

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»

Кафедра архитектурного проектирования и рисунка

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК АНТИЧНОЙ
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ДИАДУМЕНА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС



БРЕСТ 2011

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
Кафедра архитектурного проектирования и рисунка

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК АНТИЧНОЙ
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ДИАДУМЕНА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

Данные методические указания разработаны как пособие студентам к программе по рисунку архитектурной специальности. В работе разъясняются основы метода ведения рисунка на примерах постановки и выполнения учебных заданий, изложены основные теоретические и практические советы, рекомендации, связанные с рисованием гипсовой головы Диадумена.

Указания содержат исторические сведения, практические рекомендации по построению, рисунку объемной формы тоном, а также схему последовательного поэтапного рисунка гипсовой головы Диадумена.

Теоретически сформировать и обосновать основные закономерности, правила, технические приемы рисунка, усвоить правила компоновки, расширить свой художественный кругозор, грамотно выражать свои творческие замыслы – цель методических указаний.

Составители: В. Е. Ковальчук, доцент;
В. Л. Макарук, старший преподаватель.

Рецензент: Е.А. Диченская, кандидат педагогических наук, доцент кафедры теории и методики эстетического образования УО «Брестский государственный университет им. А.С. Пушкина»

ПРЕДИСЛОВИЕ

Основами предметно-пространственного окружения – «второй природы», создаваемого вокруг себя самим человеком являются архитектура и дизайн. Удовлетворение художественных и эстетических потребностей человека обеспечивают скульптура, рисунок, живопись, а также произведения декоративного искусства. Стабильный каркас организованного пространства «второй природы», где происходит человеческая жизнедеятельность, формирует архитектура, дизайн – «вещное наполнение» этого каркаса.

Архитектура отражает уровень духовного развития общества, строй общественной жизни, его эстетические идеалы. Целесообразность архитектурного замысла раскрывается в пропорциональных отношениях частей и целого, в ритмическом строе, в организации пространства интерьера, в группировке архитектурных масс.

В содружестве с другими видами искусства архитектура в периоды расцвета развивается гармонично. Декоративное искусство, живопись, скульптура воплощают в конкретных образах идеи, заложенные в сооружении. Архитектура и искусство, в этом синтезе, дополняют друг друга.

В результате широкого обобщения наблюдений живой природы, родилась античная скульптура, которая служит незаменимым образцом, на котором легче всего объяснить основные закономерности построения формы. Пропорции античных скульптур близки данным анатомии, так как каноны устанавливались путем выявления среднего арифметического. Ознакомление с трактовкой формы головы и ее отдельных частей на Антиках помогает понять конструкцию живой модели и ее частей. Благодаря неподвижности гипсовой модели, на ней легче объяснить общие принципы рисунка головы человека, ее пропорции и пространственно-перспективное построение.

Все виды технических приемов рисунка, дошедшие до нашего времени, в основном сложились еще в эпоху Возрождения в Италии. Уже тогда применялись в рисунке бистр, тушь, разноцветные чернила, акварель, белила; из сухих материалов – свинцовые, серебряные и другие металлические штифты, итальянский карандаш, сангина, уголь, мел, пастель; из инструментов – кисть, перо гусиное и тростниковое и, наконец, бумаги самых разнообразных цветов – белые, тонированные и грунтованные. Все это привело к исключительному богатству технических и художественных приемов рисунка.

Техники рисунка, сложившиеся в эпоху Возрождения, оказали сильнейшее влияние на последующие поколения художников, став основой для многих художественных школ, которые, используя по сути дела те же материалы, выработали свои технические и художественные приемы.

Гипсовая модель, благодаря своей однотонности и неподвижности, дает возможность изучать форму с такой точностью, которая трудна учащимся при исполнении рисунка с живой модели. Рисование с гипса помогает овладеть техническими средствами построения объемной формы тоном с помощью светотени, полутонов, рефлексов, бликов. При этом следует обратить внимание учащихся на передачу материала самого гипса и предостеречь их от неоправданной натурной черноты. Работа с гипсовой моделью дает возможность более успешно перейти к следующим постановкам: череп, живая голова в ракурсе.

Путем внимательного изучения и рисования со слепков античных скульптур студент может значительно расширить свой технический и художественный кругозор, воспитать вкус, сделать технику и приемы своего рисунка более гибкими и совершенными.

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

Если во времена классицизма антики служили идеалом, по которым стремились исправлять «не-совершенную» натуру, то в реалистических школах XIX века слепки превратились в прекрасные и незаменимые учебные пособия по рисунку.

Изучение головы обычно начинают с гипсовых слепков голов классических статуй. Лучшими образцами для этих постановок многолетней практикой признаны гипсовые головы Геракла (IV в. до н. э.), Аполлона Бельведерского (IV в. до н. э.), Лаокоона (II в. н. э.), Люция Вера (II в. н. э.), Давида (работы Микеланджело), Афродиты, Антиноя.

ИЗ ИСТОРИИ

«Диадумен» («Юноша, увенчивающий себя победной повязкой (диадемой)») – знаменитая статуя древнегреческого скульптора Поликлета, созданная ок. 430 г. до н. э. Бронзовый оригинал, вероятно, стоял в святилище – в Олимпии или в Дельфах, там, где регулярно проводились спортивные состязания. Диадумен – это значит «спортсмен-победитель». Он надевает на голову повязку – награду. Повязка была из красной шерсти и прилагалась к победному венку (или короне из листьев). В Олимпии это были оливковые ветви, в Дельфах – лавровые, в Коринфе – сосновые, а в Немее – эту корону сплели из дикого сельдерея. (На современных Олимпийских играх довольствуются медалями. Хотя, возможно, лента медалей имеет какую-то связь с той повязкой). Диадумен выполнен в размере заметно выше обычного человеческого роста того времени – 185,42 см, представлен в любимом Поликлетом легком движении, полным душевного покоя и внутренней сосредоточенности – статуя позднего перио-

да, она создана скульптором уже в Афинах, под воздействием аттической школы. Он более строен, чем Дорифор, дальше отставлена нога и сильнее выдвинуто бедро, сложнее положение рук. Четвертый век до н. э. явился важным этапом в развитии древнегреческого искусства. Традиции высокой классики перерабатывались в новых исторических условиях.

Рост рабства, концентрация все больших богатств в руках немногих крупных рабовладельцев уже со второй половины V в. до н. э. мешали развитию свободного труда. К концу века, особенно в экономически развитых полисах, все явственнее выступал процесс постепенного разорения мелких свободных производителей, приводивший к падению удельного веса свободного труда.

Пелопоннесские войны, явившиеся первым симптомом начавшегося кризиса рабовладельческих полисов, чрезвычайно обострили и ускорили развитие этого кризиса. В ряде греческих полисов возникают восстания беднейшей части свободных граждан и рабов. Вместе с тем рост обмена вызывал необходимость создания единой державы, способной завоевать новые рынки, обеспечить успешное подавление восстаний эксплуатируемых масс.

Осознание культурного и этнического единства эллинов также вступало в решительное противоречие с разобщенностью и ожесточенной борьбой полисов друг с другом. В целом полис, ослабленный войнами и внутренними раздорами, становится тормозом дальнейшего развития рабовладельческого общества.

В среде рабовладельцев происходила ожесточенная борьба, связанная с поисками выхода из кризиса, угрожавшего основам рабовладельческого общества. К середине века складывается течение, объединившее противников рабовладельческой демократии – крупных рабовладельцев, купцов, ростовщиков, возлагавших все свои надежды на внешнюю силу, способную военным путем подчинить и объединить полисы, подавить движение бедноты и организовать широкую военную и торговую экспансию на Восток. Такой силой явилась экономически относительно неразвитая македонская монархия, обладавшая мощной, в основном земледельческой по своему составу, армией. Подчинение греческих полисов Македонской державе и начало завоеваний на Востоке положили конец классическому периоду греческой истории.

Распад полиса повлек за собой утрату идеала свободного гражданина. Вместе с тем трагические конфликты общественной действительности вызвали появление более сложного, чем раньше, взгляда на явления общественной жизни, обогащали сознание передовых людей того времени. Обострение борьбы материализма и идеализма, мистики и научных методов знаний, бурные столкновения политических страстей и одновременно интерес к миру личных переживаний характерны для полной внутренних противоречий общественной и культурной жизни IV в. до н. э.

Изменившиеся условия общественной жизни привели к изменению характера античного реализма.

Наряду с продолжением и развитием традиционных классических форм искусства IV в. до н. э., в частности зодчеству, приходилось решать и совершенно новые задачи. Искусство впервые начало служить эстетическим потребностям и интересам частного человека, а не полиса в целом; появились и произведения, утверждавшие монархические принципы. На протяжении всего IV в. до н. э. постоянно усиливался процесс отхода ряда представителей греческого искусства от идеалов народности и героики V в. до н. э.

Вместе с тем драматические противоречия эпохи находили свое отражение в художественных образах, показывающих героя в напряженной трагической борьбе с враждебными ему силами, охваченного глубокими и скорбными переживаниями, раздираемого глубокими сомнениями. Таковы герои трагедий Еврипида и скульптур Скопаса.

Большое влияние на развитие искусства оказал завершившийся в IV в. до н. э. кризис наивно-фантастической системы мифологических представлений, далекие предвестия которого уже можно увидеть в V в. до н. э. Но в V в. до н. э. народная художественная фантазия все еще черпала материал для своих возвышенных этических и эстетических представлений в искони знакомых и близких народу мифологических сказаниях и верованиях (Эсхил, Софокл, Фидий и др.). В IV же веке художники все более интересовали такие стороны бытия человека, которые не укладывались в мифологические образы и представления прошлого. Художники стремились выразить в своих произведениях и внутренние противоречивые переживания, и порывы страсти, и утонченность, и проникновенность душевной жизни человека. Зарождался интерес к быту и характерным особенностям психического склада человека, хотя и в самых еще общих чертах.

В искусстве ведущих мастеров IV в. до н. э. – Скопаса, Праксителя, Лисиппа – была поставлена проблема передачи переживаний человека. В результате этого были достигнуты первые успехи в раскрытии духовной жизни личности. Эти тенденции сказались во всех видах искусства, в частности в литературе и драматургии. Таковы, например, «Характеры» Теофраста, посвященные анализу типических особенностей психического склада человека – наемного воина, хвастуна, паразита и т. д. Все это указывало не только на отход искусства от задач обобщенно-типического изображения совершенного гармонически развитого человека, но и на обращение к кругу проблем, которые не стояли в центре внимания художников V в. до н. э.

В развитии греческого искусства поздней классики явно различаются два этапа, обусловленных самим ходом общественного развития. В первые две трети века искусство еще очень органично связано с традициями высокой классики. В последнюю треть IV в. до н. э. происходит резкий перелом в раз-

вители искусства, перед которым новые условия общественного развития ставят новые задачи. В это время особенно обостряется борьба реалистической и антиреалистической линий в искусстве.

Греческая архитектура IV в. до н. э. имела ряд крупных достижений, хотя ее развитие протекало очень неравномерно и противоречиво. Так, в течение первой трети IV в. в архитектуре наблюдался известный спад строительной деятельности, отражавший экономический и социальный кризисы, которые охватили все греческие полисы и особенно расположенные в Греции. Спад этот был, однако, далеко не повсеместный. Наиболее остро он сказался в Афинах, потерпевших поражение в Пелопоннесских войнах. В Пелопоннесе же строительство храмов не прерывалось. Со второй трети века строительство снова усилилось. В греческой Малой Азии, а отчасти и на самом полуострове, были возведены многочисленные архитектурные сооружения.

Памятники IV в. до н. э. в общем следовали принципам ордерной системы. Все же они существенно отличались по своему характеру от произведений высокой классики. Строительство храмов продолжалось, но особенно широкое развитие по сравнению с V в. получило строительство театров, палестр, гимнасиев, закрытых помещений для общественных собраний (булеветерий) и др.

Одновременно в монументальной архитектуре появились сооружения, посвященные возвышению отдельной личности, и притом не мифического героя, а личности монарха-самодержца, – явление совершенно невероятное для искусства V в. до н. э. Таковы, например, усыпальница правителя Карий Мавсола (Галикарнасский Мавзолей) или Филиппейон в Олимпии, прославлявший победу македонского царя Филиппа над греческими полисами.

Одним из первых архитектурных памятников, в которых сказались черты, свойственные поздней классике, был перестроенный после пожара 394 г. до н. э. храм Афины Алей в Тегее (Пелопоннес). И само здание, и скульптуры, его украшавшие, были созданы Скопасом. В некоторых отношениях храм этот развивал традиции храма в Бассах. Так, в тегейском храме были применены все три ордера – дорический, ионический и коринфский. В частности, коринфский ордер применен в выступающих из стен полуколоннах, украшающих наос. Полуколонны эти были связаны между собой и стеной общей сложнопрофилированной базой, шедшей вдоль всех стен помещения. В целом храм отличался богатством скульптурных украшений, пышностью и многообразием архитектурного декора.

К середине IV в. до н. э. относится ансамбль святилища Асклепия в Эпидавре, центром которого был храм бога-врачевателя Асклепия, но самым замечательным зданием ансамбля был построенный Поликлетом Младшим театр, один из красивейших театров древности. В нем, как и в большинстве театров того времени, места для зрителей (театрон) располагались по склону холма. Всего было 52 ряда каменных скамей, которые вмещали не менее 10 тыс. человек. Эти ряды обрамляли оркестру – площадку, на которой выступал хор. Концентрическими рядами театр охватывал более полуокружности оркестры. Со стороны, противоположной местам для зрителей, оркестра замыкалась сценой, или в переводе с греческого – палаткой. Первоначально, в VI и начале V в. до н. э., сцена и была палаткой, в которой готовились к выходу актеры, но уже к концу V в. до н. э., сцена превратилась в сложное двухъярусное сооружение, украшенное колоннами и образующее архитектурный фон, перед которым выступали актеры. Из внутренних помещений сцены на оркестру вело несколько выходов. Сцена в Эпидавре имела украшенный ионическим орденом просцениум – каменную площадку, поднимавшуюся над уровнем оркестры и предназначенную для проведения отдельных игровых эпизодов главными актерами. Театр в Эпидавре был с исключительным художественным чутьем вписан в силуэт пологого склона холма. Сцена, торжественная и изящная по своей архитектуре, освещенная солнцем, красиво вырисовывалась на фоне синего неба и далеких контуров гор и в то же время выделяла из окружающей природной среды актеров и хор драмы.

Наиболее интересным из дошедших до нас сооружений, воздвигнутых частными лицами, являются хорегический памятник Лисикрата в Афинах (334 г. до н. э.). Афинянин Лисикрат решил в этом памятнике увековечить победу, одержанную подготовленным на его средства хором. На высоком квадратном в плане цоколе, сложенном из продолговатых и безукоризненно отесанных квадратов, возвышается стройный цилиндр с изящными полуколоннами коринфского ордера. По антаблементу над узким и легко профилированным архитравом протянут непрерывной лентой фриз со свободно разбросанными и полными непринужденного движения рельефными группами. Пологая конусообразная крыша венчается стройным акротерием, образующим подставку для того бронзового треножника, который и явился призом, присужденным Лисикрату за победу, одержанную его хором. Сочетание изысканной простоты и изящества, камерный характер масштабов и пропорций составляют особенность этого памятника, отличающегося тонким вкусом и изяществом. И все же появление сооружений такого рода связано с утратой архитектурой полиса общественной демократической основы искусства.

Если памятник Лисикрата предвосхищал появление произведений эллинистической архитектуры, живописи и скульптуры, посвященных частной жизни человека, то в созданном несколько ранее «Филиппейоне» нашли свое выражение другие стороны развития архитектуры второй половины IV в. до н. э. Филиппейон был сооружен в 30-е годы IV в. до н. э. в Олимпии в честь победы, одержанной в 338 г. македонским царем Филиппом над войсками Афин и Беотии, пытавшимися бороться с македонской гегемонией в Элладе. Круглый в плане наос Филиппейона был окружен колоннадой ионического ордера, а внутри украшен коринфскими колоннами. Внутри наоса стояли статуи царей македонской династии, выполненные в хрисозлефантинной технике, до тех пор применявшейся только при изображении

богов. Филиппейон должен был пропагандировать идею главенства Македонии в Греции, освятить авторитетом священного места царственный авторитет особы македонского царя и его династии.

Пути развития архитектуры малоазийской Греции несколько отличались от развития архитектуры собственно Греции. Ей было свойственно стремление к пышным и грандиозным архитектурным сооружениям, тенденции отхода от классики в малоазийской архитектуре давали себя знать особенно сильно. Так, построенные в середине и конце IV в. до н. э. огромные ионические диптеры (второй храм Артемиды в Эфесе, храм Артемиды в Сардах и др.) отличались весьма далекой от духа подлинной классики пышностью и роскошью убранства. Эти храмы, известные по описаниям древних авторов, дошли до нашего времени в очень скудных остатках.

Наиболее ярко особенности развития малоазийской архитектуры сказались в построенном около 353 г. до н. э. архитекторами Пифеем и Сатиром Галикарнасском Мавзолее – гробнице Мавсола, правителя персидской провинции Карий.

Мавзолеем поражал не столько величавой гармонией пропорций, сколько грандиозностью масштабов и пышным богатством убранства. В древности он был причислен к семи чудесам света. Высота Мавзолея, вероятно, достигала 40-50 м. Само здание представляло собой довольно сложное сооружение, в котором сочетались местные малоазийские традиции греческой ордерной архитектуры и мотивы, заимствованные у классического Востока. В XV в. Мавзолеем был сильно разрушен, и точная реконструкция его в настоящее время невозможна, лишь некоторые самые общие его черты не вызывают разногласий ученых. В плане он представлял собой приближающийся к квадрату прямоугольник. Первый ярус по отношению к последующим выполнял роль цоколя. Мавзолеем являлся огромной каменной призмой, сложенной из больших квадров. По четырем углам первый ярус был фланкирован конными статуями.

В толще этого огромного каменного блока находилось высокое сводчатое помещение, в котором стояли гробницы царя и его жены. Второй ярус состоял из помещения, окруженного высокой колоннадой ионического ордера. Между колоннами были поставлены мраморные статуи львов. Третий, последний ярус, представлял собой ступенчатую пирамиду, на вершине которой помещались стоявшие на колеснице большие фигуры правителя и его жены. Гробница Мавсола была опоясана тремя рядами фриз, однако их точное местонахождение в архитектурном ансамбле не установлено. Все скульптурные работы были выполнены греческими мастерами, в том числе Скопасом.

Сочетание давящей силы и огромных масштабов цокольного этажа с пышной торжественностью колоннады должно было подчеркнуть могущество царя и величие его державы.

Таким образом, все достижения классического зодчества и искусства вообще были поставлены на службу новым, чуждым классике общественным целям, порожденным неотвратимым развитием античного общества. Развитие шло от изжившей себя обособленности полисов к мощным, хотя и непрочным рабовладельческим монархиям, дающим возможность верхушке общества укрепить устои рабовладения.

Хотя произведения скульптуры IV в. до н. э., как и вообще всей Древней Греции, дошли до нас главным образом в римских копиях, все же мы можем иметь гораздо более полное представление о развитии скульптуры этого времени, чем о развитии архитектуры и живописи. Переплетение и борьба реалистических и антиреалистических тенденций приобрели в искусстве IV в. до н. э. гораздо большую остроту, чем в V в. В V в. до н. э. основным противоречием было противоречие между традициями отмирающей архаики и развивающейся классики. Здесь же отчетливо определились два направления в развитии самого искусства IV в.

С одной стороны, некоторые скульпторы, формально следовавшие традициям высокой классики, создавали искусство, отвлеченное от жизни, уводившее от ее острых противоречий и конфликтов в мир бесстрастно холодных и отвлеченно прекрасных образов. Это искусство по тенденциям своего развития было враждебно реалистическому и демократическому духу искусства высокой классики. Однако не это направление, виднейшими представителями которого были Кефисодот, Тимофей, Бриаксис, Леохар, определило характер скульптуры и вообще искусства этого времени.

Общий характер скульптуры и искусства поздней классики в основном определялся творческой деятельностью художников-реалистов. Ведущими и величайшими представителями этого направления были Скопас, Пракситель и Лисипп. Реалистическое направление получило широкое развитие не только в скульптуре, но и в живописи (Апеллес).

Теоретическим обобщением достижений реалистического искусства своей эпохи явилась эстетика Аристотеля. Именно в IV в. до н. э. в эстетических высказываниях Аристотеля принципы реализма поздней классики получили последовательное и развернутое обоснование.

Противоположность двух направлений в искусстве IV в. до н. э. выявилась не сразу. Первое время в искусстве начала IV в., в период перехода от классики высокой к классике поздней, эти направления иногда противоречиво переплетались в творчестве одного и того же мастера. Так, искусство Кефисодота несло в себе и интерес к лирическому душевному настроению (что получило свое дальнейшее развитие в творчестве сына Кефисодота – великого Праксителя) и вместе с тем черты нарочитой красоты, внешней эффектности и нарядности. Статуя Кефисодота «Эйрена с Плутосом», изображающая богиню мира с божком богатства на руках, сочетает новые черты – жанровую трактовку сюжета, мягкое лирическое чувство – с несомненной склонностью к идеализации образа и к его внешней, несколько сентиментальной трактовке.

Одним из первых скульпторов, в творчестве которого сказалось новое понимание реализма, отличное от принципов реализма V в. до н. э., был Деметрий из Алопеки, начало деятельности которого относится еще к концу V в. Судя по всем данным, он был одним из самых смелых новаторов реалистического греческого искусства. Все свое внимание он уделил разработке методов правдивой передачи индивидуальных черт портретируемого лица.

Мастера портрета V в. в своих работах опускали те детали внешнего облика человека, которые не представлялись существенными при создании героизированного изображения, – Деметрий первым в истории греческого искусства встал на путь утверждения художественной ценности неповторимо личных внешних особенностей облика человека.

О достоинствах, а вместе с тем и о границах искусства Деметрия можно в какой-то мере судить по сохранившейся копии с его портрета философа Антисфена, исполненного около 375 г. до н. э. – одной из последних работ мастера, в которой с особой полнотой выразились его реалистические устремления. В лице Антисфена совершенно очевидно показаны черты его конкретного индивидуального облика: покрытый глубокими складками лоб, беззубый рот, взлохмаченные волосы, растрепанная борода, пристальный, немного хмурый взгляд. Но в этом портрете нет сколько-нибудь сложной психологической характеристики. Важнейшие достижения в разработке задач характеристики духовной сферы человека были осуществлены уже последующими мастерами – Скопасом, Праксителем и Лисиппом.

Крупнейшим мастером первой половины IV в. до н. э. был Скопас. В творчестве Скопаса нашли свое наиболее глубокое художественное выражение трагические противоречия его эпохи. Тесно связанный с традициями пелопоннесской и аттической школы, Скопас посвятил себя созданию монументально-героических образов. Этим он как бы продолжал традиции высокой классики. Творчество Скопаса поражает своей огромной содержательностью и жизненной силой. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают быть воплощением самых прекрасных качеств сильных и доблестных людей. Однако от образов высокой классики их отличает бурное драматическое напряжение всех духовных сил. Героический подвиг больше не носит характера поступка, естественного для каждого достойного гражданина полиса. Герои Скопаса находятся в необычном напряжении сил. Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания.

Вместе с тем Скопас ввел в искусство классики мотив страдания, внутреннего трагического надлома, косвенно отражающего трагический кризис этических и эстетических идеалов, созданных в эпоху расцвета полиса.

В течение своей почти полувековой деятельности Скопас выступал не только как скульптор, но и как архитектор. Дошло до нас лишь очень немногое из его творчества. От храма Афины в Тегее, славившегося в древности своей красотой, дошли лишь скудные обломки, но и по ним можно судить о смелости и глубине творчества художника. Кроме самого здания, Скопас выполнил и его скульптурное оформление. На западном фронте были изображены сцены битвы Ахилла с Телефом в долине Каика, а на восточном – охоты Мелеагра и Аталанты на калидонского вепря.

Голова раненого воина с западного фронтона по общей трактовке объемов, казалось бы, близка Поликлету. Но стремительный патетический поворот запрокинутой головы, резкая и беспокойная игра светотени, страдальчески изогнутые брови, полуоткрытый рот придают ей такую страстную выразительность и драматизм переживания которого высокая классика не знала. Характерной особенностью этой головы является нарушение гармонического строения лица ради подчеркивания силы душевного напряжения. Вершины дуг бровей и верхней дуги глазного яблока не совпадают, что создает полный драматизма диссонанс. Он вполне ощутимо улавливался древним греком, глаз которого был чуток к самым тонким нюансам пластической формы, особенно когда они имели смысловое значение.

Характерно, что Скопас первым среди мастеров греческой классики стал отдавать решительное предпочтение мрамору, почти отказавшись от применения бронзы – излюбленного материала мастеров высокой классики, в особенности Мирона и Поликлета. Действительно, мрамор, дающий теплую игру света и тени, допускающий достижение то тонких, то резких фактурных контрастов, был ближе творчеству Скопаса, чем бронза с ее четко отлитыми формами и ясными силуэтными гранями.

Мраморная «Менада», дошедшая до нас в небольшой поврежденной античной копии, воплощает образ человека, одержимого бурным порывом страсти. Не воплощение образа героя, способного уверенно властвовать над своими страстями, а раскрытие необычайной экстатической страсти, охватывающей человека, характерно для «Менады». Интересно, что Менада Скопаса, в отличие от скульптур V в., рассчитана на обозрение со всех сторон.

Танец опьяненной Менады стремителен. Ее голова запрокинута назад, отброшенные со лба волосы тяжелой волной спадают на плечи, движение резко изогнутых складок короткого, разрезанного на боку хитона, подчеркивает бурный порыв тела.

Дошедшее до нас четверостишие неизвестного греческого поэта хорошо передает общий образный строй «Менады»: «Камень паросский – вакханка. Но камню дал душу ваятель.

И, как хмельная, вскочив, ринулась в пляску она.

Эту менаду создав, в исступленье, с убитой козюю,

Боготворящим резцом чудо ты сделал, Скопас».

К произведениям круга Скопаса относится также статуя Мелеагра – героя мифической охоты на каледонского вепря. По системе пропорций статуя представляет собой своеобразную переработку канона Поликлета. Однако Скопас резко подчеркнул стремительность поворота головы Мелеагра, чем усилил патетический характер образа. Скопас придал большую стройность пропорциям тела. Трактовка форм лица и тела, обобщенно-прекрасного, но более нервно-выразительного, чем у Поликлета, отличается своей эмоциональностью. Скопас передал в Мелеагре состояние тревоги и беспокойства. Интерес к непосредственному выражению чувств героя оказывается для Скопаса связанным в основном с нарушением цельности и гармоничности духовного мира человека.

Резцу Скопаса, по-видимому, принадлежит прекрасное надгробие – одно из лучших, сохранившихся от первой половины IV в. до н. э. Это «Надгробие юноши», найденное на реке Иллисе. Оно отличается от большинства рельефов такого рода особой драматичностью изображенного в нем диалога. И ушедший из мира юноша, и прощающийся с ним печально и задумчиво поднесший руку к устам бородатый старец, и склонившаяся фигурка сидящего, погруженного в сон мальчика, олицетворяющего смерть, – все они не только проникнуты обычным для греческих надгробий ясным и спокойным раздумьем, но отличаются особой жизненной глубиной и силой чувства.

Одним из самых замечательных и самых поздних созданий Скопаса являются его рельефы с изображением борьбы греков с амазонками, сделанные для Галикарнасского Мавзолея.

Великий мастер был приглашен к участию в этой грандиозной работе вместе с другими греческими скульпторами – Тимофеем, Бриаксисом и молодым тогда Леохаром. Художественная манера Скопаса заметно отличалась от тех художественных средств, которыми пользовались его сотоварищи, и это позволяет выделить в сохранившейся ленте фриза Мавзолея рельефы, им созданные.

Сравнение с фризом Больших Панафиней Фидия дает возможность особенно наглядно увидеть то новое, что свойственно Галикарнасскому фризу Скопаса. Движение фигур в панафинейском фризе развивается при всем его жизненном многообразии постепенно и последовательно. Равномерное нарастание, кульминация и завершение движения процессии создают впечатление законченного и гармонического целого. В Галикарнасской же «Амазономахии» на смену равномерно и постепенно нарастающему движению приходит ритм подчеркнuto контрастных противопоставлений, внезапных пауз, резких вспышек движения. Контрасты света и тени, развевающиеся складки одежд подчеркивают общий драматизм композиции. «Амазономахия» лишена возвышенного пафоса высокой классики, но зато столкновение страстей, ожесточенность борьбы показаны с исключительной силой. Этому способствует противопоставление стремительных движений сильных, мускулистых воинов и стройных, легких амазонок.

Композиция фриза построена на свободном размещении по всему его полю все новых и новых групп, повторяющих в различных вариантах все ту же тему беспощадной схватки. Особенно выразителен рельеф, в котором греческий воин, выдвинув вперед щит, наносит удар по откинувшейся назад и занесшей руки с топором стройной полуобнаженной амазонке, а в следующей группе этого же рельефа дается дальнейшее развитие этого мотива: амазонка упала; опершись локтем о землю, она слабеющей рукой пытается отразить удар грека, беспощадно добивающего раненую.

Великолепен рельеф, который изображает резко откинувшегося назад воина, пытающегося противостоять натиску амазонки, схватившей его одной рукой за щит, а другой наносящей смертельный удар. Слева от этой группы изображена амазонка, скачущая на разгоряченном коне. Она сидит, обернувшись назад, и, видимо, мечет дротик в преследующего ее врага. Конь почти наезжает на откинувшегося назад воина. Резкое столкновение противоположно направленных движений всадницы и воина и необычная посадка амазонки своими контрастами усиливают общий драматизм композиции.

Исключительной силы и напряженности полна фигура возникшего на фрагменте третьей дошедшей до нас плиты фриза Скопаса.

Искусство Скопаса оказало огромное влияние как на современное ему, так и на позднейшее искусство Греции. Под непосредственным влиянием Скопаса была, например, создана Пифеем (одним из строителей Галикарнасского Мавзолея) монументальная скульптурная группа Мавсола и его жены Артемисии, стоявшая на квадриге, на вершине Мавзолея. В статуе Мавсола высотой около 3 м сочетаются подлинно греческая ясность и гармония в разработке пропорций, складок одежд с изображением не греческого по своему характеру облика Мавсола. Его широкое, строгое, немного грустное лицо, длинные волосы, длинные спадающие усы не только передают своеобразный этнический облик представителя другого народа, но свидетельствуют также и об интересе скульпторов этого времени к изображению душевной жизни человека. К кругу искусства Скопаса могут быть отнесены прекрасные рельефы на базах колонн нового храма Артемиды в Эфесе. В особенности привлекательна нежная и задумчивая фигура крылатого гения.

Из младших современников Скопаса только влияние аттического мастера Праксителя было столь же длительным и глубоким, как влияние Скопаса.

В отличие от бурного и трагического искусства Скопаса Пракситель в своем творчестве обращается к образам, проникнутым духом ясной и чистой гармонии и спокойной задумчивости. Герои Скопаса почти всегда даны в бурном и стремительном действии, образы Праксителя обычно проникнуты настроением ясной и безмятежной созерцательности. И все же Скопас и Пракситель взаимно дополняют друг друга. Пусть по-разному, но и Скопас, и Пракситель создают искусство, раскрывающее состояние

человеческой души, чувства человека. Как и Скопас, Пракситель ищет путей раскрытия богатства и красоты духовной жизни человека, не выходя за пределы обобщенного образа прекрасного человека, лишённого неповторимо индивидуальных черт. В статуях Праксителя изображается человек идеально прекрасный и гармонически развитый. В этом отношении Пракситель более тесно, чем Скопас, связан с традициями высокой классики. Более того, лучшие творения Праксителя отличаются даже большей грацией, большей тонкостью в передаче оттенков душевной жизни, чем многие произведения высокой классики. Все же сравнение любого из произведений Праксителя с такими шедеврами высокой классики, как «Мойры», ясно показывает, что достижения искусства Праксителя куплены дорогой ценой утраты того духа героического жизнеутверждения, того сочетания монументального величия и естественной простоты, которое было достигнуто в произведениях эпохи расцвета.

Ранние произведения Праксителя еще непосредственно связаны с образцами искусства высокой классики. Так, в «Сатире, наливающим вино» Пракситель использует поликлетовский канон. Хотя «Сатир» дошел до нас в посредственных римских копиях, все же и по этим копиям видно, что Пракситель смягчил величавую строгость канона Поликлета. Движение сатира изящно, фигура его отличается стройностью.

Произведением зрелого стиля Праксителя (около 350 г. до н. э.) является его «Отдыхающий сатир». Сатир Праксителя – изящный задумчивый юноша. Единственная деталь в облике сатира, напоминающая о его «мифологическом» происхождении, – это острые, «сатирические» уши. Однако они почти незаметны, так как теряются в мягких локонах его густых волос. Прекрасный юноша, отдыхая, непринужденно облокотился о ствол дерева. Тонкая моделировка, как и мягко скользящие по поверхности тела тени, создают ощущение дыхания, трепета жизни. Наброшенная через плечо шкура рыси своими тяжелыми складками и грубой фактурой оттеняет необычайную жизненность, теплоту тела. Глубоко посаженные глаза внимательно глядят на окружающий мир, на губах мягкая, чуть лукавая улыбка, в правой руке – флейта, на которой он только что играл.

С наибольшей полнотой мастерство Праксителя раскрылось в его «Отдыхающем Гермесе с младенцем Дионисом» и «Афродите Книдской».

Гермес изображен остановившимся во время пути. Он непринужденно опирается на ствол дерева. В несохранившейся кисти правой руки Гермес, по-видимому, держал гроздь винограда, к которой и тянется младенец Дионис (пропорции его, как то было обычным в изображениях детей в классическом искусстве, не детские). Художественное совершенство этой статуи заключено в поразительной по своему реализму жизненной силе образа, в том выражении глубокой и тонкой одухотворенности, какое сумел придать прекрасному лицу Гермеса скульптор.

Способность мрамора создавать мягкую мерцающую игру света и тени, передавать тончайшие фактурные нюансы и все оттенки в движении формы была впервые с таким мастерством разработана именно Праксителем. Блестяще используя художественные возможности материала, подчиняя их задаче предельно жизненного, одухотворенного раскрытия красоты образа человека, Пракситель передает и все благородство движения сильной и изящной фигуры Гермеса, эластичную гибкость мускулов, теплоту и упругую мягкость тела, живописную игру теней в его кудрявых волосах, глубину его задумчивого взгляда.

В «Афродите Книдской» Пракситель изобразил прекрасную обнаженную женщину, снявшую одежду и готовую вступить в воду. Ломкие тяжелые складки сброшенной одежды резкой игрой света и тени подчеркивают стройные формы тела, его спокойное и плавное движение. Хотя статуя предназначалась для культовых целей, в ней нет ничего божественного – это именно прекрасная земная женщина. Обнаженное женское тело, хотя и редко, привлекало внимание скульпторов уже высокой классики («Девушка флейтистка» из трона Людовизи, «Раненая Ниобида» Музея Терм и др.), но впервые изображалась обнаженная богиня, впервые в культовой по своему назначению статуе образ носил столь свободный от какой-либо торжественности и величественности характер. Появление такой статуи было возможно лишь потому, что старые мифологические представления окончательно потеряли свое значение, и потому, что для грека IV в. до н. э. эстетическая ценность и жизненная выразительность произведения искусства стала представляться более важной, чем его соответствие требованиям и традициям культа. Историю создания этой статуи римский ученый Плиний излагает следующим образом: «...Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, находится Венера его работы. Чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд. Пракситель одновременно изготовил и продавал две статуи Венеры, но одна была покрыта одеждой – ее предпочли жители Коса, которым принадлежало право выбора. Пракситель за обе статуи назначил одинаковую плату. Но жители Коса эту статую признали серьезной и скромной; отвергнутую ими купили книдяне. И ее слава была неизмеримо выше. У книдян хотел впоследствии купить ее царь Никомед, обещая за нее простить государству книдян все огромные числящиеся за ними долги. Но книдяне предпочли все перенести, чем расстаться со статуей. И не напрасно. Ведь Пракситель этой статуей создал славу Книду. Здание, где находится эта статуя, все открыто, так что ее можно со всех сторон осматривать. Причем верят, будто эта статуя была сооружена при благосклонном участии самой богини. И ни с одной стороны вызываемый ею восторг не меньше...».

Афродита Книдская вызвала, особенно в эпоху эллинизма, ряд повторений и подражаний. Ни одно из них не могло, однако, сравниться с оригиналом. Позднейшие подражатели видели в Афродите

лишь чувственное изображение красивого женского тела. На самом же деле истинное содержание этого образа гораздо более значительно. В «Книдской Афродите» воплощено преклонение перед совершенством как телесной, так и духовной красоты человека.

«Книдская Афродита» дошла до нас в многочисленных копиях и вариантах, частью восходящих еще ко времени Праксителя. Лучшими из них являются не те копии музеев Ватикана и Мюнхена, где фигура Афродиты сохранилась целиком (это – копии не слишком высокого достоинства), а такие статуи, как неаполитанский «Торс Афродиты», полный удивительной жизненной прелести, или как замечательная голова так называемой «Афродиты Кауфмана», где превосходно передан характерный для Праксителя задумчивый взгляд и мягкая нежность выражения лица. К Праксителю восходит и торс «Афродиты Хвоцинского» – прекраснейший памятник в античной коллекции Музея изобразительных искусств имени Пушкина.

Значение искусства Праксителя заключалось также и в том, что некоторые его работы на мифологические темы переводили традиционные образы в сферу обыденной повседневной жизни. Статуя «Аполлона Сауроктона» Праксителя – греческого мальчика, упражняющегося в ловкости: он стремится пронзить стрелой бегущую ящерицу. В изяществе этого стройного молодого тела нет ничего божественного, и самый миф подвергся такому неожиданно жанрово-лирическому переосмыслению, что в нем ничего не осталось от прежнего традиционного греческого образа Аполлона.

Таким же изяществом отличается и «Артемида из Габий». Молодая гречанка, поправляющая естественным, свободным жестом одежду на своем плече, совсем не похожа на строгую и гордую богиню, сестру Аполлона.

Работы Праксителя получили широкое признание, выражающееся, в частности, и в том, что были повторены в бесконечных вариациях в мелкой терракотовой пластике. К «Артемиде из Габий» близка по всему своему строю, например, замечательная танагрская статуэтка закутанной в плащ девушки, да и многие другие, например, «Афродита в раковине». В этих произведениях мастеров, скромных, оставшихся нам неизвестными по имени, продолжали жить лучшие традиции искусства Праксителя: тонкая поэзия жизни, свойственная его дарованию, сохранена в них в несоизмеримо большей степени, чем в бесчисленных холодно-жеманных или слащаво-сентиментальных репликах известных мастеров эллинистической и римской скульптуры.

Большую ценность представляют и некоторые статуи середины IV в. до н. э., выполненные неизвестными мастерами. В них своеобразно сочетаются и варьируются реалистические открытия Скопаса и Праксителя. Такова, например, бронзовая статуя эфеба, найденная в XX в. в море около Марафона («Юноша из Марафона»). Эта статуя дает пример обогащения бронзовой техники всеми живописными и фактурными приемами праксителейского искусства. Влияние Праксителя сказалось здесь и в изяществе пропорций, и в нежности, и задумчивости всего облика мальчика. К кругу Праксителя относится и «Голова Евбулея», замечательная не только деталями, в частности, великолепно переданными волнистыми волосами, но и, прежде всего, своей душевной тонкостью.

Величайшим художником реалистического направления этого времени был Лисипп. Лисипп (ок. 390 – ок. 300 до н.э.), древнегреческий скульптор, родился в Сикионе (Пелопоннес). В античности утверждали (Плиний Старший), что Лисиппом создано 1500 статуй. Даже если это преувеличение, очевидно, что Лисипп был чрезвычайно плодовитым и разносторонним художником. Основную массу его произведений составляли преимущественно бронзовые статуи, изображающие богов, Геракла, атлетов и других современников, а также лошадей и собак. Лисипп был придворным скульптором Александра Македонского. Колоссальная статуя Зевса работы Лисиппа стояла на агоре Тарента. Как утверждает тот же Плиний, ее высота составляла 40 локтей, т.е. 17,6 м. Другие статуи Зевса были воздвигнуты Лисиппом на агоре Сикиона, в храме в Аргосе и в храме Мегар, причем последняя работа представляла Зевса в сопровождении Муз. Изображение стоявшей в Сикионе бронзовой статуи Посейдона с одной ногой на возвышении имеется на сохранившихся монетах; копией с нее является напоминающая изображение на монетах статуя в Латеранском музее (Ватикан). Созданная Лисиппом на Родосе фигура бога Солнца Гелиоса изображала бога на запряженной четверкой колеснице, этот мотив использовался скульптором и в других композициях. Имеющиеся в Лувре, Капитолийских музеях и Британском музее копии, на которых изображен Эрот, ослабляющий тетиву на луке, восходят, возможно, к Эросу работы Лисиппа в Феспиях. Находившаяся также в Сикионе статуя изображала Кайрос (бог удачи): бог в крылатых сандалиях сидел на колесе, его волосы свешивались вперед, однако затылок был лысым; копии статуи сохранились на небольших рельефах и камнях.

Естественно, что реализм Лисиппа существенно отличался как от принципов реализма высокой классики, так и от искусства его непосредственных предшественников – Скопаса и Праксителя. Однако следует подчеркнуть, что Лисипп был очень тесно связан с традициями искусства Праксителя и особенно Скопаса. В искусстве Лисиппа – последнего великого мастера поздней классики, так же как и в творчестве его предшественников, решалась задача раскрытия внутреннего мира человеческих переживаний и известной индивидуализации образа человека. Вместе с тем Лисипп внес новые оттенки в решение этих художественных проблем, а главное, он перестал рассматривать создание образа совершенного прекрасного человека как основную задачу искусства. Лисипп как художник чувствовал, что новые условия общественной жизни лишали этот идеал какой бы то ни было серьезной жизненной почвы.

Конечно, продолжая традиции классического искусства, Лисипп стремился создать общественно-типический образ, воплощающий характерные черты человека его эпохи. Но сами эти черты, само отношение художника к этому человеку были уже существенно иными.

Во-первых, Лисипп находил основу для изображения типического в образе человека не в тех чертах, которые характеризуют человека как члена коллектива свободных граждан полиса, как гармонически развитую личность, а в особенностях его возраста, рода занятий, принадлежности к тому или иному психологическому складу характера. Таким образом, хотя Лисипп и не обращается к изображению отдельной личности во всем ее неповторимом своеобразии, все же его типически обобщенные образы отличаются большим разнообразием, чем образы высокой классики. Особенно важной новой чертой в творчестве Лисиппа является интерес к раскрытию характерно-выразительного, а не идеально-совершенного в образе человека.

Во-вторых, Лисипп в какой-то мере подчеркивает в своих произведениях момент личного восприятия, стремится передать свое эмоциональное отношение к изображаемому событию. По свидетельству Плиния, Лисипп говорил, что если древние изображали людей такими, какими они были на самом деле, то он, Лисипп – такими, какими они кажутся.

Для Лисиппа было также характерно расширение традиционных жанровых рамок классической скульптуры. Он создал много огромных монументальных статуй, предназначенных для украшения больших площадей и занимавших свое самостоятельное место в городском ансамбле. Наибольшей известностью пользовалась грандиозная, в 20 м высотой, бронзовая статуя Зевса, предваряющая появление колоссальных статуй, типичных для искусства III - II вв. до н.э. Создание такой огромной бронзовой статуи было обусловлено не только стремлением искусства того времени к сверхъестественной грандиозности и мощи своих образов, но и ростом инженерных и математических знаний. Характерно замечание Плиния о статуе Зевса: «В нем вызывает изумление то, что, как передают, рукой его можно привести в движение, а никакая буря его потрясти не может: таков расчет его равновесия».

Лисипп наряду с сооружением огромных статуй обращался и к созданию небольших, камерных по размеру статуэток, являвшихся собственностью отдельного лица, а не общественным достоянием. Такова настольная статуэтка, изображавшая сидящего Геракла, принадлежавшая лично Александру Македонскому. Геракл – излюбленный Лисиппом персонаж. Колоссальная сидящая фигура Геракла на акрополе Тарента изображала героя в мрачном настроении после того, как он очистил Авгиевы конюшни: Геракл сидел на корзине, в которой носил навоз, голова покоилась на руке, локоть упирался в колено. Эту статую Фабий Максим забрал в Рим после того, как в 209 до н.э. взял Тарент, а в 325 н.э. Константин Великий перевез ее в новооснованный Константинополь. Возможно, Геракл, которого мы видим на монетах из Сикиона, восходит к утраченному оригиналу, копиями которого являются как Геркулес Фарнезе в Неаполе, так и подписанная именем Лисиппа статуя во Флоренции. Здесь мы снова видим хмурого Геракла, удрученно опирающегося на дубину, с накинутой на нее львиной шкурой. Статуя Геракл Эпитрапедзий, изображавшая героя «за столом», представляла его, согласно описаниям и множеству существующих повторов разного размера, сидящим на камнях, с чашей вина в одной руке и дубиной в другой – вероятно, после того, как он вознесся на Олимп. Статуэтку, которая первоначально являлась созданным для Александра Македонского настольным украшением, впоследствии видели в Риме Стаций и Марциал. Новым являлось также обращение Лисиппа к разработке в круглой скульптуре больших многофигурных композиций на современные исторические темы, что, безусловно, расширяло круг изобразительных возможностей скульптуры. Так, например, знаменитая группа «Александр в битве при Гранике» состояла из двадцати пяти сражающихся конных фигур. Созданные Лисиппом портреты Александра превозносили за соединение двух качеств. Во-первых, они реалистически воспроизводили внешность модели, включая необычный поворот шеи, а во-вторых, здесь явно выражался мужественный и величественный характер императора. Фигура, изображавшая Александра с копьем, по-видимому, послужила оригиналом как для гермы, ранее принадлежавшей Хосе-Никола Азара, так и для бронзовой статуэтки (обе находятся теперь в Лувре). Лисипп изображал Александра и верхом – как одного, так и с соратниками, павшими в битве при Гранике в 334 до н.э. Существующая конная бронзовая статуэтка Александра с кормовым веслом под лошадь, что, возможно, является аллюзией на ту же битву на реке, может быть репликой последней статуи. Другие портреты работы Лисиппа включали портрет Сократа (наилучшими копиями, возможно, являются бюсты в Лувре и Музее Национале делле Терме в Неаполе); портрет Эзопа; еще существовали портреты поэтессы Праксиллы и Селевка. Вместе с Леохаром Лисипп создал для Кратера группу, изображавшую сцену львиной охоты, на которой Кратер спас Александру жизнь; после 321 до н.э. группа была посвящена в Дельфы.

Достаточно наглядное представление о характере искусства Лисиппа дают нам многочисленные римские копии с его произведений.

Особенно ярко понимание Лисиппом образа человека воплотилось в его знаменитой в древности бронзовой статуе «Апоксиомен». Лисипп изобразил юношу, который скребком счищает с себя песок арены, приставший к его телу во время спортивного состязания. В этой статуе художник очень выразительно передал то состояние усталости, которое охватило юношу после пережитого им напряжения борьбы. Подобная трактовка образа атлета говорит о том, что художник решительно порывает с традициями искусства греческой классики, для которой было характерно стремление показать героя или в

предельном напряжении всех его сил, как, например, в работах Скопаса, или мужественным и сильным, готовым к совершению подвига, как, например, «Дорифоре» Поликлета. У Лисиппа же его Апоксиомен лишен всякой героичности. Но зато такая трактовка образа дает возможность Лисиппу вызвать у зрителя более непосредственное впечатление жизни, придать образу Апоксиомена предельную убедительность, показать не героя, а именно только молодого атлета.

Однако неверно было бы сделать вывод, что Лисипп отказывается от создания типического образа. Лисипп ставит себе задачу раскрытия внутреннего мира человека, но не через изображение постоянных и устойчивых свойств его характера, как это делали мастера высокой классики, а через передачу переживания человека. В Апоксиомене Лисипп хочет показать не внутренний покой и устойчивое равновесие, а сложную и противоречивую смену оттенков настроения. Уже сюжетный мотив, как бы напоминающий о той борьбе, которую юноша только что пережил на арене, дает зрителю возможность представить себе и то страстное напряжение всех физических и духовных сил, которое выдержало это стройное молодое тело.

Отсюда динамическая острота и усложненность композиции. Фигура юноши как бы вся пронизана зыбким и изменчивым движением. Движение это свободно развернуто в пространстве. Юноша опирается на левую ногу; его правая нога отставлена назад и в сторону; корпус, который несут стройные и сильные ноги, слегка наклонен вперед и в то же время дан в резком повороте. В особенно сложном повороте дана его выразительная голова, посаженная на крепкую шею. Голова Апоксиомена повернута вправо и одновременно чуть склоняется к левому плечу. Затененные и глубоко посаженные глаза устало смотрят вдаль. Волосы слиплись в беспокойно разбросанные пряди.

Сложные ракурсы и повороты фигуры влекут зрителя к поискам все новых и новых точек зрения, в которых раскрываются все новые выразительные оттенки в движении фигуры. В этой особенности заключается глубокое своеобразие лисипповского понимания возможностей языка скульптуры. В Апоксиомене каждая точка зрения важна для восприятия образа и вносит в его восприятие нечто принципиально новое. Так, например, впечатление стремительной энергии фигуры при взгляде на нее спереди при обходе статуи постепенно сменяется ощущением усталости. И, лишь сопоставляя чередующиеся во времени впечатления, зритель получает законченное представление о сложном и противоречивом характере образа Апоксиомена. Этот метод обхода скульптурного произведения, развитый Лисиппом, обогатил художественный язык скульптуры.

Еще одно портретное изображение атлета работы Лисиппа – найденный в Дельфах мраморный Агий (находится в музее Дельф); такая же подпись, что и под ним, обнаружена также в Фарсале, однако там статуи не найдено. В обеих надписях перечисляются многие победы Агия, предка фессалийского правителя Даоха, который и заказал статую, причем на надписи из Фарсала Лисипп указан как автор работы. Статуя, найденная в Дельфах, стилем напоминает Скопаса, на которого, в свою очередь, оказал влияние Поликлет. Поскольку сам Лисипп называл своим учителем Дорифора Поликлета (от угловатых пропорций которого он, однако, отказался), вполне возможно, что на него оказал влияние и его старший современник Скопас.

Лисипп – в одно и то же время – последний из великих классических мастеров и первый эллинистический скульптор. Многие его ученики, среди которых были и три его собственных сына, оказали глубокое воздействие на искусство II в. до н.э.

Копия бюста Сократа, дошедшая до наших дней, восходит к знаменитому Лисипповскому оригиналу (2-ая пол. IV в. до н.э.)

Сократ (470 - 399 до н.э.). Афинский философ, сын камнереза и повивальной бабки, муж Ксантипы, чье имя стало нарицательным из-за ее дурного нрава. Сократ считал, что Дельфийский оракул возложил на него обязанность узнавать истину, спрашивая у людей их мнения по различным вопросам. Сам Сократ при этом называл "повивальной бабкой", заставляющей людей думать и приходиться к выводам, часто неожиданным для них самих. Сам Сократ ничего не писал, и мы можем судить о нем, главным образом, по диалогам Платона и Ксенофонта, в которых он был задействован как режиссер полемики. Личность Сократа привлекала многих его современников. Среди его учеников были такие разные люди, как Платон и Алкивиад. Выражение "платоническая любовь" относится к эпизоду из платоновского «Пира», когда Алкивиад рассказывает о своих невинных отношениях с Сократом.

Афинские демократические власти обвинили Сократа в "введении новых богов" и растлении юношества и приговорили его к смерти – Сократ должен был выпить чашу с ядом (цикутой).

Характерными чертами всех бюстов «Сократа» являются несколько впалые виски, которые как будто выжимают лоб, большой и выпуклый, вошедший в выражение, ставшее нарицательным, "сократовский лоб", и курносый нос, придающий его бюстам некоторую карикатурность (о неказистой внешности философа часто упоминали его современники). Гатчинский бюст также не лишен этих черт, хотя сдвинутые брови, несколько нахмуренный лоб и набрякшие тяжелые веки в целом придают внешности философа героический вид. Нам известна эрмитажная римская копия по греческому оригиналу Лисиппа.

В творчестве Скопаса, Праксителя и Лисиппа нашли свое наиболее яркое и полное разрешение задачи, стоявшие перед искусством первой половины IV в. Их творчество при всем его новаторском характере было еще тесно связано с принципами искусства высокой классики. В художественной культуре второй половины века и особенно последней его трети связь с традициями высокой классики становится менее непосредственной, а частично утрачивается.

Именно в эти годы Македония, поддержанная крупными рабовладельцами ряда ведущих полисов, добилась гегемонии в греческих делах.

Сторонники старой демократии, защитники независимости и свобод полиса, несмотря на свое героическое сопротивление, потерпели решительное поражение. Поражение это было исторически неизбежным, так как полис и его политическое устройство не обеспечивали необходимых условий для дальнейшего развития рабовладельческого общества. Исторических же предпосылок для успешной революции рабов и ликвидации самих основ рабовладельческого строя еще не было. Более того, даже самые последовательные защитники старых свобод полиса и враги македонской экспансии, как, например, знаменитый афинский оратор Демосфен, отнюдь не помышляли о низвержении рабовладельческого строя и выражали лишь интересы приверженных к принципам старой рабовладельческой демократии широких слоев свободной части населения. Отсюда историческая обреченность их дела. Последние десятилетия IV века до н. э. были не только эпохой, приведшей к установлению гегемонии Македонии в Греции, но и эпохой победоносных походов Александра Македонского на Восток (334 - 325 гг. до н. э.), открывших новую главу в истории античного общества – так называемый эллинизм.

Естественно, что переходный характер этого времени, времени коренной ломки старого и зарождения нового, не мог не получить своего отражения и в искусстве.

В художественной культуре тех лет шла борьба между искусством ложно классическим, отвлеченным от жизни, и искусством реалистическим, передовым, пытающимся на основе переработки традиций реализма классики найти средства к художественному отражению уже иной, чем в V в., действительности.

Идеализирующее направление в искусстве поздней классики именно в эти годы с особой ясностью раскрывает свой антиреалистический характер. Действительно, полная оторванность от жизни придавала еще в первой половине IV в. до н. э. произведениям идеализирующего направления черты холодной отвлеченности и искусственности. В работах таких мастеров первой половины века, как, например, Кефисодот, автор статуи «Эйрены с Плутосом», можно видеть, как постепенно классические традиции лишались своего жизненного содержания. Мастерство скульптора идеализирующего направления сводилось подчас к виртуозному владению формальными приемами, позволяющими создавать внешне красивые, но по существу лишённые подлинной жизненной убедительности произведения.

К середине века, и особенно во второй половине IV в., это по существу уходящее от жизни консервативное направление получило особенно широкое развитие. Художники этого направления участвовали в создании холодно-торжественного официального искусства, призванного украшать и возвеличивать новую монархию и утверждать антидемократические эстетические идеалы крупных рабовладельцев.

Первые по времени произведения скульптуры, выполненные в формах эллинистического искусства, были созданы мастерами материковой Греции и прилежащих к ней островов Эгейского архипелага. Это явление вполне закономерно: истоки эллинистического искусства восходят к греческому искусству IV в. до н. э.; кроме того, в Греции несравненно сильнее, нежели в других областях эллинистического мира, была развита реалистическая традиция, способствовавшая быстрому формированию новых художественных принципов. Вместе с тем, в силу сохранения в Греции полисного устройства, политический строй и характер социальных отношений здесь в значительной мере отличались от политического строя и социальных отношений в деспотических монархиях типа государства Селевкидов или птолемеевского Египта. Правда, независимость греческих городов была иллюзорной, но в них еще сохранился свободолюбивый дух граждан и демократические традиции древних полисов и, следовательно, имелась почва для сохранения художественных традиций классической эпохи. Поэтому в памятниках греческого искусства эпохи Эллинизма собственно эллинистические черты, выраженные достаточно отчетливо, не получили, однако, такого заостренного выражения, как, например, в искусстве Пергама, и вместе с тем в них явственнее ощутимы черты, восходящие к искусству классики. В период раннего эллинизма классические традиции не были мертвой догмой – они обладали еще животворной силой. После римского завоевания, когда Греция оказалась на положении римской провинции, когда возможности для прогрессивного развития эллинистического искусства были исчерпаны, а классические традиции переродились в условные каноны, греческое искусство переживало глубокий упадок.

СТАДИИ РИСОВАНИЯ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ

Начинающие рисовать гипсовые модели и желающие серьезно заняться рисунком головы должны иметь предварительное знакомство с правилами учебного рисунка. Без знания и опыта в рисовании самая упорная работа не даст положительных результатов, так как успех ее зависит не только от количества нарисованных голов, а главным образом от правильного понимания и изучения натуры и способов ее изображения.

На уроках рисунка каждому ученику объясняется, что, изображая голову, следует обратить внимание на её строение, то есть на сочетание и характер поверхностей, образующих её объём. Отсюда происходит профессиональное выражение "строить голову".

Обучаясь рисовать модели, начинающие должны иметь в виду, что голова человека является одним из сложных объектов изображения. И поэтому предварительная подготовка к рисованию головы

должна быть постепенной. С главными принципами, лежащими в основе изображения человека, вы познакомились ранее, на уроках рисования карандашом геометрических форм и натюрморта. Обучение рисованию голов с гипсовых моделей является не самоцелью, а лишь подготовкой к рисованию живой натуры.

В рисунке необходимо сохранять последовательность. Причём эта последовательность зависит от задач, поставленных перед рисующими. Вначале, для освоения основных форм, следует научиться рисовать головы наиболее обобщённого, монументального характера; к ним можно отнести слепки произведений греческой скульптуры, например, таких, как "Дорифор" Поликлета, "Гера", "Диадумен". Усложняя задания, связанные с передачей формы и светотени, можно переходить к рисованию "Зевса", "Геркулеса", "Лаокоона", "Гомера"; для передачи более точной характеристики полезно нарисовать головы "Аполлона", "Гермеса", "Апоксиомена".

Следующим, более сложным этапом рисования, который ближе подводит учащегося к рисованию живой головы, могут послужить римские скульптурные портреты – Люция Вера, Сенеки и других.

В качестве модели для рисования головы в сильном повороте и с обнажённой шеей можно взять головы умирающего Александра Македонского, Лаокоона или другие эллинистические скульптуры. Например, некоторые головы рельефа алтаря Зевса в Пергаме.

Для изучения отдельных частей в школе рисования используется голова известной скульптуры Микеланджело "Давид" и отдельные части – глаз, нос, губы, ухо.

Рисование гипсовых голов целесообразно и необходимо потому, что в произведениях великих мастеров найдены и обобщены взятые из действительности формы, и рисующий имеет перед собой готовую характеристику натуры. Это упрощает задачу для начинающих, давая им возможность сосредоточить всё внимание на построении головы. Кроме того, неподвижность модели и ясно выраженная светотень облегчают решение задач, стоящих перед начинающим художником.

1 стадия. Композиционное размещение изображения на листе бумаги. Передача пропорций, характера формы головы

Работа начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Предварительно надо осмотреть натуру со всех сторон, чтобы определить, как выгоднее (эффектнее) поместить изображение на плоскости, с какой точки зрения лучше будут выражены особенности строения формы. Выбор точки зрения, с которой объект изображения смотрится наиболее выразительно, помогает художнику успешнее решить композиционную задачу. Рисующий должен научиться красиво заполнять плоскость листа бумаги. Однако не следует думать, что в композиции нужно придерживаться какого-то особого правила. Например, некоторые считают, что, рисуя голову в трехчетвертном повороте или в профиль, нужно обязательно оставлять большее поле перед лицевой частью. В произведениях великих мастеров мы не найдем примеров соблюдения такого правила. Большинство портретов komponуется в середине картинной плоскости. У художников эпохи Возрождения есть целый ряд портретов, где перед лицевой частью головы край картины сильно приближен к голове. Примером такой композиции может служить портрет Беатриче Д'Эсте, выполненный Леонардо да Винчи, портрет молодой девушки Пьеро делла Франчески. В учебном рисунке композиция должна помогать решению учебной задачи, но не усложнять ее. Например, студенту нужно нарисовать голову на нейтральном фоне (то есть без фона), которая освещена спереди. Согласно вышеприведенному совету он должен оставить большее поле перед лицевой частью головы. Приступая к тоновой проработке формы, он увидит, что тени на голове нарушили композицию, исчезло равновесие (в тоне). Чтобы избежать этого, рисующему придется около лицевой части вводить темный фон, что усложнит работу и нарушит целевую установку (рисунок без фона). Поэтому, прежде чем приступить к рисунку, необходимо сделать ряд небольших набросков, где будет решаться композиционная задача.

Студенту надо выбрать наиболее удачную точку зрения, а не садиться на первое попавшееся место, что мы часто наблюдаем у многих студентов. Более того, студенту необходимо ясно представить, как будет выглядеть в конечном итоге его рисунок. Только после этого можно браться за карандаш и начинать размещать рисунок на листе бумаги.

Прежде чем приступить к выявлению характера формы головы, рисовальщик должен более внимательно ознакомиться с натурой, отметить наиболее характерные особенности строения формы. Познание натуры здесь должно быть объективное, правильное, возникающее не на основе субъективных впечатлений, а на основе серьезных научных знаний. Изучение натуры начинается с непосредственного наблюдения. Художник, прежде всего, замечает общий характер формы, положение головы в пространстве, а затем уже пропорциональные отношения частей и целого. Такое предварительное ознакомление с натурой служит поводом к переходу к дальнейшему анализу объекта.

Изображение намечается очень легко, материал наносится на бумагу предельно скупой, карандашом рисуют без особого нажима, форма головы рисуется очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы – общий вид натуры. Многие рисовальщики часто спрашивают: как надо пользоваться линией в рисунке: сразу выражать четкой линией форму головы или только легко начать? Касаясь этого вопроса, П. Чистяков писал: «Тут бывают разные приемы: иной долго смотрит и ставит формы или места, другой – живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по

бумаге, намечая, соображая в тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? – Обе лучше. Главное – не чертить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их».

Анализируя и передавая в рисунке форму головы, художнику, прежде всего, надо выявить общую массу формы, ее характер, пропорциональные отношения, то есть наметить легкими линиями общий вид головы. Определяя характер формы головы в ее обобщенном виде, можно воспользоваться методом сравнения с другими предметами. А. Хитров в пособии «Рисунок» дает следующую рекомендацию: «Как понимать характер формы? Н. Гоголь пишет: Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича – на редьку хвостом вверх». А. Соловьев и другие в пособии «Учебный рисунок» пишет: «Голова может напоминать своей формой яйцо, шар, грушу и тому подобное. Вспомним Гоголя «Хорошенький овал лица ее круглился как свеженькое яичко». Или: «Два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское – круглое, широкое как молдавская тыква».

Чтобы легче было уловить общий характер формы головы, можно прищурить глаза и все детали формы пропадут, а общая масса объема останется в поле зрения. Рассматривая форму головы Диадумена, мы отмечаем, что она более широкая в височной части и сужена у подбородка, иначе говоря, форма головы Диадумена приближается к форме «редька хвостом вниз». Если смотреть на лицевую часть головы, то можно заметить, что она близка форме треугольника: верхняя часть головы (волосы) шире скуловой части, а скуловая часть шире подбородка.

Наметив общий вид головы, надо бегло посмотреть на характер формы каждой ее части – лоб, состоящий из пяти основных плоскостей, глазничные впадины и выступающие из них шаровидные формы глаз, а также выступающую призматическую форму носа. На рисунке уточняем направления плоскостей, определяющие форму губ, подбородка, носа, щек. Но пока их не вырисовываем, а только определяем местоположение и проверяем, как они влияют на общий характер головы.

Определяя основными плоскостями общую массу головы, тут же необходимо уточнить наклон и поворот головы, то есть правильно показать положение головы по отношению к зрителю.

Чтобы правильно найти наклон головы, мысленно надо соединить прямой линией переносицу и середину подбородка и представить себе, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Определив правильно угол наклона профильной линии с вертикалью, учащийся правильно определит и наклон головы. Уточняя положение головы в пространстве, надо проверить согласованность движений головы и шеи.

Затронув вопрос о связи головы с шейей, необходимо несколько слов сказать и о конструктивно-анатомических закономерностях.

Голова без шеи и плечевого пояса редко изображается, и если она органически не будет связана с плечевым поясом, то в рисунке не будет убедительно передано и положение головы в пространстве. Это мы всегда ощущаем даже тогда, когда шея и плечевой пояс не прорисовываются, а только намечаются контурной линией, как в нашем примере.

Отталкиваясь от простейших геометрических форм (голова яйцевидной формы, шея – цилиндр, верхняя часть плечевого пояса – ромб), рассмотрим их взаимосвязь. Шея здесь является промежуточным звеном между торсом и головой. Верхняя часть плечевого пояса имеет вид ромба, сторонами которого являются лопатки и ключицы. Диагоналями этого ромба являются линия, соединяющая концы акромиальных отростков, и линия, идущая вниз от седьмого шейного позвонка к яремной ямке. В середине этого ромба и располагается цилиндрическая форма шеи. Цилиндрическая форма шеи включает в себе хорошо видимые мышцы, грудино-сосцово-ключичные спереди, а сзади – капюшонная, располагающаяся по обе стороны шейного позвоночника. Эти мышцы соединяют черепную коробку головы с плечевым поясом. От правильной передачи характера движения шеи зависит и убедительность положения головы в пространстве, и, наоборот, движение шеи определяет положение головы в пространстве.

Далее мы будем рассматривать рисунок в наиболее сложном, для рисовальщика, ракурсном положении – трехчетвертном. Вначале наметим профильную линию, которая должна разделить лицевую часть головы на две равные и симметричные части. Поскольку голова находится в трехчетвертном повороте и лицевая часть воспринимается нами в перспективе, то и профильная линия должна делить лицевую часть по законам перспективы – дальняя часть в сокращении (меньше), ближняя – больше. Однако здесь надо быть очень внимательным, не допускать искажений. В рисунке мы должны воспринимать перспективные явления правильно и видеть, что профильная линия делит лицевую часть головы на две равные части.

У студентов часто профильная линия в рисунке бывает смещена в сторону, а это влечет за собой и искажения всей формы головы, так как профильная линия для рисовальщика является главным ориентиром. Наметив профильную линию, разделим ее на три равные части, используя для этого классический канон пропорций. Напоминаем, лицевая часть головы делится на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка. Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части: между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает шов скуловой кости, уголки глаз и слезники. Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит

средняя линия рта, которую называют линией разреза губ. Расстояние между глазами равно величине глаза.

Форму отдельных деталей головы пока не рисуем, на данном этапе лишь определяем их местоположение и проверяем правильность соотношения частей и целого. Размеры глаз, ноздрей, губ пока можно отмечать черточками или точками, этого вполне достаточно, чтобы определить их местоположение и величину.

После этого переходим к следующему этапу работы.

2 стадия

Вторая стадия – выявление линейно-конструктивной основы формы и передача явлений перспективы (см. приложение)

С конструктивной схемой человеческой головы вы уже познакомились в первой главе. Постараемся наметить ее теперь в нашем рисунке при положении головы выше уровня глаз, в трехчетвертном повороте.

Профильная линия проходит посередине лба, переносицы, посередине основания носа, бантика губ и подбородка. Конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза губ и подбородка немного изогнуты и обращены вверх. Все эти линии должны быть между собой параллельны. Если эту закономерность опустить, то можно допустить ошибки в перспективе. Это мы наблюдаем даже у рисовальщиков, имеющих опыт в рисовании. Ошибка заключается в том, что лицевая часть головы по мере удаления от зрителя не уменьшается, а, наоборот, увеличивается, то есть расстояние между линией надбровных дуг и основанием подбородка (челюсти), обращенной к зрителю, меньше, а удаленной больше. При положении головы выше горизонта в трехчетвертном повороте, глаз, который ближе к нам, будет выше удаленного, а линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа и рта по мере удаления будут опускаться.

Приступая к изображению основных деталей головы (глаза, носа, прядей волос и так далее), нужно исходить от основы формы – нос это призма, глаз – шар, нависающие пряди на лоб – цилиндрический обруч.

При работе над длительным рисунком точка зрения должна оставаться неизменной на протяжении всего процесса рисования. Чтобы после перерыва найти прежнюю точку зрения, можно рекомендовать следующий прием: пусть рисующий обратит внимание на переносицу и слезник дальнего от него глаза (если голова находится в трехчетвертном повороте). При трехчетвертном повороте головы горбина носа закроет собой дальний глаз, и надо заметить, насколько глаз заслонен, то есть виден слезник, или он скрылся за переносицу и насколько.

В процессе построения рисунка головы, ученик должен особенно внимательно следить за правильностью распределения парных и симметричных форм. Для этого мы ему рекомендуем: во-первых, парные и симметричные формы рисовать одновременно, во-вторых, проводить параллельные линии от края каждой парной и симметричной формы к другой. Например, верхний край глазного яблока справа и слева должен находиться на одной линии, намечая ширину и толщину века одного глаза, сразу же переходить к другому.

Выявляя шаровидные формы глаз, веки вначале четко не прорисовывайте, намечайте только их ширину, толщину и направление каждого века. У глаза, который ближе к нам, взлет верхнего века будет ближе к слезнику, а дальнего – к уголку глаза. Нижнее веко пока можно даже не намечать.

Строя призму носа, следим, чтобы профильная линия находилась посередине переносицы и основания носа. То же и в отношении лицевой части головы. Но поскольку они воспринимаются в перспективе, середину находим зрительно. Например, уточняя лицевую часть головы, которую профильная линия делит на две равные и симметричные части, нельзя мерить карандашом расстояние от края одной щеки до профильной линии и от профильной линии до другой. Левая часть лица по отношению к профильной линии будет меньше, а правая больше, но в рисунке они должны восприниматься равными.

В некоторых пособиях профильная линия проводится по кончику носа, такая линия уже не может быть ориентиром для овала лица, ибо кончик носа намного выступает вперед от поверхности лица. Профильная линия должна проходить не по передней плоскости призмы носа, а по задней. Передняя плоскость призмы носа выступает вперед, и кончик носа смещается влево. Симметрично от профильной линии будут располагаться крылья носа. Нижняя площадка носа открывается, и ноздри хорошо видны, а поэтому намечайте и толщину ноздрей. Одновременно при данном положении головы открываются нижние площадки надбровья и подковообразная плоскость подбородка. Намечая кончик носа, уточните, насколько он выше линии основания носа.

Губы рисуем в сокращении. Профильная линия проходит посередине бантика губ, но расстояние от профильной линии до уголка губ слева будет чуть меньше, а справа больше.

Губы четко не прорисовывайте, а только наметьте величину нижней и верхней губы. Намечая характер и величину губ, внимательно проверьте их местоположение. Для этого пользуйтесь вспомогательными линиями и с помощью их проверяйте, как согласуются уголки губ с крыльями носа, какое расстояние от линии основания носа до кромки верхней губы, чтобы бантик губы не оказался около ноздрей. Тут же уточните, где располагаются нижние локоны волос по отношению линии разреза губ.

Легко намечаем и основные пряди волос, но все время уточняем их местоположение по отношению к глазам, носу, губам. Например, концы свисающих на уши прядей волос будут в данном случае ниже линии разреза глаз. Пряди на висках оканчиваются у линии разреза глаз и тому подобное.

Всю эту работу выполняйте легким прикосновением карандаша к бумаге, чтобы замеченную ошибку можно было бы выправить, не применяя резинки (ластика).

Прежде чем перейти к следующему этапу работы, внимательно проверьте результаты проделанной работы, заметив ошибку, тут же ее исправьте, не оставляйте на потом. Каждая ошибка рождает новую и выправить их потом уже невозможно. Многие учащиеся недопонимают важности первых этапов построения изображения, они торопятся прорисовывать детали, ищут внешних эффектов. Между тем прорисованная линейно-конструктивная основа формы дает возможность художнику уверенно продолжать работу над рисунком. Если форма головы хорошо построена только в линейно-конструктивном изображении, то даже в таком виде рисунок становится достаточно убедительным и выразительным, а при детальной моделировке формы художник может довести такой рисунок до высокохудожественной завершенности.

Некоторые учащиеся вообще стараются обходиться без этого построения, в результате их рисунки оказываются неубедительными. Обычно такие ученики говорят, что они еще не успели завершить свою работу. Очень хорошо по этому поводу писал Гёте: «Дилетанты, сделав все для них возможное, обычно говорят в свое оправдание, что работа еще не закончена. Впрочем, она и не может никогда быть закончена, потому что она никогда не была как следует начата».

Приступая к выявлению конструктивной основы формы, не спешите с пластической моделировкой формы и передачей эффектов освещения. Во время рисования с натуры нельзя наши наблюдения сводить только к эмоциональным восприятиям, хотя эмоциональные восприятия и играют в нашем деле большую роль. Здесь, на первоначальной стадии построения рисунка, надо все время сочетать непосредственность зрительного восприятия с переосмыслением полученной информации. В данном случае будут уместны высказывания П. Чистякова: «Предметы существуют и кажутся. Одно ли как существуют или как кажутся, или оба вместе – тогда полное рисование».

3 стадия

Третья стадия – уточнение и конкретизация формы (см. приложение).

Наметив линейно-конструктивную основу формы, можно переходить к уточнению и конкретизации рисунка. Например, вместо геометрической призмы носа, теперь надо изобразить реальную форму носа, какую мы видим в натуре. Уточняем более внимательно характер формы носа, глубину боковых плоскостей от переносицы до слезников, от кончика носа до конца крыльев носа (ноздрей), конкретизируем нижнюю плоскость, где располагаются ноздри. Можно было бы эти плоскости проложить тоном, но этого пока делать не следует, так как еще не уточнены формы соседних деталей – глаз, губ, подбородка и возможно потребуются основательные исправления.

Уточняя характер формы носа, проверьте, правильно ли призма носа располагается на поверхности лица. Призма носа должна располагаться перпендикулярно на лицевой поверхности. Многие учащиеся часто делают ошибки: прорисовывая переднюю плоскость носа (горбину, кончик носа), они слишком далеко отводят контурные линии в сторону. В результате получается, что нос оказывается свернутым на сторону. Чтобы этого не допускать, внимательно проследите, чтобы основание носа (концы крыльев ноздрей) располагались строго посередине профильной линии.

Переходя к уточнению рисунка формы глаз, не забывайте об их шаровидности. На эту форму надо наложить веки. Прежде всего, надо прорисовать верхнее веко, которое должно облегать глазное яблоко, но не рисуйте веко одной линией, а старайтесь передать толщину века, и проследить, как изменяется толщина века в перспективе.

Прорисовывая форму губ, уточните характер ложбинки над верхней губой и расстояние верхней кромки губы от основания носа.

Разграничивая переходы плоскостей, помните, что линии, отграничивающие форму в пространстве, в то же время будут границами тоновых отношений – света, полутени и тени. В то же время линии, отделяющие одну плоскость от другой, будут не только границами между светом и тенью, но и границами более тонких отношений на форме, находящейся в свету. Поэтому, строя линейно-конструктивное изображение формы головы, не нажимайте сильно карандашом на бумагу, линии должны быть очень легкими, чтобы по мере необходимости можно было бы вносить коррективы.

Переходя к уточнению характера формы отдельных локонов на голове, прежде всего, внимательно определите их местоположение. Чтобы легче было справиться с этой задачей, пользуйтесь вспомогательными линиями. На нашем рисунке линия, отделяющая лицевую (освещенную) часть от боковой, проходит от подбородка до верхнего локона на правой стороне головы. Уточняя характер этого локона, сразу же надо перейти на противоположную сторону и проследить, как соотносятся локоны между собой. Рисуя прядь волос, ученик должен следить за тем, чтобы они располагались по форме головы и были увязаны между собой. Передавая в рисунке форму отдельных локонов, учащийся не должен пассивно срисовывать их.

Вначале надо наметить общую форму группы локонов, а затем переходить к уточнению каждого. Например, изучая общую массу волос, мы видим, что они делятся на две части: верхняя часть прядей

волос, расходящихся от пробора в стороны, образует как бы тубетейку. Вторая часть – локоны, закрывающие уши. Прорисовывая отдельные завитки локонов, надо следить, чтобы они не выходили за пределы этих больших форм.

Затем переходите к выявлению трехмерности основных прядей волос. Вначале все намечайте легкими линиями, не спешите вводить тон. Многие студенты, не расположив локоны по форме головы и не установив их местоположение, сразу вырисовывают их конфигурацию. В результате локоны начинают приобретать самостоятельное значение в отрыве от формы головы и смотрятся как плоский декоративный узор. Поэтому не торопитесь вводить тон в рисунок, пока не уточните все в линейном рисунке. В «Книге о живописи» Леонардо да Винчи писал: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что очертания не сгибающихся членов тела неизменны и всегда остаются теми же самыми, а места, количества и качества теней бесконечны... Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными».

4 стадия

Четвертая стадия – пластическая характеристика с помощью светотени проработка формы (см. приложение).

Наметив линейно-конструктивную основу формы головы, переходим к выявлению ее объема посредством светотеневых отношений. Здесь очень важно выдержать взаимосвязь линии и тона. Поверхности, образующие объем, выражаются в рисунке линейно, линии как бы расчерчивают форму головы на планы и являются границами света, тени, полутени.

Вначале прокладываем только тени, это позволит увидеть общий характер формы как всей головы, так и ее составных частей, а при обнаружении неточностей, внести исправления. В линейно-конструктивном рисунке пластическая характеристика не так ясно читается, а при прокладке тона, даже легкой штриховкой, объем формы становится гораздо более ясным. Если объемно-конструктивное построение формы намечается верно, то можно перейти к конкретизации объема с помощью основных тональных градаций – свет, полутень, тень и падающая тень. Например, разбирая форму носа, мы оставляем нетронутой переднюю плоскость носа, которая обращена к свету. Боковую плоскость носа, уходящую от света, покрываем полутенью. Нижнюю плоскость носа, находящуюся в тени, прокладываем тоном. От нижней площадки носа на верхнюю губу падает тень, которую также надо отделить тоном. Уточняя рисунок падающей тени, надо помнить, что падающая тень отражает форму как самого объекта, так и форму поверхности, на которую она ложится. Такой же метод построения формы должен быть и при изображении волос. Намечая пряди волос, прежде всего надо проследить за общей массой шапки волос, чтобы волосы лежали по форме головы, облегали ее и подчеркивали характер ее формы.

Намечая отдельные локоны волос, не надо срисовывать их пассивно, не думая об объеме. Вначале надо наметить общий характер локона и разбить его на основные поверхности – световую, полутеневую, теневую. Разграничив их тоном, нужно наметить и падающую тень от локона.

Намечая изображение формы головы, не спешите прорисовывать все детали головы, а тем более четко моделировать их тоном.

Раскрывая подробно методическую последовательность работы над рисунком античной головы, необходимо заметить, что первые три этапа выполняются легкими прикосновениями карандаша к бумаге, чтобы на каждой стадии построения изображения можно было вносить исправления. Кроме того, движения руки должны быть свободными, а работа проходить в темпе. Обычно учащиеся художественных учебных заведений довольно смело и свободно владеют процессом построения изображения, но как только преподаватель напоминает, что рисунок должен быть хорошо построен и натуру надо анализировать внимательнее, как у них сразу же замедляется темп работы, движения руки становятся замедленными и скованными. Вместо рисования они начинают чертить и затрачивают на построение несколько часов.

Достоинство художника-профессионала заключается в его мастерстве, в легкости и свободе воспроизведения рисунка. Добиться этого можно систематической целенаправленной и ежедневной работой. Умение уложиться в короткий срок при построении рисунка, затрачивать минимум времени на первоначальные этапы построения изображения, является одним из способов развития мастерства. Поэтому, если вы на академических занятиях затрачиваете много времени на построение, надо дома или в дополнительные часы по рисунку выполнять специальные упражнения.

Учебный академический рисунок ставит своей задачей заложить прочные основы профессионального мастерства и воспитать художника-архитектора. В связи с этим необходимо обратить внимание учащегося еще на один момент. Некоторые студенты вырабатывают не совсем правильную методику работы над рисунком, абсолютизируя отдельные этапы работы. Выполнив один этап работы (линейно-конструктивное изображение), они уже в дальнейшем к нему не возвращаются и никаких корректив в рисунок не вносят. Между тем рисунок на протяжении всего процесса построения изображения должен совершенствоваться, приобретать выразительность. Вот почему мы рекомендуем на начальных стадиях наносить рисунок легко, еле-еле касаясь карандашом листа бумаги.

На этой стадии работы над рисунком происходит постепенное насыщение большой формы деталями. Рисующий переходит от анализа большой формы к анализу малых форм, постоянно соизмеряя их с общей массой головы.

Определяя местоположение и величину одной детали, ее нужно увязывать с другой. Например, рисуя нос, надо следить, как он располагается по отношению слезников, скуловых костей, уха, уголков губ. Учащиеся должны придерживаться строгого правила: рисуя детали, все время проверять, как они согласуются с другими и с общим.

Моделируя форму тоном, не оставляйте чистый лист бумаги для рефлексов в тех местах, где должна располагаться тень. Вначале передайте объем формы простейшими средствами тона – свет, полутень, тень, а затем уже вызывайте рефлекс, усилением тона окружающих его поверхностей. Поэтому снова предупреждение: не торопитесь брать тон в полную силу, нажим карандашом на бумагу усиливайте постепенно.

Большие трудности испытывает начинающий рисовальщик при детальной моделировке формы лба, щек, подбородка. Плавные тональные переходы тона от света к полутени и тени не дают возможности учащемуся четко видеть границы этих переходов, и он начинает пассивно копировать все, что видит его глаз, не думая в это время об общем характере формы головы. В результате форма головы начинает разваливаться, пропадает цельность.

При положении головы в трехчетвертном повороте край дальней щеки четко рисует ее силуэт, и, зная, что лицевая часть головы строится симметрично, можно смело перенести рисунок удаленной щеки по отношению профильной линии (как в зеркальном отражении) на поверхность щеки, обращенную к нам. Если поверхность щеки, обращенная к зрителю, будет освещена, то по границе этой линии расположится самая освещенная часть, а, возможно, она будет и бликовать. Если обращенная к нам поверхность щеки будет в тени, как в нашем примере, то эта линия будет служить границей света и полутени. Таким же образом поступают при моделировке формы тоном лба и подбородка.

При моделировке формы глаза ученик должен помнить, что в основе это шарообразная форма, которая находится в глазничной впадине. Поэтому, рисуя веки, внимательно следите за нижним (внутренним) краем верхнего века, которое облегает глазное яблоко; верхний край этого же века помимо глазного яблока облегает еще и слезник. Если мы рассечем форму глаза вертикальной плоскостью, то след сечения даст линию, которая будет наглядно выражать пластическую структуру этой формы, то есть ее трехмерность. Кроме того, надо следить и за сокращением толщины века. Детальная проработка формы в искусстве рисунка предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность. Когда художник передает кроме объема формы и материальность (фактуру поверхности) – выразительность рисунка повышается.

Поэтому еще и еще раз советуем рисунок начинать легким нажимом карандаша на бумагу и брать для рисования карандаши мягких номеров. Это необходимо для того, чтобы развить свою руку, приучить ее управлять карандашом. Художник должен мастерски владеть орудиями своего труда, он должен владеть карандашом так же, как скрипач владеет смычком: там, где надо передать пианиссимо – тихо, он легко касается смычком струны. Там, где требуется форте – он сильно нажимает смычком на струну и извлекает из нее сильный звук. Художник также должен виртуозно владеть карандашом, там, где надо, усиливать нажим карандаша на бумагу, там, где требуется легкая трактовка формы, чуть касаться бумаги.

Продолжая детальную моделировку формы, внимательно следите за правильностью формообразования каждой детали, не отвлекайтесь на мелочи – сколы гипсов, щербинки и т. п. Будет плохо, если все щербинки, сколы и даже пятна на гипсовой поверхности будут скопированы точно, а пластика формы не будет промоделирована тоном в должной мере. Надо внимательно следить за пластической характеристикой формы, за переходом одной формы в другую, за тем, как располагается свет на поверхности формы. При этом светотеневые градации помогают рисовальщику видеть и передавать в изображении структуру формы. Рисуя детальную моделировку, штрих на бумагу кладите по направлению плоскостей (штрих по форме), не наносите лишних штрихов, не помогающих подчеркнуть форму.

Моделируя форму тоном, старайтесь кончиком карандаша как бы гладить поверхность формы, а на переходах одной формы в другую тон необходимо нарочито усиливать, как бы «обрубать», отделять одну плоскость от другой. Например, моделируя мягкой тушевкой поверхность крыльев носа, уходящую в глубину, и переход к поверхности носогубной складки щеки, надо резче отделять тоном форму крыла носа от щеки. Если мы будем продолжать по-прежнему тушевать мягким тоном, то объем формы не будет «читаться», рисунок получится вялым, зализанным. Если же мы будем резче отделять одну форму от другой, объем будет передан более убедительно и наглядно.

Работая тоном, не делайте бессмысленной тушевки, в особенности когда будете моделировать тоном лоб, щеки, подбородок. Еще П. Чистяков писал: «Так шар с бессмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом». Но это не означает, что тушевкой нельзя пользоваться. Тот же П. Чистяков писал: «Чистота в тушевке, если смотреть на нее правильно, совсем не вредит, а напротив – она есть необходимость всякого осмысленного рисования».

Аккуратность, чистоту отделки всегда высоко ценили в искусстве, и только с конца XIX века, когда формализм стал внедряться в искусство, небрежность, лихость штриха и линии стали рассматриваться как особый шик, как образец высокого тона и вкуса. Прилежание стало изгоняться из школы, манерность, «творческая» небрежность – всячески поощряться. Учебный рисунок начали оценивать не по тому, как ученик усвоил материал, а лишь по его эффектности. Все это ложные и порочные взгляды на

рисунок, да и на искусство в целом. Без прилежания, без старания нельзя добиться успеха в рисунке. Передача материальности требует ювелирной обработки рисунка. Эмоциональными росчерками здесь ничего не добьешься.

Продолжая разговор об аккуратности, которая во многом зависит от отношения учащегося к рисовальным материалам и, в частности, к бумаге, вспомним, что А. Дейнека требовал, чтобы все учащиеся выполняли рисунки только на хорошо натянутой на планшет бумаге.

5 стадия

Пятая стадия – подведение итогов работы над рисунком (см. приложение).

На последнем этапе работы над рисунком надо прежде всего проверить общее состояние рисунка – подчинить детали целому, уточнить рисунок в тоне (сравнить блик со светом, рефлекс с полутонном), так как отдельные детали не должны вырываться из общего ансамбля.

Затем еще раз уточните: все ли находится на своем месте. Во время детальной проработки формы вы могли сбить рисунок. Чтобы легче было увидеть ошибки, отставьте рисунок на расстояние и посмотрите на него издали. Леонардо да Винчи в своей «Книге о живописи» советовал: «Мы знаем твердо, что ошибки узнаются больше в чужих произведениях, чем в своих, и часто, порицая чужие маленькие ошибки, ты не увидишь своих больших. И чтобы избежать подобного невежества, сделай так... Я говорю, что когда ты пишешь, у тебя должно быть плоское зеркало и ты должен часто рассматривать в него свое произведение. Видимое наоборот, оно покажется тебе исполненным рукою другого мастера, и ты будешь лучше судить о своих ошибках, чем в первом случае. Хорошо также часто вставать и немного развлекаться чем-нибудь другим, так как при возвращении к своей вещи ты лучше о ней судишь, а если ты постоянно находишься рядом с ней, то сильно обманываешься. Хорошо также удалиться от нее, так как произведение кажется меньшим, легче охватывается одним взглядом».

Особенно сложно установление верности тональных отношений. Здесь необходимо еще раз отметить самое темное и самое светлое место в натуре, и от них, сопоставляя полутона, привести рисунок к целостному решению. По четкости рисунка детали дальнего плана должны быть менее проработаны, переднего – более. Если детали дальнего плана «лезут» вперед, их надо приглушить.

Методическая последовательность в работе над рисунком должна строго соблюдаться. Нарушение ее замедляет усвоение учебного материала. Рисование, проходящее беспорядочно, вне всякой системы, не дает учащемуся возможность понять основной смысл построения рисунка и правила построения изображения. Нельзя перескакивать через отдельные этапы в работе над рисунком. Учащийся обязан последовательно закреплять отдельные этапы и разделы учебного рисунка, так как каждый предыдущий раздел является основой и составной частью последующего, без чего не может быть усвоение учебного материала.

Следует при этом отметить, что членение процесса работы над рисунком (на отдельные этапы) условно. Практически ясные границы между отдельными этапами провести трудно. Рисующий всегда может обнаружить недостаточно точное или просто ошибочное решение задач предыдущего этапа, а поэтому возвратиться к тому, что казалось уже решенным.

Усваивая учебный материал по рисованию гипсовой головы античного образца, постепенно усложняйте себе задачу. После рисования голов предельно обобщенной формы (Диадумена, Венеры, Гермеса, Дорифора) переходите к более сложным (Аполлона, Сократа, Лаокоона). В пособии «Учебный рисунок» для высших учебных заведений указывается: «Постановки гипсовых голов желательно чередовать по принципу от простого к сложному, например, раньше рисовать Геру, Зевса, позже – Геракла и Лаокоона».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энциклопедия: в 7 т. – М., 1998. – Том I: Искусство.
2. История зарубежного искусства: учебник. – М., 1984.
3. История искусства зарубежных стран. – М., 1962. – Том I.
4. Искусство. Книга для чтения по истории живописи, скульптуры, архитектуры. – М., 1961.
5. Дмитриева, Н.А. Античное искусство: очерки / Н.А. Дмитриева, Л.И. Акинова. – М., 1988.
6. Кирцер, М. Рисунок и живопись. – М.: Высшая школа, 1997. – 271 с.: ил.
7. Дейнека, А. Учитесь рисовать. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 224 с.
8. Анисимов, Н.Н. Основы рисования. – М.: Стройиздат. 1974. – 156 с.
9. Королев, В.А. Учебный рисунок. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.
10. Паррамон, Хосе М. Как рисовать. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996. – 112 с.
11. Колосенцева, А.Н. Учебный рисунок (интерьер, экстерьер). – Мн.: БГПА, 1998. – 108 с.
12. Лаптев, А.М. Рисунок пером. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.
13. Барышников, А.П. Как применять перспективу при рисовании с натуры. – М.: Искусство, 1952. – 90 с.
14. Шешко, И.Б. Построение и перспектива рисунка. – Мн.: Вышэйшая школа, 1973. – 128 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

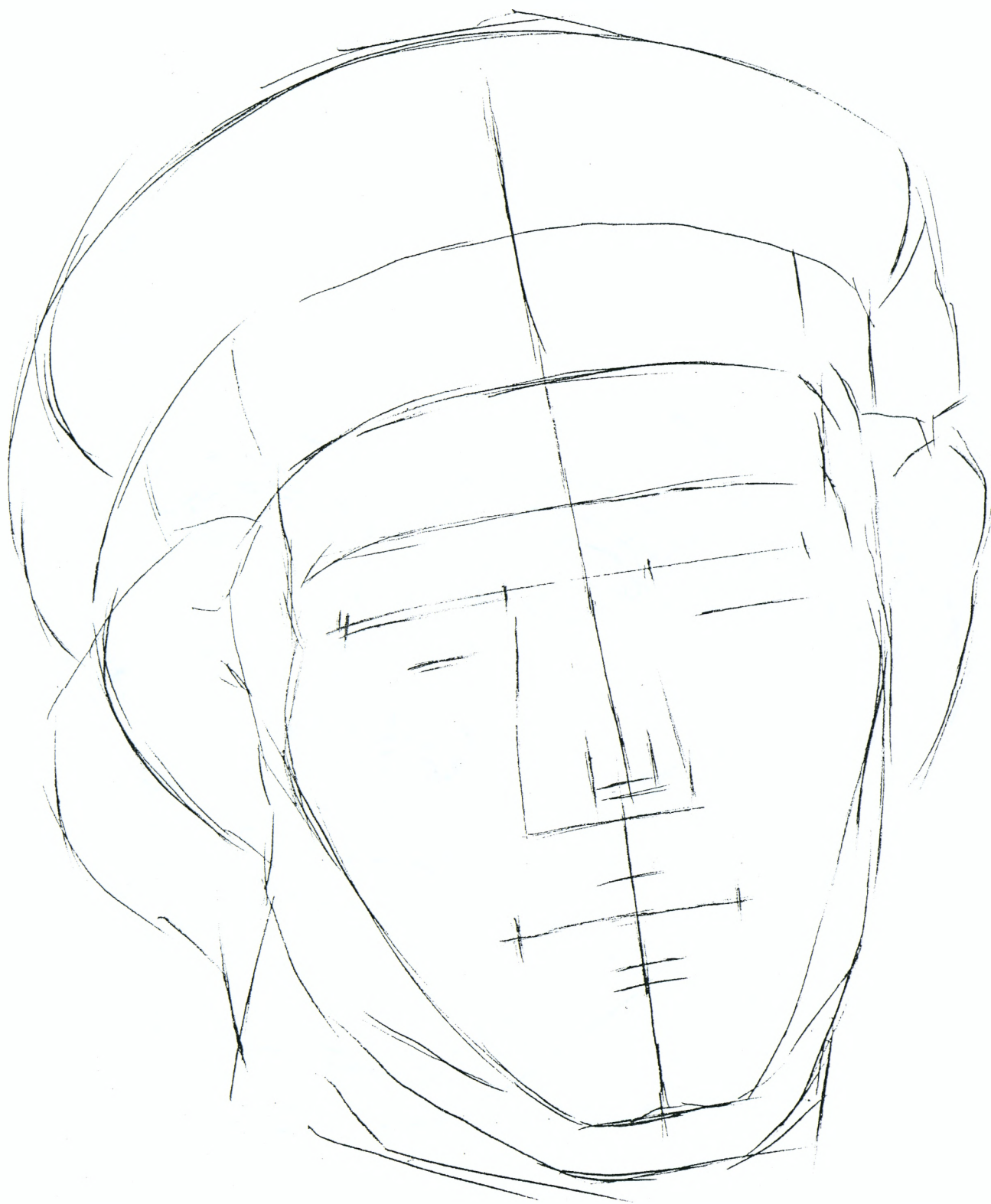


Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Фас. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Фас. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Фас. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Фас. Четвертая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Фас. Пятая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Профиль. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Профиль. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Профиль. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Профиль. Четвертая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. Профиль. Пятая стадия работы.

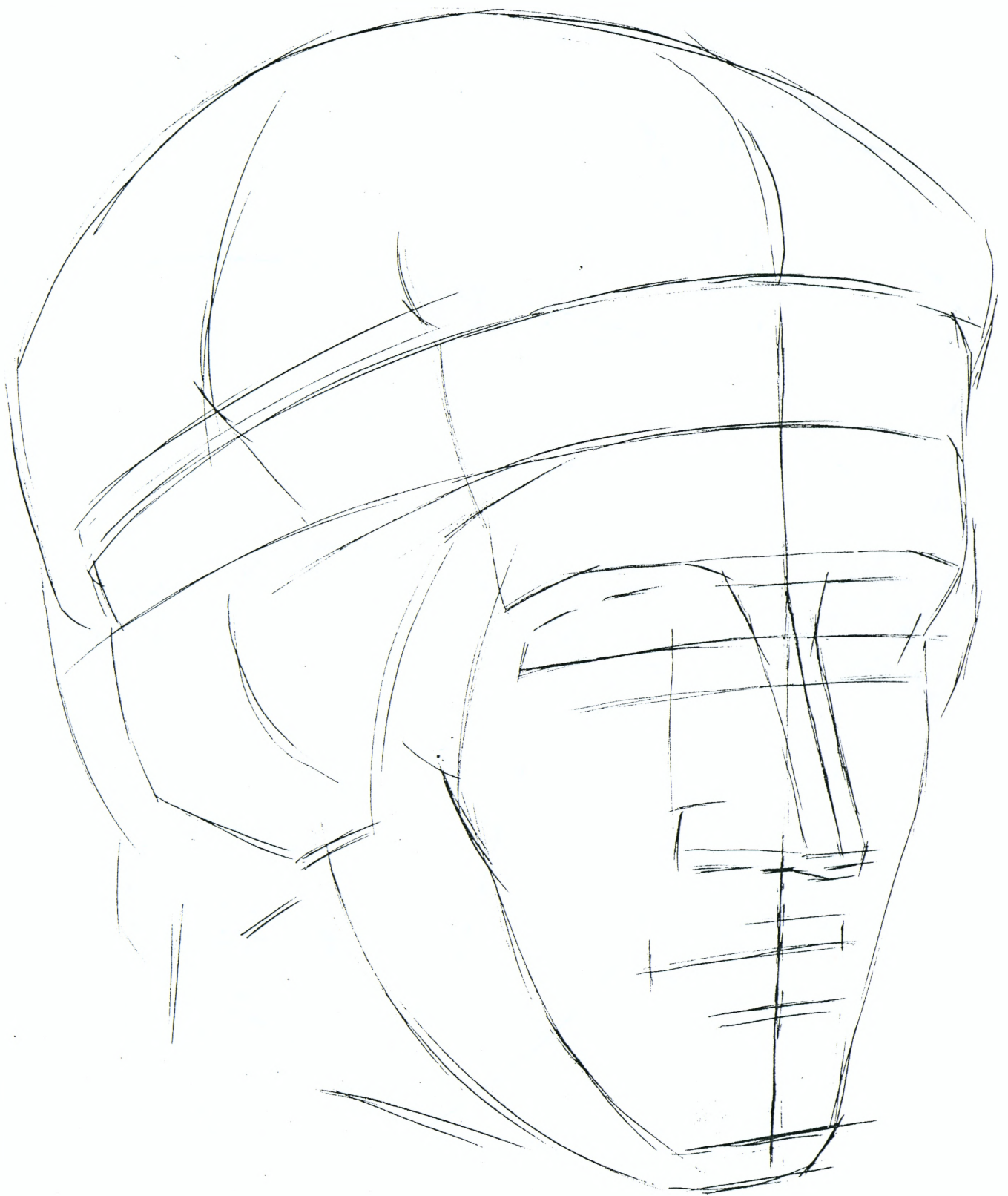


Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Диадумен. 3/4 положение. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. 3/4 положение. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Диадумен. 3/4 положение. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. 3/4 положение. Четвертая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека. Диадумен. 3/4 положение. Пятая стадия работы.

УЧЕБНОЕ ИЗДАНИЕ

Составители:

Ковальчук Валерий Евгеньевич

Макарук Виталий Леонидович

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ

«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК АНТИЧНОЙ
ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ ДИАДУМЕНА»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»

II КУРС

Ответственная за выпуск: Ковальчук В.Е.

Редактор: Строкач Т.В.

Компьютерная вёрстка: Кармаш Е.Л.

Корректор: Никитчик Е.В.

Подписано к печати 22.12.2011 г. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага «Снегурочка».

Усл. п. л. 4,2. Уч. изд. л. 4,5. Тираж 70 экз. Заказ № 1252.

Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Брестский государственный технический университет».
224017, Брест, ул. Московская, 267.