 – Даниела
К., дигитално
изображение*



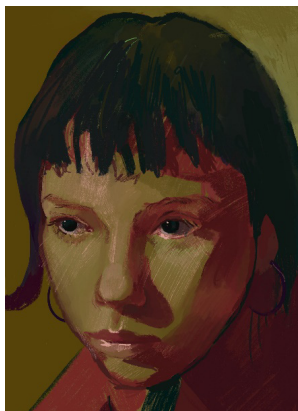
*Фигура 43 – Елица
У., дигитално
изображение*



*Фигура 44 – Мария
И., дигитално
изображение*



*Фигура 45 – Наталия
Ст., дигитално
изображение*



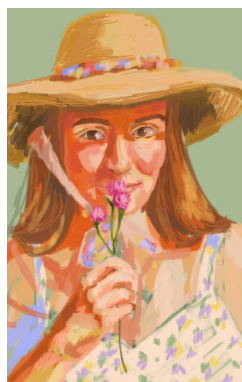
*Фигура 46 – Петра
Т., дигитално
изображение*



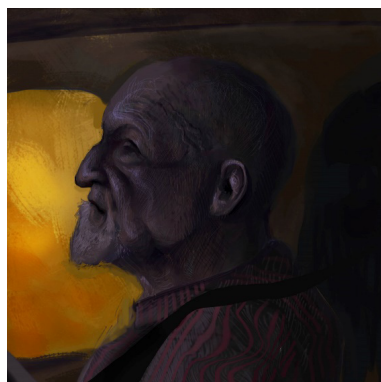
*Фигура 47 – Петър
П., дигитално
изображение*



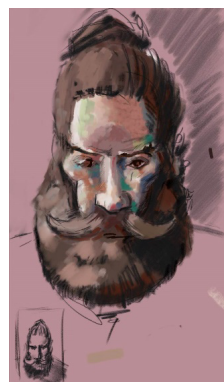
*Фигура 48 – Преслава
Д., дигитално
изображение*



*Фигура 49 – Рамона
Р., дигитално
изображение*



*Фигура 50 –
Станислав
А., дигитално
изображение*

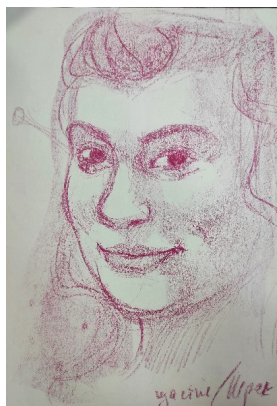


*Фигура 51 – Стилян
Ст., дигитално
изображение*

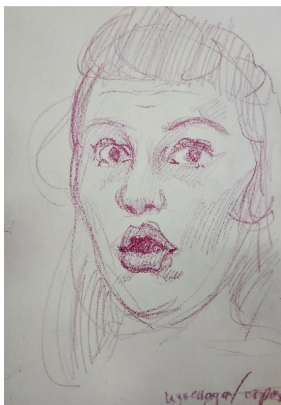
3.3.3. Анализ на резултатите от задача 4 – упражнения върху изобразяване на човешки мимики

Поставената задача на учениците има свободен характер относно избора на отразените пет емоции, които често биват назовавани с различни имена. Най-голям брой ученици са избрали да изобразят *тъга* (9 уч.) и *щастие* (7 уч.). Тези емоции са най-разпознаваемите и трудно биха били сбъркани с други. Те са противоположни една на друга и това се вижда в скиците. И при двете състояния очите са главният белег – при тъгата са леко присвити и външните краища са свалени надолу, при щастieto наклонът е обратен, защото съпровождащата усмивка го повдига. Същото се забелязва и с наклона на устните – при тъгата са насочени надолу, а при усмивката – нагоре. В някои изображения щастieto е наречено със синонима си радост. Следващите емоции, които са изобразени, по-често са *изненада* (5 уч.) – характеризира се с широко отворени, изразителни очи и отворена уста; *страх* (4 уч.), изобразен чрез леко присвити вежди и издаващи притеснение очи, както и *гняв* (4 уч.), изразен чрез експресивно предадено движение на очите и устата, съпроводено с пронизващ и агресивен поглед. *Отвращение, погнуса и ярост* (3 уч.) са също от избраните емоции за скициране, след тях се нареждат *обърканост, разочарование, яд, учудване, смутеност, истерия, раздразнение, отегчение и удовлетворение*. Чрез хиперболизиране на движенията на лицето учениците постигат впечатляващи резултати, които внушават емоцията, която искат да отразят.

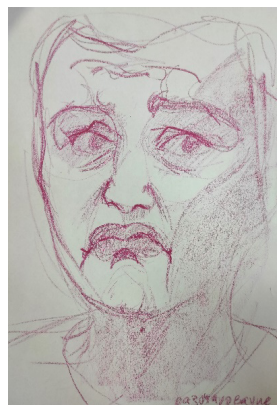
Фигура 52 – Даниела К.



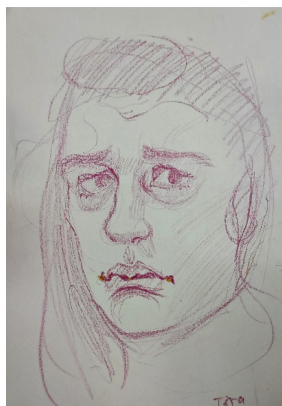
щастие



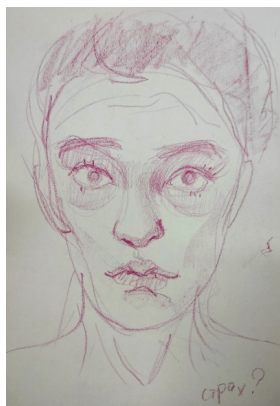
изненада



разочарование

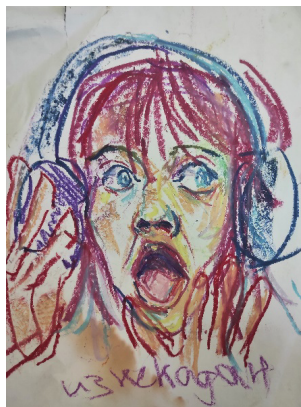


тъга

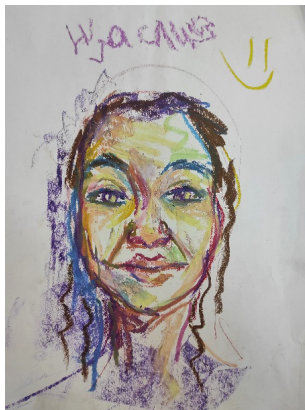


страх

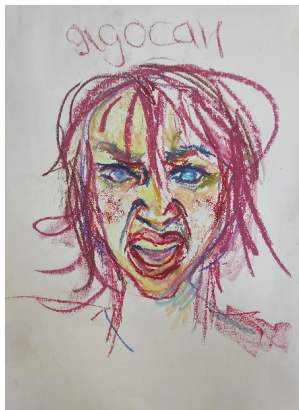
Фигура 53 – Елица У.



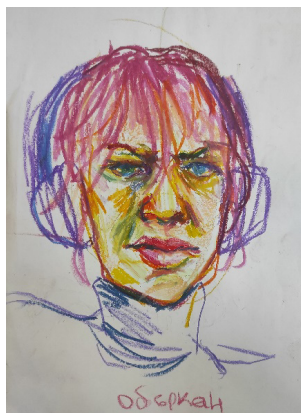
изненада



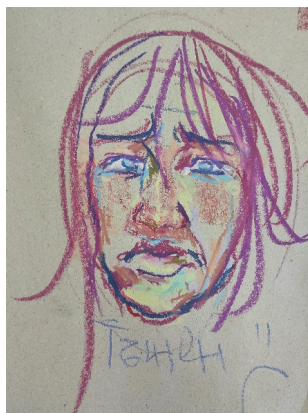
щастие



яд/ядосан

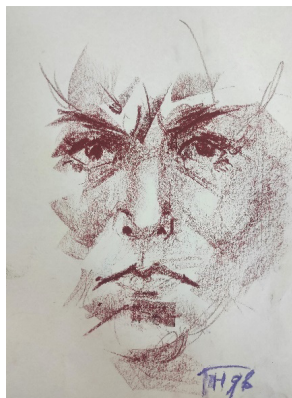


объркан

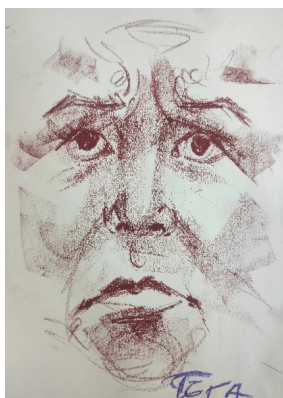


тъжен

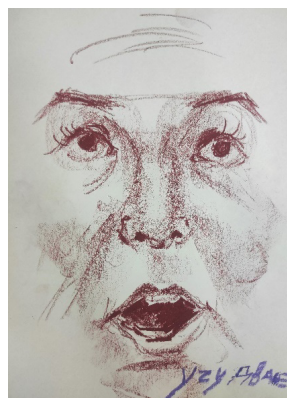
Фигура 54 – Мария II.



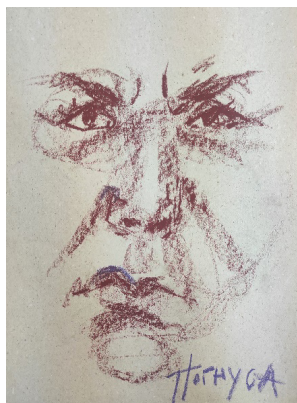
гняв



тъга



учудване



погнуса



смях

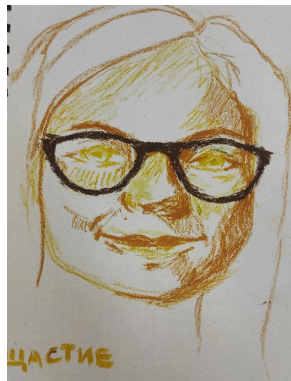
Фигура 55 – Наталия Ст.



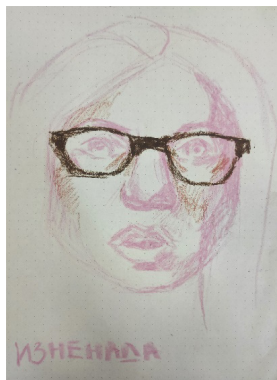
гняв



тъга



щастие



изненада

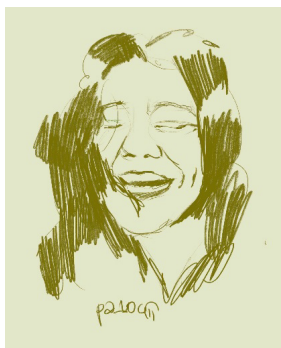


отвращение

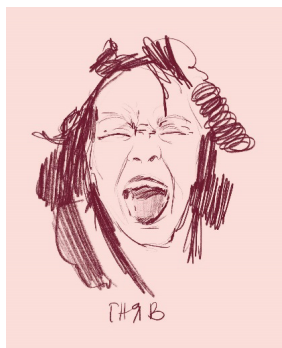
Фигура 56 – Петра Т.



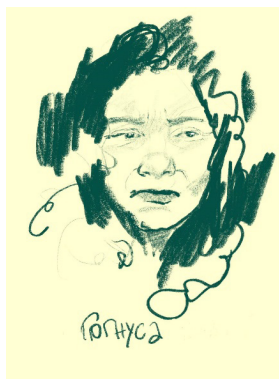
тъга



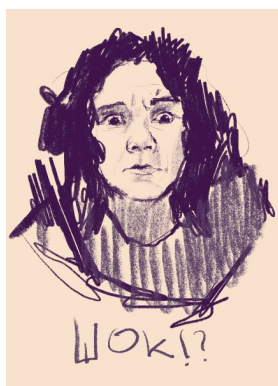
щастие/радост



гняв

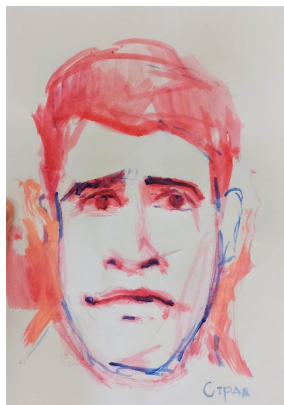


погнуса

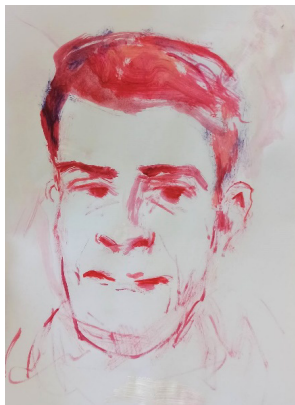


изненада

Фигура 57 – Петър П.



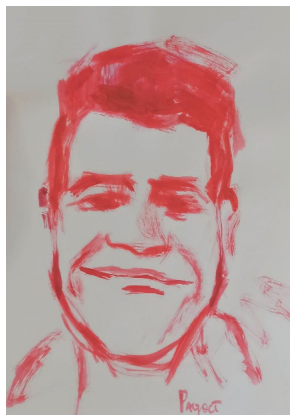
страх



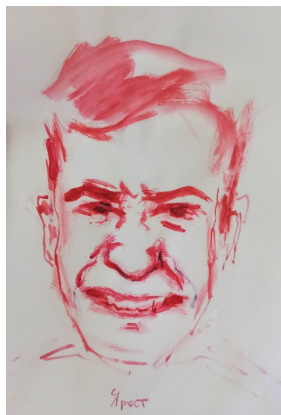
смутен



погнуса

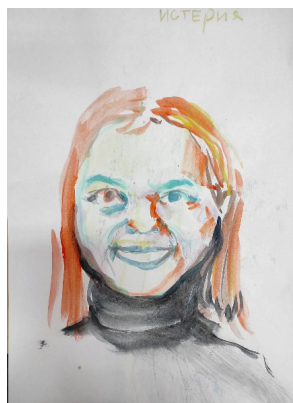


щастие/радост



ярост

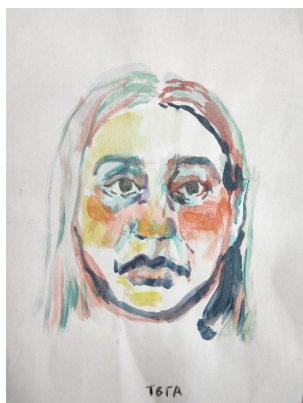
Фигура 58 – Преслава Д.



истерия



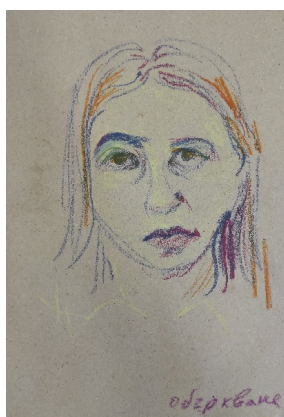
раздразнение



тъга

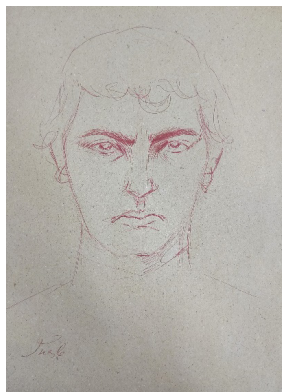


отегчение

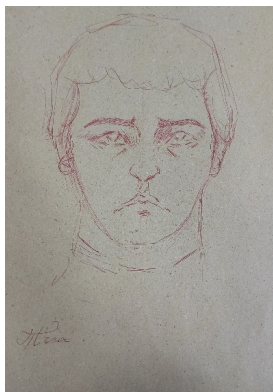


объркване

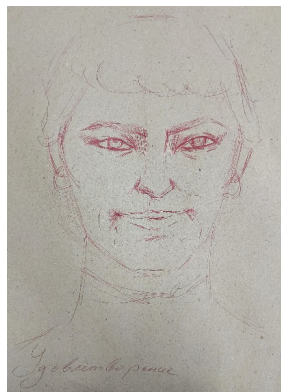
Фигура 59 – Рамона Р.



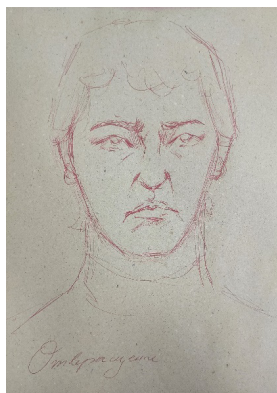
гняв



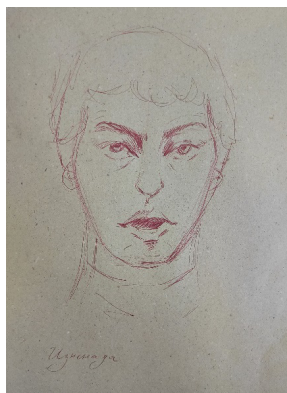
тъга



удовлетворение



отвращение



изненада

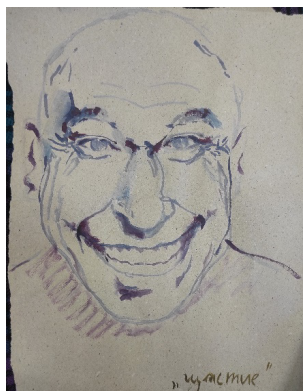
Фигура 60 – Станислав



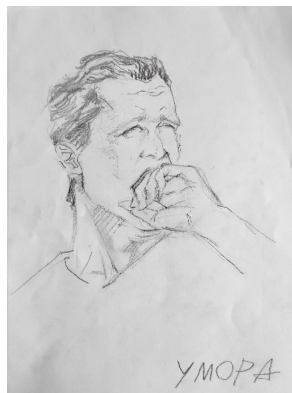
тъга



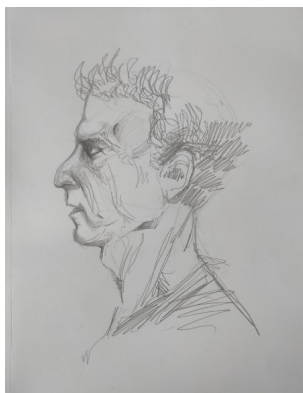
ярост



щастие

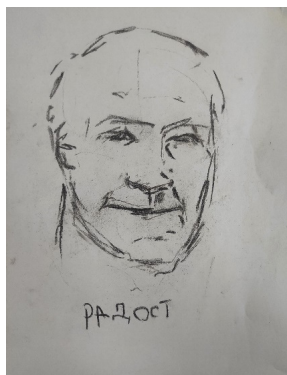


умора

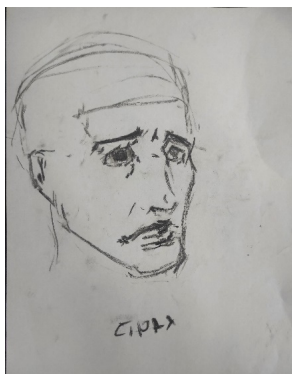


ступор

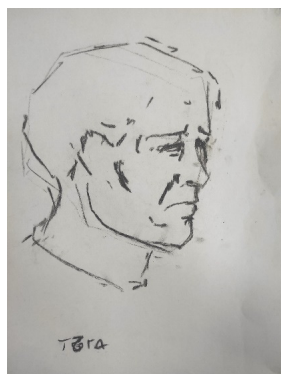
Фигура 61 – Стилян Ст.



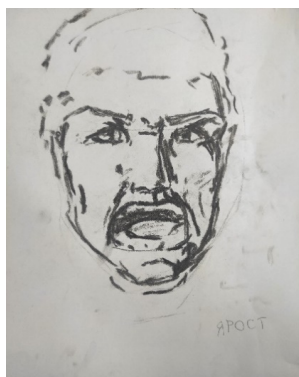
щастие/радост



страх



тъга



ярост



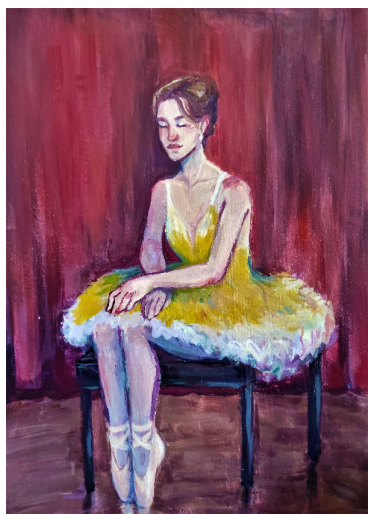
отврат/отвращение

3.3.4. Анализ на резултатите от задача 5 – представителен портрет на балерина

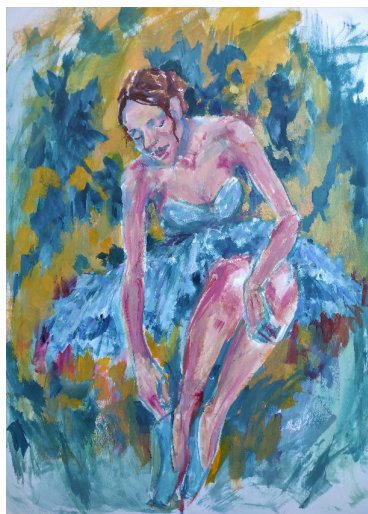
С най-висок резултат от поставената задача е първи критерий – *композиционно изграждане* (5,80), а с най-нисък са втори показател на втори критерий – *конструктивно вярно построена анатомия* (4,60), и втори показател на четвърти критерий – *постигане на портретност* (4,80). Забелязва се, че учениците се справят отлично с композиционните решения в почти всички задачи. Сериозно колебание се усеща в резултатите през цялото изследване на показателя *конструктивно вярно построена анатомия*. Смятам, че в частност тук причината за по-ниската оценка се дължи на факта, че задачата изисква по-голяма динамика на движенията, които се очаква да изпълняват фигурите. Учениците рядко са създавали през годините композиции от такъв тип. Показателят *остигане на среда/ атмосфера, подчинена на творческата идея*, също е непостоянен в резултатите си поради неговата обвързаност с излизането от рамките на учебния етюд. Поставянето на фигура в обстановка, различна от заучения модел в ателието, е предизвикателство пред обучаващите се. Впечатление създава отказът на някои от учениците да работят по тема, която не е обвързана с техните предпочитания. Макар да получават напътствия как тя може да бъде интерпретирана по начин, който да предизвика интерес в тях, те не успяват да превъзмогнат своите предразсъдъци или страхове, породени от непознатото. Количественият резултат от задачата е Мн. добър (5,41).



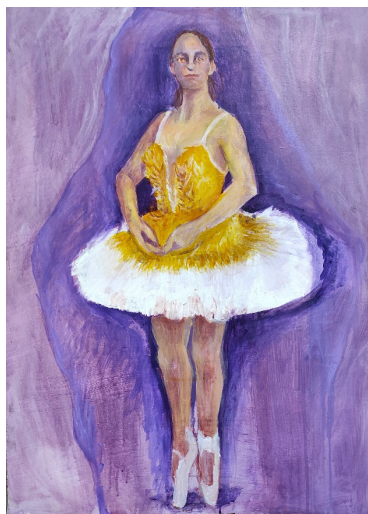
Фигура 62 – Даниела К.



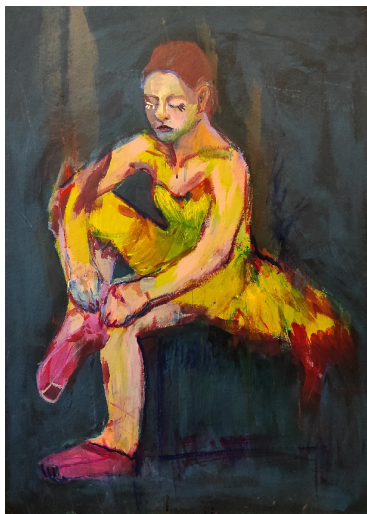
Фигура 63 – Елица У.



Фигура 64 – Мария И.



Фигура 65 – Наталия Ст.



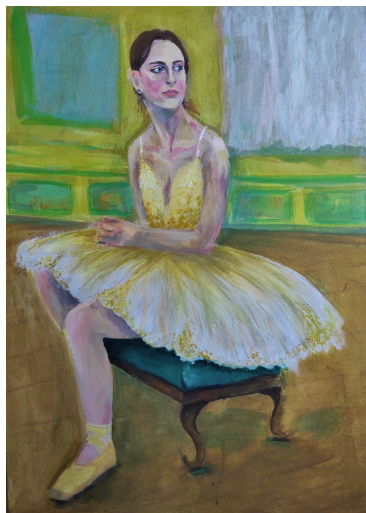
Фигура 66 – Петра Т.



Фигура 67 – Петър П.



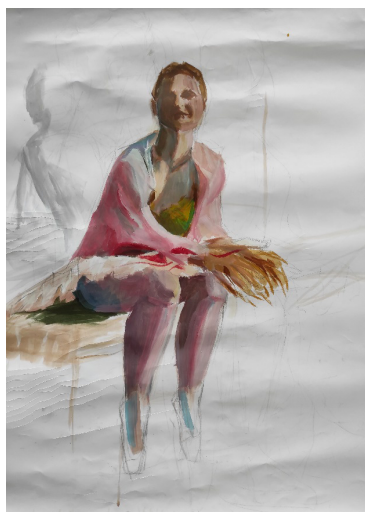
Фигура 68 – Преслава Д.



Фигура 69 – Рамона



Фигура 70 – Станислав А.



Фигура 71 – Стилян Ст.

3.3.5. Анализ на резултатите от задача 6 – описание на художествени произведения в Градска художествена галерия – Пловдив (запис чрез диктофон)
Даниела К. – Бинка Златарева, „Автопортрет“

Първото нещо, което много ми хареса в този портрет, е композиционното му построяване и диагоналят, който се получава. Цветовото изграждане е добре балансирано и много разнообразно, лицето е на фокус. Огряването от светлината върху блузата кара лицето да излиза на преден план. Мисля си, че рамката, която е подбрана, не е подходяща за картината и пречи на усещането, което внушава портретът. Прави ми впечатление, че това е автопортрет на художничката, а тя не се е нарисувала с палитра или някакъв друг атрибут, който да показва професията ѝ. Не знам дали това е от свенливост и срамежливост, но предполагам, че в случая акцентира на това, че също тя е и жена освен художник. В разработването на

фигурата и фона виждаме много различни подходи. Най-детайлно е там, където тя е искала да акцентира – например в устните, очите леко потъват в сянката, което ме навежда на мисълта, че е целяла постигане на загадъчност. Погледът е насочен директно към зрителя, създава усещане, че е искрена с него. Има спокойствие и строгост в

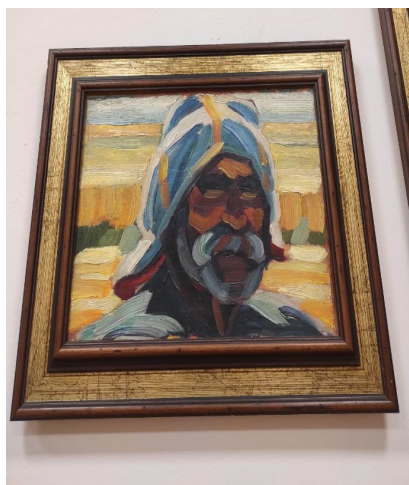


Даниела К. –
„Автопортрет“, Бинка
Златарева

Погледът е насочен директно към зрителя, създава усещане, че е искрена с него. Има спокойствие и строгост в излъчването ѝ. Разгледах някои от нейните картини, които са предимно натюрморти с цветя, и видях, че използваната гама в този портрет е много близка до нейното цялостно творчество. Елипсата, в която е оформена в картината, може да бъде разглеждана и като рамка на огледалото, в което тя се е рисувала.

Елиза У. – Владимир Димитров – Майстора, „Жътвар“

Когато видях портрета, много ми допадна композицията, цветовете в задния план и контрастът с фигурата. Противопоставянето на топлото в лицето и студеното в дрехите е много силно. Липсата на очи ми харесва много и ме провокира да размишлявам. Мисля си, че мъжът е позирал по време на работа и слънцето е светело силно в очите му и за това ги е притворил. Тенът и загарът, който притежава, показват неговия живот, прекаран навън в полето. Композирането на бюста е малко по-нетипично, по-високо. Фигурата е центрирана,



*Елиза У. – „Жътвар“,
Владимир Димитров –
Майстора*

обърната е три четвърти и изпълва почти целия формат. На заден фон се вижда полето, олицетворяващо целия живот на портретувания. В тази картина мазката е водещо изразно средство. Дори така близко „кадриран“ този мъж, който няма ясно изразени очи, ми въздейства като обобщен образ на всички трудещи се българи.

Мария И. – Георги Трифонов, „Поклонник на красотата“

В този портрет най-много ме грабва това, че е рисувано със замах и линията е водеща. Аз обичам да подхождам по същия начин. Харесват ми лицата – особено мъжкото, което е остро, изразително, очите са много уголемени. Погледът е студен, изглежда все едно мисли за нещо, доколкото този на жената е по-ведър. Тя носи много бижута и аксесоари, които предполагат състояние и положение. Цветовете са пастелни, приглушени, много приятни за окото. Женските форми са решени по много интересен начин – стеснени са раменете, а тазът е разширен – напомня ми на Вилендорфската Венера. В кучето ме впечатлява как очите са човешки, погледът е закачлив, мисля, че мога да кажа, че и това е портрет. Представям си, че това е семейство, което позира със своето куче. Мъжът е седнал, а жената е права, има контраст и в цветовете, в които са изобразени –



*Мария И. – „Поклонник
на красотата“, Георги
Трифонов*

той е в тъмно, а тя в светло. Фонът е условен, решен е чрез големи плоскости в различни нюанси. Много ми допада издраскването на боята, което се вижда на места. Творбата притежава модерно излъчване, създава усещане, че е рисувана вчера.

Наталия Ст. – Антон Митов, „Етюд на старец с брада“

В тази маслена картина много ми харесва реалистичният начин, по който е представен старецът, образът е много живописен и цветен. Контрастът между разработеното лице и леко загатнатата дреха подсилва внушението на израза. Нюансирането на брадата е много нежно, фонът контрастира с цялата глава, което я прави по-категорична. Интересно е разработена косата отзад, която се разтваря във фона и няма ясна граница. Изображеният човек изглежда много спокоен, все едно прави някакво ежедневно действие. Представям си го като умен мъж, който чете. Това въздействие идва може би заради очилата или приведения поглед надолу. Създава усещане, че не се е замислил много върху това, което прави, а е рутина. Не мисля, че образът може да бъде наречен „обобщен портрет на старец“, защото лично аз не си го представям по този начин. Има нещо индивидуално



в него. Това се вижда и от голямото внимание върху детайла, на който авторът е акцентирал. Смятам, че може да усетим и отношението на художника към портрета и неговите предпочитания, защото ако се вгледаме в него, ще видим, че има доста премълчани неща и такива, върху които е обърнал специално внимание.

Наталия Ст. – „Етюд на старец“, Антон Митов

Петра Т. – Славка Денева, „Портрет в червено“

Избрах този портрет, защото се доближава до това, което аз харесвам да правя, докато рисувам – черен контур и усещане за незавършеност. Картината е добре композирана и има много контраст в цветовете. Лицето е разработено детайлно, за разлика от червената рокля, която в даден момент се слива със земята. Усещат се различни материалности. Мога да стоя да я гледам много дълго време и да откривам нови неща. Открих, че изобразената жена е приятелка на художничката, но не намерих нищо повече за самата картина. Фигурата е статична, пространството е по-тъмно и контрастира с нея. Тя изглежда спокойна, но и леко изморена. Усеща се емоция в модела, не е напълно ясно какво точно изпитва той. Интересно е, че роклята контрастира на състоянието, тя е ярка и си мисля, че жената вероятно е смела и дръзка. Най-вероятно се намира на пода



вкъщи, изглежда ми завита с нещо. Отзад има цветна кутия и други лични вещи. Харесва ми смелостта на черния контур. Определено има много качества творбата, които бих взела за пример.

Петра Т. – „Портрет в червено“, Славка Денева

Петър П. – Иван Ангелов, „На чешмата“

В тази картина много ми хареса балансът на топлите и студените цветове, експресивното полагане на цвета с шпаклата и най-вече тематиката. Обичам да гледам творби, свързани с българския бит. Поради тази причина често разглеждам и творчеството на Владимир Димитров – Майстора. В този портрет виждам една жена, която налива вода на чешмата. Изглежда ми сякаш самото действие не е най-важното, а по-скоро състоянието, което моделът излъчва. Той е замислен и вгълбен, създава усещане, че просто съзерцава и размишлява над някоя своя мисъл или тревога. Интересен момент в нейния образ е обичата, която има силен блясък и привлича вниманието. За българските по онова време знаем, че са изпълнявали този ритуал много внимателно и дори за него са обръщали специално внимание върху вида си, независимо че вършат тежка



*Петър П. – „На чеимата“,
Иван Ангелов*

физическа работа. Това си личи и по снежнобялата риза, която се показва под роклята ѝ. Откривам степенуване на начина, по който са разработени отделните обекти в картината – колкото по-назад отиват те, толкова по-спокойно и обобщено са третираны с по-големи петна. В предния план са използвани малки експресивни мазки, които създават усещане за трептене. Единствено главата на жената е разработена по-детайлно, което придава нежност и топлота.

Преслава Д. – Вихрони Попнеделев, „Портрет на Греди Асса“

Избрах този портрет заради начина, по който ми въздейства, когато го видях за първи път. Има едно особено състояние, което е запечатано от художника, събуждащо интерес да бъде гледано и анализирано. Големите очи на позирация показват как той търси нещо, има някаква замечтаност. Разгледах снимки на Греди Асса в интернет, той няма чак такива големи очи, но определено са много изразителни. Композицията е центрирана, харесва ми начинът, по който големите петна във фона се балансират. Червените акценти в цялата картина си кореспондират много добре едно с друго. Прави ми впечатление, че той не се побира в картината и има рязане на фигурата и отгоре и отдолу, което, предполагам, е търсен ефект, показващ, че той не се побира в никакви рамки. Начинът, по



*Преслава Д. – „Портрет
на Греди Асса“, Вихрони
Попнеделев*

който е стилизирал художникът фигурата, подсказва, че той много добре е познавал позирация, че го представя като типаж и знае кое да премълчи и кое да засили като внушение. Харесва ми и „раздробяването“ в самото, което обаче не отнема вниманието от главните неща. Фонът е условен. Не виждам предмети, които да са типични за един художник, но бих си представила, че това сако е много емблематично за него и затова е изобразен така. Също – този поглед за мен е много типичен за артистичния тип човек, не бих го свързала с поглед на човек,

който работи в банка. Впечатлява ме разнообразието и богатството от използваните цветове – толкова много зелени! Когато се загледаш повече в картината, откриваш безброй неща, а дори и само за малко да я погледнеш, отново ти остава в съзнанието и то не само заради големия си мащаб. Черното също е много богато, много смесвано, използвано е като контур на места.

Рамона Р. – Павел Кръстев, „Старец“

Още в първия момент, когато видях картината, ми харесаха самите мазки. На мен полагаането на боята винаги ми е било много интересно за изследване. Начинът, по който чрез няколко уж случайни петна се образува правилната анатомия, е страхотен. Тук те са доста импресионистични. Харесва ми състоянието на мъжа, внушаващо замисленост, той изглежда леко разсеян, концентриран. Липсата на среда около него допълнително подсилва усещането за затваряне в себе си и собствените си мисли. Жестът на ръката



Рамона Р. – „Старец“,
Павел Кръстев

отново подсказва замислянето, има препратка към „Мислителят“. Подбраният колорит много ми допада, светлината в челото е интересна. Фонът и дрехата са направени с голяма четка, бързо и експресивно, а лицето е с много дребни мазки. Изобразеният човек ми изглежда много спокоен, гамата е топла, което подсилва това усещане. Искане ми се да мога да взема пример от този портрет и да започна да работя своите картини по същия свободен начин – да не изпадам твърде много в детайли, а да разчитам повече на цвета и експресивността.

Станислав А. – Иля Репин

Харесвам начина, по който някои от елементите в картината са приглушени, има контраст, шлемът е направен добре, материалността



на шлема се усеща, цветовете на лицето са контрастни – съчетавани са студени и топли.

Портретът ни представя един дисциплиниран човек, погледът е съсредоточен напред в бъдещето, има усещане за поемане на отговорност и мисия. Фонът е семпъл, изобразен е с един тон. Прави ми впечатление, че художникът е работил съсредоточено и с много детайли на някои места в картината, а в други, като например при десния

Станислав А. – Иля Репин

ръкав – много лаконично. От лявата част на картината формите изглеждат категорични, фонът е светъл – мога да направя паралел със светлото минало, и тъмните петна в дясната част, които изглеждат неясни като бъдещето.

Стилян С. – Иван Кирков, „Портрет на Христо Чилингиров“

Избрах тази картина, защото цветовете използвани в нея, са много близки до това, което аз харесвам. Впечатли ме начинът, по който е направена дясната част на картината – човешката фигура е превърната в част от фона. Детайлът липсва в големите плоскости. Композицията е диагонална, изглежда погледната отгоре. Използваната гама е студена, единствено във фигурата има по-топли контрастни петна. Фонът прилича на пейзаж, който се слива с образа на човека. Това, което ми хареса също като начин на изграждане на творбата, е, че художникът е редувал разработени пространства със спокойни и декоративни – като блузата, която е под ризата. Изглежда, че мъжът е нарисувал в приятелска атмосфера, защото позата му изглежда много естествена. Излизането извън границите на училище



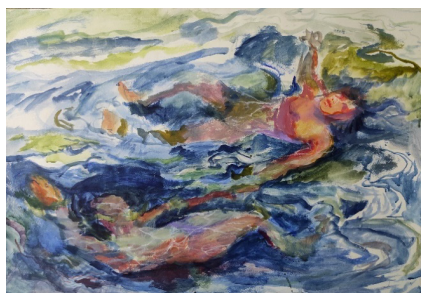
Стилян Ст. – „Портрет на Христо Чилингиров“, Иван Кирков

винаги предизвика положителни емоции и по-свободна, приятелска атмосфера, която допринася за по-голямо спокойствие и полесна комуникация с учениците. Те не изпитват толкова голямо стеснение, както в стандартните учебни часове, и са способни да задават повече въпроси, както и да правят по-смели анализи и мнения. Групата, с която се осъществява експериментът, е под мое ръководство четвърта учебна година. Подходът към анализиране на творбите и впускането към търсене на допълнителна

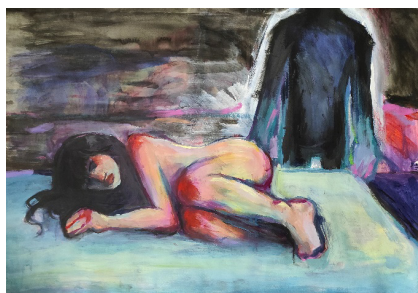
информация за тях, близките фрази и сравнения показват изградена общност и сходни търсения сред учениците. Резултатите от тази задача затвърждават твърдението ми, че ролята на учителя за оформяне на художествена естетика и съпреживяване на изкуството е от първостепенно значение за учебния процес, изграждащ бъдещи творци. Първото нещо, което ми направи впечатление при избора на творба от всеки ученик, е сериозното отношение към поставената задача. Отне повече от предполагащото от мен време за избор на картина от всеки един, независимо от това, че съвсем скоро бяхме посещавали експозицията. Сходството с подбраните произведения и личните творчески предпочитания е осезаемо. В различна степен на описанията са застъпени всички важни елементи от творбите като композиция, изграждане на планове, композиционен център, изразни средства, живописни петна, мазки и т.н. По-интересните наблюдения на учениците се изразяват в предполагаеми сюжетни връзки в картините. Една от ученичките отбеляза несъответствието в подбора на рамката към произведението. След посещението ни в ГХГ – Пловдив друга от ученичките – Мария И., започна да създава серия от живописни творби, която акцентира върху връзката между човека и кучето. В наши разговори по време на учебните часове водехме дискусии затова откъде се е вдъхновила за тази тематика и тя нямаше отговор на въпроса. След като започнах анализите върху тази задача, открих, че нейният избор за анализ на картина е „Поклонник на красотата“ на Георги Трифонов, чиято централна фигура е на куче. Може да се види влиянието, което е оказала тя върху творбата на Мария И. (фиг. 74). Това показва голямото значение и ефектът, който оказва наблюдаването на изкуство и натрупването на визуална култура. Колкото повече се обогатяваме с нови неща и отделяме време за анализиране и изучаване, толкова повече се увеличава вероятността да бъдем инспирирани за творене. Излизането извън пределите на училището и посещаването на изложби и културни събития от всякакъв вид е от изключителна важност за развитието на учениците и обогатяването на учебния процес.

3.3.6. Анализ на резултатите от задача 7 – двуфигурен портрет, изграден чрез експресионистични изразни средства – акрил, свободен формат

Като постижение в тази задача мога да отбележа успешното организиране на пространството и средата, в която са поставени героите на творбите. Училищният етюд почти не създава възможност за оформяне на обстановка, защото при него фокусът е единствено върху разработването на модела. Това осмисляне за ролята на цялостното въздействие на заобикалящата среда върху общото възприемане на произведението е от ключово значение за прехода от етюд към картина. Разбирането за важността на връзката между отделните планове и елементи на творба, които подсилват звученето на композиционния център, е важен момент от оформянето на произведението, както и подчиняването на второстепенните части спрямо акцентите. Фигуралната композиция като тема не е заложена в достатъчно голяма степен в обучението по живопис, а липсата на плернерно рисуване в градска среда е фактор, който се противопоставя на развитието на умения за създаването ѝ. При тези условия учениците често прибегват до фотографии, от които се инспирират за своите картини. Това дава отражение върху творбите, които изглеждат сковани и прерисувани. Появява се и проблем, свързан с неосъзнатото ползване на чужд авторски труд, до който обучаваните имат безграничен достъп чрез интернет. Общият количествен резултат от изобразителната задача е Отличен (5,67).



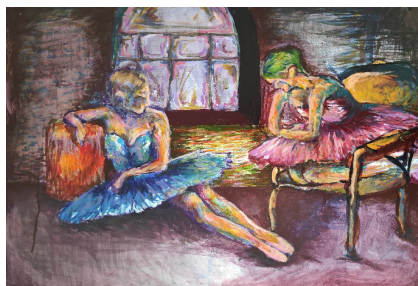
Фигура 72 – Даниела К, 50 х70 см



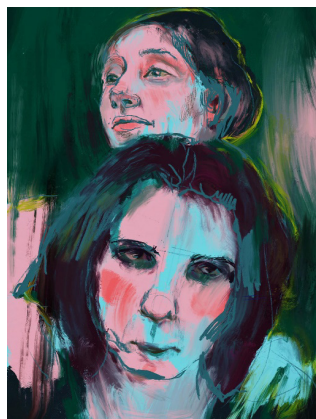
Фигура 73 – Елица У., 50х70 см



Фигура 74 – Мария И., 100х80 см



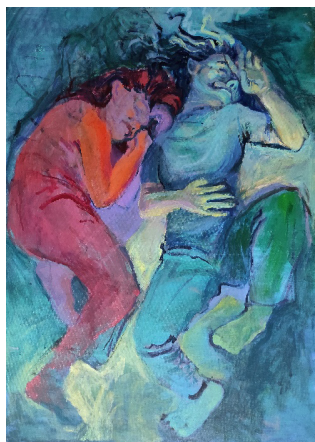
Фигура 75 – Наталия С., 50х70 см



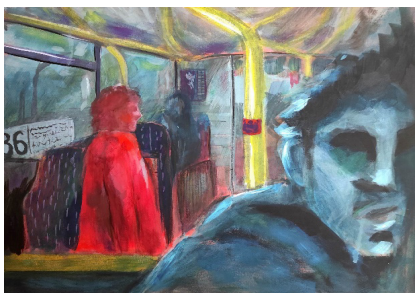
Фигура 76 – Петра Т., 50х70 см



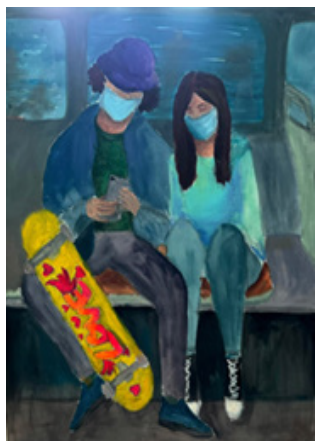
Фигура 77 – Петър П., 46х55 см



*Фигура 78 – Преслава Д.,
60x80 см*



*Фигура 79 – Рамона Р.,
46x55 см*



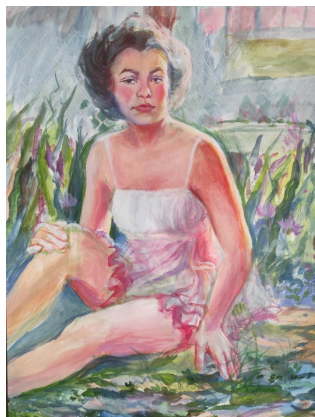
*Фигура 80 – Станислав А.,
46x55 см*



*Фигура 81 – Стилян Ст.,
50x70 см*

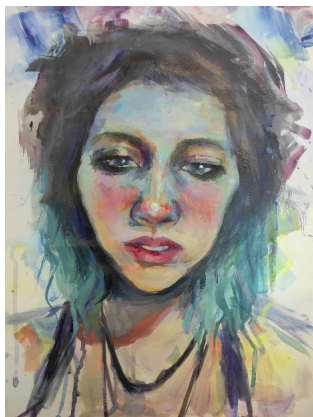
3.3.7. Анализ на резултатите от задача 8 – автопортрет – акрил, свободен формат

В тази задача се забелязва авторският подход в почти всички портрети. Смелостта и увереността, с които учениците са подхождали, се отразяват в създадените автопортрети. Това е задача, изискваща самоанализиране и вглеждане в себе си. Начинът, по който са подхождали обучаваните към нея, показва разбиране и видимо творбите могат да бъдат причислени към авторски портретни изображения, отдалечени максимално от учебния етюд. Положителен знак в края на експерименталната програма е най-високият количествен резултат до момента – Отличен (5,94) През изминалите месеци с най-ниска оценка беше показателят конструктивно вярна изградена анатомия. Тази тенденция се запазва и тук, но резултатът е Отличен (5,80). По същия начин критерият анатомично изграждане също общо е с най-нисък от всички други, но отново с отличен резултат. Изглежда, независимо от дългогодишната подготовка по предмета „Пластична анатомия“ и сравнително високия брой часове по рисуване от натура на модел, учениците бавно и постепенно усвояват изобразяването на човешката фигура. Превъзможването на тази трудност според мен може да бъде осъществено чрез въвеждане на занятия, свързани с

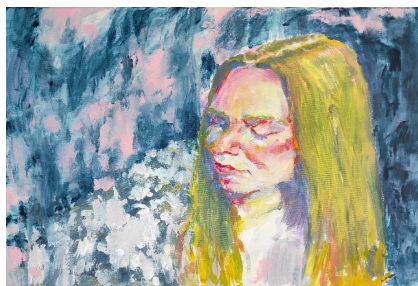


вечерен акт, бързи скици и ескизи на фигури в движение, както и в нестандартни пози, различаващи се от позицията на модела в учебните етюди. Върху базата на тези усвоени умения учениците по-лесно биха достигнали до по-творчески резултати.

*Фигура 82 – Даниела К.,
60х80 см*



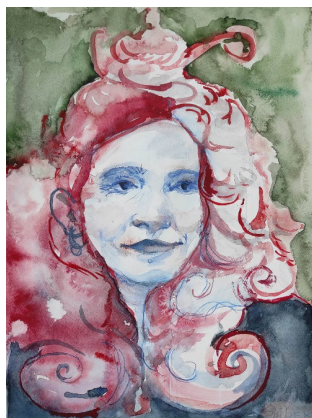
*Фигура 83 – Елица У.,
50x70 см*



*Фигура 84 – Мария И.,
50x40 см*



*Фигура 85 – Наталия Ст.,
60x40 см*



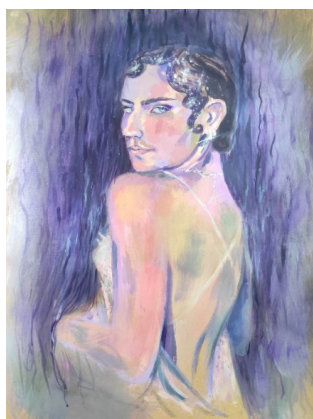
*Фигура 86 – Петра Т.,
35x50 см*



*Фигура 87 – Петър П.,
50x70 см*



*Фигура 88 – Преслава Д.,
35x50 см*



*Фигура 89 – Рамона Р.,
50x70 см*



*Фигура 90 – Станислав А.,
50x70 см*



*Фигура 91 – Стилян Ст.,
50x50 см*

3.4. Сравнителен анализ на резултатите от входяща и изходяща диагностика на практическата част – портрет – акрил, 60/80

Общият количествен резултат от последната задача е Отличен (5,92). До самия край на изследването показателят конструктивно върна изградена анатомия бележи най-нисък резултат. В изходящата диагностика само той има успех, различен от отличен – Мн. добър (5,40). При показателите постигане на баланс и равновесие, пропорционално изграждане на формата и постигане на портретност е достигнат успех Отличен (5,90), всички останали са с оценка Отличен (6,00).

Между първия и последния портрет в експерименталната програма позиращият ни модел Надя често присъства в учебното ателие. Учениците имат възможността да я опознаят, както и да придобият по-дълбока представа за нейната личност. Това познание дава положително отражение върху портретите от изходящата диагностика. Отличният успех и почти изцяло изпълнените критерии бавно и постепенно започват да преобладават. Този прогрес достига своята кулминация при творбите от изходящата диагностика. Като най-значими достижения след приключване на експерименталната програма мога да определя развиването на уменията за създаване на портретен образ с емоционални характеристики/състояния;

по-задълбоченото опознаване на човешките емоции и техните визуални прояви; способността на учениците да създават артистични художествени произведения, разкриващи индивидуален поглед и отношение; включването на среда/атмосфера в творбата; използването на т.н. „рисърч“ преди започване на работа, обогатяващ знанията на учениците по определена тема и визуалната им проява, модифицирана в творбата. Впечатление правят резултатите от изходящата диагностика на практическата задача „Портрет“, представляващи творби, които могат да бъдат наречени авторски портрети. Те са плод на интердисциплинарен подход, изпълнени чрез проучвателна дейност, свързана с емоционалните и визуалните характеристики на модела. Тази последователност на търсенията, която изследването предлага на учебния процес, насочва вниманието към нуждата от допълни часове, които да развиват творческото мислене на учениците и способността им да създават произведения, изискващи авторски решения. Отредените часове в учебната програма с трудност покриват дори базисните художествени умения и знания. Основите на художественото мислене трябва да бъдат поставени през гимназиалния етап и процесът на неговото усъвършенстване да продължи естественото си развитие в студентския етап.



Фигура 1 – Даниела К.



Фигура 92 – Даниела



Фигура 2 – Елица У.



Фигура 2 – Елица



Фигура 3 – Мария



Фигура 94 – Мария



Фигура 4 – Наталия Ст.



Фигура 95 – Наталия Ст.



Фигура 5 – Петра Т.



Фигура 96 – Петра Т.



Фигура 6 – Петър П.



Фигура 97 – Петър П.



Фигура 7 – Преслава Д.



Фигура 98 – Преслава Д.



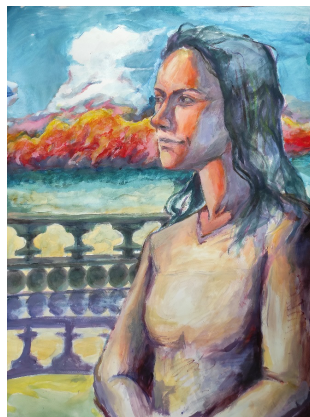
Фигура 8 – Рамона Р.



Фигура 99 – Рамона Р.



Фигура 9 – Станислав А.



Фигура 100 – Станислав А.



Фигура 10 – Стилян Ст.



Фигура 101 – Стилян Ст.

3.4.1. Табличен вид на количествени резултати от изобразителната дейност

Резултати от практическата част на входящата диагностика – портрет

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	1	1	2	1	1	1	1	1	1	1	5,90
Елица У.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	2	5,80
Мария И.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Наталия Ст.	2	2	2	3	3	4	2	2	2	3	4,50
Петра Т.	1	2	1	2	2	3	1	1	1	2	5,40
Петър П.	2	1	1	2	1	2	1	1	1	2	5,60
Преслава Д.	1	1	1	1	1	3	1	1	1	3	5,60
Рамона Р.	1	2	1	3	3	3	2	2	2	3	4,40
Станислав А.	1	1	1	1	1	2	1	1	1	2	5,80
Стилян Ст.	1	2	1	2	2	4	3	3	3	3	4,60
Обща оценка	5,80	5,60	5,80	5,10	5,40	4,60	5,60	5,60	5,60	4,40	5,36

Резултати от задачите на формирация етап

Задача 2 – портрет на мъж върху студен фон

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	2	1	1	2	2	1	1	1	1	2	5,60
Елица У.	2	3	1	3	2	2	1	3	3	3	4,70
Мария И.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	5,90
Наталия Ст.	2	2	1	3	3	2	1	2	2	3	4,90
Петра Т.	2	2	2	3	2	2	1	2	2	3	4,90
Петър П.	3	2	1	2	1	2	2	2	2	3	4,50
Преслава Д.	1	1	1	1	2	2	1	2	1	2	5,60
Рамона Р.	2	2	1	3	3	2	2	3	3	3	4,60
Станислав А.	1	2	1	2	2	2	1	2	2	3	5,20
Стилян Ст.	2	3	1	3	3	3	3	3	3	3	4,30
Обща оценка	5,20	5,10	5,90	4,70	4,90	5,10	5,60	4,90	5,00	4,30	5,02

Задача 3 – дигитален портрет на съученик

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	2	2	1	2	2	1	2	3	2	3	5,00
Елица У.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	2	5,80
Мария И.	1	1	1	1	1	1	1	1	2	1	5,90
Наталия Ст.	1	1	1	1	2	1	1	1	2	3	5,60
Петра Т.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Петър П.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	5,90
Преслава Д.	1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	5,80
Рамона Р.	1	1	1	2	2	1	1	2	1	1	5,70
Станислав А.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	2	5,90
Стилян Ст.	1	1	2	2	2	1	2	2	2	3	5,20
Обща оценка	5,90	5,90	5,90	5,60	5,60	6,00	5,80	5,60	5,50	5,00	5,68

Задача 5 – представителен портрет

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Елица У.	1	1	1	1	1	1	1	2	1	2	5,80
Мария И.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Наталия Ст.	1	2	2	3	3	2	2	3	3	4	4,50
Петра Т.	1	1	2	3	2	3	1	2	1	2	5,30
Петър П.	2	1	1	2	1	2	1	2	2	2	5,40
Преслава Д.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Рамона Р.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Станислав А.	1	1	1	2	2	2	3	3	2	4	4,90
Стилян Ст.	2	2	2	3	2	3	3	3	3	4	4,30
Обща оценка	5,80	5,80	5,70	4,60	5,50	5,30	5,50	5,10	5,40	4,80	5,41

Задача 7 – двуфигурен портрет, изграден чрез експресионистични изразни средства

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	1	1	1	1	1	2	1	1	1	2	5,80
Елица У.	1	1	1	2	1	2	1	1	1	1	5,80
Мария И.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Наталия Ст.	2	1	2	2	2	3	1	1	1	2	5,30
Петра Т.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Петър П.	1	1	1	1	1	3	1	1	1	3	5,60
Преслава Д.	1	1	1	1	1	2	1	1	1	2	5,80
Рамона Р.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Станислав А.	1	1	2	3	2	3	2	2	2	3	4,90
Стилян Ст.	1	2	1	2	2	2	1	1	1	2	5,50
Обща оценка	5,90	5,90	5,80	5,50	5,70	5,00	5,90	5,90	5,90	5,20	5,67

Задача 8 – автопортрет

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Елица У.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Мария И.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Наталия Ст.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Петра Т.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Петър П.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Преслава Д.	1	1	1	1	1	2	1	1	1	2	5,80
Рамона Р.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Станислав А.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Стилия Ст.	1	1	2	2	2	1	1	1	1	1	5,70
Обща оценка	6,00	6,00	5,90	5,80	5,90	5,90	6,00	6,00	6,00	5,90	5,94

Резултати от практическата част на изходящата диагностика – портрет

Ученик	Критерий 1 - композиционно изграждане		Критерий 2 - анатомично изграждане				Критерий 3 - постигане на разпознаваемо състояние/емоция		Критерий 4 - творчески подход		Успех
	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	Пок.3	Пок.4	Пок.1	Пок.2	Пок.1	Пок.2	
Даниела К.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Елица У.	2	1	2	2	1	1	1	1	1	1	5,70
Мария И.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Наталия Ст.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	2	5,90
Петра Т.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Петър П.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Преслава Д.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Рамона Р.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Станислав А.	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	6,00
Стилия Ст.	1	1	1	2	1	1	1	1	1	1	5,90
Обща оценка	5,90	6,00	5,90	5,40	6,00	6,00	6,00	6,00	6,00	5,90	5,92

3.4.2. Анализ на данните от Анкета 2

Анкета – портрет

Точка 1: Опишете с няколко изречения какво представлява понятието „портрет“ в изобразителното изкуство.

При получените отговори 50% от учениците отбелязват, че портретът е жанр от изобразителното изкуство. Като негови основни характеристики са посочени постигането на физическа прилика с позирация, акцент върху лицето (80%) и запечатване на моментното състояние/емоция (80%).

Точка 2: Какви видове портрет разпознавате?

Учениците откриват разлика между различните категории портрет (спрямо тематиката, композирането на човешката фигура във формата, техния брой в творбата). Най-често са посочвани „представителен портрет“ (50%), „автопортрет“ (50%), „животински“ (40%), „портрет спрямо използваната медия“ (40%), „портрет по поръчка“ (30%), „групов“ (30%), „семеен“ (20%), „портрет спрямо композирането на фигурата във формата“ (20%), „детски“ (10%), „исторически“ (20%).

Точка 3: Опишете с няколко изречения каква е разликата между етюд на модел и портрет.

Почти всички от учениците (80%) свързват етюда с реалистичното предаване на действителността и в частност с анатомично вярната построена анатомия на фигурата. Двадесет процента посочват, че етюдът е учебна задача, изискваща визуална прилика. Четиридесет процента от анкетираните отговарят, че портретът позволява авторска свобода. Тридесет процента от тях го асоциират с изразяването на емоции и двадесет – с демонстриране на човешка идентичност и индивидуалност.

Точка 4: Научихте ли повече за портрета като жанр и неговите особености след проведеното обучение?

а) да

б) не съм сигурен/а

в) не

Всички десет ученици потвърждават, че са обогатили своите знания, свързани с портретното изкуство.

Точка 5: Успявате ли да изобразите емоционалното състояние на модела?

а) да

б) да, но все още изпитвам затруднения

в) не

Получените отговори на този въпрос се разделят поравно – 50% отбелязват, че могат да изобразяват емоционалното състояние на модела, и 50%, че могат, но все още изпитват затруднения.

Точка 6: Смятате ли, че обучението разви вашите способности за изобразяване на портрет, който да показва както физическата прилика с модела, така и емоционалното му състояние?

а) да

б) да, но все още изпитвам затруднения

в) не

Ако изпитвате затруднения, моля да споделите чрез няколко изречения в какво се изразяват те:

В отговорите на последната точка по-голямата част от групата (70%) посочва, че обучението е развило техните умения за пресъздаване на физическата прилика с модела и способностите за изобразяване на емоционалното му състояние. Другите 30% са посочили, че имат напредък, но все още изпитват затруднения. Като такива са посочили анатомично построяване и композирането във формата. Един от учениците споделя своето желание да се научи да работи по-свободно и да не се притеснява от конкуренцията.

Като заключение от изходящата анкета мога да обобщя, че теоретичните знания на учениците, свързани с портретното

изкуство, са се повишили значително. Те познават неговите видови и подразделения. Почти отлично всички ученици могат да направят съпоставка между етюд и портрет, което е основополагащо за цялото експериментално изследване. Важно е да бъде упоменато, че в отговорите на тази анкета учениците отбелязват, че анатомичното построяване на фигурата продължава да бъде затруднение при създаването на портретно изображение. Това показва и резултатът от последната практическа задача. Показателят *конструктивно върна изградена анатомия* на критерия *анатомично изграждане* е най-ниският – Мн. добър 5,40. Съответствието на количествените оценки и мнението на учениците за техните художествени възможности доказват, че методическото изследване отчита достоверно получените резултати.

3.4.3. Сравнителен анализ на резултатите от входящата и изходящата анкета

От съпоставянето на двете анкети става ясно, че в началото на методическото изследване знанията на учениците за портретното изкуство са оскъдни и хаотични. Обучаваните не могат да правят разлика между учебен етюд и портрет. Не познават разнообразието от видовете портрет. След проведеното обучение резултатите показват, че 80% от учениците дават напълно изчерпателни отговори на зададените въпроси, а останалите 20% не конкретизират някои от белезите на портрета, но ясно го разграничават от етюда. В двете анкети се запазва тенденцията показателят *конструктивно върна изградена анатомия* да бъде посочван като затруднение. Създадената експериментална програма е насочена към фокусиране върху емоционалното състояние на модела и не предвижда допълнителни часове за затвърждаване на уменията свързани с неговото анатомично изграждане. Двете анкети запечатват нагласите на учениците и тяхното възприятие за собствените им знания и възможности.

Обобщения и изводи

1. Създадената програма на обучение се осъществи чрез набор от специално подбрани педагогически методи. Тя включва лекции и задачи, обвързани предимно с анализ, диалог, активно комуникиране между участниците в изследването, наблюдение и експериментално подхождане творческата дейност. Тяхното съчетаване допринесе за повишаване на художествено познавателната активност на учениците, стимулира развитието на мисловните процеси и провокира въображението.

2. Използването на новите технологични устройства (телефон, камера, графичен таблет), разнообразието от техники и художествени материали, излизането извън границите на училищната база и посещението на различни културни институции води до значителни качествени изменения по отношение теоретичните знания и практическите умения на участниците в експеримента.

3. Чрез сравнителния анализ на входящата (Анкета 1) и изходящата анкета (Анкета 2) се установи нивото на теоретичните знания на учениците преди и след експерименталното изследване. При отговорите от Анкета 2 участниците потвърждават положителния принос на приложената учебна програма. От нея придобивам представа също и за затрудненията, които те продължават да изпитват при художествените задачи. Анализите на количествените резултати от изходящата диагностика при последната задача „Портрет“ потвърждават техните отговори от изходящата анкета. Това съответствие показва, че създадените критерии и показатели отчитат обективно резултатите на обучаваните.

4. От получените резултати може да бъде заключено, че интердисциплинарният подход обогатява знанията на учениците и допълнително допринася за по-задълбоченото и ефективно разработване на поставените задачи.

5. Резултатите показват, че при изпълнение на разработената учебна програма за създаване на портрет, в която е заложено прецизиране на познатите задачи и методи, съпроводени от експериментални такива, учениците достигат до по-задълбочени

и аналитични резултати в разпознаването и изобразяването на емоциите.

6. Развиха се в по-голяма степен техническите умения на учениците; разшириха се теоретичните им познания за цвета и неговите изразни възможности (използване на по-широк диапазон от цветове); повиши се ефективността на учебния процес, което от своя страна допринесе за допълнителна мотивация за изпълнение на учебно-творческата дейност и по-задълбочено усвояване на материала.

7. В процеса на изпълнение на програмата учениците допълнително достигат и до друг значим за цялостното художествено образование резултат, а именно – намиране на път, чрез който да достигат до създаването на авторска картина.

8. Учебният етюд се превръща в машинален процес, при който учениците не подхождат проучвателно. Моделът не предизвиква в тях интерес, често не го поставят в атмосферна среда и се съсредоточават в малки зони, които впоследствие трудно успяват да свържат убедително.

9. Броят на учебните часове по специалните предмети е ограничен, което налага практиката те да бъдат насочени предимно към развиване на базисните художествени умения. По този начин учениците биват оцетени от теоретичните познания, както и от възможността да работят върху усъвършенстване на творческото си мислене. Авторското отношение към произведенията е недостижима задача за почти всички обучавани.

10. Употребата на разнообразни методи (като иновативни, интерактивни и интердисциплинарни) допринасят за положителните резултати в практика. Предварителният анализ на поставените задачи и разширяването на обхвата на изследването им откриват нови перспективи пред учениците.

Заклучение

Постигнатите резултати от експерименталното изследване могат да служат като ориентир за художествените знания и умения, свързани с портретното изкуство на учениците от художествените гимназии. Използваният анкетен метод откри основни пропуски в теоретичната и практическата им подготовка. Тази информация позволява да се търсят нови средства и пътища, чрез които да се достигне до оптимизиране и осъвременяване на учебния процес. От друга страна, в художествените резултати виждаме сериозни постижения, които могат да бъдат проследени в развитие през тези деветдесет учебни часа от разработената програма. Тя е изградена от дидактически методи, похвати и средства, които са съчетани по различен начин от традиционния. Изобразителните резултати се сравниха по разработената за целта диагностична система от критерии и показатели. Основният метод на научното изследване е дидактическият експеримент, съдържащ три етапа: констатиращ, формиращ, заключителен. Като допълващи го могат да бъдат споменати анкета, интервю с експерт, дискусия, беседа, лекция, демонстрация, конферанс. Чрез изброените методи се осъществиха теоретичните проучвания, разработи се изследването, експерименталният модел, реализираха се диагностичните и оценъчните процедури, анализираха се резултатите, които доведоха до обобщения и изводи. Изобразителните резултати от практическата дейност и мнението на обучаваните в отговорите на анкетата потвърждават хипотезата, че при изпълнение на разработената учебна програма за създаване на портрет, чрез задълбочено прецизиране на познатите задачи и методи, съпроводени от експериментални такива, учениците ще достигнат до по-задълбочени и аналитични резултати в разпознаването и изобразяването на емоциите. Разработената учебна програма за създаване на портрет може да бъде използвана от художниците педагози в тяхната практика при обучението на ученици в гимназиален етап или в първите курсове на висшето образование, както и от всички специалисти в областта, които провеждат извънкласни и извънучилищни дейности. Изследването

би могло да представлява интерес и за всички вълнуващи се от темата за портретното изкуство.

Библиография

1. Аврамов, Димитър. За значението на традициите в съвременното изкуство. // Проблеми на изкуството, бр. 1, С., БАН, 1971.
2. Аврамов, Димитър. Съвременният художник и визуалните масмедии. // Проблеми на изкуството, бр. 1, С., БАН, 1980.
3. Аврамов, Димитър. Естетика на модерното изкуство. С., Кибеа, 2008.
4. Александров, Николай. Фундаментална теория на цветовете. С., Изток-Запад, 2012.
5. Алексиева, Емилия. Рисунките в психологическото изследване на личността. С., УИ Св. Климент Охридски, 2000.
6. Ангелов, Методий. Физиогномика и изкуство. Пловдив, Фаст Принт Букс ЕООД, 2014.
7. Анчева, Антоанета. Човек и канон. Велико Търново, УИ Св. св. Кирил и Методий, 2016.
8. Аристотел. Физиогномика. С., ЛИК и Вермеер, 1998.
9. Атанасова, Иванка. Речник на термините в изобразителното изкуство. Велико Търново, Великотърновски университет Св. св. Кирил и Методий, 2006.
10. Атанасова, Николинка. Предизвикателството на интерактивните методи на обучение. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2012.
11. Балкански, Димитър. Ролята на учителя за осъществяване на ефективен урок по изобразително изкуство. // Педагогика, бр. 3, 2011, с. 90 – 100.
12. Батоева, Дина, Драглова, Ели, Попов, Теодор. Педагогическа и психологическа диагностика. С., Аскони-Издат, 2007.
13. Беспалко, Владимир. Основи на теорията на педагогическите системи. С., Народна просвета, 1995.
14. Бешкова, Снежина. Френско-български речник на изобразителните изкуства. С., Хейзъл, 2001.
15. Бижков, Георги. Методология и методи на

педагогическите изследвания. С., Наука и изкуство, 1983.

16. Бижков, Георги. Реформаторска педагогика. София: „Просвета“, 1994.

17. Български етимологичен речник, т. 5, Падеж – пуска. София: БАН, 1999.

18. Ворингер, Вилхем. Абстракция и вчувстване. С., Наука и изкуство, 1993.

19. Валтер, Инго. Видения и реалност. С., Алианс-97 ООД, София, 2001.

20. Виготски, Лео. Психология на изкуството. С, Наука и изкуство, 1978.

21. Вълчев, Румен. Интерактивни методи и групова работа в съвременното образование. София, Отворено образование, 2006.

22. Върбанов, Петко. Цветознание, Светлина, цвят и материали в изобразителното изкуство. Велико Търново, УИ Св. св. Кирил и Методий, 1994.

23. Гомбрех, Ернст. Изкуство и илюзия. Изследване върху психологията на изображението в изкуството. С., Български художник, 1988.

24. Годишник на Софийски университет „Св. Климент Охридски“ – Факултет по педагогика, книга Педагогика. С., 2015.

25. Голман, Даниъл. Емоционалната интелигентност. С, Изток-Запад, 2011.

26. Господинов, Бончо. Ефективност на обучението. Пловдив, СЕМА 2001, 1998.

27. Дамянов, Бисер, Георгиева, Татяна. Методика по изобразително изкуство – работа с материали и техники. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2000.

28. Дамянов, Бисер. За някои методи при поставяне и изясняване на изобразителни задачи. В: Детето, изкуствата, технологиите. Съвременни тенденции изобразително изкуство, музика, театрална дейност, бит и технологии. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2010, с. 18.

29. Дамянов, Бисер. Как да разглеждаме произведения на изкуството. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2010.

30. Дамянов, Бисер. Композицията. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 1998.
31. Денев, Пламен. Интерактивни педагогически умения. Кърджали, Родопи-Кърджали, 2005.
32. Десев, Любен. Речник по психология. Второ допълнително издание, София, УИ Св. Климент Охридски, 2021.
33. Джеймс, Уилям, Спиноза, Барух, Вундт, Вилхем и съавт. Енциклопедия на чувствата. София, Здраве и щастие, 2016.
34. Димчев, Веселин. Развитие на художествено-изобразителната дейност. С., Народна просвета, 1977.
35. Добрев, Боян. Принципи на визуалната композиция. С., Булгет, 2013.
36. Дюхтинг, Хайо. Василий Кандински. Революция в живописа. Бон, TASCHEN, 2003.
37. Занков, Огнян. Методика на възприемане на произведенията на изобразителното изкуство. Диагностика на художествените познания. С., Аноубис, 2006.
38. Захаријева, Диана. Ескизът в обучението по живопис (за художествените специалности в университета). Автореферат, Благоевград, 2013.
39. Здравков, Стоян. Обучението по рисуване в българското училище: От Освобождението до края на XX век. Велико Търново, УИ Св. Св. Кирил и Методий, 2012.
40. Златева, Ани. Интерактивни занимания с изкуство в неформална среда. Стара Загора, Академично издателство Тракийски университет, 2022.
41. Златева, Ани. Пространството в детската рисунка. Стара Загора, Педагогически факултет към Тракийски университет, 2013.
42. Златева, Ани. Рисувателни упражнения. Стара Загора, Дъга Плюс, 2006.
43. Коменски, Ян. Велика дидактика. С., Софийски университет, 2007.
44. Кандински, Василий. За духовното в изкуството. С., Изток-Запад, 2016.
45. Кандински, Василий. Точка и линия в равнината. С., Лик,

1995.

46. Карол, Изард. Психология на емоциите. С., Здраве и щастие, 2001.

47. Кларк, Кенет. Въведение към Рембранд. С., Български художник, 2006.

48. Колектив. Импресионистите – Енциклопедичен справочник. С., Книгомания, 2010.

49. Крейгхед, Едуард, Немероф, Чарлз. Енциклопедия по психология и поведенческа наука. С., Наука и изкуство, 2008.

50. Куков, Емил. Живопис. Обучение и творчество. Благоевград, Неофит Рилски, 2003.

51. Куков, Емил. Обучение по живопис в университета. Благоевград, УИ Неофит Рилски, 2003.

52. Куков, Емил. Особенности на стадиалното развитие на портретната живопис в обучението на студентите от специалност „Педагогика на обучението по изобразително изкуство“. // С., Педагогика – N 6, 2010.

53. Куков, Емил. Стадиални състояния в живописиста. Натюрморт. Портрет. Благоевград, УИ Неофит Рилски, 2008.

54. Лардева, Галина. Художественото произведение като автопоетическа система. Пловдив, Жанет-45, 2017.

55. Легкоступ, Пламен. Изобразително изкуство – възпитателни, терапевтични и корекционни аспекти. С., УИ Св. Климент Охридски, 2010.

56. Лозенски, Драган. Методи на обучението по рисуване за повишаване художествената грамотност на учениците. С., Народна просвета, 1963.

57. Маркова, Даниела. Изобразителни задачи за стимулиране на креативността на студентите. В: Иновации и компетентности в образованието. Интердисциплинарен форум. Сборник статии на преподаватели. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2016, с. 286 – 295.

58. Маркова, Даниела. Изобразително изкуство – общуване отвъд думите. В: Детето, изкуствата, технологиите. Съвременни тенденции изобразително изкуство, музика, театрална дейност, бит

и технологии. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2010, с. 37 – 5.

59. Маркова, Даниела. Обучението по изобразително изкуство – възможност за преосмисляне на стереотипите на възприятието. В: Съвременни педагогически теории и практики, 25 г. Педагогически факултет. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2011, с. 70 – 77.

60. Маркова, Даниела. Поглед върху съвременните тенденции в изобразителното изкуство. В: сборник статии Образование, общество, личност, интердисциплинарен научен форум, организиран по повод 30 години от създаването на Педагогическия факултет. Пловдив, УИ Паисий Хилендарски, 2015, с. 91 – 101.

61. Маркова, Даниела. Учителят и възможностите за личностно развитие на учениците чрез художественотворческа дейност. В: сборник Учителят прави училището. Велико Търново, УИ Св. св. Кирил и Методий, 2016, с. 73 – 79.

62. Морзов, Александър Художникът и светът на личността. С., Български художник, 1984.

63. Попов, Александър. Извънкласна и извънучилищна дейност с учениците. Благоевград, Югозападен университет Неофит Рилски, 1994.

64. Радев, Пламен. Връзки на педагогиката с философията, педагогиката и логиката. С., Хермес, 2003.

65. Раушенбах, Борис. Пространствени построения в живописа. С., Български художник, 1984.

66. Савчева, Мариета, Мойнова, Мариана. Интерактивни методи в обучението по изобразително изкуство. С., АзБуки – Просвета, 2008.

67. Савчева, Мариета. Форми и средства за визуална комуникация – теоретични аспекти и практически интерпретации в обучението по изобразително изкуство, Съвременното обучение между теорията и практиката. С., СУ Св. Климент Охридски, 2009, с. 217 – 224.

68. Соловиев, Александър, Смирнов, Глеб, Алексеева, Евгения. Учебна рисунка. С., Наука и изкуство, 1967.

69. Станев, Александър. Рисуването – някои методически и творчески процеси в българската държавна художествена академия. С., Наука и изкуство, 1992.

70. Станев, Александър. Рисуването за средните специални художествени училища. С., Просвета, 1985.

71. Темникова, Мария, Георгиева, Диана, Делчев, Мариан и съавт. Компетентностен подход в обучението на студенти от педагогически специалности. Ст. Загора, Пед. фак. към Тракийски университет, 2021.

72. Тодоров, Юрий. Място на интерактивните методи на обучение в съвременното образование, Педагогика. С., Аз-буки, 2004, стр. 807 – 846.

73. Фройд, Зигмунд. Лекции за въведение в психоанализата. С., Колибри, 2013.

74. Цонев, Кирил. Технология на изящните изкуства. С., Наука и изкуство, 1974.

75. Чуховски, Петър. Рисунката – същност, проблематика, достижения на съвременните български художници. С., Български художник, 1976.

76. Чуховски, Петър. Съвременна българско изкуство. С., Български художник, 1982.

77. Шекин, Георгий. Визуална психодиагностика. Велико Търново, Фабер, 2004.

Чуждестранна литература:

1. Brooker, S. Portrait Painting Atelier: Old Master Techniques and Contemporary Applications, Watson-Guptill, 2010.

2. Doerner, M. The Materials of the Artist and Their Use in Painting, New York: Harcourt, Brace, 1946.

3. Efland, A. A history of art education. Intellectual and social currents in teaching the visual arts. New York: Teachers College Press, 1990.

4. Faigin, G. The Artist's Complete Guide to Facial Expression. Clarkson Potter/Ten Speed, 2008.

5. Higgins, Jo., Howgate, Sarah, Nairne, Sandy, Dixon, Andrew Graham. 21st-Century Portraits. National portrait gallery, London, 2014.
6. Hollingsworth, M. Art in World History. Milano, Giunti Editore, 2003.
7. Loomis, A. Drawing the Head and Hands. Titan books, 2005.
8. Panofsky, E. Idea. A Concept of Art Theory. South Carolina, University of South Carolina Press, 1968.
9. Pommier, Édouard. Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris, Gallimard, 1998.
10. Solso, Robert. The Psychology of Art and the Evolution of the Conscious Brain (A Bradford Book) Paperback – September 1, MIT Press, 2003.
11. Todorov, Alexander. Face Value: The Irresistible Influence of First Impressions. Princeton University Press, 2017.
12. Аксенов, Юрий, Левидова, Майя Михайловна, Цвет и линия. М., Советский художник, 1976.

Интернет источники:

1. Calle, Sophie, www.tate.org.uk/art/artworks/calle-the-hotel-room-47-p78300
2. Dijkstra, Rinke, <http://www.artnet.com/artists/rineke-dijkstra/>
3. Dumas, Marlene, www.tate.org.uk/art/artists/marlene-dumas-2407
4. Leibovitz, Annie. www.artsy.net/article/artsy-editorial-an-nie-leibovitz-perfectly-captured-yoko-johns-relationship
5. Online Encyclopaedia Britannica, <https://www.britannica.com/topic/physiognomy-divination>
6. Online Etymology Dictionary, <https://www.etymonline.com/word/portrait>
7. Oxford Learner's Dictionary - <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/physiognomy>
8. Princeton University - <https://www.princeton.edu/news/2017/10/16/todorov-explores-irresistible-influence-first-impressions/>

9. Richter, Gerhard. //www.gerhard-richter.com/en/quotes/subjects-2/portraits-13/

10. Taylor, Jennie, O'Donnell Catherine, What is a Portrait -<https://www.nationalgallery.ie/sites/default/files/201910/What%20is%20a%20Portrait%20Resource%20for%20Schools.pdf>

11. Аврамова-Тодорова, Герана. Предучилищна и начална училищна педагогика. Дисертационен труд, Бургас, Бургаски свободен университет, 2022 <https://ras.nacid.bg/api/reg/FileStorage?key=71cd2bb6-d94d-4b6b-b350-675f24c5019e&mimeType=application/pdf&file>

Name=%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF%20%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B0%20%D0%90%D0%B2%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%A2%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf&dbId=1 Name=%D0%94%D0%98%D0%A1%D0%95%D0%A0%D0%A2%D0%90%D0%A6%D0%98%D0%AF%20%D0%93%D0%B5%D1%80%D0%B3%D0%B0%D0%BD%D0%B0%20%D0%90%D0%B2%D1%80%D0%B0%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B0-%D0%A2%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%80%D0%BE%D0%B2%D0%B0.pdf&dbId=1

12. Величкова, Александрина. Организационно-управленски тренингов модел за развитие на емоционалната интелигентност на педагогическите специалисти, [https://www.shu.bg/wp-content/uploads/file-manager-advanced/users/razvitie/as/2020/phd Al.Velichkova/AVTOREFERAT-DISERTACIA-Aleksandrina_Velichkova.pdf](https://www.shu.bg/wp-content/uploads/file-manager-advanced/users/razvitie/as/2020/phd%20Al.Velichkova/AVTOREFERAT-DISERTACIA-Aleksandrina_Velichkova.pdf), Шумен, ШУ Епископ К. Преславски, 2022.

13. Глубинная психология - <https://www.psyoffice.ru>

14. Краткий психологический словарь. — Ростов-на-Дону: ФЕНИКС. Л.А.Карпенко, А.В.Петровский, М. Г. Ярошевский. 1998. [<https://www.psyoffice.ru/5-psychology-2776.htm>]

15. Лазаров, Бисер. Обучението на реставраторите по живопис (етика и мотивация, методи и жанрове), Автореферат, https://nha.bg/uploads/ckeditor/AVTOREFERAT_Biser_Lazarov.pdf

16. Лазаров, Бисер. Обучението на реставраторите по

живопис (етика и мотивация, методи и жанрове), Автореферат, https://nha.bg/uploads/ckeditor/AVTOREFERAT_Biser_Lazarov.pdf

17. Министерство на образованието и науката, <https://class.mon.bg/About.aspx>

18. Солакова, Капка. Образованието и образователните институции в епохата на свързаните технологии – традиции и иновации. Първа международна научна конференция, Пловдив, 2017 – <https://www.artacademyplovdiv.com/amtii/Konferencii/MNK%20Nauka%20obrazovanie%20inovacii%202017.pdf>, с. 3-7

19. Толковый словарь Ушакова онлайн, <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=82371>

20. Цанкова, Тодорова. Портрет. Културно-исторически бележки. Littera et Lingua в Електронно списание за хуманитаристика: <https://naum.slav.uni-sofia.bg/node/1827>

ПРИЛОЖЕНИЕ

УЧЕБНА ПРОГРАМА ОТ ТВОРЧЕСКИ ЗАДАЧИ И ЛЕКЦИИ ЗА ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА ЕМОЦИОНАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ ПРИ РИСУВАНЕТО НА ПОРТРЕТ

1. Табличен вид на програмата

N	Тема	Задача	Брой часове	Техника	Формат
Входяща диагностика:					
	Анкета – портрет	Да констатира знанията на учениците за понятието „портрет“	1		
	Портрет на жена	Търсене на състояние и емоция в портрета	12	акрил	60/80
Творчески задачи и лекции					
	Лекция I Портрет		4		
	Лекция II Човешките емоции		2		
1	Портрет на мъж – глава (естествено осветление от едната страна на главата)	Конструктивна скица	2	въглен	46/5550/70

		Ескиз – гризаил	3	акварел	30/40
	Лекция Значението на цвета в картината		4		
2	Портрет на мъж – глава <i>(естествено</i> <i>осветление от</i> <i>едната страна на</i> <i>главата) на</i> <i>студен фон</i>	Търсене на цветовите съотношения в главата и нейните връзки с фона, обобщаване на образа.	10	акрил	46/55
	Лекция IV Композиция		4		
3	Дигитален портрет на съученик	Изобразяване на емоция, използване на дигитални технологии	8	дигитална	
4	Упражнение върху изобразяване на човешки мимики	Изразяване на емоция чрез мимика	4	по избор	
5	Представителен портрет на балерина	Скициране/ фотографиране на модела с цел улавяне на движение, състояние, емоция	2	по избор	по избор

		Създаване образ на балерина и пресъздаване на емоция	10	акрил	60/80
6	Описание на художествени произведения в Градска художествена галерия – Пловдив (запис чрез диктофон)	Устно описание на портрети	3		
7	Двуфигурен портрет, изграден чрез експресионистични изразни средства	Ескиз – решаване на композиционни и цветови задачи	4	акрил/пастел	4 x 10/15
		Пресъздаване на усещане за тревожна емоция	8	акрил	по избор
8	Автопортрет	Отразяване на собственото възприемане на външния израз на личността. Търсене на връзка между човек, пространство и използван материал.	8	по избор	по избор

Изходяща диагностика					
	Портрет	Търсене на състояние и емоция в портрета	12	акрил	60/80
	Анкета	Да констатира нивото на развитие на знанията и уменията при учениците, свързани с портрета, след проведената учебна програма	1		
Общ брой: 90 часа					

2. Лекции

I

Портретът в изобразителното изкуство

I. Етимология и значение на понятието „портрет“

Понятието „портрет“ в литературата има корени в латинския език. Думата произлиза от латинската дума *portrahere*, която се състои от две части: *port-* (което означава „да носи“ или „да изнася“) и *-trahere* (което означава „да тегли“ или „да извлича“). Следователно, етимологично „портрет“ се свързва с изображение, което се „извлича“ от реалния свят и се пренася върху носител. Смята се, че в английския език думата *portrait* е навлязла за пръв път през късния XIV в. под формата *portreiture*, произлизаща от среднофренската „*ortrait*“, а тя на свой ред от старофренската *portret* през XIII в. Описанието насочва към изображение, което се фокусира предимно върху главата и лицето. В българския език думата „портрет“ е регистрирана за пръв път през 1849 г. Навлиза като книжовна заемка – от френски, чрез „Цариградски вестник“, и от руски, чрез преводи, но прониква и като устна заемка от европейските заселници фотографи. [БЕР, 1999, с. 533]. Дълги години понятието „портрет“ в Западна Европа обозначава многозначително „изображение“, докато през XVII в. започва да се отнася само до изображения на хора. През 1694 г. речникът на Френската академия фиксира определението в по-тесен смисъл: „образ, подобие на човек, направен с четка, длето, молив“ [Pommier, 1998, с. 17].

Като термин в изобразителното изкуство портретът е разгледан по следния начин:

Портрет, м. (рус. портрет, фр. portrait)

1. Един от жанровете в живописа, скулптурата и графиката, посветен на изобразяването на дадено конкретно лице (цяла фигура, бюст, глава) с предаване на индивидуалните му черти и душевното му състояние.

2. Отделно произведение на този жанр.

Във Френско-български речник за изобразителните изкуства

думата е преведена от *portrait* и обозначава картина, рисунка или скулптура, която изобразява дадено конкретно лице [Бешкова, Снежина, 2001, с. 325].

II. Видове портрет в изобразителното изкуство

Видовете портрет могат да бъдат разглеждани по следния начин:

- според броя на изобразените лица: **единичен, двоен и групов**;
- според използваните изразни средства: в изящните изкуства – **скулптурен, живописен и графичен**; в приложните изкуства – **витражен, мозаечен и т.н.; фотографски**;
- според композицията: **глава, бюст, полуфигура и цяла фигура**;
- според положението на главата: **анфас, три-четвърти, полупрофил и профил**;
- според пола и възрастта: **мъжки, женски, детски**;
- според сюжета: **автопортрет, семеен портрет, представителен (официален) портрет, портрет по поръчка, исторически, религиозен, животински**.

III. Портретът през XXI век

Свикнали сме на портрета да се гледа като нещо остаряло и старомодно, но последните години виждаме засилен интерес към изследване на индивидуалността на човек в световен мащаб. През 2014 г. Националната портретна галерия в Лондон издава голям албум, съдържащ над 150 изображения от 50 артисти, наречен „Портретите на XXI век“. Интересно е да се проследи в какви категории е ситуиран портретът. Обособени са седем ключови направления, разглеждат се текущи тенденции, показващи широкия набор от медии, използвани от днешните артисти:

1. Портрети, в които артистът наблюдава и анализира портретувания

Тези произведения са свързани с по-философски начин за

интерпретиране на портрета. Отдават голямо значение на детайла, не целят създаване на твърдение, внушение или преценка, създадена от автора.

2. Автопортрети

Традиционното разбиране за автопортрет е почти напълно забравено от артистите, които творят през XXI век. В много от произведенията художниците дори не се срещат като обекти, а са представени чрез документални филми, костюми и всякакъв вид алтернативно представяне на човек.

3. Портрети по поръчка и портрети на знаменитости

Тези портрети изследват знаменитостите не като действителни личности, а като социално-културни феномени. Те се приемат като социална сила, която има огромно значение за възприятията и модата в обществото. Разглежда се какво означава днес да си известен и неговата стойност.

4. Социални портрети

Социалните теми вдъхновяват създаването на този тип портрети. Изследват се значими теми, свързани с проблеми в обществото. За отправна точка на артистите служат въпросите за пола, съвременната история, популярната култура, религията, консуматорството и др.

5. Портрети, произлизащи от геополитиката и националната идентичност

Тези творби афишират твърдението, че всеки човек е оформен донякъде от факти и събития. Смята се, че сме резултат от политика, пол, раса и география. Портретите изследват колективни истории и бележки, отражение на редица конфликтни политики и истории от цял свят.

6. Портрет на тялото

В този вид портрети са включени също и автопортрети. Те са

средство за изследване на границите на човешката физика, тялото и самия жанр.

7. Въображаеми портрети / доизмислени портрети

Тези портрети показват лица, които или не съществуват, или са пресъздадени по такъв начин, по който да деформират истината за тях. Те насочват към анализиране на това какво точно може да разкрие един портрет и каква е неговата достоверност.

III. Кратка история за развитието на портрета в историята на изобразителното изкуството

Портретните изображения се развиват от самото начало на зараждането на изкуството. Скалните рисунки показват нуждата на човек да търси обяснение за света около себе си чрез изкуството. Оттогава то се превръща в негово отражение. Примитивното изкуство в своето начало се свързва с животинските изображения, но бързо като негов обект се включва и образът на човек.



Статуя на Гудея, Лувър

Първобитният художник се интересува от действията, извършвани от човека-ловец, а не от неговите индивидуални и портретни черти, тъй като човекът-индивид не е познат все още в примитивното племенно общество. В древните цивилизации портретното изкуство може да се разглежда като частно или публично. Повечето биват публично изкуство или вид погребално изкуство, отразяващо морала и религиозните ценности на деня. При Шумер изобразяването на човека е свързано с вярването, че

боговете присъстват в своите образи, а статуетките на поклонниците служат като заместници на хората, но никоя от фигурите не наподобява реална прилика. В месопотамското изкуство за първи път се говори за канон при статуите на Гудея. Те са от първите, които се считат за портретни, защото всички имат подобни характеристики, които изглеждат представителни и уникални за владетеля.

Когато говорим за изкуството на Египет, правим връзка с изградените канони, които векове наред привидно запазват своята устойчивост, но дори и там се откриват специфики в различните периоди, провокирани от промяна на историческата обстановка. Изображенията на човек в египетското изкуство са спокойни, представят личностите в неопределена възраст. Въпреки обобщаването в образа, всяка творба се отличава с индивидуална характеристика и с живо, съсредоточено изражение на лицето (Седнал



*Бюст на везир Анх-хаф,
Гиза*

писар от Сакара). Нововъведение е портретният бюст, като отличителен пример е изящният бюст на везир Анх-хаф от Гиза. На пръв поглед Средното царство отхвърля създадените традиции и норми, като търси усещане за индивидуалност, физически и психологически реализъм. Тези достижения продължават своя живот в римските портрети. Новото царство продължава се фокусира още повече върху изобразяването на индивида – човекът е показан в ежедневните дейности, недъзите и болестите също не били скривани, липсва идеализацията на образа.

Гръцките портрети се свързват с драматизъм и трагизъм, които са отражение на политическия живот. Търси се отделната личност, нейното реалистично изобразяване, позата и изражението отразяват характера и чувствата, разкриват се добродетелите.

Търси се поетичната красота и чувственост. Обект на художествено превъплъщение е човекът не само в победните фази от живота, но и в поражения, конфликти.

Римските портрети се отличават със стремеж към демонстриране на индивидуалния характер и чувства, всичко е подчинено на идеята за специфичната римска самоличност, която е отразена в блестящите примери на реалистичния скулптурен портрет, който се развива по времето на Римската република. Римската империя на свой ред променя се схващането за човека – докато в Гърция е идол, в Изтока – знак, в Рим човекът е отделна неповторима единица. Засилва се интересът към вътрешния свят на личността. Римлянинът живее не с вечността, а с момента, затова изкуството регистрира човека в дадения миг. Портретът като жанр носи най-характерната си черта – индивидуалност. Центърът на художествения интерес пада върху духовния свят на човека, а не върху физическото съвършенство като при гърците. Достига се до гротеска, задълбочен психологически анализ. Интересът към сложния противоречив вътрешен живот е най-характерната черта в портретното изкуство.

През XIX в. са открити т.н. фаюмските портрети – антични живописни портрети на хора, прикрепени към мумиите им. Те са били скрити под пясъците на Либийската пустиня в Египет и са забележителни примери на кавалетната живопис. В тях се открива индивидуалност в изобразяването, ясно се откроява етническият тип на лицето и особеностите на използваните цветове. В тези произведения, въпреки локалността на цвета, се усеща пространственост, както и различното осветляване, уелото моделиране на светлина и сянка и използването на цветен. Обръща се внимание на особения реализъм на тези портрети, съчетаващ декоративността, наследена от древноегипетското изкуство.

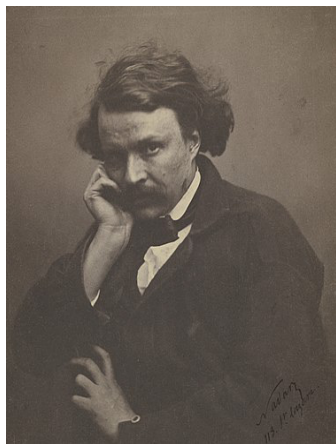
Около 450 г. външната прилика отстъпва пред образа на духовния идеал. Тези творби са експресивни, но все по-неиндивидуални. Портрети в гръко-римски стил престават да се създават за повече от хиляда години. В края на Античността портретът като жанр изчезва. Това се случва с появата на християнството,

за което духът на човек е по-важен от видимия свят. Следват години на иконоборство, изображенията са поставени почти пред изчезване. Изображението ще бъде обявено за ерес през средата на IX в. Настъпват промени, свързани с връщането към на човешките фигури, като първо ги срещаме в някои от илюстрираните ръкописи, където илюстраторите изобразяват конкретни обстоятелства и индивидуални черти. Тези илюстрации се ползват като основа от някои фламандски художници. По време на романския и готическия период до четиринадесети век (около 1000 – 1300 г.) портретът се разширява, за да включва изкуство от витражи – голяма част от него се вижда и до днес в архитектурни шедьоври като катедралата Шартр и катедралата Нотр Дам в Париж.

По времето на византийския стил, доминиращ през периода 450 – 1400 г., художниците възплащават духовните и човешките характеристики чрез символични мотиви. Този ненатуралистичен подход остава до голяма степен неоспорим до пристигането на Джото (1266 – 1337), чиито стенописи на Скровени (Капела дел Арена) са първите картини, на които са представени реалистични, обикновени хора, със солидни триизмерни форми. Времето на Италианския ренесанс е един от най-плодотворните периоди за портрета като жанр. То носи нови открития, свързани с начина на изобразяване, също и хуманизма. Появява се нов реализъм, който е свързан с ренесансовото разбиране за личността и мястото ѝ в света. Обръща се внимание на ценностите на вътрешния свят на отделния човек. Идейните и естетически принципи на ренесансовия портрет тясно се свързват със зараждането и развитието на хуманистична философия и неоплатонизъм. Дълго време портретът е съставна част от многофигурни религиозни композиции – стенни фрески или олтарни образи. Забелязва се силното обръщане към Античността. Художниците използват и достиженията на нидерландските портретисти. Иконата отстъпва място на картината. В края на XV в. се забелязва единство в разбирането за образа на човека и средствата на художествена изразителност. В портретите откриваме съдържаност и съзерцателност, както и няколко типа композиции в различни варианти – моделът е изобразен в три четвърти или във фас, до гърдите

или пояса (с включени ръце), на неутрален (тъмен или светъл) фон. Композициите представляват интериор с 1 – 2 прозореца или фон с пейзажна панорама. Своеобразието на местните школи се проявява само в колоритния строй и в трактовката на пейзажа. По-късно портретният образ ще бъде по-богат и по-сложен, ще има по-голяма острота и драматизъм. Ренесансът ражда някои от най-великите художници на всички времена – Леонардо да Винчи, Микеланджело и Рафаело, чието велико дело продължава да влияе на портретното изкуство и днес.

Въпреки че доминирането на светските фигури в изкуството продължава, много художници започват да създават портрети на всекидневния обикновен човек в началото на 1600 г. Тези портрети подчертават простотата на ежедневиия живот. През XVII век Нидерландия преживява икономически прогрес, тя става водеща сила в търговията, науката и изкуството. Скъсването със стария монархизъм и католическата културна традиция поражда нуждата от цялостно обновяване на изкуството. Забогатели търговци, граждани и селяни поръчват свои портрети. Голямо разпространение получава груповият портрет, майстори на който са Франс Халс и Рембранд. Последният е едно от най-големите имена в портретното изкуство. Създател е на живописни и графични портрети, пропити



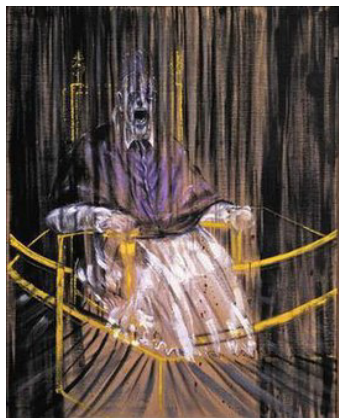
*Надар, Автопортрет,
ок. 1855*

с дълбок психологизъм. Важна част от неговото творчество са автопортретите му. Видни представители на жанра от епохата са Антонис ван Дайк, Диего Веласкес, Франсиско де Сурбаран. Реализмът на XIX в. разширява сюжетния кръг в живописа, включвайки сцени от действителността, които до момента са считани за недостойни. Появяват се образите на дребни буржоа, работници, селяни, свещеници, проститутки,

изобразени в естествената им среда. Творбите на Миле разкриват връзката между човек и земя, което е едно от значителните завоевания на реализма. Това е епоха, достигаща високи постижения във всички клонове на науката, което допринася изкуството да използва средствата и методите, с които си служи тя. Стига се до отричане на импровизацията и въображението. Във Франция през втората половина на XIX в. реализмът се превръща в натурализъм. В търсене на разнообразие в сюжетите, художниците от изобразяване на природата и действителността започват да разбират не просто външната материална среда, а човека – той се превръща в главен обект на изкуството. Начинът, по който се възприема, се променя – човекът е разглеждан като неповторим индивид с променлива психика. Това ново схващане идва от желанието да се покаже истината за изобразявания обект. Смята се, че насочването към душевно неповторимото е най-важната черта на модерното изкуство. Художниците търсят общите качества на човека, който е член на някоя социалните общности, но чрез тях насочват вниманието към личността и неповторимото в нея. Желанието за правдиво изобразяване достига до най-интимните мисли и чувства на човека, обръща внимание на неговите моментни настроения, емоциите и душевния живот. През XIX в. фотографията вече е достъпна и разпространена. Човекът е готов да се възползва от нейните възможности, което не би било възможно да се случи през миналия век, предан на фантазията. Изобретяването на фотографията е отговор на търсенията на романтизма, чието желание е намирането на истинското и естественото. Тя получава бърз прием сред обществото. След представянето на дагеротипа навсякъде се появяват фотографски студия, в които всеки може да си направи портрет. Между фотографите се появява силна конкуренция за запечатването на образите на известните личности. Снимките на Гаспар Феликс Турнашон, известен като Надар, са предшествениците на модерната фотография на звездите. Използването на фотографските открития и широкото им приложение през XIX в. затвърждават своето място, като през XX и XXI в. те стават неделима част от създаването на портретите. Този разцвет на фотографията и възможността за точно

пресъздаване на света оказват силно влияние върху художниците, довеждат до създаване и търсене на нови изразни средства. Импресионизмът се появява като приемник и продължител на реализма. Той открива нови сфери от действителността. Целта е да се улови мимолетното усещане и да се фиксира мигът. Променя се нагласата към отношението за възприемане на предметите, вече не се рисува това, което се знае, а това, което се вижда. Външната реалност продължава да бъде изобразявана, но силно пречупена през личните усещания. Живописата претърпява процес, в който се откъсва от подражателното наподобяване на природата. Фотографията с нейната достоверност на изображението допринася за насочването на модернистите към това, което е известно като изкуство за изкуството, до момента, в който живописата става независима от съдържанието. С настъпването на XX в. и появата на фовистите, утвърждаващи се като първото модерно течение на века, изчезват и последните остатъци от традиционната моделировка на обема. В картините на Матис виждаме не познатата реалност, а ритмично аранжиране на линии и цветове върху плоска повърхност. Нарушават се основни характеристики на обектите, деформират се анатомичните форми на човешката фигура и портрет, като се удължават или съкращават различни части. Фовизмът оказва своето влияние върху експресионизма, който се отличава с по-големи емоционални крайности. Преди окончателното откъсване от действителността при абстрактното изкуство, кубистите в противопоставяне на първостепенната роля на цвета при фовистите, издигат ролята на конструкцията на формата. Отказват се от въздуха и движението, както и от класическата перспектива. Еволюцията на модерното изкуство от природата към абстракцията е дълъг и изследван път. Теоретичните съчинения на Василий Кандински показват, че абстракционизмът е логически резултат от цялото развитие на модерното изкуство, а художествената творба съдържа два принципа – външен и вътрешен. Вътрешният са емоциите, а външният – материалната им форма. Независимо какъв е изобразяваният обект – човек, предмет или природа, сам по себе си той притежава душа и емоционално съдържание, които биват пресъздадени както чрез различни цветове, така и чрез различни

форми. Портретуването достига нови висоти. Търсенето на начини за пресъздаване на емоционалните състояние в човека намира своя нова, „чиста“ и съвсем конкретизирана форма, носеща чувството си чрез цвета, тенденция започнала още в творчеството на Ван Гог. През XX в. възходът на фотографията и абстракцията бележи упадък на традиционния рисуван портрет, докато през 60-те години



*Франсис Бейкън, Портрет
на Папа Инокентий,*

на XX в. артисти като Анди Уорхол и Рой Лихтенщайн възраждат портрета, превръщайки го в икона на модерното изкуство. Това е времето на разпространяването на фотографията и на технологичните нововъведения, провокиращи художниците да търсят по-абстрактни и по-експериментални начини за изобразяване на формата. От този момент до днес портретът поддържа засиления интерес към себе си и предизвиква вдъхновяващи художници като Франсис Бейкън, Алекс Кац, Чък Клоус, Ринеке Дейкстра, Софи Кале, Ани Лейбовиц, както и безброй други, да продължават изследването и търсенето на вътрешните, непримиримите борби и светове на отделния човек.

Библиография:

78. Higgins, Jo., Howgate, Sarah., Nairne, Sandy., Dixon, Andrew Graham. 21st-Century Portraits. National portrait gallery, London, 2014.

79. Pommier, Édouard. Théories du portrait. De la Renaissance aux Lumières. Paris, Gallimard, 1998.

80. Атанасова, Иванка. Речник на термините в изобразителното изкуство. Велико Търново, Великотърновски университет Св. св. Кирил и Методий, 2006.

81. Бешкова, Снежина. Френско-български речник на изобразителните изкуства. С., Хейзъл, 2001.

82. Български етимологичен речник, т. 5, Падеж – пуска. С., БАН, 1999.

Онлайн източници:

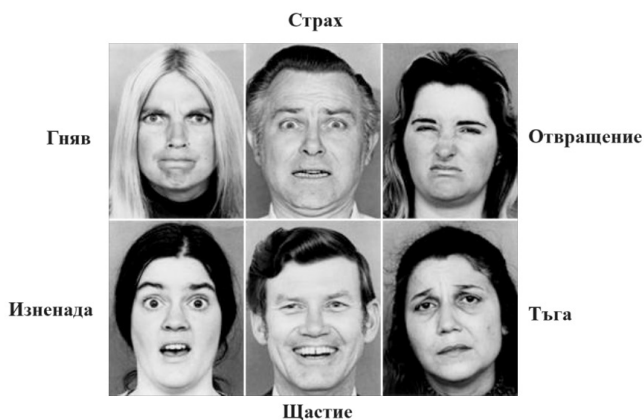
1. <https://www.etymonline.com/word/portrait>

II

Човешките емоции

От най-ранно детство човек се сблъсква със своите емоции и независимо, че го съпътстват през целия му живот, те остават трудни за разбиране и особено за обяснение, наравно с преживяванията и усещанията, които те предизвикват. Емоциите показват нашето психично състояние в конкретния момент. Те се появяват бързо, често са краткотрайни и в повечето случаи не можем да ги разпознаем. Още през Античността хората са изпитвали потребност да ги наблюдават и изследват. Ранен пример за това е Аристотел (384 – 322 г. пр. Хр.), който отделя любов и омраза, желание и отвращение, надежда и отчаяние, плахост и смелост, радост и тъга, гняв. От тогава до днес безброй учени и психолози, като Б. Спиноза (1632 – 1677), Р. Декарт (1596 – 1650), Чарлз Дарвин (1809 – 1882), Уилям Джеймс (1842 – 1910), Карл Ланге (1834 – 1900), Уолтър Кенън (1871 – 1945), Филип Бард (1898 – 1977), Зигмунд Фройд (1856 – 1939), Вилхелм Вунд (1832 – 1920), Карол Изард (1923 – 2017), Пол Екман (1934) и много други, изследват емоциите и техните проявления. Невероятен напредък в науката достига Чарлз Дарвин (1809 – 1882), който създава общата теория за еволюцията на видовете и частната хипотеза за общността на емоционалните експресии между животните и човека, върху която се градят първоначалните идеи за изследването на емоциите. Той е първият, който прави проучване за разнообразието на емоции спрямо културните различия, илюстрира и обосновава приемствеността между израженията на емоциите при нисшите животни и човека, както и ролята на наследствеността във функциите им. Книгата, която разглежда емоциите, се нарича „За изразяването на емоциите при човека и животните“, тя е третият му голям труд, посветен на еволюционната теория, след „За произхода на видовете“ (1859) и „Произход на човека“ (1871). След трудовете на Дарвин през XX и XXI в. продължават изследванията, свързани с емоциите и емоционалните състояния, като предимно се работи върху създаване тяхна обобщена класификация – т.н. базови емоции. Техният брой варира според различните теории. Голяма част от емоциите ни са

комплексни, те обединяват други по-сложни емоции и състояния. Пол Екман (1934) е един от най-изявените и цитирани учени в областта на връзката между емоциите и изражението на лицето. В началото на 70-те години на XX в. прави обстойни изследвания, като анализира различни хора и народи в Чили, Аржентина, Бразилия, Япония, САЩ, както и изолираната култура на племето фори от островите Папуа Нова Гвинея. Чрез своите наблюдения върху хората Екман определя основните емоции като шест на брой – щастие, тъга, гняв, изненада, отвращение, страх. Те са биологично вродени, универсални за всички и се показват чрез израза на лицето.



Шестте емоции, определени от Пол Екман

В ежедневието си рядко виждаме силен израз на емоциите върху лицата на хората. Това се дължи на по-леките преживявания, които изпитват, поради социалните норми или желанието емоциите да бъдат подтиснати и скрити от обществото. Проявата на малките и бързи движения, които не успяваме да прикрием, Екман нарича микроекспресии. Тях той изследва, като измерва движението на лицевите мускули, докато предизвиква емоции. С това изследване се създава Системата за кодиране на лицевите действия на Екман – ръководство за движението на лицевите мускули, използвано както от учени, така и от художници, включително и Студио за анимация Pixar, с което има преки взаимоотношения. Той участва

като консултант и в анимацията „Отвътре навън“ (Inside Out), създадена от Pixar, в която емоциите са главни герои и техните характери са създадени чрез системата, разработена от Екман. Освен данните за лицевата характеристика, която предизвикват емоциите, героите са изградени чрез използването на конкретни цветове. Цветовете помагат за разказването на истории, провокират емоции и усещания, затова тяхното владение и символика трябва да бъде добре позната. Анимацията „Отвътре навън“ е пример за това как всеки цвят отъждествява различна емоция. Друга социално ангажирана инициатива, достигаща до голяма онлайн аудитория в колаборация с Далай Лама, е платформата „Атлас на емоциите“¹⁰, която представлява визуална карта на основните емоции, които човек може да изпита. Според Екман осъзнаването на емоциите и способността те да бъдат контролирани ще се отрази на цялото общество.

Днес, когато говорим за емоциите и преживяванията си, най-често използваме един широко разпространен термин – емоционална интелигентност (EQ). Той е определян общо като способност за възприемане, използване, разбиране, управление и справяне с емоциите, също и като умение за изпитване на съпричастност и грижа към чувствата и емоциите на другите. Смята се, че понятието „емоционална интелигентност“ е употребено за първи път през 1962 г. от Ханскарл Лойнер (1919 – 1996) в неговата монография, наречена „Експериментална психоза“, а две години по-късно, през 1964 г., в статия, написана от Майкъл Белдок. Истинска популярност то придобива чрез бестселъра „Емоционална интелигентност“, написан от научния журналист Даниъл Голман (1946) през 1995 г. В нея Голман споделя, че подкрепя идеята на Екман за класификацията на базовите емоции, като допълва, че те са само част от много нюанси на емоционалния ни живот. Обобщава големи групи като настроения, които, както смята, са по-дълготрайни от емоцията, темпераменти,

¹⁰ <http://atlasofemotions.org/>

предразполагащи към определен вид емоции и разстройства, при които човекът е под влиянието на непрестанни отровни емоции. Голман формира понятието „емоция“ по следния начин: „чувството и свързаните с него мисли, психологически и биологични състояния, както и обусловената от него склонност към едно или друго действие“ [Голман, 2011, с. 302]. В своята същност, според бестселъра, емоционалната интелигентност е съвкупност от пет компонента:

- *самоосъзнаване*: ясно разбиране на това, което чувстваме в даден момент, и използване на това умение в процеса на вземане на решения; реалистична оценка на собствените способности и обосновано чувство на увереност в себе си;

- *саморегулация*: умение за справяне с емоциите, за да могат те да съдействат, а да не пречат на изпълняваната в даден момент задача; добросъвестност и способност да се отложи удоволствието заради постигането на целта;

- *мотивация*: използване на нашите съкровени предпочитания, за да ни подтикнат да действаме и да ни насочват към достигане на целта, да ни помагат да поемаме инициатива, да полагаме усилия, опитвайки се да подобрим нещо, и упорито да продължаваме да постигаме целта си въпреки неуспехи и разочарования;

- *емпатия*: способност за разчитане на чувствата на хората около нас, способност за приемане на чужда гледна точка; разпознаване на разнообразните човешки емоции;

- *социални навици*: добро владение и контролиране на емоциите във взаимоотношенията; правилна преценка на социалните ситуации и отношенията между хората; спокойно взаимодействие; използване на тези навици за убеждаване и ръководене, водене на преговори и регулиране на спорове, сътрудничество и колективна работа.

В книгата се разглеждат различни изследвания и статии по темата, като едно от тях е на Harvard Business School, което установява, че емоционалната интелигентност се брои два пъти повече от коефициента на интелигентност и техническите умения, взети заедно, при определянето кой ще бъде успешен. В Harvard Business Review от 2003 г. се съобщава, че 80% от компетенциите,

които отличават най-добрите от останалите, са в областта на емоционалната интелигентност. Според изследователите това е умение, което можем да развиваме в продължения целия ни живот. Емоционалната интелигентност помага в изграждането на удовлетворяващи взаимоотношения, повишава шансовете за успех в работата и постигането както на професионалните така на и личните цели.

Библиография

1. Голман, Д. *Емоционалната интелигентност*. С., Изток-Запад, 2011.
2. Карол, И. *Психология на емоциите*. С., Здраве и щастие, 2017.

III

Значението на цвета в картината

Търсенето на „прекрасното“ в изкуството най-често се свързва с опита за постигане на хармония в произведението. Нейното значение произлиза от гръцки език и означава „връзка, съзвучие, съразмерност“. Много художници са правили опит да създават система за хармония, насочваща вниманието си към изучаване на цветовете, която да служи като учебно средство за живопис. Поради тази причина в определени епохи някои възприети норми или наложени изисквания са пречка за създаването на нови изразни средства, докато художниците не се освобождават от общоприетите принципи и започват да търсят нови начини, чрез които да постигат най-силно въздействие на живописната творба. Цветът вълнува както художниците, така и учените още от древността. Аристотел го определя като смес от бяло и черно, като това вярване е валидно до 1666 г., когато Исак Нютон открива спектъра на слънчевата светлина. Той показва как призмата може да раздели бялата светлина на набор от цветове и тяхната рекомбинацията пресъздава бялата светлина.



цветен кръг

Разпределението им според дължината на вълната е следното: червен, оранжевочервен, оранжев, оранжевожълт, жълт, зеленожълт, жълтозелен, светлосин, син и виолетов. Основните три цвята са син, червен и жълт, а всички останали могат да бъдат получени чрез тяхното смесване. Цветовете се разделят на хроматични и ахроматични. Хроматичните цветове имат три свойства – светлост (определя се от наличието на черния цвят), цветови тон (определя се от дължината на вълната) и наситеност (степената на различие спрямо равния му по

светлост ахроматичен цвят), а ахроматичните се различават само по светлост, те имат нулева наситеност. Цветовете се разделят на топли и студени според разположението си в цветовия кръг. Възприема се, че студените цветове създават усещане за отдалечаване, а топлите за приближаване. Въздействието на цвета върху човека може да бъде разгледано в две направления – физиологично и психологично. Съществуват лечения в медицината, използващи цвета, за да лекуват някои психически заболявания (смята се, че червеният цвят в големи количества предизвиква главоболие, повишено кръвно налягане както и че векове назад с него е лекувана скарлатината; светлосиният цвят нормализира и успокоява пулса; някои провокират жизнерадост, а други – потиснато състояние на духа и т.н.).

Хора, които гледат дисплей с необичайни цветове, произведени от специално осветление, може да има главоболие и нервни разстройства; вкусната и здравословна храна, сервирана при такива условия, изглежда отблъскваща и дори може да предизвика заболяване.

Някои цветове предизвикват чувство на удоволствие у наблюдателя. Когато емоционално положителен или приятно възприеман цвят се гледа след по-малко приятен цвят, той произвежда повече удоволствие, отколкото когато се гледа сам по себе си – ефект, известен като емоционално усилване на контраста.

Начинът, по който се възприемат цветовете и ролята на тяхната символика оказва важна роля в изкуството. Факторите, които влияят на цветовото възприятие, са различни – възраст, настроение, психично здраве, историческият контекст на времето и културните различия при хората. Влиянието на цвета върху зрителя зависи също и от неговото съчетаване с другите около него. Търси се хармония на комбинациите, което е повод за създаването на множество теории за цвета от художници и теоретици, но общоприетото впечатление е, че възприемането му зависи преди всичко от индивидуалния опит. Революцията в изкуството, която импресионистите създават, е свързана с изследването на светлината и начина, по който тя променя обектите. Те изоставят заучените начини за изобразяване на сенките с топли нюанси на основния цвят и се осмеляват да добавят в тях

противоположния студен. Търси се моментното впечатление от действителността. Светлината и цветът са основните персонажи, които художниците изследват. Цветът започва постепенно да променя функциите си, като придобива символично значение. Течението на фовистите (Les Fauves – дивите зверове) провъзгласява интензивния, чист тон като основно изразно средство в живописа, което разкрива емоционалния свят на художника. От този момент нататък художниците получават свободата да възприемат цвета като достатъчно значим, за да замени сюжетността и тематиката в изображението. Те се интересуват силно и от научната теория на цветовете от XIX век и откриват как да направят цветовете да изглеждат по-ярки и по-смели чрез включване на тези теории. Експресионизмът е друго течение, при което цветът е едно от основните средства за пресъздаване на емоционалния свят на твореца. Срещаме го като интензивен и ненатуралистичен, неговото въздействие е подсилено от свободното нанасяне на боята, силните фактури, преувеличаването и деформациите. Композициите се отличават с нестабилност, динамика и емоционално заредена атмосфера. Творбите отразяват разочарованието, безпокойството, насилието, много крайни чувства и емоции, предизвикани от съвременния живот. Така за няколко десетилетия модерната живопис, отказваща да изобразява правдиво действителността и обръщаща поглед към вътрешните преживявания на индивида, постепенно и последователно се откъсва съвсем от реалността. Създават се основите на абстрактното изкуство, което е най-крайната реакция към академичната естетика и канони. Неговата поява се свързва с името на Василий Кандински (1866 – 1944), създател на забележителните трудове „За духовното в изкуството“, „Точка и линия спрямо плоскостта“ и многобройните статии, посветени на изкуството. Кандински обобщава идеята, че абстракционизмът е резултат от цялостното развитие на модерното изкуство. Той разбира художествената творба като функция на два принципа – вътрешен и външен. Вътрешният, определян като нематериален, е емоцията, а външният – като нейния материален изказ. Обединени в обща визуална форма, те представят емоционалното състояние

на художника. След като загърбва природата, Кандински изследва възможността как единствено чрез линия, цвят и форма да се осъществи емоционалната връзка между художника и зрителя. Отделя най-голямо внимание на тези въпроси в главата „Езикът на формите и цветовете“ в труда „За духовното в изкуство“. Той одухотворява цветовете, припознава ги като символи на душевни състояния „(...) А черният цвят звучи вътрешно като едно Нищо без възможности, като мъртво Нищо след угасването на слънцето, като вечно мълчание без бъдеще и надежда (...). Ненапразно са избрали бялото за одежда на чистата радост и неопетнената чистота. А черното – за одежда на най-голямата, най-дълбоката печал и за символ на смъртта (...)“ [Кандински, с.101]. Изкуството на Кандински не се освобождава докрай от природата и неговите колебания за връзката с нея могат да бъдат открити в теоретичните му разработки. Като естествено продължение на тези опити се появява неопластицизмът (1917 – 1928) с видни представители като Ван Дусбург (1883-1931) и Пит Мондриан (1872 – 1944). В зараждането си тяхното изкуство цели създаване на творба символизираща абсолютната красота, изразена чрез чисти цветове (червен, син и жълт), прави линии или квадрати и образуваните плоскости между тях. С времето тези принципи на изграждане биват променяни или отхвърляни. Това геометризиране и денатурализиране на изкуството изглежда като най-крайната форма на отрицание на природата, докато Казимир Малевич (1879 – 1935) не създава платното, върху чийто бял фон е изобразен бял квадрат. В този момент се смята, че това е краят на живописата. Произведенията на художници като Кандински, Мондриан и Малевич могат да бъдат по-добре осмислени чрез техните теоретически съчинения, които разкриват идейно-психологически възгледи, а не просто интуитивни открития или експерименти.

IV

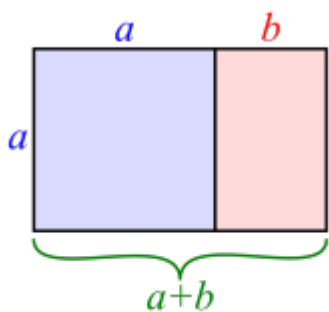
Композиция

Думата „композиция“, произлизаща от латински (compositio), означава „съставяне“, „подреждане“. Тя се разпространява като понятие, широко използвано в изкуството и вълнуващо художници и теоретици от векове. Като първи опит върху неговата теоретико-методическа разработка се приемат трактатите на Леон Батиста Алберти „Три книги за живописца“ от 1436 г. Понятието е полисемантично и изисква при анализирането на текстове да бъдем наясно в какъв смисъл е било употребено. В изобразителното изкуство се среща както в теоретичната му част, така и в практическата част. Понякога под композиция се разбира подреждането на елементите в творбата, друг път с него се назовава самото произведение, съществува и такъв учебен предмет и т.н. Когато се говори за композицията като практическа дейност в изобразителното изкуство, свързваща елементите на творбата, е важно да се подчертае, че трябва да се внимава с приетите и препоръчителните принципи в художническата практика, за да не се стигне до шаблонното им използване. Образите са част от самостоятелна система, която е различна от словото, и тяхното възприемане и натрупване е пряко свързано с изобразителните резултати. Начинът на отразяване на действителността или изцяло абстрактните идеи често пъти са отражение на настоящия момент, но него са коренят културни и понякога дори национални особености. Сред много теоретици, психолози и изкуствоведи, сред които Роберт Солсо, Джеймс Гибсон, Ернст Гомбрих, се приема идеята, че начинът, по който се разчита и възприема едно произведение, зависи именно от културата. Нивото на усъвършенстване на всеки артист се корени в личната отговорност. Създаването на естетически визуален фонд не е лесна задача, особено във време, предоставящо всякакъв вид информация, която не може да бъде редуцирана лесно. Тя оказва своето влияние чрез рекламата, видеоклиповете и социалните мрежи, които достигат до нас дори и без целенасоченото ни вглеждане в тях. Това е сериозен повод да се говори и за нуждата от по-голям контрол върху социалните

пространства в интериора и архитектурата. Ако се трябва да се синтезира смисълът на понятието „композиция“ в изобразителното изкуство, може да се разгледа като начин, чрез който се цели разкриване на идеята на творбата. Използват се основни принципи и похвати, които е допустимо да бъдат нарушени или променени, ако резултатът отразява по-внушително замисъла на творбата. В началото на работния процес е добра практика е да бъдат създадени няколко варианта на композицията. По този начин художникът има възможност чрез изчистването на ненужните елементи, тяхното поместване и намирането на цветовете съотношения да достигне до най-въздействащ вариант. Важно е да се отбележи, че фиксирането на композицията не трябва да бъде приемано като завършен етап. До последните щрихи на едно произведение могат да бъдат отстранявани или добавяни елементи. Това е непрекъснат процес, който се наблюдава през цялото време. Той преминава през метаморфози, които могат да бъдат провокирани неочаквано от изобразителните резултати. В един момент от създаването на творбата тя самата става движеща сила на нейното изграждане. Ако разгледим композицията на съставните ѝ части, тогава може да заключим, че точката в изобразителното изкуство е това, което е атомът за човешкия организъм. Нейният път създава линията, образуваща множество форми. Тези два основополагащи елемента на композицията провокират Василий Кандински през 1926 г. да ги изследва и опише в книгата си „Точка и линия в равнината“. Според Кандински мълчанието като свойство на точката заглушава всичко останало, което носи. По пътя на своето развитие тя оставя белег, който образува линията: „Геометричната линия е невидимо същество. Тя е следата от движещата се точка и следователно е неин продукт. Тя е възникнала от движението – и то чрез унищожаване на висшия, затворен в себе си покой на точката. Извършва се скок от статичното в динамичното. Следователно линията е най-значимата противоположност на първичния живописен елемент – точката. Най-точно тя може да се определи като вторичен елемент“ [Кандински, с. 48]. Според своето разположение в пространството правите линии се делят на вертикални, наклонени (диагонални) и

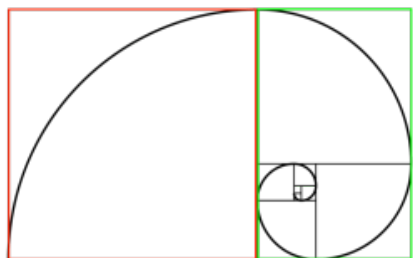
хоризонтални. Вертикалните линии създават усещане за движение във височина, насочена енергия, както и за стабилност. Техните противоположности – хоризонталите – се свързват със спокойствие и покой, напомнящи за земната гравитация, която ги уравновесява и придърпва към себе си. Диагоналните линии на свой ред въздействат динамично и предполагат някаква промяна. По същия този начин влияе върху внушението от творбата и изборът на формата, върху който тя е създадена. Това е може би първото решение, което трябва да бъде осмислено след появата на идеята и преминаването към нейното реализиране. Изборът на формат може да бъде категорично избран и след етапа на композиционното поместване на обемите чрез скицирането на различни варианти на творбата. Но при формата също съществуват определени внушения спрямо неговите форми и пропорции, които на асоциативно ниво трудно биха били подминати, освен ако целенасочено не се търси някакво противоречие. Най-често използваният формат е правоъгълният, който притежава много разновидности. Той се свързва предимно със уравновесеност и спокойствие. Когато хоризонталните му страни са по-големи спрямо вертикалните, се създава усещане за панорамност на изображението, както и предпоставка за разказвателност, свързваща се с развиване на тема във времевото пространство. Вертикално издължените формати се характеризират със своята динамика. Разновидност на правоъгълниците са квадратите, символизиращи равновесието, свързват се и със земното. При работа с тази форма имат голямо значение неговият център и диагоналите му. Често срещан подход е използването на симетричната разработка на изображените обекти, която напомня на безкрайността и цикличността. Квадратът се променя в ромб, когато върху негов ъгъл се пренесе неговото равновесие. В тази си форма той придобива най-голяма динамика спрямо всички правоъгълници, но именно поради своята специфичност и нестабилно положение ромбът рядко се използва. Кръгът като форма е близък до хората от най-древни времена, в които е асоцииран с божественото и безкрая. Той е динамичен и същевременно уравновесен, с ясно изразен център. Съществуват множество варианти на примерни структури, разкриващи различни

внушения от кръга. Широко разпространени са вписаните геометрични фигури в него. Елипсите са близки по-звучене на кръга и често биват асоциирани с широкото им разпространения в рококо. При тях се открояват два центъра по хоризонтала или вертикала. Може би най-малко използваната проста геометрична форма е триъгълникът, който е силно натоварен със своята история, асоциираща го с обекти, вяра и напрежение. Също като кръга притежава широка палитра от възможности за интерпретиране на неговото пространство чрез различни структури. Множество са вариантите от сложни форми, които могат да бъдат използвани като формат на творбата. Авторско решение е постигането на хармоничното съчетаване на формата и идеята или подчертаното им несъответствие.



Широко популярен е принципът за достигане на хармонична пропорция, наречен „златно сечение“ или „божествена пропорция“, отговарящ на 1:1,618 (съотношението на голямата страна към сбора от двете). Смята се, че е описан за първи път от Евклид (306 – 263 г. пр. н. е.), но неговото прилагане може да бъде видяно още и при Старото царство в Египет. Освен в помощ за

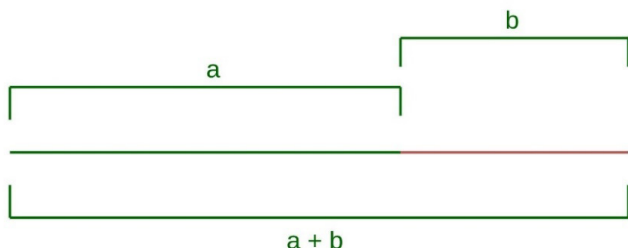
намирането на формата, златното сечение може да бъде използвано и за намиране на хармонията между елементите в творбата, като при делението на 1,618 се получава кръстосването на линии, фиксиращи сечението. Използвайки тези оси за ориентирането на най-важните елементи в творбата, могат да бъдат създадени второстепенни сечения, като се разделят отсечките отново на 1,618. В историята на изобразителното изкуството могат да бъдат проследени актуални за епохата си композиционни структури. Първите изображения през палеолита са с хаотично поместени обекти. През мезолита се забелязва оформяне на първата композиционна схема, която помества елементите в една сцена. От този момент нататък композицията



пространственост.

осмислено започва да бъде в помощ за изразяването на идеята на творбата. Етапите, през които минава композиционната структура, се развиват чрез фриза и обогатяването на сцените, открояващи се с търсене на

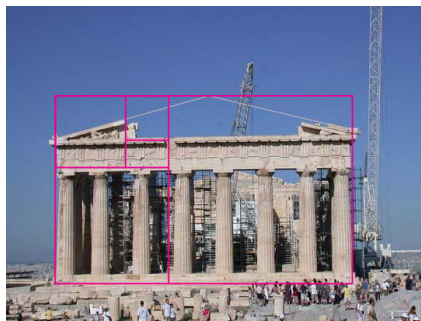
ЗЛАТНО СЕЧЕНИЕ



$$\text{Златно сечение} = \frac{a}{b} = \frac{a+b}{a} = 1.618$$

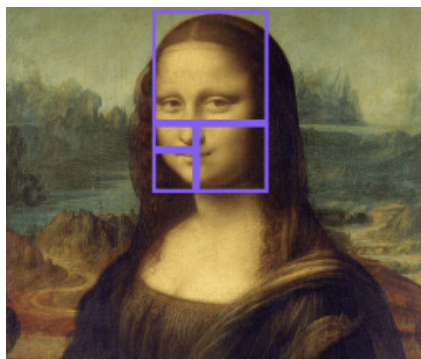
Изобразяването на триизмерното пространство достига своя връх през Ренесанса, където широко се използват централната (обединяваща смисловия и перспективния център), пирамидалната и симетричната композиция, внушаващи хармония и баланс. В противовес се появява барокът, носещ динамика, силна емоция и драматизъм чрез дисбаланс и напрежение. Типична за него е триъгълната структура. През различните периоди тези структури се повтарят, като биват променяни чрез своята интензивност и винаги обслужват смисъла на произведението. В началото на модерната епоха с появата на импресионистите се осъществява революция в

начина, по който се представя т.н. „замисъл“ на творбата.



Партенон, Гърция

зависи също и от използваните пропорции, които представляват съотношенията между елементите. Те са обект на изследване още от Древен Египет, където били използвани схеми с размерите на човешкото тяло, както и разграфяването на изобразителната повърхност на квадрати, в която се вписват елементите. Развитието на пропорционирането в Древна Елада въздига математическите изчисления в лицето на Питагор и традицията продължава да бъде усъвършенствана като се разглежда през съотношенията в човешкото тяло. Пример за това е „Витрувианският човек“ от Античността, който служи за прототип на известната схема на Леонардо да Винчи.



Мона Лиза, Леонардо да Винчи

Художниците не разчитат на своите обекти да разкриват истории чрез логично структурно построяване, а целият въздействие единствено чрез собствените им визуални характеристики. Те оставят всичко старо зад гърба си и издигат цвета в култ. От този момент нататък всеки художник създава своя „знакова“ система в своите произведения. Хармоничното излъчване на творбата до голяма степен

зависи от използваните пропорции, които представляват съотношенията между елементите. Те са обект на изследване още от Древен Египет, където били използвани схеми с размерите на човешкото тяло, както и разграфяването на изобразителната повърхност на квадрати, в която се вписват елементите. Развитието на пропорционирането в Древна Елада въздига математическите изчисления в лицето на Питагор и традицията продължава да бъде усъвършенствана като се разглежда през съотношенията в човешкото тяло. Пример за това е „Витрувианският човек“ от Античността, който служи за прототип на известната схема на Леонардо да Винчи.

Отношението към пропорциите и възприемането на фигурата като хармонична и естетическа зависи и от контекста на времето. С тяхната промяна, която понякога може да достига до сериозни деформации, се цели засилване на усещанията, внушения и създаване на гротескни образни. Като пример за силно използвани деформации може да бъдат

отбелязани творбите на Модилиани, Джакомети и т.н.

Цитирана литература:

83.Кандински, Василий. Точка и линия в равнината. С., Лик.

Препоръчителна литература:

1. Боян Добрев – „Принципи на визуалната композиция“
2. Василий Кандински – „За духовното в изкуството“
3. Василий Кандински – „Точка и линия в равнината“
4. Бисер Дамянов – „Композицията“

3. Степени на диференцираност при критерии и показатели за оценка на изобразителните резултати

• Първи критерий: композиционно изграждане

а) първи показател: постигане на баланс и равновесие

1. постигане на баланс и равновесие – *Отличен 6*
(постигнати са баланс и равновесие на формите в цялото произведение);
2. постигане на баланс и равновесие с леки отклонения – *Мн. добър 5*
(постигнати са баланс и равновесие на формите в по-голямата част от произведението);
3. постигане на баланс и равновесие с по-сериозни отклонения – *Добър 4*
(не са постигнати баланс и равновесие на формите в по-голямата част от произведението);
4. липса на баланс и равновесие – *Среден 3*
(в произведението липсват баланс и равновесие).

б) втори показател: изграждане на композиционен център

1. изграждане на композиционен център – *Отличен 6*
(категорично обособен композиционен център в произведението);
2. изграждане на композиционен център с леки отклонения – *Мн. добър 5*
(недостатъчно убедителен композиционен център, някои от зоните са също толкова активни като него);
3. изграждане на композиционен център с по-сериозни отклонения – *Добър 4*
(забелязва се опит за намиране на композиционен център в произведението, но не е изведен убедително);
4. липса на композиционен център – *Среден 3*
(изцяло липсва обособен композиционен център).

• Втори критерий: анатомично изграждане

а) първи показател: пропорционално изграждане на формата

1. пропорционално изграждане на формата – *Отличен 6*
(пропорционално вярно и убедително изграждане на формата);
2. пропорционално изграждане на формата с леки отклонения – *Мн. добър 5*
(допуснати леки разминавания в пропорционалното изграждане на формата в определени зони);
3. пропорционално изграждане на формата с по-сериозни отклонения – *Добър 4* (допуснати много грешки в пропорционалното изграждане на формата);
4. липса на пропорционално изграждане на формата – *Среден 3*
(в творбата се забелязва липсата на умение за пропорционално изграждане на формата).

б) втори показател: конструктивно вярна изградена анатомия

1. конструктивно вярна изградена анатомия – *Отличен 6*

- (конструктивно вярна построена анатомия в цялата форма);
2. конструктивно вярна изградена анатомия с леки отклонения – *Мн. добър 5*
(забелязват се леки разминавания на места при анатомично изграждане на формата);
3. конструктивно вярна изградена анатомия с по-сериозни отклонения – *Добър 4* (при по-голяма част от формата има липса на анатомичното познаване);
4. липса на конструктивно вярна изградена анатомия – *Среден 3*
(в творбата не се открива конструктивно вярна изградена анатомия).

в) трети показател: категоричност в изграждането на обем/стилизация

1. категоричност в изграждането на обем/стилизация – *Отличен 6*
(в творбата ясно се открива избрания подход към пространственото изграждане на формата);
2. категоричност в изграждането на обем/стилизация с леки отклонения – *Мн. добър 5*
(на места в творбата се виждат леки колебания в избрания подход към пространственото изграждане на формата);
3. категоричност в изграждането на обем/стилизация с по-сериозни отклонения – *Добър 4*
(във значителен обем от произведението се забелязва неубедителното комбинирание на двата подхода при пространственото изграждане на формата);
4. липса на категоричност в изграждането на обем/стилизация – *Среден 3*
(забелязва се липса на отношение към пространственото изграждане на формата).

г) четвърти показател: пресъздаване характера на модела

1. пресъздаване характера на модела – *Отличен 6*
(типажът и характерът на модела са умело изобразени);

2. пресъздаване характера на модела с леки отклонения – *Мн. добър 5*

(могат да бъдат открити леки разминавания в изобразяването на модела);

3. пресъздаване характера на модела с по-сериозни отклонения – *Добър 4*

(липсва убедителна прилика при изобразяването на характера на модела);

4. липса на пресъздаване характера на модела – *Среден 3*
(не се открива прилика с характера на модела).

• **Трети критерий: постигане на разпознаваемо състояние/емоция**

а) първи показател: избор на палитра, подкрепящ творческата идея

1. избор на палитра спрямо творческата идея – *Отличен 6*

(ученикът/ученичката е използвал/а палитра, подкрепяща творческата идея и състоянието, което цели да внуши творбата);

2. избор на палитра спрямо творческата идея с леки отклонения – *Мн. добър 5*

(палитрата е намерена добре, но на места се забелязва липса на хармония между избраните цветове);

3. избор на палитра спрямо творческата идея с по-сериозни отклонения – *Добър 4*

(не се забелязва задълбочено осмисляне на връзката между творческата идея и палитрата);

4. липсва избор на палитра спрямо творческата идея – *Среден 3*
(липсва връзката между творческата идея и палитрата).

б) втори показател: постигане на среда/атмосфера подчинена на творческата идея

1. постигане на среда/атмосфера подчинена на творческата идея –

Отличен 6

(постигната е връзка между средата в произведението и творческата му идея);

2. постигане на среда/атмосфера подчинена на творческата идея с леки отклонения – *Мн. добър 5*

(постигната е връзка между средата в произведението и творческата му идея, но има участъци в нея, които не са достатъчно обосновани спрямо цялото);

3. постигане на среда/атмосфера, подчинена на творческата идея с по-сериозни отклонения – *Добър 4*

(има опит за създаване на връзка между средата в произведението и творческата му идея, но не е постигната убедително);

4. липса на постигане на среда/атмосфера подчинена на творческата идея – *Среден 3*

(липсва връзка между средата в произведението и творческата му идея).

• Четвърти критерий: творчески подход

а) първи показател: използване на подобрани изразни средства спрямо творческия замисъл

1. използване на подобрани изразни средства спрямо творческата идея – *Отличен 6*

(подбраните изразни средства подсилват творческия замисъл);

2. използване на подобрани изразни средства спрямо творческата идея с леки отклонения – *Мн. добър 5*

(подбраните изразни средства подсилват творческата идея, но не са използвани убедително в цялата творба);

3. използване на подобрани изразни средства спрямо творческата идея с по-сериозни отклонения – *Добър 4*

(забелязва се опит за подбор на изразни средства, които да подсилват творческата идея, но не са използвани убедително);

4. липса на подобрани изразни средства спрямо творческата идея – *Среден 3*

(липсва връзка между изразните средства и творческата идея).

б) втори показател: постигане на портретност (терминът „портретност“ е използван като противовес на термина „етюд“, възприема се като доближаване до авторска картина, целяща отдалечаване от учебните задачи)

1. постигане на портретност – *Отличен 6*

(творбата притежава качества и може да бъде разглеждана като авторско произведение на портрет);

2. постигане на портретност с по-леки отклонения – *Мн. добър 5*

(творбата има качества близки до авторско произведение, но на места отделни елементи не са убедително представени);

3. постигане на портретност с по-сериозни отклонения – *Добър 4*

(в творбата се усеща опит за отдалечаване от етюдните изображения, но все още не достатъчно обоснован);

4. липса на портретност – *Среден 3*

(творбата е по-близка до етюдните изображения и липсва творчески момент).

4. Анкети за ученика

I

Входяща анкета – портрет

1. Опишете с няколко изречения какво представлява понятието „портрет“ в изобразителното изкуство.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. Какви видове портрет разпознавате?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. Уверени ли сте, че може да изобразите анатомично вярно човешката глава?

а) да

б) да, с леки затруднения

б) не

4. Коя част от процеса на създаване на портрет ви затруднява най-много (може да отбележите повече от един отговор):

а) композиране;

б) анатомично изграждане на човека;

в) живописно изграждане на обем;

г) улавяне приликата с модела;

д) пресъздаване емоцията на модела.

5. Опишете с няколко изречения каква е разликата между етюд на модел и портрет.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

II

Изходяща анкета – портрет

1. Опишете с няколко изречения какво представлява понятието „портрет“ в изобразителното изкуство.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

2. Какви видове портрет разпознавате?

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

3. Опишете с няколко изречения каква е разликата между етюд на модел и портрет.

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

4. Научихте ли повече за портрета като жанр и неговите особености след проведеното обучение?

а) да б) не съм сигурен/а в) не

5. Успявате ли да изобразите емоционалното състояние на модела?

а)да б) да, но все още изпитвам затруднения в) не

6. Смятате ли, че обучението разви вашите способности за изобразяване на портрет, който да показва както физическата прилика с модела, така и емоционалното му състояние?

а) да б) да, но все още изпитвам затруднения в) не

ако изпитвате затруднения, моля да споделите чрез няколко изречения в какво се изразяват те:

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

.....

Благодаря!



Ваня Годжелова

**ПРЕСЪЗДАВАНЕ НА
ЕМОЦИОНАЛНИ ХАРАКТЕРИСТИКИ
ПРИ РИСУВАНЕТО
НА ПОРТРЕТ ОТ УЧЕНИЦИ
В ХУДОЖЕСТВЕНИТЕ УЧИЛИЩА**

Д-р Ваня Годжелова е асистент в специалност „Педагогика на обучението по изобразително изкуство“, катедра „Изящни изкуства“ към Академия за музикално, танцово и изобразително изкуство „Проф. Асен Диамандиев“ Пловдив.

През 2015 г. завършва бакалавърска степен в специалност „Педагогика на обучението по изобразително изкуство“ със специализация по живопис, а през 2017 г. – магистърска степен в същата специалност.

През 2024 г. получава образователна и научна степен „Доктор“ в докторска програма „Методика на обучението по изобразително изкуство“.

От 2019 до 2023 г. е преподавател по живопис в НХГ „Цанко Лавренов“ – Пловдив. От 2023 г. преподава дисциплините „Методика на обучението по изобразително изкуство“ и „Цветен етюд“ във факултет „Изобразителни изкуства“ на АМТИИ „Проф. Асен Диамандиев“ – Пловдив.

Наред с активната си педагогическа дейност Ваня Годжелова е живописец с ярко изразен индивидуален почерк. До момента тя е автор на пет самостоятелни изложби и има множество участия в колективни проекти и пленери в страната и в чужбина. Организатор е на редица изложби и проекти, свързани с процеса на обучение по изобразително изкуство и художествената практика на ученици.