

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

**УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ ДАВИДА»

Брест 2004

В методических указаниях изложены основные вопросы теории и практики рисования программного задания учебного рисунка – гипсовой фигуры Давида. В указаниях приведена теоретическая основа для практических навыков рисунка гипсовой модели фигуры человека, ее изучения и изображения с помощью линии и тона. Приведены примеры с пояснениями, этапы рисунка, способствующие формированию и развитию пространственных представлений с целью выразить теоретическую мысль при помощи рисунка. Учебное пособие поможет студенту в изображении гипсовой модели фигуры человека, а также расширит познания в области композиции и рисунка.

Составители: В.Е. Ковальчук, доцент, член союза художников РБ
В.Л. Макарук, ассистент

Рецензент: М.К. Коньков председатель Брестской областной организации
союза художников РБ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Однотонность и неподвижность гипсовой модели дает возможность студентам изучить форму очень точно. Работа с гипса помогает овладеть техническими средствами выполнения рисунка, построением формы тоном при помощи основных элементов, передающих объем: свет, полутон, собственная тень, рефлекс, падающая тень, блик. При этом следует заострять внимание на выборе тональных средств для передачи материала самого гипса и избегать неоправданных чернот.

Античная скульптура создавалась на основе строгого соблюдения канонических норм, которые явились результатом обобщения наблюдения природы.

Эти каноны установились путем выявления среднего арифметического. Благодаря этому пропорции античных скульптур близки к данным анатомии.

Общие пропорции первоначально легче объяснить студентам-архитекторам на неподвижной модели (гипсовой фигуре).

Рисуя в дальнейшем с живой модели и зная точно классические пропорции, легко установить, насколько отличаются пропорции данной модели от классических, что значительно упрощает задачу выявления характера живой модели в каждом конкретном случае.

В античных фигурах мы встречаемся с высокохудожественной обобщенной формой трактовки человеческого тела и его отдельных частей. Изучение антиков помогает понять конструкцию, которая лежит в основе той части живой модели.

Если во времена классицизма антики служили идеалами, по которым стремились исправлять «несовершенную» природу, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

Существует мнение, что рисунок с гипса, так же как знания по анатомии, «засушивает» архитектора, заслоняет живое, эмоциональное восприятие природы. Но, обращаясь к творчеству художников, таких как А. Иванов, К. Брюллов, О. Кипренский, И. Репин, В. Суриков, М. Врубель, В. Серов, Ф. Малявин, не чувствуешь, чтобы развитию их помешало то, что им пришлось пройти в свое время серьезную «школу гипса».

Во всех академиях художеств, вплоть до XX века, придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся учащимися со слепков, сделанных как с античных скульптур, так и с произведений мастеров Возрождения.

Тот высокий уровень, который мы находим в русском искусстве в области рисунка, в большей мере обязан серьезной компоновке этой дисциплины в Академии художеств в XVIII и XIX веках. В программе старой Академии рисунок с гипсов был существенной составной частью обучения.

ИЗ ИСТОРИИ

1. ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА ИСКУССТВА ЭПОХИ ВОЗРОЖДЕНИЯ

Современное исследование природы – единственное, которое привело к научному, систематическому, всестороннему развитию, в противоположность гениальным натурфилософским догадкам древних и весьма важным, но лишь спорадическим и по большей части безрезультатно исчезнувшим открытиям арабов, – современное исследование природы, как и вся новая история, ведет свое летоисчисление с той великой эпохи, которую немцы называют Реформация, французы – Ренессанс, итальянцы – Чинквеченто, и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований.

Это эпоха, начинающаяся со второй половины XV века. Королевская власть, опираясь на горожан, сломила мощь феодального дворянства и создала крупные, в сущности, современные европейские нации и современное буржуазное общество; в то время как горожане и дворянство еще продолжали между собой драку, немецкая крестьянская война пророчески указала на грядущие классовые битвы, ибо в ней на арену выступили не только восставшие крестьяне – в этом уже не было ничего нового, но за ними показались предшественники современного пролетариата с красным знаменем в руках и с требованием общности имущества на устах.

В спасенных при падении Византии рукописях, в вырытых из развалин Рима античных статуях перед изумленным Западом предстоял новый мир – Греческая древность; перед ее светлыми образами исчезли призраки средневековья; в Италии наступил невиданный расцвет искусства, который явился как бы отблеском классической древности и которого никогда уже не удалось достигнуть.

Это был величайший прогрессивный переворот из всех пережитых до того времени человечеством, эпоха, которая нуждалась в титанах и которая породила титанов по силе мысли, страсти и характеру, по многосторонности и учености. Тогда не было почти ни одного крупного человека, который не совершил бы далеких путешествий, не говорил бы на четырех или пяти языках, не блистал бы в нескольких областях творчества. Леонардо да Винчи и Микеланджело были не только великими живописцами, но и великими математиками, механиками и инженерами, скульпторами, архитекторами, которым обязаны важными открытиями многие науки. Альбрехт Дюрер был живописцем, гравером, скульптором, архитектором и, кроме того, изобрел систему фортификации, содержащую в себе некоторые идеи, которые позднее были вновь подхвачены Монталамбером и новейшим немецким учением о фортификации. Макиавелли был государственным деятелем, историком, поэтом и, кроме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени.

2. МИКЕЛАНДЖЕЛО

Микеланджело (далее М) провел юные годы во Флоренции. Он обладал страстным темпераментом, был неуживчив, горяч, но искренен и прямодушен. Молодым человеком он сблизился с кружком гуманистов при Дворе Лоренцо Медичи. Здесь он «заразился» восторгом к древности, услышал об учении Платона. Впоследствии на него произвело впечатление народное движение, возглавленное Савонаролой. М. выступил как мастер, который в порыве своего творческого воображения оплодотворял философскими раздумьями. Он был всегда художником-гражданином. Всю свою жизнь он воспевал в искусстве творческую мощь человека, с оружием в руках защищал свободу родного города.

В своем юношеском произведении – в рельефе «Битва» - он пробует силы в передаче страстного движения и достигает огромной пластической силы в отдельных фигурах. Тридцати лет он создает своего гиганта «Давида» (1503), выставленного на городской площади в качестве защитника города. Молодой мастер сумел преодолеть технические трудности в обработке огромной глыбы камня. Правда, выполнение отличается некоторой сухостью. Но уже в этом обнаженном великане, какого не знал ни античный миф, ни средневековая легенда, проявляется жажда величественного, которая толкала М. покинуть Флоренцию ради Рима, где его ждали большие заказы, покровитель и слава (1505).

Папа Юлий II, деятельный, воинственный, честолюбивый, в сущности светский государь на троне наместника Петра, разгадал в М. мастера огромного творческого размаха. Главной работой М. в Риме была гробница Юлия, которая, по мысли художника, была задумана во славу не только Юлия, сколько идеального героя эпохи, его доблести и просвещенного величия. Предполагалось, что огромное сооружение будет украшать сорок фигур, каждая из них больше человеческого роста. Сам художник без помощи учеников и каменотесов собирался выполнить это сооружение. Мастер Возрождения состязался со средневековьем, которое только силой поколений и в течение столетий возводило свои соборы.

Гробница осталась незаконченной. Но фигуры пленников и Моисея позволяют догадываться о величайших масштабах всей гробницы. Моисей (1516, Сан Пьетро ин Винколи) представлен как могучий старец с огромными космами бороды. Современники говорили, что одной этой статуи достаточно, чтобы увековечить Юлию II. Волевым напряжением достигает здесь высшей степени. Еще не бывало, чтобы памятник, увековечивающий смерть, украшала статуя, исполненная такой жизненной силы. В самом построении фигуры заключено сильное движение. В ней нет ни одного спокойного члена или мускула. Мастер смело откинул плащ с правого колена пророка и оставил обнаженными его руки с вздувшимися мускулами и жилами.

В отличие от несколько суховатого в подробностях Моисея, более гибкий характер носит выполнение статуй пленников Лувра во Флорен-

тийской академии. Микеланджело затрагивает здесь тему человеческого страдания, которую его предшественники воплощали в образе пронзенного стрелами Себастьяна.

Древняя скульптурная группа Лаокоона, открытая в эти годы в Риме, также могла послужить ему прототипом, хотя в понимании трагического мастер Возрождения шел дальше античного художника

У Леонардо в его «Тайной вече» трагическое было чем-то привходящим, фигуры всего лишь отвечали на печальную весть своим страстным движением. У Микеланджело трагическое заключено в самом человеке, в противоречивости его душевных порывов и стремлений, в ограниченности его физических сил. Мастер едва обозначает внешние пути, сковывающие движение пленников. Главное его внимание привлекают к себе их переживания и страдания. Наделенные высшей степенью одухотворенности, прекрасные и могучие юношеские тела выражают сложную жизнь человека, противоборство его внутренних сил. Левая рука умирающего пленника закинута назад, корпус его опирается на правую ногу, голову он откинул назад, правая рука тяжело поникла. Он не делает усилий, хотя мышцы его предплечий охвачены предсмертной дрожью, он стремится расправить члены. Может быть, он уже осознал, что ему уже не разорвать своих пут, но потребность более сильная, чем разум, толкает его к действию, заставляет мечтать о свободе всей душой, всем своим изнемогающим телом.

«Умиравший пленник» Микеланджело с его красотой борьбы и страдания в такой же мере выражает самое возвышенное в гуманизме нового времени, в какой степени «Дельфийский возница» с его красотой невозмутимого спокойствия выражает гуманизм античности.

В истории скульптуры творчество Микеланджело, этого прирожденного скульптора, занимает выдающееся положение. Древнейшие статуи Египта и ранней Греции были рассчитаны на восприятие спереди и в профиль. Многие статуи были задуманы как бы вне расчета на определенную точку зрения, настолько в них преобладает почти осязательно воспринимаемый объем. В греческой классике разобщенность профиля и фаса стирается. В сущности, только здесь можно говорить о точках зрения в скульптуре, но они служат всегда выявлению чего-то одного, единого при всем многообразии его проявлений. «Давид» Донателло может быть обойден со всех сторон; в частности, его голова особенно выигрывает в профиль. Это произведение Донателло следует считать одной из первых круглых статуй Возрождения. Однако лишь у Микеланджело, особенно в его пленниках, сознательная скульптурная разработка нескольких точек зрения служит средством многообразной и даже противоречивой характеристики человека. В его умирающем пленнике с лицевой стороны сильнее заметна устойчивость корпуса, так как видна опорная нога, а обе руки образуют подобие ромба. С правой стороны

сильнее заметна изломанность корпуса, неровность планов, энергичнее кажется согнутая нога и его закинутая рука.

Работая над гробницей папы Юлия II, Микеланджело самолично следил за добычей мрамора в Каррарских горах. Обдумывая свои замыслы среди горных массивов, он, видимо, переживал счастливейшие моменты жизни. Здесь в нем родилась дерзкая мысль изваять из огромной скалы колосса. Привычка мыслить как скульптор стала его второй природой. Недаром в своих сонетах он уподоблял любовь усилиям скульптора освободить образ живого, прекрасного человека из бесформенной мертвой материи.

В этом, возможно, сказались отголоски неоплатонизма. Но Микеланджело с таким упоением отдавался этой борьбе с камнем (работе, которую Леонардо считал ниже достоинства художника), что отступал от платонических воззрений. Мир, создаваемый Микеланджело, немислим вне материи, вне камня, люди его, как живые, деятельные личности, живут в неустанной борьбе.

Некоторые из пленников Микеланджело (Флоренция, Академия) остались как бы незаконченными. Формы только в самых общих чертах намечены в камне, поверхность камня изрыта параллельными ложбинками, проведенными троянкой. В этой неоконченности (*non finito*) мастер видел свои преимущества. Образ приобретает большую глубину, внутреннюю значительность. Живое тело как бы на глазах у зрителя возникает из массы камня, и его радует, что он мысленно с художником побеждает мертвую материю и участвует в рождении живого человеческого образа.

Гробница Юлия осталась незаконченной, как и большинство других крупных произведений Микеланджело. Зато его Сикстинский плафон (1508-1512) дает представление о широте его творческих замыслов. Микеланджело, сам, без посторонней помощи, трудился над ним в течение четырех лет. При помощи стенописи плоский потолок был превращен им в архитектурный костяк с отдельными картинами, обрамленными обнаженными юношескими телами, так называемыми пленниками.

Главные фрески Сикстинского плафона передают библейскую легенду, начиная с первых дней творения и кончая потопом. Но легенда служила Микеланджело лишь поводом, чтобы создать поэму о творческой мощи человека, хвалу созидательным усилиям героев. В образе седобородого Саваофа, сотворившего весь мир земных существ, Микеланджело, следуя за неоплатониками, представил подобие художника, воплощение творческой силы человека.

В одной из фресок Микеланджело этот старец, окруженный юными спутниками, стремительно несется по простору неба. Огромный плащ образует вокруг него подобие паруса. Древний миф о человеке, покрывшем воздушную стихию, приобретает здесь художественную наглядность. В этом образе, созданном всего лишь через два десятилетия по-

сле «Рождения Венеры» Боттичелли, Микеланджело сообщает полету небывалую силу и стремительность. На пригорке представлен полулежащий обнаженный мужчина. Его мускулы развиты, но он еще не вполне владеет своим телом. Старец несется мимо него и касается рукой его пальца. Словно электрическая искра пробегает через две фигуры: единая трепетная волна объединяет тело летящего Саваофа с сотворенным им человеком. Благородство человека, которое средневековые мастера и даже Джотто видели только в любви и покорности, проявляется здесь в гордой красоте человеческого тела. В XV веке человек нуждался в известном оправдании, чтобы предстать обнаженным. У Микеланджело нагота, как у древних, становится естественным состоянием людей.

В своей живописи Микеланджело мыслит как скульптор: для него почти не существует цвета, он говорит языком объемов и линий. В рисунках его речь особенно лаконична.

В фигуре изгоняемого из рая Адама обозначен только его жест отстранения, выразительность этого жеста не уступает зарисовкам Леонардо.

Но Леонардо занимают в человеке его эффекты, он передает их во всей их сложности и разнообразии. Микеланджело привлекают главным образом жесты, выражающие нравственную силу человека, порывы его воли и страсти. В этом только движении тела и рук Адама, отстраняющего от себя ангела, выражено и его самосознание, и обреченность, и мужество, и готовность сносить свое горе, и всепобеждающая сила его телесной красоты.

Женщина, которая в античности представлялась как богиня любви, в средневековье преимущественно как мать, у Микеланджело обретает свое человеческое достоинство. В этом отношении Микеланджело идет сходным путем с Леонардо, создателем Джаконды. Но в женщине Леонардо преобладает интеллектуальная пронизательность, наоборот, Микеланджело в сивиллах подчеркивает их мощь, неукротимое бунтарство, вдохновенную прозорливость. В голове Евы из «Искушения змия» творческий опыт Микеланджело как скульптора ясно сказался в смелом ракурсе, которого до него никто не смел передавать. Тело предстаёт зрителю не в его спокойном бытии, а во всей сложности его противоречивых устремлений. В откинутой назад голове Евы, в направлении ее взгляда, в изгибе ее могучей шеи, в набегающих друг на друга контурах выражено, что она всем своим существом обращена к соблазнительному, протягивающему ей яблоко. Контурные линии отличаются особенной напряженностью своего ритма. В них заключено много движения, они приобретают огромную формообразующую силу.

Образам Саваофа, первых людей и пленников, Микеланджело противопоставляет на краях плафона образы мыслителей, мудрецов, прорицателей, сивилл и пророков. Они составляют естественное дополнение к действующим людям, как хор в греческой трагедии дополняет речи героев. Они полны силы и волнения, но многие из них погружены в разду-

мья, охвачены сомнениями, порой настоящим отчаянием. На плечах Иеремии лежит бремя его жизненных невзгод, несчастья родного народа, горести мира. Едва ли не впервые раздумье, печаль человека получили в этих фресках такое возвышенное выражение.

Рафаэль умер, прежде чем в его творчестве восторжествовали признаки перерождения искусства Высокого Возрождения. Между тем это перерождение было подготовлено всем развитием Италии. Историки определяют это явление как конец городских республик и усматривают его причины в усилении новых монархий в Западной Европе, в перенесении торговых центров на север, в развитии мировой торговли, отбросившей Италию на вторые позиции, словом, в ряде всемирно-исторических событий XVI века.

Для современников решающей датой конца гуманизма было так называемое «сакко ди Рома», грабеж Рима вторгшимися с севера войсками германского императора Карла V (1527). Итальянцы вспоминали при этом о разграблении Древнего Рима варварами. Вскоре после этого во Флоренции вспыхнуло восстание республиканцев против Медичи, поддержанных Габсбургами. Настроение этих лет выразил в своем творчестве Микеланджело главным образом в гробнице Медичи (1524-1534).

Скульптурное убранство капеллы было посвящено безвременно погибшим Лоренцо и Джулиано Медичи, от которых многие ждали спасения Италии от иноземцев. В отличие от гробницы Юлия, исполненной веры в бессмертие героя, гробница Медичи проникнута скорбным разочарованием, мыслью о бренности земного. Активный борец за свободу Флоренции, Микеланджело вынужден был подчиняться сильному врагу, но в душе не мог смириться, подавить в себе горькое возмущение. Недаром своей «Ночи» он впоследствии приписывал желание остаться камнем, «когда кругом позор и унижение». У него самого вырываются слова отчаяния:

В плену таком, в таком унынье,
с обманчивой мечтой, с душою под ударом,
божественные образы воять !

В отличие от гробницы XV века с мирно дремлющим умершим, в надгробьях Медичи умершие представлены сидящими в нишах. Джулиано исполнен готовности к действию, Лоренцо сидит в глубоком раздумье. Под ними – саркофаги, на которых аллегории четырех времен дня возлежат в напряженных позах. Внизу всю композицию должны были замыкать еще по две фигуры аллегорий рек. Надгробья образуют как бы два парадных фасада дворцовых зданий.

Архитектурная композиция капеллы Медичи носит беспокойный, напряженный характер. Сравнительно небольшим саркофагам противостоят ложные окна второго яруса большего масштаба. Простенки между окнами так тесно заполнены парными пилястрами, что окна кажутся стиснутыми. Пилястры эти выступают вперед, карниз над ними раскрепован, но сами пилястры не так свободно развиты, как полуколонны у

Браманте. На окнах лежат лучковые фронтоны, им противостоят на аттике гирлянды.

Какую бы часть гробницы ни взять, повсюду бросается в глаза нарушение принятых архитектурных форм и типов. Одни части выпирают вперед, другие уходят назад, карнизы ломаются, членения сдавливаются. Вся капелла рождает противоречивое впечатление движения и застылости, усилия и скованности. В ней нет ни одной архитектурной линии, которая не затрагивала бы другой, не вызывала бы противодействия, сопротивления. В архитектуре капеллы Медичи торжествует не находящий себе разрешения диссонанс.

В развитии взаимоотношений скульптуры и архитектуры капелла Медичи означает важную ступень. В античности фигуры фронтонов легко и свободно входят в архитектуру, в готике архитектура как бы обрастает архитектурными телами. Статуи, которые с XV века ставятся в ниши, обретают в них свою естественную пространственную среду. В капелле Медичи скульптурные фигуры образуют пирамидальные группы, но фигуры герцогов, венчающие пирамиды, поставлены в нишах и вместе с тем несколько выпирают из них. Фигуры времен дня еще сильнее выходят вперед: они слишком велики для саркофагов, вынуждены делать усилие, чтобы не скатиться с них, и вместе с тем они скованы, распластаны, не могут разогнуть свои члены.

Нужно сравнить фигуру «Ночи» с Адамом, и мы заметим, что фигура Адама хотя и бездыханна, но силы вливаются в его тело. Наоборот, в фигуре «Ночи» кажется, что силы покинули могучее тело, она дремлет беспокойным сном, тревожимая страшными сновидениями.

Сходное выражение напряжения связывается и в других произведениях Микеланджело. Перестроенная им площадь Капитолия, с водруженной в центре ее древней конной статуей Марка Аврелия, кажется скованной боковыми дворцами с их большим объединяющим два этажа ордером (начало 1546 г.). В огромной композиции на алтарной стене Сикстинской капеллы мастер представил «Страшный суд» (1534-1541). Смятение и волнение пробегают через многолюдные толпы обнаженных людей. Они словно наступают на фигуру гневного бога, который поднятой десницей напрасно силится их остановить. Тела праведников и грешников, вздымаясь к небу и низвергаясь в преисподнюю, образуют огромный венок – наглядное выражение судьбы человека, подвластного неотвратимому року. В последние годы жизни Микеланджело готов был разочароваться в своих идеалах. В одном из сонетов мастер говорит об отречении от искусства. Несмотря на это, он до конца дней не бросал резца.

На протяжении своей долголетней жизни Микеланджело брался за такие грандиозные художественные задачи, ставил себе целью выразить такое небывалое душевное напряжение или страстный порыв в человеческой фигуре, что ни его темперамента, ни пластического чутья не хватало, чтобы избежать впечатления мучительного напряжения, насилия над камнем, выстраданного и потому не радующего глаз совершенства. Это бросается в глаза в тех случаях, когда мастер стремился в

полной отточенности форм («Христос», Рим, Санта Мария sopra Минерва) или ставил свои фигуры в особенно сложные позы («Победа», Флоренция, палаццо Веккио).

Микеланджело создавал свои лучшие, совершеннейшие произведения, когда несбыточные задачи не выводили его из душевного равновесия, когда болезненно страстное влечение к идеальному не заглушало в нем привязанности к земному миру, не нарушало чувства меры. Природное дарование скульптора не покидало мастера до конца его дней. Именно в последний его период самыми крупными средствами, обобщенной обработкой камня он достигал особенно величавого впечатления и глубокого выражения. В одном из поздних своих произведений, «Пьета Ронданини» (Милан, замок Сфорца), Микеланджело как бы возвращается к самым простым мотивам и формам средневекового искусства. Мария кладет руку на плечо своего сына и горестно склоняет над ним голову. В отличие от более ранних работ Микеланджело, в этой нет и следов того глубокого знания человеческого тела, тонкости лепки и совершенства выполнения, которыми поражают ранние работы художника. Все передано только в самых общих чертах, только намечено в камне. Но в одном сопоставлении фигур и голов матери и сына выражена глубочайшая трагедия человеческого существования. Здесь нет и следа патетики, напряжения, намеренности, которые раньше давали о себе знать у Микеланджело. Камень живет и дышит, сквозь его оболочку угадывается живое тело, глубокое чувство любви и нежности женщины к своему мертвому сыну.

В старости Микеланджело отдавал главные силы работе над оставшимся недостроенным из-за смерти Браманте собором св. Петра (начат с 1540 года). Вопреки предложениям некоторых преемников Браманте, Микеланджело придерживался центрально-купольного решения. Но спокойное равновесие масс Браманте претворяется им в более напряженное господство купола над маленькими примкнувшими к нему куполами. Он объединяет два нижних этажа большим орденом, которому отвечает мощь купола; третий ярус приобрел значение тяжелого аттика. Самый купол несколько более вытянут кверху; на нем сильно подчеркнуты нервюры; парные колонны, членившие барабан, выступают как вздувшиеся мышцы архитектурного тела.

Восточная часть собора до сих пор сохранила величественные формы, которые ей придал Микеланджело. Здесь напряженный диссонанс капеллы Медичи, сухость и диссонанс ее форм превращаются в композицию мощных объемов, нарастающих масс и плавного парения, в образ величавого душевного подъема. Купол св. Петра осеняет своим силуэтом панораму Рима. Он служил прообразом для зодчих XVII – XVIII веков, многие архитектурные приемы Микеланджело стали достоянием потомства. Ни один из архитекторов позднейшего времени не достиг равной сосредоточенности, мощи, героизма. Свидетель глубоких перемен в художественной жизни Италии, Микеланджело до конца своих дней оставался человеком Возрождения.

3. МИКЕЛАНДЖЕЛО И ДАВИД

Итальянское Возрождение дало миру немало прославленных мастеров, но исполинская мощь творческого гения Микеланджело Буонарротти (далее М.) выделяет его даже среди величайших художников этой эпохи. Мало сказать, что М. был в одинаковой степени одарен как скульптор, живописец и архитектор, ибо Леонардо и Рафаэль были также разносторонними мастерами, - и все же именно М. было суждено создать во всех этих видах искусства произведения наиболее грандиозные по своим масштабам, с исключительной силой и яркостью выразившие содержание эпохи возрождения. Искусство М. знаменует не только кульминацию эпохи Ренессанса, но и ее завершение. Долгий, почти семидесятипятилетний творческий путь мастера охватил огромный исторический период, полный бурных потрясений. С этим связана более сложная, чем у его современников, идейная эволюция М., многоэтапность его искусства и исключительное многообразие его творческих решений. Наконец, в облике М. нас особенно привлекает нераздельность художника и человека, полнота и сила характера, которая определяла цельность людей эпохи Возрождения. М. был борцом за светлые человеческие идеалы не только как художник, но и как гражданин, защищавший свободу и независимость своей родины с оружием в руках.

Творческий путь М. – это наиболее яркое выражение магистральной линии в искусстве итальянского Возрождения. Данный факт объясняется не только масштабом дарования М., но и особенностями его художественного восприятия и творческого метода.

Человек был в центре внимания у всех мастеров итальянского Возрождения, но именно в искусстве М. ренессансный гуманистический идеал находит его высшее, предельно яркое выражение, ибо М. выделяет в этом идеале его основу, сердцевину, самые ценные качества - активность, ответственность человека, его способность к героическому подвигу.

Понятия человек и борец для М. неразделимы; он не мыслит жизни без борьбы за утверждение права человека на свободу, на полную меру раскрытия своих творческих возможностей. В этом отношении антропоцентризм Ренессанса достигает у М. не только своей вершины, но и своей крайности. Художника интересует только человек; его арена действия, реальное жизненное окружение – все это для М. почти не существует. Так определяется существенная особенность творческого дарования мастера; из всех видов изобразительного искусства именно скульптура, открывающая особо благоприятные возможности для обобщения героического воплощения человеческого образа и одновременно освобождая художника от всего, что находится вне человека, привлекла наибольшее внимание М. Сам он неоднократно называл себя только скульптором, и это справедливо не потому лишь, что среди других видов изобразительного искусства он отдавал предпочтение скульптуре; характер его мировоззрения, безраздельное господство человека в его ис-

кусстве - все это приводило к тому, что и в своих живописных и графических произведениях он оставался прежде всего скульптором. Именно эта особенность образного мышления М. предопределила пластическую силу образов в его фресках, картинах и рисунках, она сообщила свой отпечаток архитектурным созданиям мастера.

В отношении величайших мастеров высокого Ренессанса нет необходимости утверждать превосходство одного из этих художников над другими: каждый из них – Леонардо, Рафаэль, Тициан – внес свой неповторимый вклад в искусство своей эпохи.

И все же в одном отношении М. безусловно превосходит их – именно насыщенностью своих образов передовой общественной идеей, высоким гражданственным пафосом, чуткостью отклика на перемены в общественном сознании. Данный факт подтверждался не только личностными качествами М. как патриота и гражданина – он закономерно связан с существенными особенностями его искусства. То, что в центре внимания у него всегда находится человек-борец, сама действенность его героев объясняет активность его отклика на события своего времени. М. с исключительной яркостью воплотил расцвет человека в эпоху Возрождения, но он первый уловил симптомы надвигающегося кризиса, в его искусстве нашло самое глубокое выражение трагическое крушение ренессансных идеалов.

В 1501 году М. приезжает во Флоренцию. Здесь он смело берется за исполнение колоссальной статуи Давида из огромного блока мрамора, над которым уже в свое время работал один неудачливый скульптор и, как всеми считалось, безнадежно его испортил. Несмотря на необычный масштаб скульптуры и трудности, возникшие из-за трудности каменного блока, М. блестяще справился с задачей.

Выработка заказа на эту статую и обсуждение вопросов ее установки осуществлялись при участии должностных лиц Флорентийской республики, представителей цехов и выдающихся художников, а открытие монумента в 1504 году превратилось в народное торжество. Данный факт свидетельствует о том, что уже современники отдавали себе отчет в большом общественном значении этого произведения, - недаром архитектор Джулиано да Сангалло прямо назвал статую Давида общественным памятником.

Достаточно вспомнить представление статуи юного Давида работы Донателло и Верроккьо, чтобы убедиться, как далеко ушла от скульптуры XV века монументальная пластика Высокого Возрождения. В отличие от своих предшественников, М. изобразил Давида перед совершением подвига. Прекрасное лицо юноши полно гнева, взор грозно устремлен на врага, рука сжимает пращу. Гигантские размеры статуи (ее высота около 5,5 м), невиданные еще в ренессансной скульптуре, неразрывно связаны с одним из главных качеств человеческого образа в искусстве Высокого Возрождения, впервые с такой наглядностью выра-

женным в этом произведении, - образ человека приобретает здесь подлинно титанический характер. В соответствии с этим преобладающая сторона в содержании «Давида» – пафос героического действия. Образ победителя Голиафа приобретает более широкий смысл – это олицетворение безграничной мощи свободного человека; юношеская отвага Давида перерастает в несокрушимую уверенность человека преодолеть любые преграды. В «Давиде» впервые у М. проявляется новая черта внутренней характеристики невиданная дотоле концентрация волевого напряжения, сообщающая образу героя грозную угрожающую силу, которую современники обозначили словом *terribilita*. Сами флорентийцы, по свидетельству Вазари, сознавали гражданственный смысл «Давида», установленного перед Палаццо Веккьо – зданием городского самоуправления – в качестве призыва к мужественной защите города и справедливому управлению им.

Художественный язык «Давида» отличается ясностью и простотой: выразительный силуэт, четкий контур, ясные членения, отсутствие противоречивых элементов в трактовке движения и в скульптурной моделировке – все служит максимально отчетливому выражению основы образа – концентрированной целеустремленной воли.

4. РИСУНОК ГИПСОВОЙ ФИГУРЫ ДАВИДА

Приступая к исполнению рисунка с гипсовой модели, студент должен иметь лист бумаги прямоугольной формы. Это требование, на первый взгляд, не существенное, имеет серьезное значение, так как помогает постоянно ощущать вертикальное направление в рисунке, относительно которого определяется движение и постановка фигуры.

Размер в пол-листа ватмана нужно считать наиболее удобным для выполнения классического рисунка.

Ставить гипс лучше всего на нейтральном сером фоне так, чтобы свет на фигуре был светлее освещенной части фона, тени - темнее освещенного фона, а рефлексy – светлее тона падающей от фигуры на фон тени. Это дает возможность обратить внимание учащихся на наиболее общий закон восприятия предметов и изображения их при помощи силуэта светлого на темном и темного на светлом.

На практике наиболее выгодно освещение, когда источник света предполагается сверху и несколько сбоку, что позволяет поставить перед учащимися задачу проследить постепенное угасание освещенности при удалении от источника света и смягчение контраста между светом и тенью.

Ставить гипс нужно при искусственном свете таким образом, чтобы тени не дробили, а наоборот, наиболее выразительно подчеркивали характер и гармонически пластическое начало античных фигур.

Материал, как при выполнении любого рисунка, может быть различный, но при рисовании гипсовых фигур наиболее целесообразно взять графитный карандаш. Остро отточенный графитный карандаш стимули-

рует точность и расчет, а тональной растяжкой нежно-серебристых тонов он наилучшим образом позволяет выразить фактуру и достичь ощущения, которое производит на нас гипс.

Вертикаль и горизонталь – это два направления, благодаря которым можно определить и проверить местонахождение любого пункта относительно других мест при рисовании с гипсового слепка. Если вертикальное направление дает отвес, то горизонталь приходится определять при помощи карандаша, руководствуясь чувством горизонтального направления, которое рисовальщик должен постоянно развивать.

Вполне допустимо двойное расстояние от модели, так она охватывается целиком без перевода зрачка рисующего вследствие того, что предмет попадает в угол ясного зрения.

Леонардо да Винчи рекомендует располагаться от модели на тройном расстоянии. Действительно, чем дальше находишься от предмета, который наблюдаешь, тем легче воспринять истинные пропорции его.

Перед тем как начать рисовать, прежде всего, нужно позаботиться о размещении фигуры на листе бумаги, то есть о композиции рисунка. Она определяется в данном случае наиболее целесообразным и естественным использованием поля листа бумаги. Для этого полезно перед началом работы над основным рисунком сделать композиционные наброски, в которых учитывается формат будущего рисунка, размер изображаемого предмета и расположение его в данном формате.

Композиционный строй также зависит от движения фигуры, точки зрения, с которой исполняется рисунок, и от положения, в котором находится объект длительной постановки.

1 СТАДИЯ

Рисунок начинают с ограничения места фигуры на листе двумя горизонтальными линиями, определяющими в нашем композиционном наброске верх и низ. В этих пределах и идет размещение частей фигуры. Если фигура не уместится в намеченных границах, лучше начать работу сначала. Это важно, чтобы приучиться, работая над эскизом, ставить фигуру в нужном месте и нужного размера.

Очень важно, чтобы все эти линии построения наносились на бумагу легкими прикосновениями карандаша, чтобы в дальнейшем их не нужно было удалять при помощи резинки. Они должны естественно войти в дальнейшую работу по выполнению рисунка. Хочется привести совет, который давал Леонардо да Винчи молодым художникам: «Если ты, рисовальщик, хочешь учиться хорошо и с пользой, то приучайся рисовать медленно и оценивать, какие света и сколько содержит первую степень светлоты, и подобным же образом их теней, какие более темны, чем другие, и каким способом они смешиваются друг с другом, каковы их размеры; сравнивать одну с другой; в какую сторону направляются ли-

нейные очертания, и какая часть линии изгибается в ту или другую сторону, и где они более или менее отчетливы, а также широки или тонки. Напоследок, чтобы твои тени и света были объединены без черты или края, как дым. И когда ты приучишь руку и суждение к такому прилежанию, то техника к тебе придет так быстро, что ты этого и не заметишь».

Надо определить центр тяжести рисуемой модели и установить вертикальную линию, которая, проходя через этот центр, падает на постамент. Центр тяжести чаще всего проходит через стопу опорной ноги или около нее и наверху через яремную ямку (дужку) плечевого пояса.

Всматриваясь в фигуру, важно проследить то состояние, которое характерно для различных частей тела при опоре на одну ногу. Найти их положение помогает представление о вертикальной и горизонтальной осях тела, о плоскости, на которой стоит фигура, касается ее следками опорной и свободной ног.

От большого вертела бедренной кости к середине следка наносится линия, определяющая направление общей формы ноги, на которой стоит модель. К этой линии намечается направление наклона таза, линию которого наносят по видимому краю подвздошной кости.

К линии наклона таза наносят среднюю линию торса от лобка к пупку и дальше, через мечевидный отросток к дужке. При этом заметно, что общий наклон торса идет в сторону опорной ноги.

Наклон плечевого пояса противоположен наклону таза. От плечевого пояса наносится линия наклона шеи и наклона головы.

Средняя линия головы, торса, таза – отправная при рисовании симметричных парных форм.

После выяснения наклона торса наносятся основные членения по вертикали.

Следующая задача, которую надо решить – это выяснение расположения осей в пространстве и в первую очередь оси, проведенной по верхним краям коленных чашечек.

Все эти оси должны быть прочувствованы по отношению друг к другу и по отношению к горизонтальному направлению. Если рисовать прямо в фас, то найти эти направления довольно просто. Значительно усложняется этот процесс, если форма от рисующего повернута в три четверти или почти в профиль, так как оси уходят от него в глубину пространства и на них начинают действовать законы перспективных сокращений.

Для того чтобы их точно ориентировать, нужно чтобы рисующий четко и ясно понимал, где проходит горизонт.

2 СТАДИЯ

Следующий этап – нахождение взаимного расположения опорных точек построения. Если смотреть на фигуру спереди, то это следующие точки: яремная ямка, пупок, середина лонного сращения и стопа опорной ноги. По этим точкам намечается средняя линия, которая по торсу

проходит от яремной ямки по грудной кости, по белой линии на прямом мускуле живота, через пупок и середину лобка.

От средней линии в обе стороны намечается ширина плеч, расстояние между сосками. Месторасположение всех этих пунктов находят и проверяют отвесом размером величины головы по вертикали.

Обычно рисунок выполняют в фас или в три четверти спереди, но можно его исполнить и со спины. В таком случае линия симметрии или средняя линия по торсу прослеживается по ходу спинного хребта через седьмой шейный позвонок и крестец.

В том случае, когда форма рисуется не в фас, важно обратить внимание на отношение боковой стороны к передней и в связи с этим, где проходит основной перелом форм, как на торсе, так и на бедрах и голених, и в дальнейшем на всех частях и деталях тела.

Дальнейшую работу по построению торса нужно вести на отсчетах в обе стороны от средней линии: если изображается какая-либо деталь с одной стороны, сразу же нужно отмечать ее и с другой стороны.

Поставив фигуру, то есть, найдя центр тяжести, определив основные положения всей фигуры, торса, рук, шеи с головой, необходимо думать об основании, на котором находится постанова. Надо правильно определить горизонт, перспективно верно построить следки ног.

Во время работы уточняются пропорции, при этом желательно не пользоваться подсобными измерениями, сопоставляя части тела: торс – ноги, длина рук – высота фигуры и т. д.

Необходимо следить за главными продольными и поперечными делениями, что очень важно при определении поворотов, наклонов, ракурсов форм.

Этот этап работы требует большого внимания, надо охватывать всю фигуру в пространстве, определять ее движения и постанова.

Следующий этап – выявление характера, взаимосвязи между частями тела с насыщением их деталями и моделировкой.

В рисунке необходимо отразить те характерные особенности строения и пропорции, которые присущи каждому человеку.

Часто бывает трудно связать шею с плечевым поясом. Чтобы справиться с этой задачей, необходимо ясно представить схему конструктивного построения плечевого пояса. Найдя верхнюю плоскость плечевого пояса, образованную трапециевидным мускулом (нисходящими краями) и ключицами, определяем основание шеи по средней линии между яремной ямкой и серединой верхнего края плечевого пояса, которая находится у седьмого шейного позвонка.

Определив положение и наклон шеи, увязываем голову с плечевым поясом, следя за ее поворотом и наклоном. В решении проблемы связи головы с плечевым поясом очень помогает определение правильного угла, образуемого скуловой костью и грудинно-ключично-сосковым мускулом. Всегда нужно учитывать роль этого мускула в повороте головы.

В верхней части торса находится грудная клетка, необходимо определить ее наружные, четко читаемые формы. Определяя ширину плеч, по наружным концам ключиц, надо обратить внимание на большие надключичные и подключичные ямки, на соединение ключицы и лопатки – место прикрепления верхних конечностей. Необходимо проследить за акромиальным отростком лопатки, за соединением большого грудного и дельтовидного мускулов, придавая большое значение дельтовидногрудной борозде.

Определяем местоположение и общую форму больших грудных мышц, поверхность грудины и ее нижний конец – мечевидный отросток, форму переднезубчатых мышц и широчайшую мышцу спины.

На передней части торса надо обратить внимание на белую линию живота, на сухожильные перемышки прямых мышц и пупок.

3 СТАДИЯ

Построение верхних конечностей необходимо вести параллельно, сравнивая их, обращая внимание на характеристику, направление и движение форм.

Рисуюя руки, надо проследить внутренний и наружный мышцелок плечевой кости, локтевой отросток и нижний конец локтевой кости, особое внимание следует обратить на соединение кисти с предплечьем через лучезапястное сочленение, надо понять его конструкцию, а также конструкцию пястных костей, пястно-фаланговых сочленений. Большое значение при рисовании кисти имеет определение сухожилий разгибателей пальцев, проходящих по головкам пястных костей и фаланг пальцев. Следует обратить внимание на анатомическую табакерку, на углубленную часть ладонной поверхности кисти.

Форму тела определяет местоположение и форма гребней подвздошных костей. В ориентировке здесь важна средняя линия, начинающаяся от лонного сращения. Надо обратить внимание на паховую и брюшную складки, мышечный угол наружного косоного мускула.

При рисовании тазобедренного сустава важно проследить вертепную ямку, наружный вертел бедренной кости. Линия между вертелами левого и правого бедер намечается параллельно линии верхнего края таза.

При определении формы бедра надо обратить внимание на четырехглавую мышцу бедра, проследить портняжную мышцу, мышцу, натягивающую широкую фасцию бедра, среднюю ягодичную и группу приводящих мышц.

Очень важно понять конструкцию и уметь построить коленный сустав. При работе над коленным суставом необходимо заострить внимание на надколеннике (коленной чашечке), внутреннем и наружном мышцелках бедренной кости, на головке малой берцовой кости.

При построении голени надо придерживаться направления переднего гребня большой берцовой кости. Намечая наружную и внутреннюю

лодыжку, следует проследить, чтобы внутренняя лодыжка была намечена выше наружной.

От головки малоберцовой кости определяем форму малоберцовой мышцы, намечаем видимые икроножную и камбаловидную мышцы.

При построении стопы особое внимание надо обратить на голеностопный сустав, где нижние концы костей голени (внутренней и наружной) лодыжками в виде вилки охватывают блок гаранной кости, проследить за направлением оси стопы, за внутренним и наружным сводами. Сложный момент – строение пятки, основание пальцев.

4 СТАДИЯ

В начале работы большое значение имеют линии как границы форм и как вспомогательный этап при построении формы. Нужно стремиться к максимальной пространственности, глубине, объемности модели. Только в тоновом объемном рисунке можно правильно передать пропорции и характер модели, добиться материальности пластической формы, пространственности и глубины частей тела.

Нельзя разделять работу над рисунком на какие-то замкнутые этапы, как построение, постановка, пропорции, моделировка тоном и т.д. В процессе всей работы от начала до конца эти этапы тесно переплетаются и требуют постоянного напряжения и работы разума.

Во время работы нужно сохранять одну точку зрения, с которой начали рисовать, но нельзя стоять долго на одном месте. Следует всматриваться в модель со всех сторон, тогда можно лучше понять ту форму, которую надо отобразить.

Приведение фигуры человека к простейшим геометрическим формам помогает понять большую форму тела и изображать его в перспективе. Важно попытаться представить форму как бы прозрачной и рисовать видимую и невидимую части. Поняв форму и убедившись, что она намечена правильно, можно стирать невидимые линии.

Необходимо постоянно анатомически анализировать форму, это поможет преодолеть поверхностное копирование модели, даст возможность осознать реальную пластическую форму, подчеркнуть характеристику основных масс.

Рисуя, необходимо чувствовать конструкцию форм, представлять себе, как одна форма возникает из другой, как другая переходит в третью и т. д. Чтобы разобраться в сложной форме, надо ее строить, сначала намечая в виде упрощенной схемы, постепенно в ходе работы усложняя ее.

5 СТАДИЯ

Следующий этап – это прокладка теней и в первую очередь собственных теней как основного элемента, которым можно выразить объем.

В зависимости от характера объема, меняется ширина и сила контурной линии. Она то исчезает, то усиливается. Человеческое тело не

имеет ни одной прямой и геометрически правильной плоскости, поэтому линия меняется в зависимости от величины составляющих ее плоскостей, характера их движения и положения по отношению к источнику света. Линия должна помогать выявлению границ костей, мышц, сухожилий. Линия и тон должны быть тесно связаны друг с другом, как дополняющие друг друга способы передачи пластической формы.

Потом приступают к проработке света полутонами различной силы в соответствии с освещенностью формы. Следует иметь в виду, что всякое изменение освещенности на гипсе – это сигнал, что плоскость находится под другим углом к источнику света.

Разрабатывая отдельные куски, нельзя забывать о целом. Поэтому, работая над отдельными частями, приходится все время возвращаться к уточнению движения и пропорций изображаемого объекта. Иногда студенты срисовывают контур и потом заполняют его приблизительной затушевкой. Этого делать нельзя. Границы формы должны возникать только в результате построения объема и рассматриваться как захождение одной формы за другую.

Объем – это пространство, ограниченное со всех сторон плоскостями; во время лепки формы тоном видно, что все плоскости, повернутые к свету, ярче освещены, чем плоскости, на которые падает скользящий свет. Это принцип лепки формы тоном относится как к большим массам, так и к мелким формам.

Все время необходимо думать о сохранении цельности света и тени, следить за изменением силы светотеневых контрастов. Они, как правило, сильнее вблизи от источника света и убывают по мере удаления от него. Снижают контрасты и на формах, наиболее удаленных от глаза рисующего. Надо следить за светораздельной линией, которая выявляет строение формы.

Рисунок может быть выполнен очень скромными средствами в очень легкой тональности. Совсем не обязательно достигать тех отношений, которые существуют в натуре. Но необходимо выдерживать отношения от самого светлого до самого темного в пределах задуманной гаммы.

В целом рисунок с гипса ведется по тому же плану, как всякий другой: от общего к деталям и на последнем этапе возвращение снова к общему – то есть к обобщению и подчинению всех элементов, чтобы частности не мешали образной стороне рисунка.

6 СТАДИЯ

Последний этап работы требует охвата всего в целом, подчинения второстепенного главному, отдельных деталей большой форме.

При рисовании необходимо приучаться ясно представлять себе форму в целом, иметь в виду и те части, которых не видно с данного места.

Все части рисунка и детали должны быть только в связи со всеми другими, с общим.

Во время работы следует собирать материал, делать дополнительные зарисовки и подробные рисунки частей фигуры человека, полезно выполнять рисунки с анатомических экорше к отдельным узлам и частям тела, пользоваться альбомами анатомических рисунков и, конечно, необходимо изучать рисунки мастеров искусства, по возможности постоянно выполнять копии с их работ.

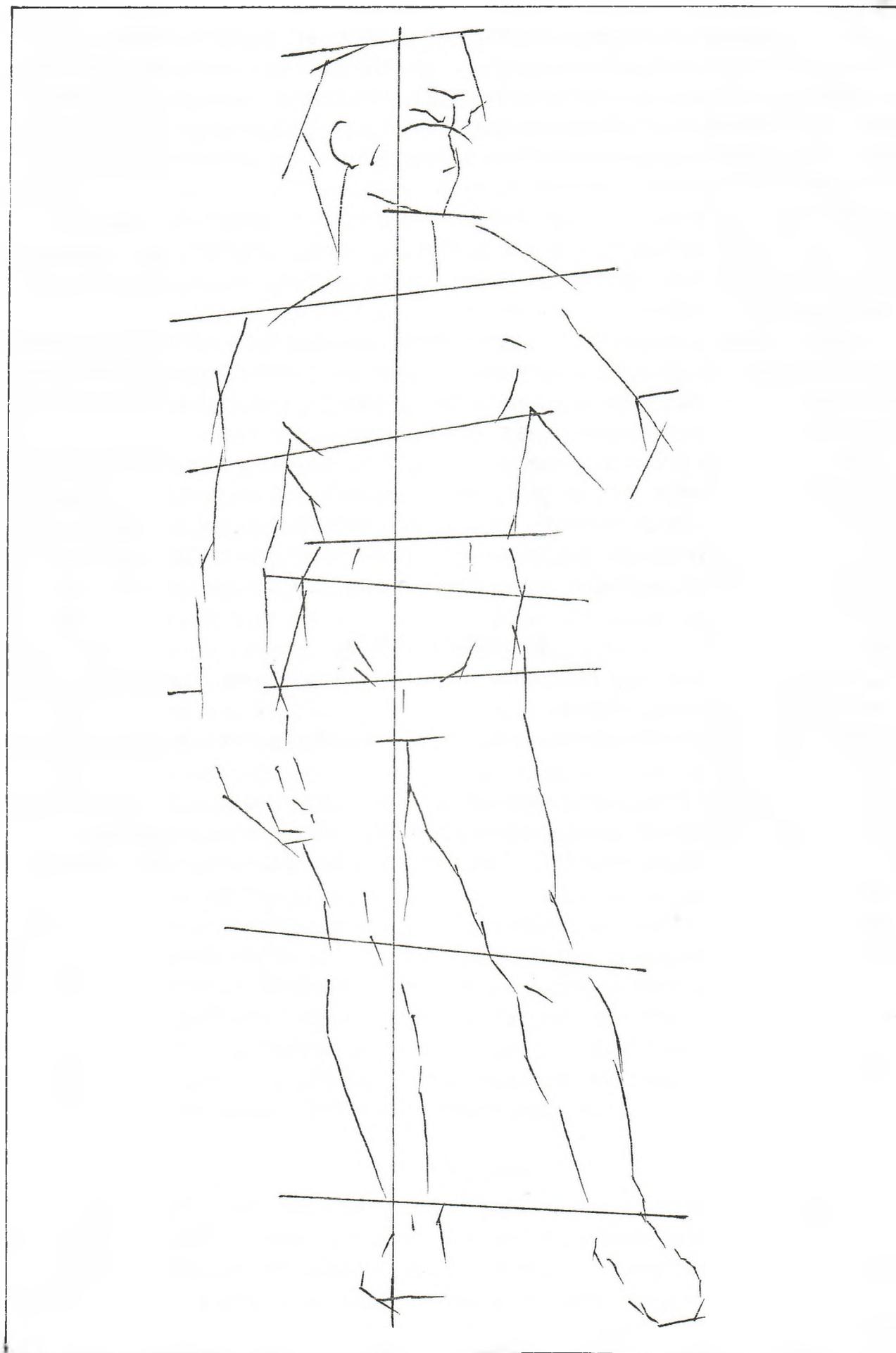
Хорошие результаты дает выполнение вспомогательных рисунков к основному, который выполняется с натуры, можно сделать рисунок скелета – в той же позе, затем выполнить рисунок мышечного покрова, учитывая характер модели.

При работе немаловажное значение приобретает задача решения фона. Им нужно пользоваться очень осторожно, чтобы он действительно помогал выявлению формы модели. Надо учесть, что отношения в фоне около освещенных и теневых мест формы различны.

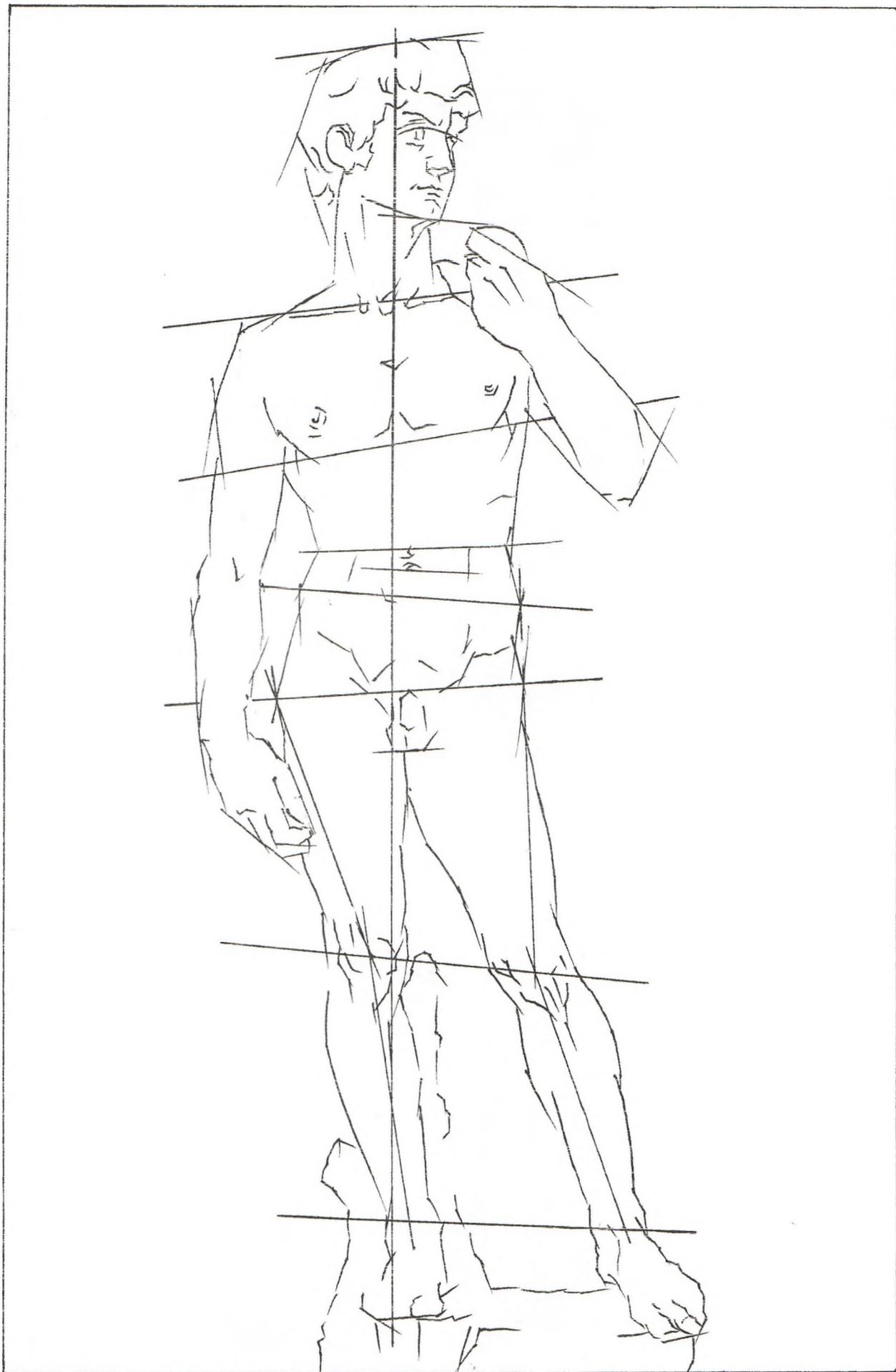
Со временем приходит умение работать, опуская предварительное построение, держать его в уме, ориентируясь на основные опорные пункты. Появится возможность отойти от строгой дисциплины, сухости, которые так необходимы в процессе изучения, но навсегда должно остаться стремление анализировать и точно передавать натуру.

5. ЛИТЕРАТУРА

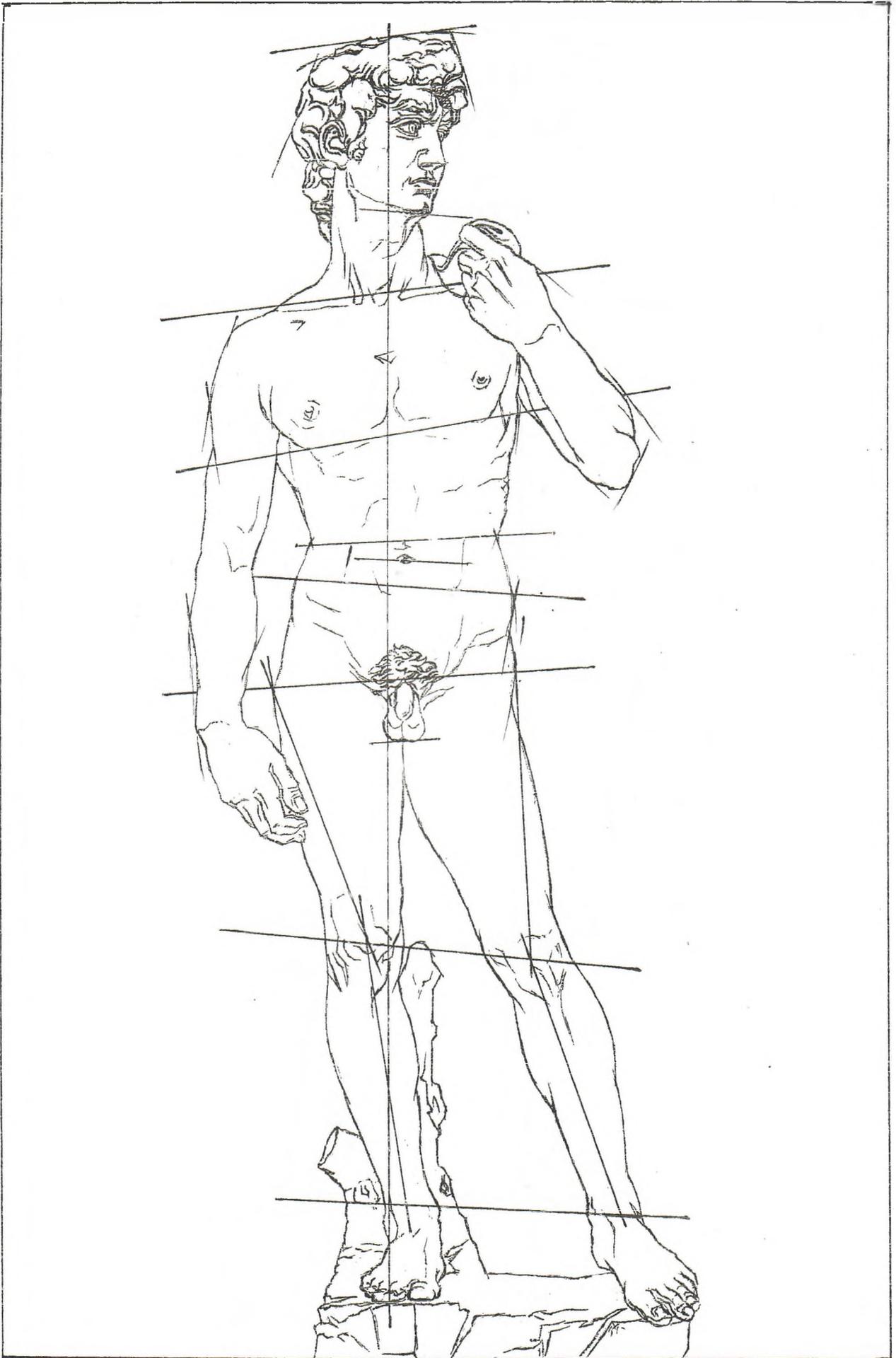
1. Дайнека А.А. Учись рисовать. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 224 с.
2. Королев В.А. Учебный рисунок. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.
3. Колосенцева Н.Н. Основы рисования. – М.: Стройиздат, 1974. – 156 с.
4. Чегодаев А.Д. Всеобщая история искусств. – М.: Искусство, 1959.
5. Тихонов С.В., Демьянов В.Г., Подрезков В.Б. Рисунок. – М.: Стройиздат, - 1982.



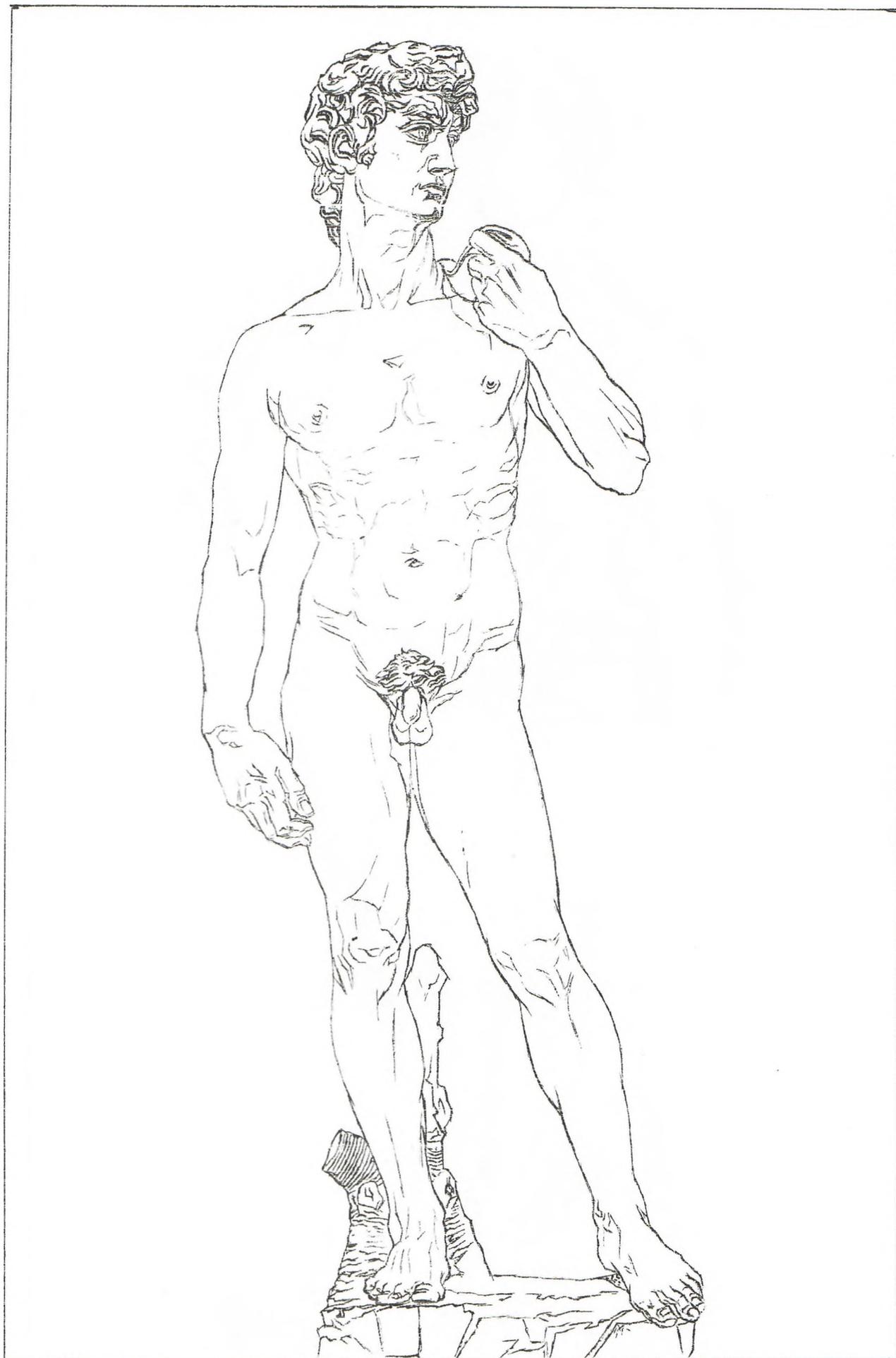
1 Определение наклона опорной ноги и таза относительно вертикальной оси



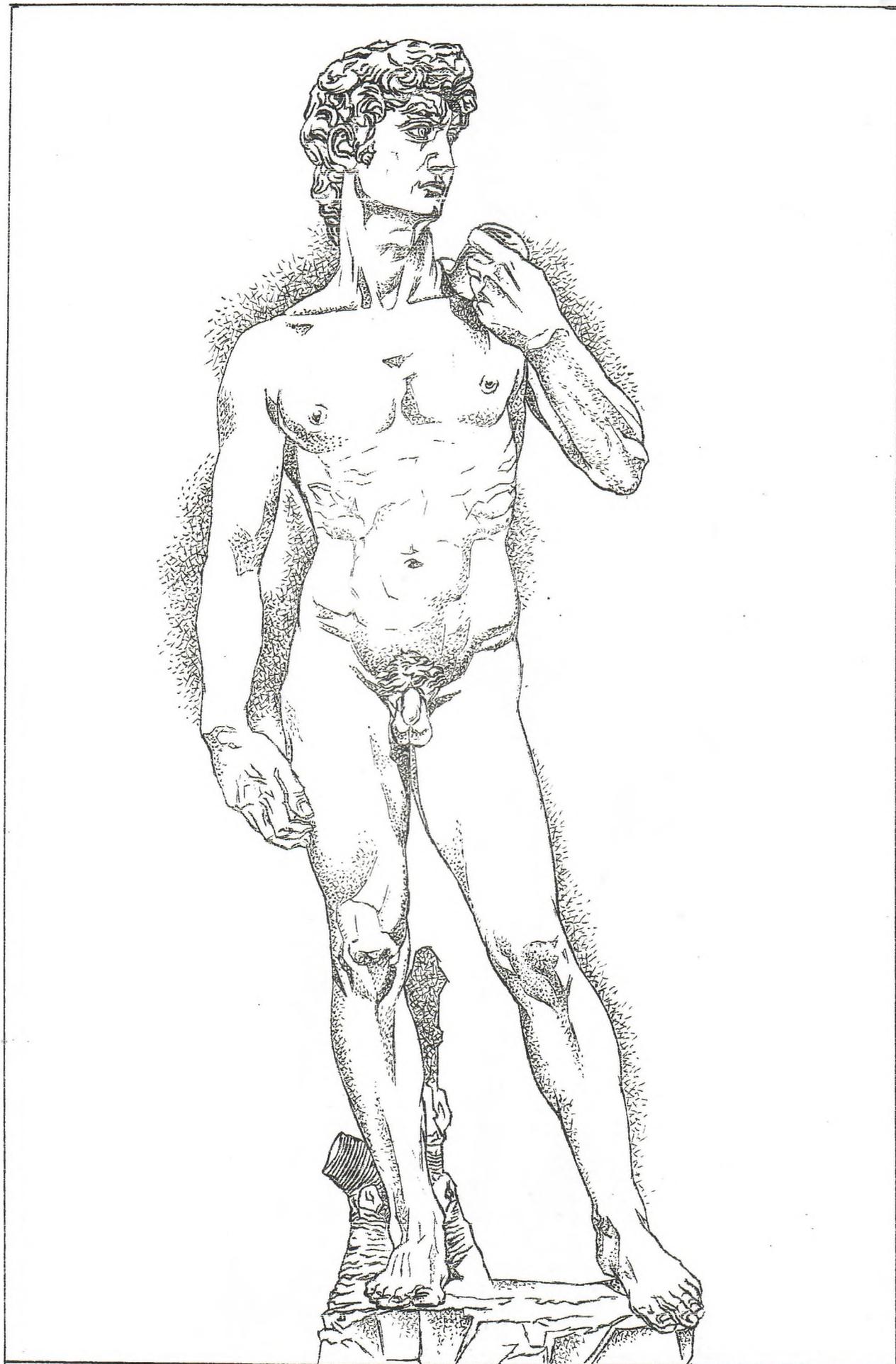
2 Определение основных форм тела по осям



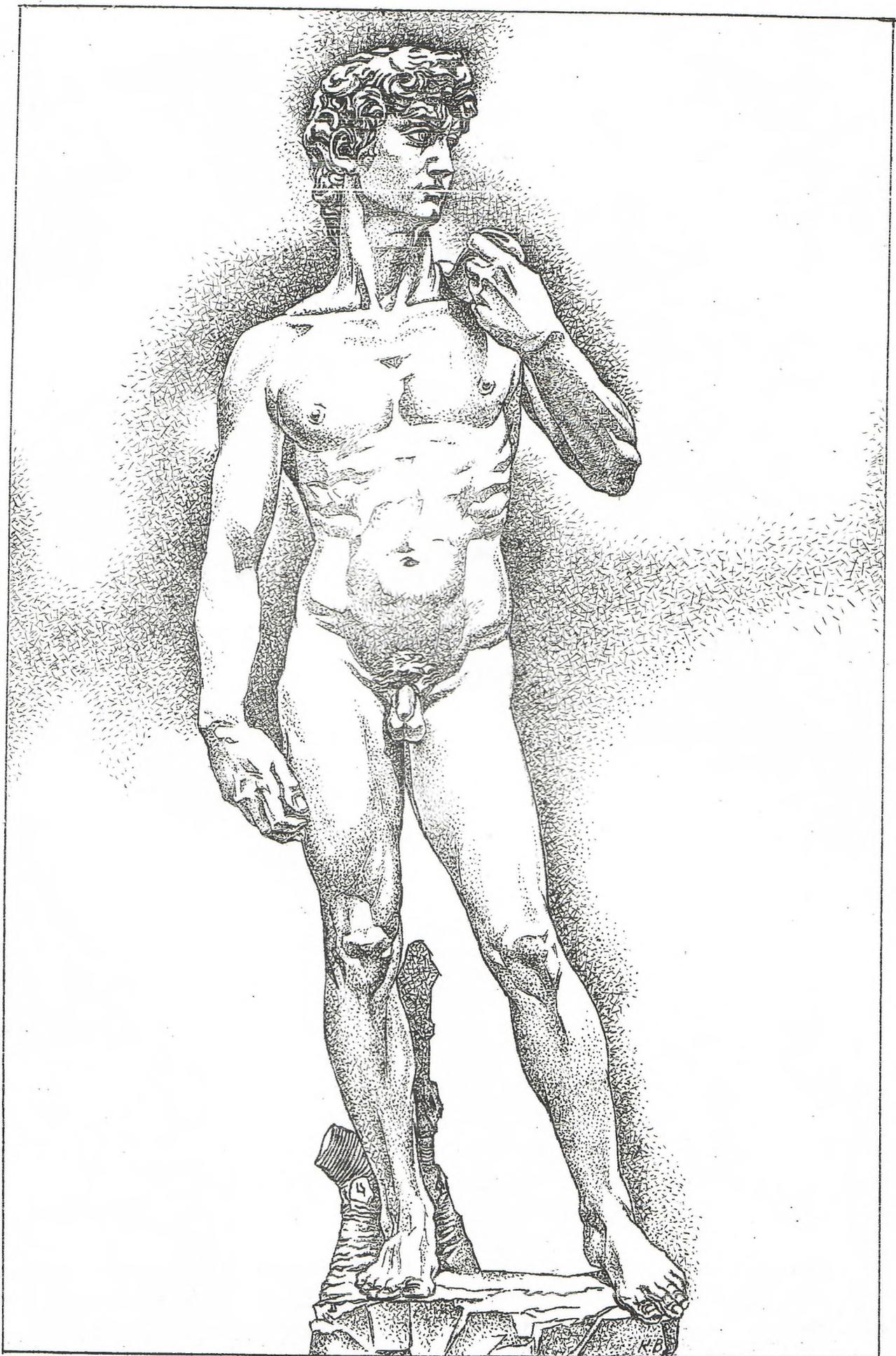
3 Определение характера фигуры, пропорций частей тела



4 Начало моделировки



5 Трактовка формы



6 Завершение рисунка

Учебное издание

Составители:

Ковальчук Валерий Евгеньевич
Макарук Виталий Леонидович

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ
ФИГУРЫ ДАВИДА»

Ответственный за выпуск: *Ковальчук В.Е.*

Редактор: *Строкач Т.В.*

Компьютерная вёрстка: *Боровикова Е.А.*

Корректор: *Никитчик Е.В.*

Подписано к печати 14.02.2004 г. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага писчая.
Усл. п. л. 3,25. Уч.-изд. л. 3,5. Тираж 100 экз. Заказ 1170. Отпечатано на
ризографе учреждения образования «Брестский государственный
технический университет». 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.