

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

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК
АНТИЧНОЙ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ СОКРАТА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
и 69 01 0 2 01 «АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН»
II КУРСА

В предлагаемых методических указаниях рассматриваются теоретические и практические вопросы изобразительной грамоты.

Методические указания разработаны как пособие студентам к программе по рисунку для студентов специальности «Архитектура». 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 Сократа.

Данные указания содержат исторические сведения и рассматривают: основы композиции, перспективы, пропорции, практические рекомендации по построению, законы светотени, а также схему последовательного поэтапного рисунка гипсовой головы Сократа.

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

Основные принципы учебного рисунка с натуры, приведенные в указаниях, способствуют формированию и развитию объёмно-пространственных представлений и совершенствованию графических навыков у заинтересованных читателей.

Составили: В. Е. Ковальчук, старший преподаватель, член Союза художников РБ
В. Л. Макарук, старший преподаватель

Рецензент: Н. П. Кузьмич – заслуженный деятель искусств РБ, председатель
Брестской областной организации Союза художников РБ

СОДЕРЖАНИЕ

ПРЕДИСЛОВИЕ	4
ИЗ ИСТОРИИ.....	5
СТАДИИ РИСОВАНИЯ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ СОКРАТА.....	18
1 СТАДИЯ. КОМПОЗИЦИОННОЕ РАЗМЕЩЕНИЕ РИСУНКА НА ЛИСТЕ.....	19
2 СТАДИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ ГОЛОВЫ, ПРОПОРЦИЙ И НАКЛОНА ГОЛОВЫ	20
3 СТАДИЯ. ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФОРМЫ ГОЛОВЫ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА	23
4 СТАДИЯ. ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ	27
5 СТАДИЯ. СРАВНЕНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ ВСЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ. ПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ	30
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ	33

ПРЕДИСЛОВИЕ

Архитектура и дизайн вместе образуют основу предметно-пространственного окружения – «второй природы», которую создаёт вокруг себя человек. Архитектура формирует её стабильный каркас организованного пространства, где происходит человеческая жизнедеятельность, дизайн – «вещное наполнение» этого каркаса. Рисунок, живопись, скульптура, произведения декоративного искусства служат удовлетворению художественных и эстетических потребностей человека.

В художественных образах архитектуры отражаются и строй общественной жизни, и уровень духовного развития общества, и его эстетические идеалы. Архитектурный замысел, его целесообразность раскрываются в организации пространств интерьера, в группировке архитектурных масс, в пропорциональных отношениях частей и целого, в ритмическом строе.

В периоды художественного подъема архитектура гармонически развивается в содружестве с другими видами искусства. Скульптура, живопись, декоративное искусство воплощают в конкретных образах идеи, заложенные в сооружении. И архитектура, и изобразительное искусство обогащают друг друга в этом синтезе.

Все разновидности 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.

Техника рисунка, сложившаяся в эпоху Возрождения, оказала 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.

Античная скульптура, родившаяся как результат широкого обобщения наблюдений живой природы, служит незаменимым образом, на котором легче всего объяснить основные закономерности построения формы. Пропорции античных скульптур близки данным анатомии. На гипсовой модели, благодаря ее неподвижности, легче объяснить общие принципы рисунка головы человека, ее пропорции и пространственно-перспективное построение. Знакомство с трактовкой формы головы и ее отдельных частей на Антиках помогает понять конструкцию живой модели и ее частей.

Каноны устанавливались путем выявления среднего арифметического. Благодаря этому, пропорции античных скульптур близки к данным анатомии.

Благодаря однотонности и неподвижности, гипсовая модель 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.

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.

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.

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

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.

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

ИЗ ИСТОРИИ

Создание бюста Сократа относится к IV веку до н. э. 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 завершавшийся 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 художника 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 развитии 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 (булевтерий) и др.

Одновременно в монументальной архитектуре появились сооружения, посвященные возвеличиванию 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 ордером 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 квадров, возвышается стройный цилиндр с изящными полуколоннами коринфского ордера. По антабменту 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 утерей 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.

Мавзолей 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. Мавзолей 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. Мавзолей 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 немного 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 экзотической 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 козю,

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 Панафией Фидия дает возможность особенно наглядно увидеть то новое, что свойственно Галикарнасскому фризу Скопаса. Движение фигур в панафинеином 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 подчеркнуто контрастных противопоставлений, внезапных пауз, резких всплесков 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 и пр. 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 чело-

века. 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, «сатировские» 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 выразитель-

ность 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 неожиданному жанрово-лирическому переосмыслению, что в нем ничего не осталось от прежнего традиционного греческого образа Аполлона. Таким же изяществом отличается и «Артемиды 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 обогаще-

ния 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 оценки 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 существу. 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 явственно 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 лошадью, 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 Музео Национале делле Терме в Неаполе); портрет Эзопа; еще существовали портреты поэты 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 совершенному подвигу, 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 чередуемые 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-я пол. IV в. до н. э.).

Сократ (470 – 399 до н. э.). Афинский философ, сын камнереза и повивальной бабки, муж Ксантиппы, 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 себя Сократ при этом называл "повивальной бабкой", заставляющей людей думать и приходить к выводам, часто неожиданным для них самих. Сам Сократ ничего не писал, и мы можем судить о нем, главным образом, по диалогам Плато-

на 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 лишенные 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 свободлюбивый 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 явственно 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 СОКРАТА

Для того чтобы научиться верно изображать предметы с натуры на плоскости, студентам необходимо иметь представление об их форме, объеме и конструкции. Эти сведения помогут в дальнейшем решать учебные задачи при работе над рисунком, позволят лучше понять и разобраться в строении предметных форм при изображении. В противном случае студенты могут перейти к механическому и бездумному копированию натуральных предметов.

Главная задача при обучении рисунку – научиться правильно видеть объемную форму предмета и уметь ее логически последовательно изображать на плоскости листа бумаги.

Под формой предмета следует понимать геометрическую сущность поверхности предмета, характеризующую его внешний вид. Всякий предмет или объект в природе, от микро-частиц до гигантских космических тел, имеет определенную форму, и форма человеческого тела здесь не исключение. Следовательно, любой предмет есть форма, а форма подразумевает объем.

Эти два понятия – форма и объем – неразрывно взаимосвязаны, составляют единое целое и раздельно в природе не существуют.

Объем предмета – это трехмерная величина, которая ограничена в пространстве различными по форме поверхностями (любые предметы имеют высоту, ширину и длину, даже в относительном их измерении).

Форма любого предмета в своей основе понимается или рассматривается как его геометрическая сущность, его внешний вид или внешние очертания. Известный художник и педагог Д. Н. Кардовский считал, что форма есть масса, имеющая тот или иной характер подобно геометрическим телам, таким как куб, шар, цилиндр и др. Это в равной степени относится и к живым формам, которые при всей сложности имеют в основе (схеме) скрытую геометрическую сущность. Так, например, форма туловища человека может быть представлена в виде нескольких геометрических форм: цилиндра, параллелепипеда или более приближенной к форме туловища уплощенной призмы. Однако четких очертаний названные геометрические формы в туловище человека не имеют, в нем присутствуют углубления, выступы и

другие отклонения, которые мешают неискушенным рисовальщикам увидеть эти геометрические тела в живой форме. Тем не менее, при внимательном анализе форм туловища просматривается его геометрическая сущность, которая приближена к форме призмы. Применяя эти геометрические формы при построении фигуры человека, конкретизируя и обобщая имеющиеся отклонения, можно придать фигуре реальные очертания.

Осмысливая внешние очертания предметов, необходимо также осмыслить и сущность их внутреннего строения, конструкцию формы и связь отдельных элементов, составляющих ту или иную форму. Конструкция предмета, как правило, определяет характер его формы. В учебном рисунке понятие конструкции формы приобретает особое значение с точки зрения ее пространственной организации, геометрической структуры, внешнего пластического строения, материала и ее функционального назначения. Это позволяет студентам более осознанно подходить к работе над рисунком.

При внимательном анализе форм предметов, при всей их кажущейся сложности, в них всегда можно увидеть геометрическую конструктивную основу или сочетание нескольких таких основ, образующих эту форму. Для примера возьмем кувшин, в основе которого можно выделить несколько различных по форме геометрических тел в следующем сочетании: горловина – цилиндр, корпус – шар, основание – конус. Конструктивная форма двухэтажного дома – прямоугольник, его крыша – трехгранная призма.

Геометрическая основа конструкции простых предметов очевидна, сложнее разглядеть ее в живых формах. От структуры строения предмета во многом зависят приемы построения его формы на плоскости. Поэтому, анализируя форму предмета, как бы она ни была сложна на первый взгляд, прежде всего необходимо проникнуть в сущность его внутреннего строения, не отвлекаясь на мелкие детали, мешающие понять геометрическую основу его конструкции. Это позволит студентам получить более полную информацию о предмете и осознанно выполнить рисунок. Только после этого можно приступить к решению изобразительных задач и свободно, уверенно рисовать как с натуры, так и по воображению, что чрезвычайно важно для профессиональной творческой деятельности.

Для лучшего понимания конструкции предметов и приобретения навыков грамотного изображения их формы также необходимо вспомнить полученные в школе знания по геометрии, такие, как понятия о точках, линиях и объемных формах.

1 СТАДИЯ. КОМПОЗИЦИОННОЕ РАЗМЕЩЕНИЕ РИСУНКА НА ЛИСТЕ

Работу над рисунком головы следует начать с внимательного изучения натурной модели. Рассматривая ее со всех сторон, старайтесь запомнить характер формы, положение в пространстве. Внимательно проследите за положением головы и шеи, стараясь определить взаимное расположение их осей по отношению друг к другу, так как от правильности определения этих осей во многом зависит пластическое композиционное решение. Так же важно обратить внимание на освещение. Правильно освещенная форма головы четко выявляет характер объема, тем самым способствуя решению задачи.

На первых рисунках, чтобы не усложнять задачу ракурсов, голова должна располагаться так, чтобы глаз модели совпадал с уровнем глаза рисующего. При выборе места не следует садиться по принципу «свободного места», что не редко бывает со студентами. Такой подход является ошибочным, надо уяснить себе, что правильный выбор места имеет такое же важное значение, как и многое другое: линия горизонта, расстояние до модели и прочее. Наилучшее положение головы по отношению к рисующему, особенно начинающему, – фас, но с некоторым отклонением либо вправо, либо влево. На трехчетвертное положение нужно переходить по мере освоения предыдущих. В принципе можно начинать рисовать с положения «три четверти», но при этом нужно исходить из своих возможностей и способностей.

Начинать рисовать голову надо с поисков композиции на листе. Контурно наметив размер головы, характер ее движения, студент уточняет пропорции. Голову следует располагать немного выше центра листа бумаги, оставляя больше места перед лицевой частью голо-

вы, перед взглядом, если ракурс рисования профиль и три четверти. По вертикали массу головы и шеи следует размещать чуть выше середины листа. Не перегружайте нижнюю часть листа, это нарушает композиционное равновесие. Правильное распределение массы головы и шеи поможет рисовальщику успешно решить поставленную задачу.

Студент должен схематично легким штрихом определить в общих чертах характер движения головы как большой массы. Перед выполнением длительного задания полезно сделать набросок, в котором будет найдена композиция, что очень важно, так как часто рисунок проигрывает оттого, что голова велика по отношению к листу бумаги, слишком поднята или опущена, либо слишком сдвинута в сторону.

Приступая к рисунку гипсовой головы, не следует садиться слишком далеко, как это часто делают студенты; оптимальным является расстояние не более тройной величины вертикали модели. Это позволит следить за общим ходом построения головы и даст возможность хорошо рассматривать детали.

Определив общее расположение головы в пространстве, обратите внимание на положение осей головы и шеи, после чего определите соотношение высоты модели к ширине, легким касанием карандаша наметьте на листе общий силуэт. Время от времени нужно проверять ход рисунка, вставая со своего места, отходя на расстояние. При обнаружении пропорциональных ошибок или иных искажений, немедленно приступайте к их исправлению. Исправив ошибки, продолжайте вести рисунок. Затем наметьте общий объем головы, отделяя лицевую поверхность от поверхностей, идущих к затылку. Это две боковые, одна верхняя сводчатая теменная поверхность и снизу – частично подбородочные площадки. Затылочная сферическая поверхность замыкает объемное пространство головы сзади. Нижнее основание головы закрывает шея. Для их правильного изображения надо знать опорные точки на форме головы, особенно на черепе, и уметь ими пользоваться. При правильном изображении общего объема головы можно будет легко и точно определить положение частей и их пропорции.

2 СТАДИЯ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ ГОЛОВЫ, ПРОПОРЦИЙ И НАКЛОНА ГОЛОВЫ

Часто при незначительных поворотах головы студенту бывает трудно определить: наклонена вниз голова или, наоборот, запрокинута вверх. В этих случаях знание схемы конструктивного строения головы и помогает правильно определить положение головы в пространстве. Когда голова находится в фасовом положении (на уровне наших глаз), то основание носа и низ ушной раковины находятся на одной горизонтали. Если голова запрокинута вверх, то уши по отношению к основанию носа и надбровным дугам как бы смещаются вниз. Если мы замечаем, что низ мочки уха выше основания носа, значит, голова опущена.

Но не только положение ушной раковины определяет наклон головы. Рисующий должен знать, что в перспективе все формы сокращаются и поэтому, хотя лицо античной головы по канонам делится на три равные части, при поднятой голове размеры этих частей будут уменьшаться: лоб по отношению к подбородку будет казаться тем меньше, чем больше будет запрокинута голова. При наклоне произойдет обратное – лоб будет самой большой массой, не говоря уже о том, что станет виден верх черепной коробки.

Чтобы найти правильный наклон головы, мысленно соедините прямой линией переносицу и середину подбородка и представьте себе, какой угол образуется между этой линией и воображаемой вертикалью. Определив правильно угол наклона профильной линии с вертикалью, вы правильно определите и наклон головы. Когда профильная линия и наклон головы намечены верно, можно переходить к выявлению пропорции – характера формы головы. Следующий этап построения формы головы – это определение расположения частей на лицевой поверхности. Для их размещения необходимо провести среднюю профильную линию на лицевой поверхности, проходящую от лобной поверхности до основания подбородка. Вначале намечают общую дугообразную линию. Правильное определение средней профильной линии на лицевой поверхности даст положительные результаты в процессе построения

головы. Но здесь следует отметить, что средняя линия профиля в подавляющем большинстве определяется студентами неверно, в результате дальняя половина лицевой части всегда оказывается сильно увеличенной, тем самым нарушается перспектива и общая форма головы. В дальнейшем это может повлечь за собой череду ошибок в изображении лица.

Определив вертикальную профильную линию, приступайте к определению деталей головы: глаз, носа, губ, уха. Для правильного их расположения необходимо определить пропорции головы и линию (линию глаз), разделяющую нижнюю и верхнюю половины.

Античная голова делится по линии разреза глаз на две равные части, а собственно лицо – 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 скулу и височную кость, уголки глаз, слезники и переносицу; третья часть включает в себя основание и крылья носа.

Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит средняя линия рта, которую часто в обиходе называют линией разреза губ; линия между второй и третьей частью делит подбородок (по высоте) пополам. Расстояние между глазами равно длине глаза, т. е. линия разреза глаз также делится на три равные части. Высота уха равна длине носа.

Здесь необходимо заметить, что, намечая детали, очень важно строго проследить за пропорциональными соотношениями частей по отношению друг к другу. Нарушая пропорцию одной части, мы можем потерять контроль над остальными, что может привести к искажению всей формы головы.

С каждой вновь вводимой деталью увеличивается количество сравниваемых величин, и поэтому, очень важно, чтобы первоначальные пропорции больших форм не были нарушены. В соответствии с принципом парности строения форм все части головы должны располагаться симметрично. Для уточнения расположения деталей можно воспользоваться поперечными вспомогательными линиями.

Итак, вы наметили линию глаза, основание носа, линию ротовой щели, основание кончика подбородка, переносицу, которая располагается всегда выше линии глаз, и линии параллельных им деталей форм головы, таких, как лобные бугры, границу покрова волос, надбровные дуги, скуловые выступы, уголки нижней челюсти. На боковой поверхности, на уровне скуловых отростков, наметьте уши, при этом постоянно соотнося их размеры между собой и с формой головы. Наметив в общих чертах уровни расположения деталей головы, приступайте к уточнению границы лицевой поверхности на общей форме головы. Граница лицевой поверхности проходит сверху от уровня парных лобных бугров, по вискам, скуловому выступу и снизу по подбородку. Еще раз, вставая, проверьте общую форму головы и заранее определённые места для размещения деталей в соответствии с характером, пропорциональными и перспективными сокращениями и переходите к определению общей формы шеи.

Шея имеет цилиндрическую форму с двумя параллельными секущими основаниями, расположенными приблизительно под углом 35–40°. Верхнее основание шеи соединяется с основанием головы, нижнее – с верхним основанием туловища.

Установив в общих чертах объем шеи, определив места расположения деталей головы, переходим к размещению лобных бугров, надбровной дуги и ее бугров, скуловых выступов, височных костей, уха, глаза, носа, губы, подбородочного угла, подбородка и шеи. При размещении деталей головы не забывайте соотносить их размеры между собой и с общей формой. Подобные сравнения должны непременно проводиться время от времени в процессе всей работы с расстояния, так как с места рисования невозможно увидеть правильные пропорции и состояние рисунка. Поэтому, приступая к размещению отдельных частей, необходимо еще раз проверить расстояния между ними и их пропорциональные отношения.

Уточняя расположение глаз, необходимо правильно установить расстояние между слезниками, наружным и внутренним углами, а затем – расстояние между веками глаз. Раз-

мешая нос и уточняя его пропорции, обратите внимание на призматическую форму. Если призма носа располагается фронтально, то передняя плоскость будет хорошо видна, а боковые будут в перспективном сокращении. При трехчетвертном повороте видимая боковая плоскость призмы носа будет хорошо видна, а остальные плоскости будут находиться в перспективном сокращении. Уточните глубину боковых плоскостей от переносицы до слезников и от уголков кончика носа до основания крыльев носа, а также характер нижней площадки носа.

Для размещения общей формы рта необходимо определить поперечную длину ротовой щели, толщину верхней и нижней губ в целом, а затем их разницу. Наметив их, обратите внимание на характер линии рта. В большинстве случаев линия рта при положении головы на уровне вашего глаза имеет несколько выгнутую дугообразную форму. При небольшом наклоне головы вперед по отношению к рисующему линия рта выглядит прямо, а при сильном – выгнута в противоположную сторону. Намечая общую форму рта, следите за его симметричным расположением, ориентиром должна служить срединная линия головы. При трехчетвертном положении головы дальняя половина линии рта располагается в перспективном сокращении, а ближняя половина находится фронтально и не подлежит перспективному сокращению.

Нижняя челюсть имеет в своем основании подковообразную форму, уходящую своими выступами под скуловой отросток и образующую при этом характерные впадины на поверхностях щек. Нижняя челюсть определяет пластическую форму нижнего раздела головы. Форма подбородка образована шестью основными плоскостями: средней поверхностью, идущей от подбородочно-губной борозды к верхней границе подбородочного возвышения, а затем к ее нижней границе, и двух боковых плоскостей, примыкающих к средней и уходящих к нижнебоковой поверхности головы.

Рисуя нижний раздел головы Сократа, учитывая вышесказанное о конструкции и общем построении, особое внимание следует уделить рисованию волосяного покрова. Так же как и при построении волос на голове, сначала нужно наметить характер основных отдельных прядей, наиболее четко выраженных и больших по объему. Найти их верное расположение и общую структуру. Затем можно наметить и прорисовать отдельные завитки локонов, учитывая их архитектуру, ритмы, направленность. Отдельные пряди должны быть увязаны между собой в общий строй, структуру массы «шапки» волос.

Намечая общие формы деталей головы, одновременно уточняйте местоположение скуловых выступов. Они располагаются симметрично с двух сторон на линии границы между боковой и лицевой поверхностями головы, примерно на среднем уровне лицевой поверхности. Относительно длины носа скуловые точки располагаются на уровне его средней длины. В пластическом отношении скуловые выступы играют важную роль в формировании головы и служат опорными точками при ее построении.

Ориентируясь на скуловые точки, переходите к определению уха на боковой поверхности головы. Уши располагаются на боковой поверхности головы в области височной кости. Правильность и убедительность изображения головы человека во многом зависит от правильного расположения уха, особенно это касается рисования головы в профиль. При этом надо помнить, что скуловой отросток располагается на уровне средней части ушной раковины (козелка), что хорошо прощупывается на себе. При определении положения уха необходимо уточнить его пропорциональные отношения с частями головы, в частности с размером носа, так как размер уха приблизительно имеет равную с носом величину и располагается на одном уровне. Чтобы верно разместить ухо на боковой поверхности головы, нужно проследить за его перспективным сокращением.

Далее переходим к определению общей формы лобной поверхности головы. Форма лба ограничена четырьмя основными плоскостями, имеющими изогнутые, выпуклые поверхности (кроме двух боковых височных). Лобная и лбно-теменная поверхности разграничиваются на уровне лобных бугров. Лобная и боковые поверхности имеют границы, проходящие по линии виска. Форма лба образована тремя основными плоскостями, составляющими изогну-

тую выпуклую поверхность – одной фронтальной 1, находящейся в середине поверхности лба, и двумя крайними 2, 3 (промежуточными), ограниченными линиями виска и боковыми поверхностями. Сверху к этим плоскостям примыкают лобно-теменные поверхности 4, которые могут рассматриваться двояко, как две или четыре плоскости. Граница лобных и лобно-теменных плоскостей служит линией, отделяющей лицевую поверхность от теменной. Нижние основания лобной поверхности граничат с надглазничным краем, который является основанием надбровной дуги. Наметив общую форму поверхности лба, можно переходить к уточнению деталей: уровня расположения лобных бугров, надбровных дуг, надбровных бугров и границы волосяного покрова.

3 СТАДИЯ. ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ ФОРМЫ ГОЛОВЫ. ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА

Переходя к уточнению деталей головы, внимательно следите за общей анатомической закономерностью строения костей и мышц.

В построении реалистического рисунка Сократа существенную роль играет конструктивный анализ формы и понимание законов и правил конструктивного изображения объема на плоскости. Выявление конструктивных особенностей изображаемого предмета всегда входит, как главная часть, в изображение объемной формы по определенным законам и требует ясного, логического суждения о форме в пространстве.

При создании объема головы необходимо научиться представлять себе и конструктивную схему человеческой головы. Форма головы ограничивается прямыми и изогнутыми плоскостями. Перспективно сокращаясь и соприкасаясь друг с другом, они являются объемной основой рисунка, без которого всякая, даже отлично оттушеванная голова, несмотря на правильно взятые светотеневые отношения, будет казаться пухлой и плоской. Задача рисующего заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых каждая занимает только ей свойственное положение. Определение их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге – это и есть построение объема на плоскости листа. Каждую объемную форму студент должен представлять в пространстве так же, как он это делает на занятиях по начертательной геометрии.

Уточнение рисунка следует начинать с формы поверхности лба и форм, граничащих с верхними краями глазничных впадин. Сложность рисования формы лба заключается в разнообразии индивидуальных особенностей строения. Если какая-либо изображаемая деталь головы выглядит недостаточно убедительно, это означает, что она недостаточно изучена и проанализирована, не говоря уже о знании анатомии, перспективы и прочих необходимых вещей. Уточнение формы лба, выступов и углублений, его размеров играет важную роль в передаче характера изображаемого объекта. Основываясь на предыдущем этапе построения формы поверхностей лба, которые образуют лишь общую его форму, перейдем к уточнению.

Всякая форма предмета состоит из многочисленных плоскостей, которые отграничивают ее от окружающего пространства. Наша задача состоит в том, чтобы понять, как образуется форма при сочетании этих поверхностей.

Независимо от разнообразия форм лба у разных людей его строение имеет единую для всех структуру. Как уже сказано выше, в образовании верхней поверхности лба участвуют три плоскости, расположенные сообразно форме свода черепа, несколько расширяющиеся к затылку. Таким образом, они, располагаясь симметрично относительно срединной линии профиля, участвуют в образовании передней и верхней поверхностей лба. Между лобной и лобно-теменными поверхностями располагаются лобные бугры и узловые точки на линии виска, которые служат границей прилегания шести плоскостей: верхних, передних и боковых. В образовании боковых поверхностей лба участвуют две плоскости, расположенные по обе стороны виска. Границы прилегания боковых и промежуточных плоскостей проходят от крайних надглазничных выступов вдоль линии виска вверх и к затылку. Височные линии служат границей разделения двух основных поверхностей головы – боковой и лицевой в ее верхнем разделе.

Для полного формирования передней поверхности лба большое значение имеет надбровная дуга. По своей форме она, так же как и вся передняя поверхность лба, имеет дугообразную выгнутую форму, напоминающую конструкцию перекрытия, выделяющуюся над нижним основанием лба и граничащую с верхним глазничным краем. Надбровная дуга, располагаясь в нижнем основании поверхности лба в средней части, занимает половину высоты, а при хорошо выраженном надбровий – более половины, тогда как края этих дуг сужаются вдвое, а то и втрое. Наибольший выступ надбровные дуги имеют в области надпереносья и называются надбровными буграми. Они располагаются симметрично по обе стороны от средней профильной линии, приблизительно на расстоянии ширины ноздрей.

Края надбровных дуг граничат с двух сторон в области виска с лобными отростками, соединяющимися с отростками скуловых костей. Чуть выше лобных отростков, над краем глазничных впадин, по обе стороны имеются надглазничные выступы, хорошо поддающиеся пальпации. Все костные выступы и их образования должны служить опорными точками для построения формы лба и последующего выявления формы тоном.

Прежде чем перейти к следующему этапу, проверьте результаты проделанной работы. Заметив ошибку, ее нужно немедленно исправить, не оставляя «на потом», так как любая ошибка порождает множество других, исправлять которые в дальнейшем будет нелегко. К тому же, не исправленные вовремя ошибки могут привести к разочарованию, потере интереса к продолжению работы над рисунком.

Рисуя с натуры, нельзя предаваться только эмоциональному восприятию, хотя эмоциональное восприятие в рисовании играет не менее важную роль.

Нужно работать осмысленно, сочетая непосредственное восприятие с полученной информацией о модели. Наметив общее расположение глаза, можно перейти к уточнению рисунка, его формы. Уточняя рисунок глаза, нельзя забывать о его шаровидности. Форма глазного яблока должна восприниматься рисующими как полушарие, это хорошо видно при закрытых глазах. Выявляя шаровидную форму глаза, намечайте направление, ширину и толщину каждого века.

Прорисовывая верхнее веко, следите за тем, чтобы оно облегло глазное яблоко. Кроме того, одновременно определяйте его толщину, следя за изменением в перспективе.

Соблюдая методическую последовательность построения изображения, перейдем к уточнению характера формы носа. На предыдущем этапе построения мы наметили лишь общую форму призмы носа. На этом этапе следует уточнить детали носа и его характерные особенности.

При всем многообразии форм носов структурная основа формы остается неизменной.

Внешний вид формы носа продиктован особенностями строения костей и хрящевидными образованиями. Длина носа определяется двумя расстояниями у лицевого основания и длиной передней плоскости носа.

Передняя носовая плоскость разделяется на три сектора: верхний, средний и нижний. Каждый из секторов образует трапециевидные фигуры, соприкасающиеся своими основаниями. Итак, первые два сектора сверху, соприкасаясь своими широкими основаниями, образуют горбинку носа, третий снизу, расширяясь в нижнем основании сообразно формам миндалины, определяет верхнюю поверхность кончика носа. Касаясь построения формы нижнего основания носа, следует отметить, что одной из самых сложных форм в изображении носа является его нижний раздел.

Одна из наиболее выразительных частей лица – губы. Пластическая характеристика рта играет важную роль при передаче характера и выражения лица. По своим размерам, структуре, изменчивости форм рот очень разнообразен. Разнообразие форм губ обусловлено индивидуальной особенностью каждого человека. У одних губы тонкие, у других полные. Бывают губы вывернутые, закусенные, сжатые, одна толще другой и т. п. Но, несмотря на многочисленные разновидности, единой для всех людей остается структура мышечных образований рта и симметричность расположения частей. Поэтому при построении изображения нужно хорошо освоить эту закономерность.

Ведя построение рисунка рта, следуйте принципу парности расположения форм, так же как и при изображении остальных деталей головы. Этот принцип дает возможность легко определять формы в пространстве, независимо от положения формы губ. Учитывая особенности губ головы Сократа, усиленное внимание следует уделить рисованию нижней губы, так как верхняя губа скрыта волосами усов, из-за этого заметно рельефнее выступает вперёд относительно нижней. Нижняя губа определяется двумя овальными формами, расположенными по горизонтали симметрично осевой линии профиля и соприкасающимися своими внутренними краями. Завершается построение формы нижней губы соединением двух овальных форм в нижнем основании прямой или изогнутой линией, в зависимости от характера модели. Губы рисовать нужно мягко, не прочерчивая их края жесткими линиями. Весь рисунок в процессе построения должен вестись легким прикосновением карандаша к бумаге, лишь на отдельных участках для соблюдения перспективных сокращений можно подчеркнуть что-то сильнее.

Построив и уточнив основные детали формы губ, можно перейти к выявлению формы подбородка. Основываясь на общей схеме построения формы подбородка, необходимо ее уточнить (округлить). Округление производят методом «срезания» острых углов – таким образом, чтобы углы были приближены к живой форме с анатомическим обоснованием.

Уточняя форму подбородка, проверьте еще раз все размеры, сверяя их с натурой и учитывая их характеристики.

На этом этапе рисования нужно уделить внимание более детальной, конструктивной проработке формы отдельных локонов волос бороды, их особенностей: плоские, шарообразные, продолговатые, закрученные и т. д. Наиболее характерные следует внимательно изучить, нарисовать их конструкцию, рельеф, передавая объём в пространстве. Для облегчения задачи можно использовать воображаемые секущие плоскости (как вертикальные, так и горизонтальные) проходящие по подбородку и выявляющие степень объёмности и тектонику волос бороды.

Сравнивайте размеры всех частей головы и по отношению друг к другу, и с целым. Рисуя линиями, не забывайте о форме, которую они обозначают, вводите легкую светотень, оставляя чистую бумагу на освещенных местах.

Для начала будет достаточно легко закрыть мягким тоном теневые планы и, тем самым, ограничить их от освещенных, то есть определить основные массы света и тени. Благодаря этому приему выявятся передние, боковые и нижние планы головы. Это, во-первых, поможет проверить сделанное в предыдущих стадиях работы и, во-вторых, яснее (рельефнее) подчеркнет объём головы. Светотень ложится по форме предмета и тем самым выявляет его объём. Недостаточно точно скопировать светотень с натуры – необходимо понять, осознать и прочувствовать ее взаимосвязь с конструкцией. Грани пересечения плоскостей (планов) головы образуют «условную» линейную конструкцию рисунка; эти грани в свою очередь являются границами света и тени.

С целью уточнения рисунка уха ещё раз проверьте правильность его расположения, размеров, уровня, перспективного сокращения, а также характер формы уха. От того, насколько правильно и точно они определены, будет зависеть правильность построения ушной раковины. Рисуя ухо, прежде всего нужно правильно определить направление эллипсоидной плоскости ушной раковины в пространстве. Определив направление плоскости ушной раковины, переходите к размещению составных частей, образующих характер ее формы. Размещая их, внимательно следите за правильностью расположения всех элементов уха по отношению друг к другу, за движением формы завитка и противозавитка, их перспективным сокращением в полости ушной раковины, расположением козелка по отношению к противозавитку, а также дольки уха по отношению к основной части раковины. Уточняя детали уха, сохраняйте целостное восприятие натуры, чтобы изображаемые части ушной раковины представляли одно целое. Для того чтобы научиться хорошо изображать форму строения уха, его следует порисовать с натуры в различных положениях и поворотах, а также по памяти и по воображению.

Для уточнения формы щеки необходимо исходить от конкретной натурной модели, так как щеки бывают разные: у полных – полные, у худощавых – впалые, у средних – средне-впалые и т. д. Чаще у людей наблюдаются средние и впалые формы щек.

Рассмотрим формообразование поверхности щеки. В образовании ее формы участвует промежуточная плоскость, расположенная клинообразно на границе перехода лицевой поверхности в боковую, имеющая форму треугольника. Треугольная площадка щеки образует промежуточное звено, таким образом обеспечивая на этом участке сложный переход от одной поверхности к другой. Она находится между двумя основными поверхностями головы и, срезая углы, упирается своей вершиной в скуловой выступ, а основаниями примыкает к боковым краям нижней челюсти, образуя тем самым поверхность щек и промежуточную поверхность головы в ее нижнем отделе.

После того как найдены мельчайшие детали, нужно вновь вернуться к обобщению.

Переходя к рисованию волос на голове, надо помнить, что основная масса волос должна представляться в виде шапки-парика, облегающего форму головы.

Приступая к изображению волосяного покрова, для начала уточните его местоположение по отношению к видимым частям головы: на висках, у глаз, шеи и особенно в области ушей, в зависимости от прически. После чего намечается общая масса волос. При этом проследите за характером формы и за степенью ее перспективного сокращения. После чего переходите к выявлению объема прядей волос, разбивая его на основные поверхности: средние боковые, заднюю и нижнюю.

Переходя к уточнению характера отдельных прядей или локонов на голове, внимательно определите их местоположение. Определяя положение отдельных прядей волос, следите, чтобы они не выходили за пределы намеченных больших форм, это касается и прорисовывания отдельных завитков локонов. Уточняя детали локонов, пользуйтесь вспомогательными линиями, это упростит решение данной задачи. Рисуя отдельные локоны, следите за тем, чтобы они не смотрелись отдельными, в отрыве от общей массы шапки волос. Намечать общий характер массы волос и отдельных локонов следует без особого нажима, легким прикосновением карандаша к бумаге, с таким расчетом, чтобы можно было легко исправить те или иные замеченные ошибки.

Прежде чем перейти к уточнению характера формы шеи, следует проверить правильность расположения осей шеи и головы и их пропорциональные отношения. Основываясь на первоначальной обобщенной схеме формы шеи, необходимо приступить к уточнению деталей.

В формировании объема шеи участвуют две основные парные мышцы, это прежде всего две боковые, соединяющие голову с плечевым поясом грудинно-ключично-сосцевидные мышцы, и две парные трапециевидные, расположенные на задней поверхности шеи. В формировании задней поверхности шеи участвуют две параллельно идущие со спины трапециевидные мышцы, которые прикрепляются к затылочной кости.

Конструктивная основа гортани на ее передней поверхности имеет форму призмы, которая состоит из двух боковых и средней выступающей поверхности, где нижние боковые поверхности гортани постепенно скрываются под двумя грудинно-ключично-сосцевидными мышцами по всей высоте. Нижняя часть гортани располагается между двумя грудинными головками, т. е. в яремной ямке (вырезке), а верхняя часть граничит с внутренними краями подбородочных площадок. На передней поверхности гортани находится характерный заметный выступ – щитовидный хрящ, именуемый в народе «кадык», который располагается на верхнем уровне гортани, почти рядом с внутренними краями подбородочных площадок.

Таким образом, рисуя шею, все эти плоскости необходимо обосновать анатомически, приближая реальную форму к конкретной натурной модели.

Уточняя детали шеи, не забывайте о целостности формы всей головы, так как при тщательной проработке деталей часто допускают некоторую раздробленность рисунка. Основной характер шеи как бы растворяется в большом количестве вырисованных подробностей, тем самым нарушается целостность восприятия формы шеи. Наметив основные детали мышц и гортани, убедившись в их правильном построении, можно вводить легкую светотень, оставляя для светлых мест чистую бумагу.

Для того чтобы не разделять рисование головы на отдельные искусственные этапы и сохранить непрерывную последовательность в решении возникающих в процессе работы задач, переход к рисованию деталей должен быть постепенным и почти незаметным. Уточняя, например, обобщенную первоначальную форму носа, наблюдая ее в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру ее поверхности являются местом расположения более мелких форм (крыльев носа, ноздрей, кончика носа), весьма разнообразных по форме: округлых, тупых, острых.

Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема лобного отдела лица сверху переходит в овальную форму лобных костей. Такое же постепенное уточнение первоначально намеченных форм и наполнение их формами соподчиненными должно иметь место и в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка. Детали, вводимые в первоначальную форму, в своей совокупности являются как бы ее проверкой и могут способствовать взаимному уточнению.

Изображая объемную форму в пространстве, рисующий должен следить за ее перспективными сокращениями. Рассмотрим подробнее, как использовать законы перспективы в рисовании головы человека. Если мы рисуем голову на уровне наших глаз, вспомогательные конструктивные линии, которые проходят по надбровным дугам, разрезу глаз, основанию носа, разрезу рта, основанию подбородка, будут параллельны линии горизонта, т. е. будут прямыми. Если голова модели наклонена, то все эти линии или дуги своими вершинами направляются вниз. Если голова будет запрокинута вверх, то и конструктивные дуги своими вершинами будут обращены вверх. Необходимо заметить, что все эти вспомогательные линии между собой относительно параллельны.

Пластическую моделировку формы головы нужно считать наиболее трудоемким, длительным и ответственным этапом работы. Рисующий должен следить за тем, чтобы изображение было подчинено законам перспективы, голова прорисована согласно ее анатомическому строению. На этом этапе работы рисовальщик обязан разобраться в пластической форме предмета, понять анатомическую сущность видимой снаружи формы.

4 СТАДИЯ. ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ

Этот этап включает в себе выявление формы головы и ее деталей тоном.

Прежде чем переходить к тональной проработке форм головы и ее деталей, остановимся на тех моментах, в которых студенты столь часто испытывают затруднения при выполнении тональных рисунков. Сделав общее построение, студент обычно не знает, как вести рисунок дальше. В результате чего он теряет активность и интерес к продолжению работы.

Причиной этого является неподготовленность студентов к такой работе. В этих случаях от них требуется хорошее знание законов теории света и теней и умение работать тональными отношениями. Не зная законов распределения света, рисовальщик не сможет по-настоящему серьезно овладеть тональным рисунком. Исходя из научных наблюдений ученых-физиков, мы знаем, что свет имеет свои определенные законы распространения в пространстве и на поверхности предметов, и эти законы имеют свои точные научные определения, как и законы анатомии, перспективы, пропорции.

По мере приближения предмета к источнику света освещенность будет усиливаться и наоборот, по мере удаления – ослабевать. Светотеневой контраст на предметах, расположенных ближе к источнику света будет сильнее, чем на предметах, удаленных от него. Соблюдая эти законы, проследите за светотеневой перспективой в рисунке. Свет и тень на переднем плане должны быть более интенсивными, чем на заднем; на среднем сильнее, чем на заднем, и слабее, чем на переднем, следовательно, интенсивность света и тени плавно изменяется по всей поверхности предмета к заднему плану.

Слово «тон» происходит от греческого слова «tonos» – напряжение. Под словом «тон» понимается количественная и качественная характеристика света на поверхности того или иного предмета в зависимости от источника света и окраски (цвета) самого предмета. Мера

освещенности отдельных плоскостей предмета соотносится с характером источника света (яркий или слабый), их окраской и положением в пространстве, расстоянием по отношению к источнику света.

Исполнение рисунка не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушевку. Рисуя линиями, с самого начала помните о форме, которую они обозначают, намечайте легкой светотенью поверхности, образующие объем, оставляя для освещенных мест чистую бумагу и закрывая однотонной тушевкой тени. Затем, придавая тени должную глубину, осторожно введите в нее рефлекс и область света-полутона и блики, беспрестанно сравнивая и соединяя их тональные отношения, добиваясь передачи освещенной формы. Светотень помогает свободнее и убедительнее передать характер и объем головы, а также ее фактурные качества. Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы и анатомии.

Тональной проработкой объемной формы завершается работа над рисунком. Построение собственных теней. Контрастное нанесение собственных и падающих теней по отношению света с учетом сечений общей формы головы и ее частей. На этой стадии следите, как ложится светотень на выпуклые места и впадины, учитесь видеть взаимосвязь конструкции предмета с явлениями светотени, т. е. понимать, как и почему именно так, а не иначе распределяется свет на поверхности предмета. Не зная строения предмета, на который падает свет, вы не сумеете выявить и его формы. Зная же конструкцию, вы будете свободно лепить форму светотенью.

Переходя к детальной прорисовке формы, студентам следует придерживаться законов теории теней, чтобы не испытывать больших трудностей при выполнении тональных рисунков, а уметь при прорисовке формы головы и ее деталей работать тональными отношениями.

Детальная прорисовка формы в искусстве рисунка предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность всего рисунка. Приступая к детальной прорисовке формы, проверьте, как всегда, правильность выполненной работы на предыдущем этапе. Для начала легкой штриховкой прокладываются основные тени, это позволит увидеть форму головы в целом, проследить за общим восприятием формы. Тон следует вводить в рисунок постепенно, не заостряя внимания на каком-либо одном месте. После чего переходите к деталям головы и опять – к общей форме, следуя, таким образом, методическому принципу: от частного к общему, от общего к частному. Все этапы ведения рисунка должны быть согласованы между собой и с целым, так как в процессе уточнения деталей могут быть допущены излишние проработки, которые приведут к раздробленности рисунка, нарушению тональных отношений и пространственных планов. Поэтому, прорисовывая детали, следует заканчивать их одновременно, чтобы иметь возможность работать отношениями.

Во время работы над тональным рисунком студенты сталкиваются с проблемой передачи пространственной глубины, т. е. с пространственными планами. Нередки случаи, когда в рисунке головы дальний план противоречит переднему, из-за чего голова изображается плоско, словно аппликация, наклеенная на бумагу. Для того чтобы выдержать пространственные планы, необходимо соблюдать тональную перспективу, о чем говорилось выше. По своей четкости детали дальнего плана должны быть менее проработаны, чем детали переднего. Если детали дальнего плана «лезут» вперед, их нужно смягчить, а передние – усилить. Это касается как рисунка форм деталей, так и общей формы головы. В тональном рисунке, при проработке формы головы и ее деталей, пользуются четырьмя основными тональными градациями: светом, тенью, полутенью и падающей тенью.

Рисуя глаз, нужно помнить, что его видимая поверхность имеет в основе полушарие, в середине которого находится выпуклая форма – роговица со зрачком в центре. Характер выгиба верхнего века определяется наличием этой формы и зависит от ее положения (направления взгляда). Поэтому, рисуя глаз, нужно быть чрезвычайно внимательным. Прорисовывая форму глаза, обратите внимание на освещенность поверхности века. При верхнем освещении поверхность верхнего века находится в тени, а нижнего – на свету. Это обусловлено двумя причинами: во-первых, верхнее веко, располагаясь над выпуклой формой роговицы глаза,

накрывает ее на 1/3 часть, тогда как нижнее веко проходит всего лишь над ее краем, поэтому верхнее веко выступает больше, чем нижнее; во-вторых, верхнее веко находится ближе к источнику света, чем нижнее. Вот почему нижнее веко рисуется легкими касаниями карандаша, не так, как верхнее. Рисуя веко, обратите внимание на изменение его толщины.

В рисовании глаза большое значение имеет изображение надглазничных выступов с бровями. От того, как это сделано, во многом зависит рисунок глаза и характер головы. Если источник света находится сверху, надглазничные выступы, как правило, заметно выступают вперед над глазом, поэтому глазничная впадина находится в тени. В теневой зоне глазничных впадин имеются собственные и падающие тени, где падающие тени частично ложатся на поверхность верхнего века. От верхнего века падает тень на поверхность глазного яблока.

Практика показывает, что в начальной стадии моделировки формы тоном многие студенты оставляют чистый лист бумаги для рефлексов в тех местах, где должна быть наложена тень, или после наложения тени стирают ее в этом месте резинкой. При передаче объемных форм нужно пользоваться простейшими тональными средствами – светом, полутенью, тенью, после чего заняться рефлексом. В теневых участках рефлекс выявляется за счет усиления границ собственных теней.

Большие проблемы испытывают студенты при детальной моделировке формы щек, лба, подбородка, шеи, из-за их плавных светотональных переходов, когда нет отчетливых границ. В таких случаях нужно ориентироваться на симметричное строение лицевой части головы, исходя из логики ее строения, т. е. удаленная половина щеки по отношению к осевой линии профиля определит ближнюю половину поверхности щеки, обращенной к вам. Работая над тональным рисунком, нельзя слепо ориентироваться только на светотеневые колебания для выявления формы щек, лба, подбородка, так как в силу специфики зрительного восприятия нашего глаза рисовальщик перестает думать и начинает срисовывать подряд все, что видит.

Вот что писал по этому поводу Леонардо да Винчи в своей «Книге о живописи»: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что очертания нестигающихся членов тела неизменны и всегда остаются теми же самыми, а места, количества и качества теней бесконечны... Тени образуют свои границы определенными степенями, и кто этого не знает, у того всегда они не будут рельефными».

Выдержать рисунок в тоне – это значит передать те световые отношения от самого светлого через сумму полутонов к самому темному, которые в натуре сведены в единую гармонию. Несмотря на то, что формы античных голов являются более обобщенными, чем живой натуры, изображение гипсовых слепков, передача цельности формы, деталей, освещения и материала требуют большого количества тональных оттенков, что обычно представляет для неопытных рисовальщиков затруднения, является причиной невыдержанности тона и раздробленности рисунка.

В результате появляются ошибки: рефлекс оказываются в одной тональности со светом, излишне затемненные поверхности как бы «проваливаются», выпадают из общей светотеневой моделировки объема, резкие контрасты дальних планов не оправдано выступают вперед.

Моделируя губы тоном, не забывайте об их форме. При обычном верхнем освещении верхняя губа будет находиться в теневой зоне, а нижняя в световой. Но иногда верхняя губа частично оказывается в световой зоне, а нижняя точно так же частично в теневой. Чтобы внимательно проследить за освещенностью формы губ, полезно иногда прищуриваться. Это позволяет студентам при необходимости сосредотачивать свое внимание на какой-либо одной детали, не отвлекаясь на другие светотеневые пятна головы. При частичной освещенности верхней губы светотеневая граница должна проходить приблизительно вдоль середины толщины верхней губы, особенно в ее средней части. Уголки губ, как правило, образуя впадины, уходят вглубь, поэтому эта область рта почти всегда будет находиться в теневой зоне. На освещенную поверхность нижней губы частично, в зависимости от ее расположения и от источника света, падает тень от верхней губы.

Ведя работу над рисунком волос, не забывайте о форме головы. Студенты, как правило, увлекшись, зачастую забывают о форме всей головы в целом, в результате чего рисунок становится дробным, нарушается пространственный план. Это связано с обилием и разнообразием локонов, скрывающих форму головы, а также невнимательностью и отсутствием своевременного контроля за ведением рисунка с расстояния. О таком контроле не забывают даже опытные художники с большим творческим стажем.

Переходя к тональной проработке лба, нужно помнить, прежде всего, о его форме и освещении. Свет, падая на поверхность лба, определяет силу тона. В зависимости от положения плоскостей по отношению к источнику света изменяется и характеристика тона. Моделируя форму лба тоном, студенты обычно не улавливают градаций светотени, а следовательно, и объема. Поэтому первоначальная схема построения лобной поверхности дает возможность, анализируя, правильно и грамотно выполнить тональный рисунок.

Приступая к детальной моделировке формы лба, внимательно следите за переходом полутонов и за общей анатомической закономерностью строения его костей.

Рисунок следует начинать с прокладки тоном теневой части лба – с боковых височных плоскостей, затем перейти к полутени, а от них к световой зоне. Работая над формой в свету, нужно быть осторожнее, постоянно соотносить ее с тенями и полутенями, умело выявляя при этом характерные анатомические выступы и углубления. В процессе работы над рисунком лба границы примыкания плоскостей, образующих поверхность формы, должны быть сглажены и приближены к реальной живой форме, должны передавать характер натурной модели.

Чтобы не перечернить рисунок (что очень часто бывает у малоопытных рисовальщиков), нужно, прежде всего, найти предельную силу тени на гипсе и выдерживать общий тон рисунка; при этом хорошо иметь перед глазами кусочек черного бархата или зачерненной бумаги, сравнительно с которыми самую глубокую тень на гипсе придется взять более мягкой и прозрачной.

Умение сравнивать изображение с натурой, находить и исправлять ошибки является необходимым условием для успешного выполнения рисунка. Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок прекрасно передает форму, освещение, материал и окружающую среду.

5. СТАДИЯ. СРАВНЕНИЕ И ОБОБЩЕНИЕ ВСЕГО ИЗОБРАЖЕНИЯ. ПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ

На этом этапе следует подвести итоги проделанной работы. Подводя итоги, необходимо, прежде всего, проверить общее состояние рисунка, начиная с проверки характера форм, уточнения пропорций головы, объема головы и правильной передачи светотональности.

Последний этап – самый сложный и трудоемкий, и требует много сил и времени для окончательного завершения рисунка.

Приступая к завершающей фазе, проверьте общую форму и характер головы таким образом, чтобы она смотрелась цельно, без каких-либо дробностей. Целостность восприятия формы головы должна быть прослежена на протяжении всех этапов ведения рисунка, с целостности начинают, целостностью заканчивают рисунок. Такой подход к ведению рисунка считается вполне оправданным, но, вместе с тем, это не означает пренебрежения конкретными деталями в рисунке головы. Детали играют важнейшее значение в рисовании головы человека. Вот что по этому поводу говорил П. Чистяков: «Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передавать форму, ее объем сделает твою линию, штрих живым и выразительным. Рисунок должен быть тонально выдержан, а потому следует брать верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их тоном».

Весь процесс работы должен идти от общего решения к определению частных и от частных через кропотливое изучение деталей, к раскрытию сущности натуры. Внимание студента должно быть направлено на наиболее существенные детали, чтобы он сумел подчеркнуть ту деталь, которая не разрушает, а усиливает целое.

В работе над детальной проработкой формы могли быть допущены некоторые ошибки, касающиеся анатомической структуры, взаимосвязи частей деталей, перспективно-пространственного плана. Так, например, ухо по своей тональности несколько «лезет» вперед, или недостаточно выступает кончик носа и так далее. Для того чтобы придать рисунку завершенность, необходимо привести все соответствующие части головы к единому целому. Исходя из светотональных теорий, все детали дальнего плана по контрастности и четкости рисунка должны быть проработаны менее, чем детали переднего. Если ухо, находясь на дальнем плане «лезет» вперед, следует его приглушить, а кончику носа придать четкость и контрастность, обобщить излишне проработанные детали. Студенту следует хорошо усвоить, что всякая объемная форма на свету на своей поверхности имеет освещенную и теневую область, подобно освещенному шару, где отчетливо прослеживаются световая и теневая целостность.

Итак, резюмируя все стадии развития длительного рисунка, укажем, что в начале работы, когда рисующий намечает на листе бумаги общий контур головы и схематично выявляет ее объем, он идет путем общего изображения формы, ее крупного объема. Далее рисовальщик вступает на путь анализа, переходят от общего к частному – к насыщению большой формы более мелкими формами и деталями. В конце работы, когда рисовальщик подчиняет детали целому, он вступает на путь синтеза – обобщения.

На заключительном этапе, проверяя общую тональность, не забудьте проверить рефлексы. Довольно часто студенты, работая над рефлексом, нарушают тональную градацию, делая силу тона рефлекса равной силе света, тем самым нарушая общую тональность и целостность в рисунке. Также обратите внимание на излишне черные тени и края их формы, чтобы они не нарушали перспективный план. При трехчетвертном положении головы нос должен быть ближе, чем скулы; ухо и локоны волос дальше скулы; края формы головы или локоны волос, расположенные за ухом, еще дальше – в глубине. Края дальней половины лицевой части не должны находиться на одном плане с ближними краями лицевой части. Если края формы-волос или затылка «лезут» вперед, их следует смягчить, слегка высветляя, пока они не окажутся в пространственной глубине фона.

Вместе с тем проверьте правильность определения светотеневого контраста на освещенной поверхности головы по ее высоте. Практика показывает, что в большинстве своем студенты нарушают закон освещения, забывая, что на части предмета, расположенной ближе к источнику света, контраст светотени будет интенсивнее, чем на той, которая находится дальше от него. В результате чего контраст акцентируют не на верхней части головы, которая наиболее освещена, а на нижней. Это происходит в тех случаях, когда линия горизонта проходит на уровне модели головы и при обычном положении источника света, т. е. несколько спереди и сверху. Поэтому на верхней части головы акцентируют наибольший тоновый контраст. По мере удаления от источника света нижняя лицевая часть головы становится менее контрастной.

Надо отметить, что рисование гипсовой головы сопровождается соблюдением закономерности тональных отношений. Гипсовую голову можно рисовать как без фона, так и с фоном, в зависимости от преследуемой цели и задачи рисунка. При рисовании гипсовой головы без фона белый лист бумаги должен быть использован в качестве условного пространства (фона). Форма головы должна быть выполнена таким образом, чтобы она была согласована с фоном белизны бумаги.

Рисуя гипсовую голову с фоном, следует помнить об их тоновом различии, т. е. отношении фактуры материала гипса (белизны) к тональности фона. Для передачи материальности гипсовой головы необходимо ввести фон так, чтобы белизна гипса постепенно выявлялась все отчетливее, при этом фон нужно вводить постепенно, одновременно с линейно-

конструктивным построением, выявляя самое темное и самое светлое так, чтобы голова находилась в пространственной среде и не теряла свою белизну.

При работе над фоном сила тона не должна быть в одной тональности с предметом – где-то фон будет светлее, а где-то темнее. Это зависит от тональной характеристики пространства и его освещенности. Для того чтобы лучше увидеть эти тональные колебания, нужно чаще прищуриваться. Фон – это прежде всего изображение пространства, поэтому, рисуя его, нужно хорошо чувствовать глубину пространства. По мере выявления общей формы головы и ее деталей устанавливайте тональными отношениями пластически-пространственные связи. Выявляется фактура и материальность гипса.

Для передачи освещенной поверхности гипса необходимо оставлять чистый лист бумаги, работать на этой поверхности следует осторожно, в противном случае освещенная поверхность гипса будет восприниматься серой и невзрачной.

Передавая блики на освещенной поверхности формы, следует нанести еле заметный легкий тон с тем, чтобы можно было показать уголком ластика тот необходимый блик на форме.

Чтобы научиться изображать прозрачные красивые тени, не покрывайте их тоном одной силы, а старайтесь придать контраст на границе со светом, в меру растягивая контрастную силу тона в глубину. Немаловажную роль здесь играет и техника наложения штриховки.

В тех случаях, когда освещенная часть головы недостаточно выходит на первый план, необходимо усилить тоновый контраст на границе освещенной части головы и фона, а чтобы освещенные части оказались в глубине пространства, их нужно смягчить, темный же фон ослабить. Если теневая часть головы не уходит в глубину, ее следует ослабить, а фон несколько приблизить к ней.

Таким образом, завершая работу над рисунком гипсовой головы, следует отметить значение методической последовательности. Методическая последовательность в работе над рисунком должна строго соблюдаться, ибо нарушение ее замедляет усвоение учебного процесса. Рисование, проходящее беспорядочно, вне всякой системы, не дает возможности студенту освоить навыки построения реалистического рисунка и понять те правила, которые выработала рисовальная практика больших мастеров. Повторяем, нельзя перескакивать через отдельные этапы в работе над рисунком. Например, не найдя основной массы объема, переходить к прорисовке деталей; не поняв конструкции предмета, переходить к передаче фактуры. Студент обязан закрепить последовательные стадии учебного рисунка, так как каждая предыдущая стадия входит составной частью в последующую.

Это необходимо в силу специфики учебного процесса, требующего постоянного возвращения к ранее изученному материалу (этапу) для уточнения и исправления.

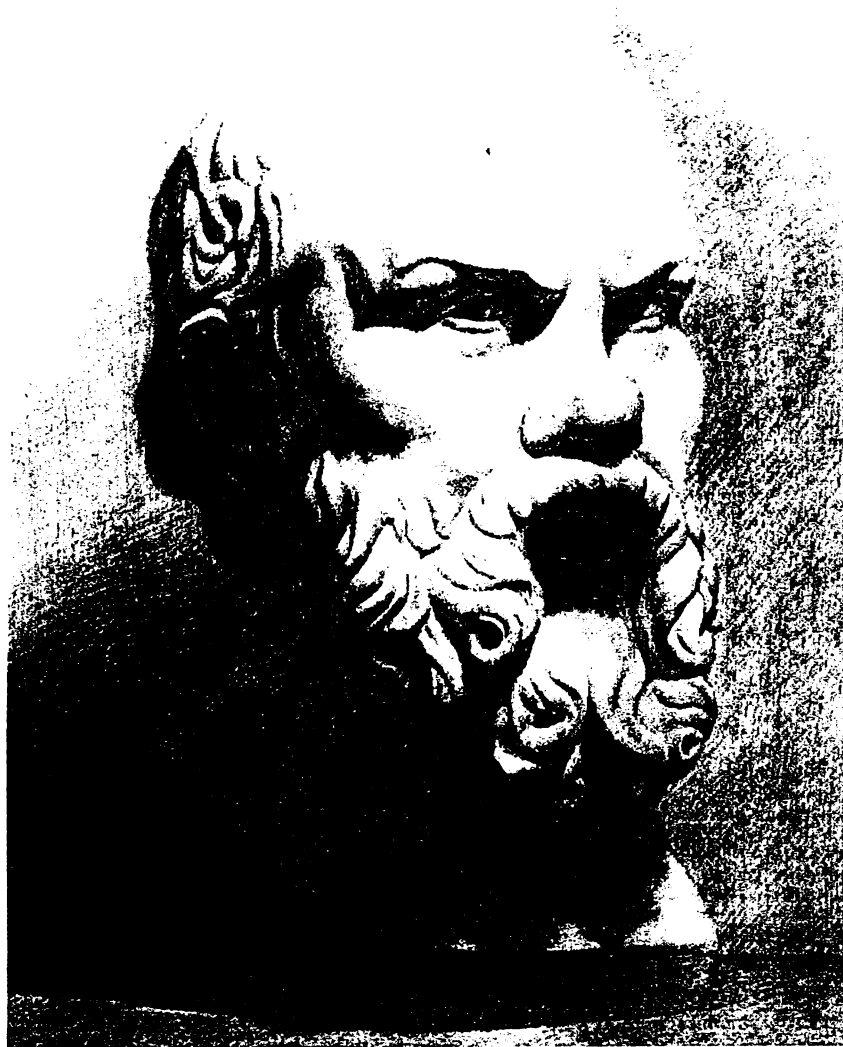
Полезным заданием для лучшего усвоения учебного материала является рисование по памяти и по представлению. Практика показывает, что те студенты, которые имели возможность поупражняться в рисунке по памяти, значительно легче ориентируются, рисуя с натуры.

Во-первых, такой студент развивает зрительное восприятие и пространственное воображение, хорошо запоминает конструктивный строй формы головы.

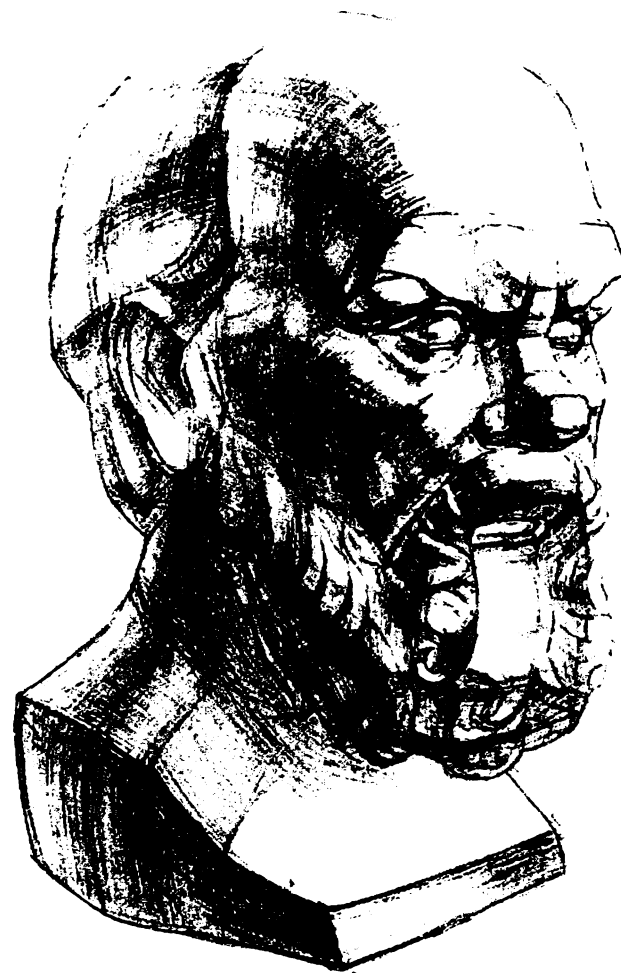
Во-вторых, он имеет возможность проверить себя, свою память и способность автономно, без натурной модели, логически мыслить.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Энциклопедия. Том VII. Искусство. Том I. – М., 1998.
2. История зарубежного искусства. Учебник. – М., 1984.
3. История искусства зарубежных стран. Том I. – М., 1962.
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. Кирцер. – М.: Высшая школа, 1997. – 271 с: ил.
7. Дейнека, А. Учитесь рисовать / А. Дейнека. – 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 / В. А. Королев. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.
10. Паррамон, Хосе М. Как рисовать / Хосе М. Паррамон. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996. – 112 с.
11. Колосенцева, А. Н. Учебный рисунок (интерьер, экстерьер) / А. Н. Колосенцева. – Мн.: БГПА, 1998. – 108 с.
12. Лаптев, А. М. Рисунок пером / А. М. Лаптев. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.
13. Барышников, А. П. Как применять перспективы при рисовании с натуры / А. П. Барышников. – М.: Искусство, 1952. – 90 с.
14. Шешко, И. Б. Построение и перспектива рисунка / И. Б. Шешко. – Мн.: Вышэйшая школа, 1973. – 128 с.
15. Ли, Н. Г. Основы учебного академического рисунка / Н. Г. Ли. – М.: ЭКСМО, 2005. – 480 с, ил.



Учебные рисунки студентов



Учебные рисунки студентов



Учебные рисунки студентов



Учебные рисунки студентов



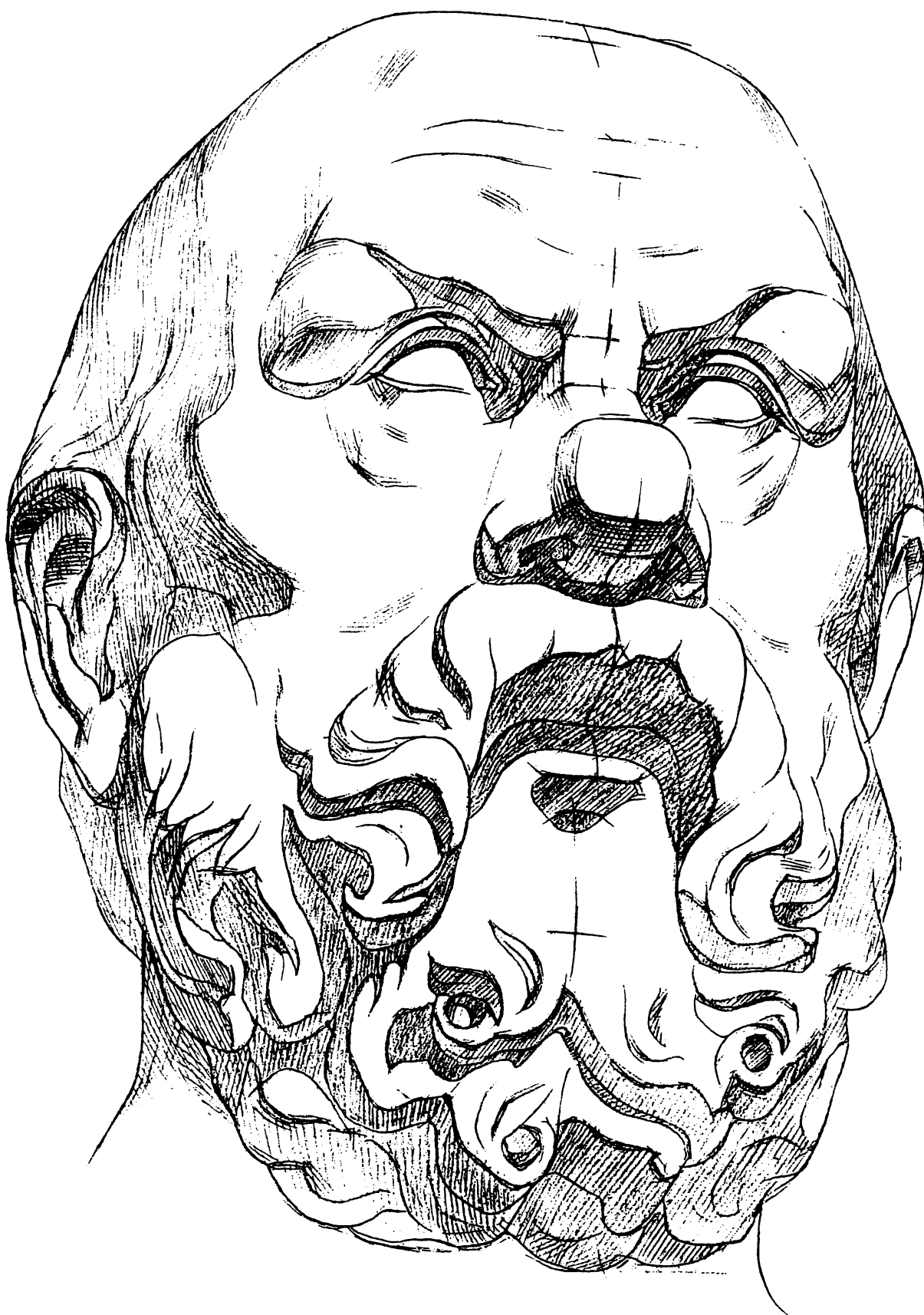
Учебные рисунки студентов



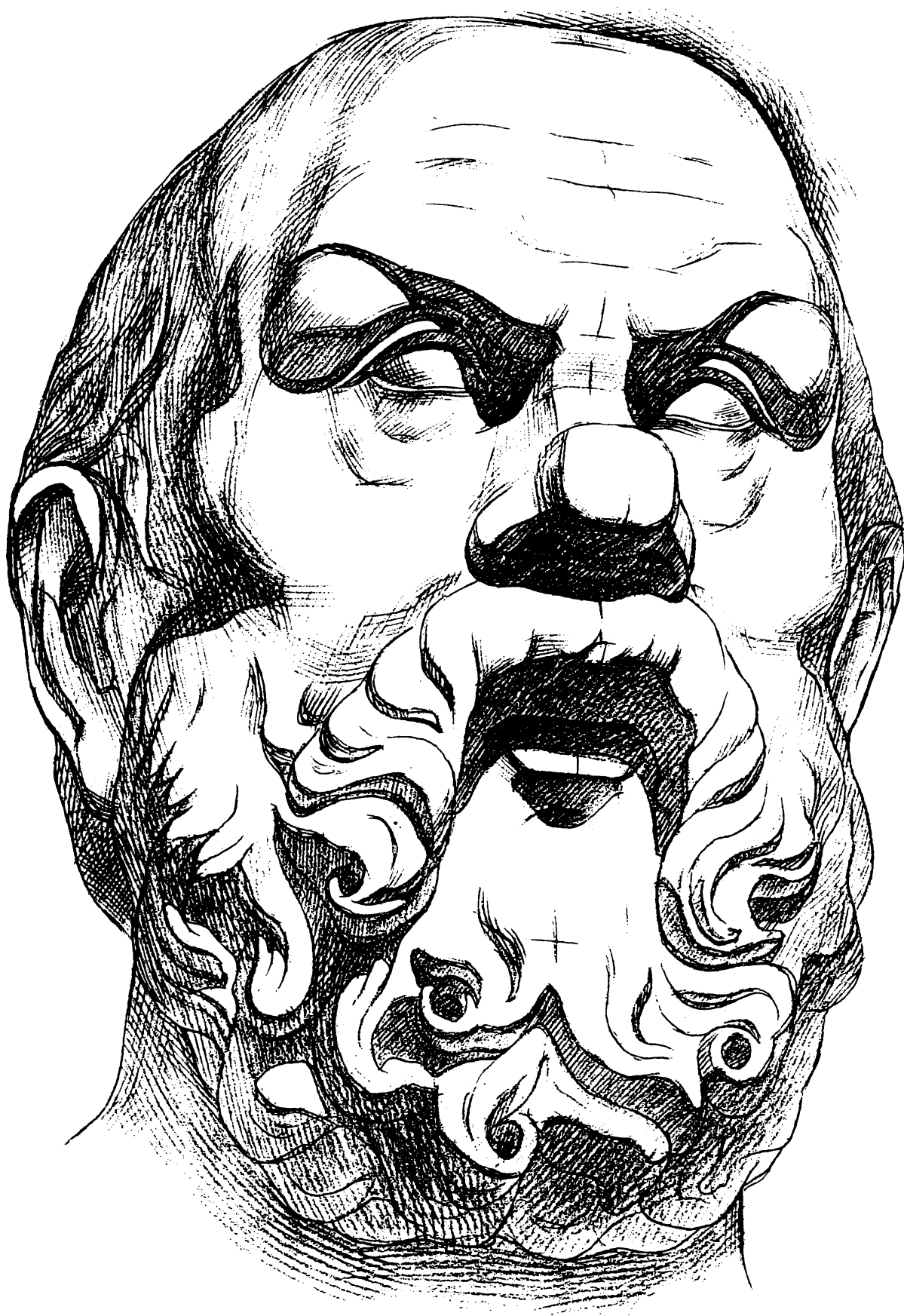
***Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. Фас. Первая стадия работы***



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



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



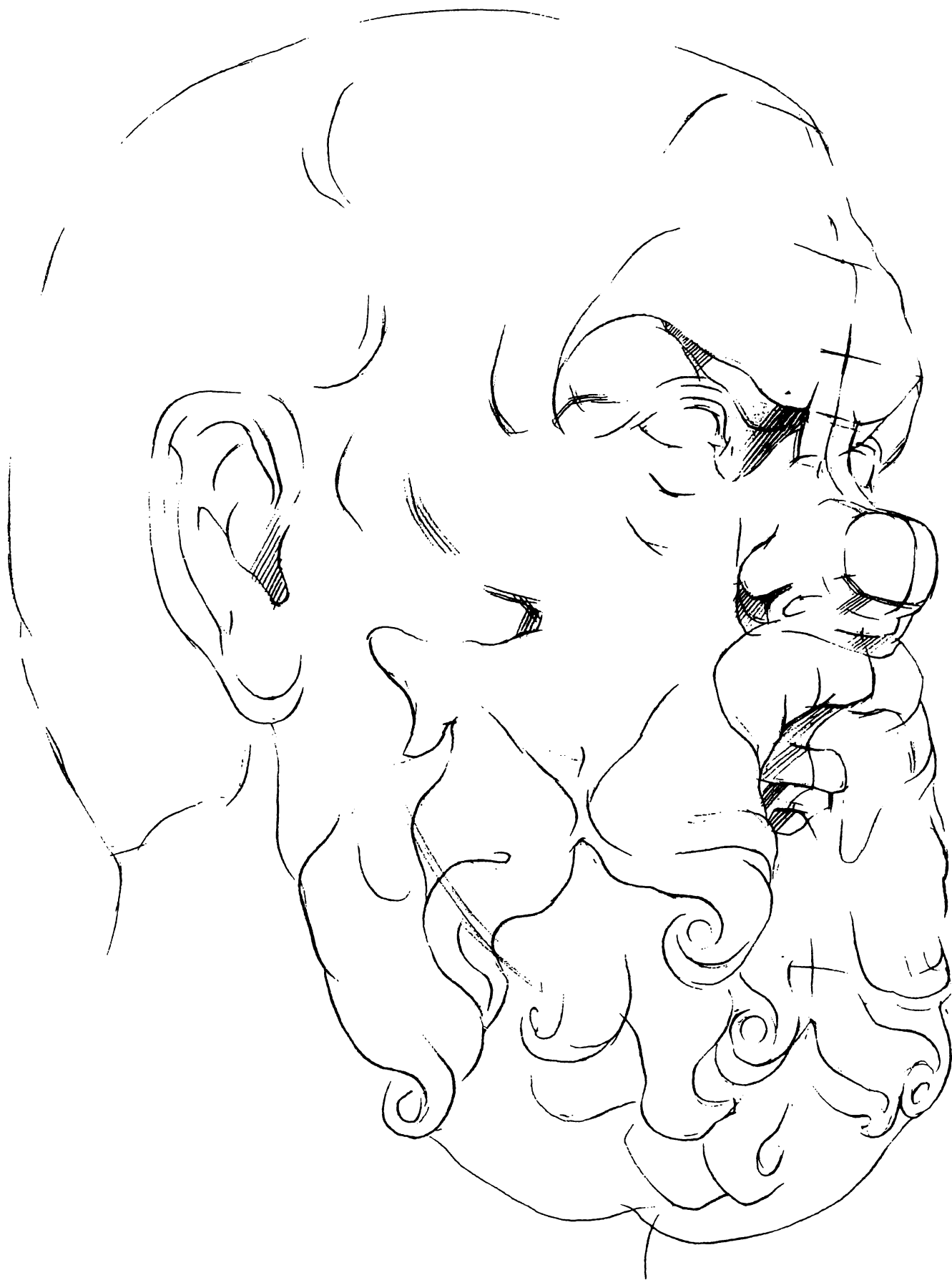
*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. Фас. Четвёртая стадия работы*



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



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. $\frac{3}{4}$ положение. Первая стадия работы*



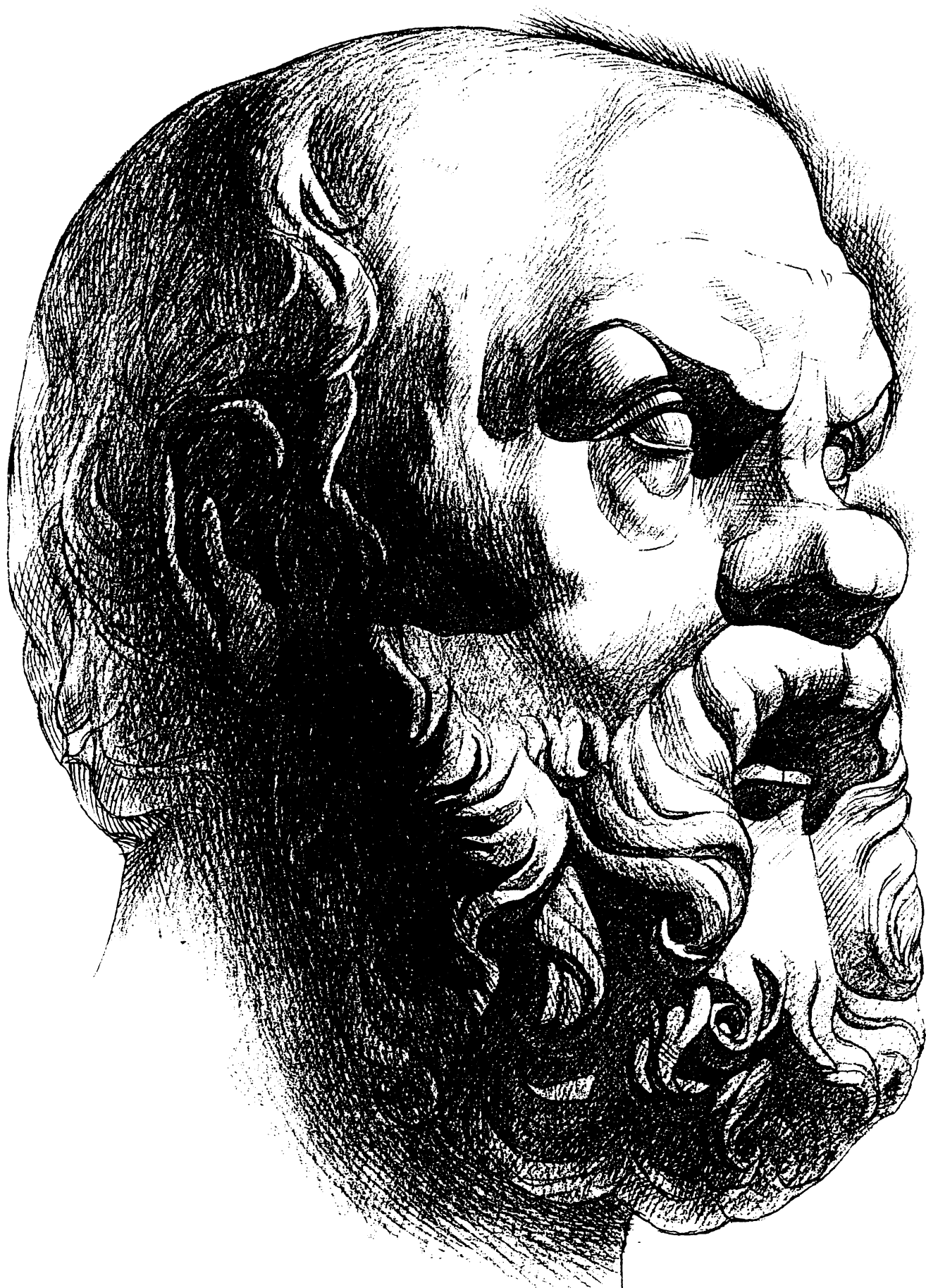
***Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. $\frac{3}{4}$ положение. Вторая стадия работы***



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. $\frac{3}{4}$ положение. Третья стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. $\frac{3}{4}$ положение. Четвёртая стадия работы*



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. $\frac{3}{4}$ положение. Пятая стадия работы*



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



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



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



*Рисунок с натуры гипсового слепка с античной скульптуры головы человека.
Сократ. Профиль. Четвёртая стадия работы*



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



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

Учебное издание

Составители:

Ковальчук Валерий Евгеньевич

Макарук Виталий Леонидович

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
К ЗАДАНИЮ
«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК
АНТИЧНОЙ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ СОКРАТА»
ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
и 69 01 02 01 «АРХИТЕКТУРНЫЙ ДИЗАЙН»
II КУРСА

Ответственный за выпуск: Ковальчук В.Е.

Редактор: Митлошук М.А.

Компьютерная вёрстка: Соколюк А.П.

Корректор: Дударук С.А.

Подписано в печать 09.03.2021 г. Формат 60х84 ¹/₈. Бумага «Performer».
Гарнитура «Times New Roman». Усл. печ. л. 6,51. Уч. изд. л. 7,0. Заказ № 101. Тираж 21 экз.
Отпечатано на ризографе учреждения образования «Брестский государственный
технический университет». 224017, г. Брест, ул. Московская, 267.