

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ
УЧРЕЖДЕНИЕ ОБРАЗОВАНИЯ
«БРЕСТСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»
КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
к заданию
**«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ
МАСКИ ДИАНЫ»**
для студентов специальности
1 - 69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

УДК [(741.021/4+743):744.43] (072)

В методических указаниях изложены основные вопросы теории и практики выполнения программного задания учебного рисунка – гипсовой маски Дианы.

В работе разъясняются основы метода поэтапного выполнения рисунка на примерах с различных ракурсов.

Указания содержат исторические сведения, практические рекомендации этапов рисования, технические приемы, а так же примеры студенческих работ.

Составитель: В.Л. Макарук, старший преподаватель

Рецензент: Н.И. Гурценков председатель Брестской областной организации
«Союз художников» РБ

ПРЕДИСЛОВИЕ

Рисование гипсовой маски не является самоцелью, а носит подготовительный характер для перехода к овладению рисунком живой головы. Необходимость и целесообразность рисования таких голов заключается в том, что гипсовые модели способствуют изучению общей закономерности строения живой формы, здесь достаточно ясно и четко выражена конструктивно-анатомическая основа. Пластическая моделировка гипсовых масок приближена к реальным формам живой головы, что может помочь хорошо усвоить ее анатомическое строение и затем перейти к изображению живой головы.

Гипсовая маска в отличие от живой головы неподвижна, что дает возможность максимально длительное время внимательно рассматривать и изучать формы. Здесь нет отвлекающих случайных мелких деталей, как на живой голове. Белизна гипсовой формы помогает студенту правильно понять и передать ее тоном, так как на ней ясно выражена светотень, что облегчает решение задач начинающему рисовальщику.

Во всех академиях художеств, вплоть до XX века, придавалось очень большое значение рисункам, выполнявшимся учащимся со слепков, сделанных как с античных скульптур.

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

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

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

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

Гипсовые слепки с античных скульптурных произведений, дошедших до нас частью в оригиналах, а больше в римских копиях, служат образцами при обучении молодых художников. Такие слепки с оригиналов начали делать в эпоху Возрождения для собраний коллекционеров. Начиная с XVII в., появляется учебное рисование с гипсовых копий.

В античный период скульптурные произведения создавались из мрамора, а копии с них отливали из довольно стойкого и прочного сплава металлов – бронзы. Римские копии с греческих оригиналов очень часто высекали тоже в мраморе. Лучшие сорта этого материала, обладающего прочной структурой, красивым тоном, нежнейшими переходами светотени, свойством пропускать свет и как бы растворять в воздухе очертания, позволили древнегреческим ваятелям создать изумительные творения, вызывающие и сегодня неподдельный восторг и восхищение. Древние источники повествуют о том, как ценили, например, современники статую богини любви Афродиты, изваянную скульптором Праксителем. Обнаженная богиня приготовилась к купанию, и скульптор передал это действие с такой мерой художественного вкуса, что повергал каждого нового зрителя в особое состояние, непередаваемое никакими словами. Статуя была приобретена жителями острова Книд, установлена в небольшом храме, построенном специально для нее в красивейшем природном парке. Остров стал местом паломничества. Всем хотелось увидеть мраморное изображение богини любви и красоты. Один из античных историков оставил письменное свидетельство о том, как царь Никомед готов был заплатить за статую ценою, равную всем внешним долгам книдян, но те отвергли предложение и сохранили произведение Праксителя у себя на острове.

К сожалению, статуя Афродиты не сохранилась (при раскопках на острове был найден мраморный обломок статуи в виде головы, но являлось ли это изваяние частью знаменитой скульптуры Праксителя, сейчас доказать уже невозможно), как навсегда исчезли многие творения, либо уничтоженные христианами церковниками, либо погибшие при землетрясениях.

Судить о знаменитой скульптуре Праксителя можно по сохранившимся многочисленным копиям, к сожалению, далеким от оригинала. Известно, что копировать можно с максимальной точностью, но передать творческий замысел автора и те движения его души, кото-

рыми он руководствовался в период особого подъема чувств, никому другому не удастся. Даже отлив оригинала совершеннейшего творения скульптуры утрачивает нечто из существующего первоизданному.

Рисование с натуры не просто вводит учащегося в сферу изобразительного искусства, но дает правильное направление; стремясь точно передать в рисунке характер форм, уловить портретное сходство, рисующий становится на путь правдивого реалистического искусства. Обучение рисованию с натуры содействует развитию способности наблюдать и анализировать окружающую действительность, развивает зрительную память, создает предпосылки для развития творческого мышления и воображения.

Художественный образ формируется постепенно в процессе познания, внимательного наблюдения и изучения натуры. В этом и заключается суть художественного творчества. Художественное творчество, при всем богатстве его внутренних возможностей, с самого начала причинно обусловлено необходимостью достоверного отражения жизни и точной передачи полученной информации людям с социально значимыми целями. Оно подчинено объективным гносеологическим и психологическим законам, а также законам строения художественного образа, координируется ими и осуществляется в полном соответствии с ними.

ИЗ ИСТОРИИ

Диана Версальская или Диана-охотница (Артемида Версальская) – мраморная статуя I или II вв. до н.э., воспроизводящая произведение раннеэллинистического скульптора Леохара (ок. 325 г. до н.э.).

Артемида одета в дорийский хитон и гиматий. Правой рукой она готовится извлечь из колчана стрелу, левая покоится на голове сопровождающего её оленёнка. Голова повернута вправо, в сторону вероятной добычи. Скульптуры такого типа известны археологам по раскопкам в Лептис-Магне и Анталье.

Статуя была подарена папой Павлом IV королю Генриху II с намёком на его метрессу, Диану де Пуатье, и установлена королём в саду Фонтенбло. Генрих IV велел перевезти статую в «галерею древностей» Лувра: в Фонтенбло её заменила маньеристская копия. Ещё одну копию Людовик XIII отослал английскому королю в Виндзорский замок.

Людовик XIV перенёс «Диану» – как лучшее произведение античной скульптуры во Франции – в новопостроенный Версальский дворец. Придворный ваятель Гийом Кусту сделал с неё копию для дворца Марли. В 1798 году скульптура вернулась в Лувр, где и находится по сей день.

ЛЕОХАР – древнегреческий скульптор середины IV в. до н.э., представитель академического направления в искусстве поздней классики. Будучи афинянином, работал не только в Афинах, но и в Олимпии, Дельфах, Галикарнасе (совместно со Скопасом), изваял из золота и слоновой кости несколько портретных статуй членов семьи македонского царя Филиппа (в технике хризозлефантинной скульптуры), был, подобно Лисиппу, придворным мастером его сына Александра Македонского («Александр на львиной охоте», бронза). Создавал изображения богов («Артемида Версальская», римская мраморная копия, Лувр) и мифологические сцены. Расцвет искусства Леохара относится к 350 - 320 гг. до н.э. В это время он отлил очень популярную в древности группу, изображавшую прекрасного юношу Ганимеда, которого уносит на Олимп посланный Зевсом орел, а также статую Аполлона, получившую мировую известность под именем «Аполлона Бельведерского» (название от ватиканского дворца Бельведер, где выставлена статуя) – оба произведения сохранились в римских мраморных копиях (Музей Пио-Клементино, Ватикан). В статуе Аполлона Бельведерского, лучшем произведении Леохара, дошедшем до нас в римской копии, пленяет не только совершенство образа, но и мастерство техники исполнения. Статуя, открытая в эпоху Возрождения, долгое время считалась лучшим произведением античности и воспета в многочисленных стихах и описаниях. Произведения Леохара выполнены с необыкновенным техническим мастерством, его творчество высоко ценил Платон.

ДРЕВНЕГРЕЧЕСКОЕ ИСКУССТВО ПОЗДНЕЙ КЛАССИКИ

IV 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, объединявшее 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 вызывали 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 знания, 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, 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, Леохара, 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 кризис, который охватил все греческие полисы и особенно расположенные в собственно Греции. Спад этот был, однако, далеко не повсеместный. Наиболее остро он сказался в Афинах, потерпевших поражение в Пелопоннесских войнах. В Пелопоннесе же строительство храмов не прерывалось. Со второй трети века строительство снова усилилось. В греческой Малой Азии, а отчасти и на самом полуострове были возведены многочисленные архитектурные сооружения.

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

Одновременно в монументальной архитектуре появились сооружения, посвященные возвеличению отдельной личности, и притом не мифического героя, а личности монарха-самодержца, – явление совершенно невероятное для искусства IV до н.э. Таковы, например, усыпальница правителя Карии 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 театрон охватывал более полуокружности оркестры. Со стороны, противоположной местам для зрителей, оркестра замыкалась сценой, или в переводе с греческого – палаткой. Первоначально, в VI и начале V в. до н.э., сцена и была палаткой, в которой готовились к выходу актеры, но уже к концу V в. до н.э. сцена превратилась в сложное двухъярусное сооружение, украшенное колоннами и образующее архитектурный фон, перед которым выступали актеры. Из внутренних помещений сцены на оркестру вело несколько выходов. Сцена в Эпидавре имела украшенный ионическим орденом просцениум – каменную площадку, поднимавшуюся над уровнем оркестры и предназначенную для проведения отдельных игровых эпизодов главными актерами. Театр в Эпидавра был с исключительным художественным чутьем вписан в силуэт пологого склона холма. Сцена, торжественная и изящная по своей архитектуре, освещенная солнцем, красиво вырисовывалась на фоне синего неба и далеких контуров гор и в то же время выделяла из окружающей природной среды актеров и хор драмы.

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

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 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 квадратов. 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 4-мя рядами фризов, 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 о развитии скульптуры этого времени гораздо более полное представление, 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 Кефпсодота «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 школ, Скопас посвятил себя созданию монументально-героических образов. Этим он как бы продолжал традиции высокой классики. Творчество Скопаса поражает своей огромной содержательностью и жизненной силой. Герои Скопаса, подобно героям высокой классики, продолжают быть воплощением самых прекрасных качеств сильных и доблестных людей. Однако от образов высокой классики их отличает бурное драматическое напряжение всех духовных сил. Героический подвиг больше не носит характера поступка, естественного для каждого достойного гражданина полиса. Герои Скопаса находятся в необычном напряжении сил. Порыв страсти нарушает гармоническую ясность, свойственную высокой классике, но зато придает образам Скопаса огромную экспрессию, оттенок личного, страстного переживания.

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

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

Боготворящим резцом чудо ты сделал, Скопас.

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

Резцу Скопаса, повидимому, принадлежит прекрасное надгробие – одно из лучших, сохранившихся от первой половины IV в. до н.э. Это «Надгробие юноши» найденное на реке Илиссе. 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 поднёсший руку к устам бородатый старец, и склонившаяся фигурка сидящего погруженного в сон мальчика, олицетворяющего смерть, – все они не только проникнуты обычным для греческих надгробий ясным и спокойным раздумьем, но отличаются особой жизненной глубиной и силой чувства.

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

Великий мастер был приглашен к участию в этой грандиозной работе вместе с другими греческими скульпторами – Тимофеем, Бриаксисом и молодым тогда Леохаром. Художественная манера Скопаса заметно отличалась от тех художественных средств, которыми пользовались его сотоварищи, и это позволяет выделить в сохранившейся ленте фриза Мавзолея рельефы, им созданные. Сравнение с фризом Больших Панафиней Фидия дает возможность особенно наглядно увидеть то новое, что свойственно галикарнасскому фризу Скопаса. Движение фигур в панафинейском фризе развивается при всем его жизненном многообразии постепенно и последовательно. Равномерное нарастание, кульминация и

завершение движения процессии создают впечатление законченного и гармонического целого. В галикарнасской же «Амазономахии» на смену равномерно и постепенно нарастающему движению приходит ритм 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 но откинувшейся назад и занесшей руки с топором стройной полубоюженной 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 возничего 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 человека. Как и Скопас, Пракситель ищет путей раскрытия богатства и красоты духовной жизни человека, не выходя за пределы обобщенного образа прекрасного человека, лишеного неповторимо индивидуальных черт. В статуях Праксителя изображается человек идеально прекрасный и гармонически развитый. В этом отношении Пракситель более тесно, чем Скопас, связан с традициями высокой классики. Более того, лучшие творения Праксителя отличаются даже большей грацией, большей тонкостью в передаче оттенков душевной жизни, чем многие произведения высокой классики. Все же сравнение любого из

произведений Праксителя с такими шедеврами высокой классики, как «Мойры», ясно показывает, что достижения искусства Праксителя куплены дорогой ценой утраты того духа героического жизнеутверждения, того сочетания монументального величия и естественной простоты, которое было достигнуто в произведениях эпохи расцвета.

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

Произведением зрелого стиля Праксителя (около 350 г. до н.э.) является его «Отдыхающий сатир» Сатир Праксителя – изящный задумчивый юноша.

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

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

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

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

В «Афродите Книдской» Пракситель изобразил прекрасную обнаженную женщину, снявшую одежду и готовую вступить в воду. Ломкие тяжелые складки сброшенной одежды резкой игрой света и тени подчеркивают стройные формы тела, его спокойное и плавное движение. Хотя статуя предназначалась для культовых целей, в ней нет ничего божественного – это именно прекрасная земная женщина. Обнаженное женское тело, хотя и редко, привлекало внимание скульпторов уже высокой классики («Девушка флейтистка» из трона Людовизи, «Раненая Ниобида» Музея Терм и др.), но впервые изображалась обнаженная богиня, впервые в культовой по своему назначению статуе образ носил столь свободный от какой-либо торжественности и величественности характер. Появление такой статуи было возможно лишь потому, что старые мифологические представления окончательно потеряли свое значение, и потому, что для грека IV в. до н.э. эстетическая ценность и жизненная выразительность произведения искусства стала представляться более важной, чем его соответствие требованиям и традициям культа. Историю создания этой статуи римский ученый Плиний излагает следующим образом:

«...Выше всех произведений не только Праксителя, но вообще существующих во вселенной, находится Венера его работы. Чтобы ее увидеть, многие плавали на Книд.

Пракситель одновременно изготовил и продавал две статуи Венеры, но одна была покрыта одеждой – ее предпочли жители Коса, которым принадлежало право выбора. Пракситель за обе статуи назначил одинаковую плату. Но жители Коса эту статую признали серьезной и скромной; отвергнутую ими купили книдяне. И ее слава была неизмеримо выше. У книдян хотел впоследствии купить ее царь Никомед, обещая за нее простить государству книдян все огромные числящиеся за ними долги. Но книдяне предпочли все перенести, чем расстаться со статуей. И не напрасно. Ведь Пракситель этой статуей создал славу Книду. Здание, где находится эта статуя, все открыто, так что ее можно со всех сторон осматривать. Причем верят, будто эта статуя была сооружена при благосклонном участии самой богини. И ни с одной стороны вызываемый ею восторг не меньше...».

Афродита Книдская вызвала, особенно в эпоху эллинизма, ряд повторений и подражаний. Ни одно из них не могло, однако, сравниться с оригиналом. Позднейшие подражатели видели в Афродите лишь чувственное изображение красивого женского тела. На самом же деле истинное содержание этого образа гораздо более значительно. В «Книдской Афродите» воплощено преклонение перед совершенством как телесной, так и духовной красоты человека.

«Книдская Афродита» дошла до нас в многочисленных копиях и вариантах, частью восходящих еще ко времени Праксителя. Лучшими из них являются не те копии Ватиканского и Мюнхенского музеев, 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 Хвощинского» – прекраснейший памятник в античной коллекции Музея изобразительных искусств им. 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» представляет собой по существу лишь греческого мальчика, упражняющегося в ловкости: он стремится пронзить стрелой бегущую ящерицу. В изяществе стройного молодого тела нет ничего божественного, и сам миф подвергся такому неожиданно 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 обогащения бронзовой техники всеми живописными и фактурными приемами праксительского 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.

В творчестве Скопаса, Леохара и Праксителя 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 ложноклассическим, 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 «Эфроны 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.

РИСУНОК ГИПСОВОЙ МАСКИ ДИАНЫ

Процесс создания длительного рисунка очень сложен, и учащийся, не имеющий достаточного опыта работы, часто оказывается в большом затруднении. Он не знает, на что следует прежде всего обратить внимание, как рациональнее использовать свои возможности, не умеет должным образом организовать свою работу. Такой студент обычно начинает

добросовестно срисовывать все, что видит, внимательно копирует подробности внешней формы, увлекается, деталями, думая, что они дадут сходство с натурой.

Многие студенты, рисуя маску человека, не соблюдают методической последовательности в работе, сразу берутся за решение сложных задач, что приводит их к неудаче. Такие студенты считают, что раз они усвоили методическую последовательность работы над рисунком вазы, натюрморта, то повторять все это на примере рисунка маски уже не нужно. Между тем, методическая последовательность работы над рисунком имеет свои особенности и нюансы, о которых должен знать рисующий. Для усвоения учебного материала рисующему необходимо четко представлять, что конкретно он должен сделать на данном этапе работы, на каких моментах построения изображения ему необходимо сосредоточить особое внимание.

Обратите внимание на широкое обобщение и четкие детали модели. Объем маски Дианы, конечно, довольно сложный и будет труден для изображения, но попытайтесь добиться взаимосвязи всех частей за счет грамотного построения формы.

При рисовании гипсового слепка головы античного образца сама натура подсказывает все то, что влияет на пластику головы и организует объем.

Начиная сложную работу по рисованию с натуры, следует поставить перед собой основные учебные задачи: увидеть и передать поворот и наклон головы, построить общие пропорции и конструкцию объемной формы, выявить характер модели.

Первое важное условие любого рисунка – размещение изображения объекта рисования в формате листа бумаги. Для вас компоновка рисунка не должна представлять особой трудности, так как вы уже выполнили предварительную зарисовку маски Дианы. Каждое новое задание, связанное с решением все более усложняющихся учебных задач, требует несколько иного подхода к размещению рисунка. На это оказывают влияние и характер натуры, и точка зрения, с которой рисуют, и новизна самого задания.

Не забудьте перед работой внимательно рассмотреть натуру с разных сторон. Изучите в течение такого наблюдения все выступающие и западающие формы, проанализируйте их во взаимосвязи, единстве, проследите все закономерности данного объема. Постарайтесь найти в модели запоминающиеся черты, образующие неповторимый облик богини. Такое внимательное и сосредоточенное изучение объекта рисования оказывает добрую службу.

Можно привести не один пример того, как знаменитые портретисты, получив заказ, приглашали свою модель к себе в ателье (мастерскую), долго беседовали с заказчиком, угощали чаем и отпускали, так и не сделав на холсте даже наброска. Оказывается, оно во время знакомства с заказчиком глубоко и внимательно изучали его, запоминали особые подробности, проникали в «душу», задавая неожиданные вопросы, и при ответах распознавали характер человека, его взгляд на мир, его вкусы и потребности. Подобное изучение человека позволяло художникам создавать портреты, которые высокохудожественно «обнажали» изображенную модель. По поводу знаменитого портрета папы Иннокентия X, написанного в 1650 г. гениальным испанским художником Диего Веласкесом, сам портретируемый сказал, что это «чересчур правдиво». Веласкес не мог пройти мимо присущей «наместнику бога на земле» крайней подозрительности, коварства, жестокой и злобной мстительности, недоверчивости. И наоборот, люди с добрым сердцем, борющиеся против всего суетного и ложного, предстают перед зрителем на портретах с выражением именно этих положительных качеств.

Рисующий просто не имеет морального права начинать работу, будучи равнодушным к натуре. Рисовать как-нибудь нельзя, ибо это самообман. Готовить себя к профессии, не получая всесторонней подготовки, недопустимо.

Рисовать всегда интересно, если человек знает, что и зачем он делает. Без того, чтобы больше знать, глубоко понимать предметы и явления действительности, постоянно их изучая, а в процессе рисования рассуждать, учеба окажется бесполезной.

1 СТАДИЯ

КОМПОЗИЦИОННОЕ РАЗМЕЩЕНИЕ РИСУНКА НА ЛИСТЕ. ОПРЕДЕЛЕНИЕ ХАРАКТЕРА ФОРМЫ, ПЕРЕДАЧА ПРОПОРЦИЙ

В учебном рисунке композиция должна помогать учебной задаче, но не усложнять ее. Например, студенту нужно нарисовать маску на нейтральном фоне (то есть без фона), которая освещена спереди. Согласно вышеприведенному совету он должен оставить большее поле перед лицевой частью головы. Приступая к тоновой проработке формы, он увидит, что тени на голове нарушили композицию, исчезло равновесие (в тоне). Чтобы избежать этого, рисующему придется около лицевой части вводить темный фон, что усложнит работу и нарушит целевую установку (рисунок без фона). Поэтому, прежде чем приступить к рисунку, необходимо сделать ряд небольших набросков, где будет решаться композиционная задача.

Студенту надо выбрать наиболее удачную точку зрения, а не садиться на первое попавшееся место, что мы часто наблюдаем у многих студентов. Более того, студенту необходимо ясно представить, как будет выглядеть в конечном итоге его рисунок.

Предварительно надо осмотреть натуру со всех сторон, определить, как выгоднее (эффектнее) поместить изображение на плоскости, с какой точки зрения лучше будут выражены особенности строения формы. Выбор точки зрения, с которой объект изображения будет выглядеть наиболее выразительно, помогает художнику успешнее решить композиционную задачу. Рисующий должен научиться грамотно заполнять плоскость листа бумаги. Однако не следует думать, что в композиции нужно придерживаться какого-то особого правила. Только после этого можно браться за карандаш и начинать размещать рисунок на листе бумаги.

Изображение намечается очень легко, материал наносится на бумагу предельно скупой, карандашом рисуют без особого нажима, форма маски рисуется очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы – общий вид натуры.

Анализируя и передавая в рисунке форму маски, учащемуся, прежде всего, надо выявить общую массу формы, ее характер, пропорциональные отношения, то есть наметить легкими линиями общий вид маски. Определяя характер формы головы в ее обобщенном виде, можно воспользоваться методом сравнения с другими предметами.

В зависимости от характера строения любая человеческая голова может иметь разную форму – яйцеобразную, грушевидную, шарообразную. Поэтому при построении формы маски следует исходить из характерного признака. У вас уже более-менее развился и устоялся глазомер. Изобразить модель как можно выразительнее – значит проникнуть в суть натуры. В соответствии с освещением натуры выявляются качества формы и подчеркиваются особенности объема маски Дианы.

При линейно-конструктивном построении формы гипсовой модели постарайтесь немного отвлечься от конкретности в натуре и как бы увидеть не саму маску Дианы, а большое шарообразное тело, обвязанное параллельными линиями ниток, одна из которых расположена поперек – вертикально. Пусть одна из нитей проходит на теле шара точно в середине по горизонтали, другая, параллельная ей, расположится по уровню нижней части носа и мочки уха, третья – по уровню рта. Вертикально расположенная нить опишет собой дугу на теле шара. Отвлекаясь таким образом от натуры, вы увидите закономерности строения деталей головы, логически подчиненные ее большой форме. Если принять такое правило построения за основу вместе с перспективными изменениями, то ошибок в передаче формы головы вы избежите.

Итак, вы начинаете изображение с того, что намечаете большую форму головы, скомпоновывая рисунок в формат листа. Чтобы легче было уловить общий характер формы маски, можно прищурить глаза и все детали формы пропадут, а общая масса объема останется в поле зрения.

Рассматривая форму маски Дианы, мы отмечаем, что она более широкая в височной части и сужена у подбородка. Если смотреть на лицевую часть головы, то можно заметить, что она близка форме треугольника: верхняя часть головы (волосы) шире скуловой части, а скуловая часть шире подбородка.

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

Любая живая форма в своей основе понимается или рассматривается как геометрическая сущность, т.е. имеет скрытую геометрическую форму, тем самым приближаясь к единым закономерностям перспективы и освещения, свойственным геометрическим телам. Поэтому при рисовании маски, а также головы, от студентов требуется знание теории перспективы, компоновки и умение пользоваться линейно-конструктивным построением рисунка.

Грамотное композиционное построение, линейно-конструктивный рисунок помогает студентам быстрее и лучше усваивать учебный материал, развивает логику мышления, учит работать предельно рационально, скупыми средствами выражать главное, существенное и самое характерное, не заостряя излишнего внимания на подробностях. Но, к сожалению, большинство студентов в силу отсутствия необходимого опыта в рисовании, руководствуясь лишь эмоциональными, т.е. чувственными категориями, пренебрегают таким способом изображения, считая, что рисовать, дескать, скучно. Подобные ошибочные суждения основаны на нежелании и неумении трудиться умственно, толкают на путь примитивного изображения натуры поверхностного срисовывания ее видимых частей, исключающего проникновение в суть причин и следствий образования тех или иных форм на натурной модели. Во избежание грубейших ошибок в рисунке, студенты должны пользоваться средствами, облегчающими работу над рисунком, знать нормы, правила и законы, которые помогут им в работе.

Касаясь метода линейно-конструктивного изображения, следует отметить, что линия является одним из основных изобразительных средств. Линиями определяют контуры предметов, образующих их форму, ими обозначают объемно-пространственные величины: высоту, длину, ширину, конструктивные оси, вспомогательные линии, в том числе и линии построения, намечают тон штрихами и т.д. Но изображение обычных форм предметов одними линиями осложняет объемно-пространственное представление. Здесь необходимо дополнительно пользоваться точками, так как точки определяют характерные пункты, узлы и конструкции предметов в изображении. Точками фиксируются узлы конструкции, легко устанавливаются взаимно-пространственные расположения узлов, характеризующих конструкцию формы. Для более точного и лаконичного определения объемно-пространственных форм пользуются точками и линиями, хотя в действительности на модели нет ни точек, ни линий, они условны. Есть только воображаемая форма с гранями и планами, находящимися в условном пространстве изображения на плоскости листа бумаги. Использование точек и линий при изображении объемных форм в пространстве – это и есть линейно-конструктивный метод изображения.

Изучение и изображение гипсовой маски сопровождается соблюдением главного принципа «парности форм», лежащего в основе изображения человека, а также и последовательным (поэтапным) ведением рисунка.

2 СТАДИЯ **ОБЪЕМНО-КОНСТРУКТИВНОЕ ПОСТРОЕНИЕ.** **ПЛАСТИЧЕСКАЯ МОДЕЛИРОВКА ФОРМЫ**

Вы уже обратили внимание на положение маски Дианы в пространстве. Голова богини откинута назад и слегка повернута влево. Сообщите эти пространственные признаки в намечаемом рисунке легкими линиями, проведите срединную вспомогательную (профильную) соответственно тому, как смотрится натура с вашего места: прямо или в три четверти, или под еще большим углом. Простыми легкими очертаниями намечают первые основные массы гипсовой головы – шапку волос, лицевой части (овал лица), шеи.

Дальше уточняют характер формы головы и ее пропорций. При этом нельзя упускать из виду анатомические особенности строения формы черепа, хотя скульптор в свое время сильно обобщил, скруглил, придал удивительную обтекаемость объему женской головы с ее нежными очертаниями. Анатомические особенности черепа, знакомые вам, помогут отделить передние части головы от боковых.

Не пытайтесь сразу вырисовать характерные очертания лица богини, чтобы «поймать» сходство: этого не следует делать, несмотря на большой соблазн. Дело в том, что подобное стремление сразу же незаметно уводит вас от методической последовательности ведения рисунка, вводит в стихию бездумного рисования. Помните, что при правильном распределении задач рисования с натуры все в конце концов встает на свои места: появится сходство, рисунок пойдет по определенному руслу, наступит время творческого подъема и успеха в работе.

Пока же анализируйте форму, следите за наиболее характерным в массах маски тем, что влияет на внешние особенности объема. Очень важно все как следует обдумать, связать, соединить, выявить, найти и показать. Нельзя в начале рисунка с натуры поверхностно воспринимать форму и слепо копировать натуру. Правдивое реалистическое изображение можно выполнить только при условии углубленного анализа формы.

Вы уже давно убедились, что начальные очертания изображения следует делать легкими касаниями карандаша, чтобы потом можно было внести исправления.

На начальных этапах рисунка, так же как и в последующих, надо все время сравнивать части головы между собой по размеру и освещенности.

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

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

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

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

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

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

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

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

В некоторых пособиях профильная линия проводится по кончику носа, такая линия уже не может быть ориентиром для овала лица, ибо кончик носа намного выступает вперед от поверхности лица. Профильная линия должна проходить не по передней плоскости призмы носа, а по задней. Передняя плоскость призмы носа выступает вперед, и кончик носа смещается влево. Симметрично от профильной линии будут располагаться крылья носа. Нижняя площадка носа открывается, и ноздри хорошо видны, а поэтому намечайте и толщину ноздрей. Одновременно при данном положении головы открываются нижние площадки надбровья и подковообразная плоскость подбородка. Намечая кончик носа, уточните, насколько он выше линии основания носа. Губы рисуем в сокращении. Профильная линия проходит посередине губ, но расстояние от профильной линии до уголка губ дальней стороны маски будет чуть меньше, а ближней больше. Губы четко не прорисовывайте, а только наметьте величину нижней и верхней губы. Намечая характер и величину губ, внимательно проверьте их местоположение. Для этого пользуйтесь вспомогательными линиями и с помощью их проверяйте, как согласуются уголки губ с крыльями носа, какое расстояние от линии основания носа до кромки верхней губы, чтобы губы не оказались около ноздрей. Тут же уточните, где располагаются нижние локоны волос по отношению линии разреза губ. Легко намечаем и основные пряди волос, но все время уточняем их местоположение по отношению к глазам, носу, губам.

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

Приступая к выявлению конструктивной основы формы, не спешите с пластической моделировкой формы и передачей эффектов освещения. Во время рисования с натуры нельзя наши наблюдения сводить только к эмоциональным восприятиям, хотя эмоциональные восприятия и играют в нашем деле большую роль. Здесь, на первоначальной стадии построения рисунка, надо все время сочетать непосредственность зрительного восприятия с переосмыслением полученной информации.

Обозначив пропорциональные отношения, уточнив характерные особенности натуры, приступайте к конкретизации изображения. Под конкретизацией формы следует понимать изображение по-настоящему реальной формы и ее деталей. Например, если глаза до этого были построены с учетом линейно-конструктивных особенностей глазного яблока, лежащего в глазнице, то на новом этапе рисования нужно переходить к выявлению конкретной характеристики формы парного органа зрения. Своей конкретности в рисунке требуют все детали головы, но вы должны здесь передать пока еще без светотеневых градаций именно глаза, нос, рот и т.д. в сходстве с этими же деталями скульптурного слепка. Напоминаем, что приступать к этапу конкретизации формы можно только при правильном линейно-конструктивном построении маски. Восприятие гипсовой модели со всеми ее подробностями в процессе отображения на изобразительной плоскости должно обязательно дополняться понятийно-логическими операциями. Вы видите в натуре прелестную мягкость форм и их переходов. Чарующая плавность объемов лица богини может увести некоторых рисующих от правильных изобразительных действий. Поэтому не увлекайтесь подробностями при конкретизации формы настолько, насколько это заставляет вас рисовать наобум – от себя.

Уже при конкретизации формы маски не допускайте однообразия в применении технических приемов рисунка. Здесь нужно варьировать их в зависимости от формы – ее направления, переходов от выпуклых мест к вогнутым, т.е. следить за пластической характеристикой формы.

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

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

Переходя к уточнению рисунка формы глаз, не забывайте об их шаровидности.

На эту форму надо наложить веки. Прежде всего, надо прорисовать верхнее веко, которое должно облегать глазное яблоко, но не рисуйте веко одной линией, а старайтесь передать толщину века, и проследить, как изменяется толщина века в перспективе.

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

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

Переходя к уточнению характера формы отдельных локонов на голове, прежде всего, внимательно определите их местоположение. Чтобы легче было справиться с этой задачей, пользуйтесь вспомогательными линиями.

Рисую прядь волос, ученик должен следить за тем, чтобы они располагались по форме головы и были увязаны между собой. Передавая в рисунке форму отдельных локонов,

учащийся не должен пассивно срисовывать их. Вначале надо наметить общую форму группы локонов, а затем переходить к уточнению каждого.

Затем переходите к выявлению трехмерности основных прядей волос.

Многие студенты, не расположив локоны по форме головы и не установив их местоположение, сразу вырисовывают их конфигурацию. В результате локоны начинают приобретать самостоятельное значение в отрыве от формы головы и смотрятся как плоский декоративный узор. Поэтому не торопитесь вводить тон в рисунок, пока не уточните все в линейном рисунке. В «Книге о живописи» Леонардо да Винчи писал: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что очертания не сгибающихся членов тела неизменны и всегда остаются теми же самыми, а места, количества и качества теней бесконечны...» Тени образуют свои границы определенными ступеням, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными. Прежде чем перейти к следующему этапу работы, внимательно проверьте результаты проделанной работы, заметив ошибку, тут же ее исправьте, не оставляйте на потом. Каждая ошибка рождает новую, и выправить их потом уже невозможно.

Многие учащиеся недопонимают важности первых этапов построения изображения, они торопятся пририсовывать детали, ищут внешние эффекты. Между тем, прорисованная линейно-конструктивная основа формы дает возможность художнику уверенно продолжать работу над рисунком. Если форма головы хорошо построена только в линейно-конструктивном изображении, то даже в таком виде рисунок становится достаточно убедительным и выразительным, а при детальной моделировке формы художник может довести такой рисунок до высокохудожественной завершенности.

3 СТАДИЯ

ТОНАЛЬНАЯ ПРОРАБОТКА ФОРМЫ С ПОМОЩЬЮ СВЕТОТЕНИ. СОПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ЦЕЛОМУ. ОБОБЩЕНИЕ ФОРМЫ

На этой стадии рисования определяется уровень разработки рисунка, что подразумевает пластическую характеристику изображения головы с помощью светотени. Благодаря освещению очень хорошо выявляется логика строения большой формы, которая распадается на несколько планов и образует ясные границы переходов света, полутонов, теней, рефлексов. Важно только уметь видеть взаимопереходы форм, выявленные светотенью, и не допускать в рисунке смазывания этих переходов, из-за чего исчезает конструктивная ясность формы.

Далее процесс рисования связан с моделировкой формы тоном. От рисовальщика здесь требуется известная деликатность. На протяжении предыдущей работы вы пользовались той техникой карандаша, которая не позволяла допускать грязь и черноту на бумаге. Рисунок нужно все время вести так, чтобы для усиления тона были определенные резервы кроющей способности карандаша. Кроме того, в моделировке тоном изображения гипсовой модели никак нельзя использовать карандаш более первой степени мягкости. Моделируя форму тоном, следите за всеми градациями светотени, сравнивайте рефлекс с полутонами. Создавая пластику общего светотеневого состояния модели в своем рисунке, вы становитесь как бы скульпторами, преследующими одну главную цель – добиться правдивости и объемности формы головы античного образца. И как скульптур нигде не задерживается долго в одном месте на доскональной обработке объема, потому что это вредит общему характеру его работы, так и вы в рисунке тоже работайте везде, не отработывая до конца отдельный участок изображения. Такая постепенность накопления разнообразных штрихов приводит ваш рисунок в соответствующий вид.

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

Вначале прокладываем только тени, это позволит увидеть общий характер формы, как всей маски, так и ее составных частей, а при обнаружении неточностей, внести исправления. В линейно-конструктивном рисунке пластическая характеристика не так ясно читается, а при прокладке тона, даже легкой штриховкой, объем формы становится гораздо более ясным.

Если объемно-конструктивное построение формы намечено верно, то можно перейти к конкретизации объема с помощью основных тональных градаций – свет, полутень, тень и падающая тень. Например, разбирая форму носа, мы оставляем нетронутой переднюю плоскость носа, которая обращена к свету. Боковую плоскость носа, уходящую от света, покрываем полутенью. Нижнюю плоскость носа, находящуюся в тени, прокладываем тоном. От нижней площадки носа на верхнюю губу падает тень, которую также надо отделить тоном. Уточняя рисунок падающей тени, надо помнить, что падающая тень отражает форму как самого объекта, так и форму поверхности, на которую она ложится. Такой же метод построения формы должен быть и при изображении волос. Намечая пряди волос, прежде всего надо проследить за общей массой шапки волос, чтобы волосы лежали по форме головы, облегли ее и подчеркивали характер ее формы.

Вначале надо наметить общий характер локона и разбить его на основные поверхности – световую, полутеневую, теневую. Разграничив их тоном, нужно наметить и падающую тень от локона.

Намечая изображение формы маски, не спешите прорисовывать все детали маски тем более четко моделировать их тоном. Раскрывая подробно методическую последовательность работы над рисунком маски, необходимо заметить, что первые 2 этапа выполняются легкими прикосновениями карандаша к бумаге, чтобы на каждой стадии построения изображения можно было вносить исправления.

Далее происходит постепенное насыщение большой формы деталями. Рисующий переходит от анализа большой формы к анализу малых форм, постоянно соизмеряя их с общей массой головы.

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

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

При моделировке формы глаза ученик должен помнить, что в основе это шарообразная форма, которая находится в глазничной впадине. Поэтому, рисуя веки, внимательно следите за нижним (внутренним) краем верхнего века, которое облегает глазное яблоко; верхний край этого же века помимо глазного яблока облегает еще и слезник. Если мы рассечем форму глаза вертикальной плоскостью, то след сечения даст линию, которая будет наглядно выражать пластическую структуру этой формы, то есть ее трехмерность. Кроме того, надо следить и за сокращением толщины века.

Детальная проработка формы в искусстве рисунка предусматривает не только правильность изображения, но и выразительность. Когда рисовальщик передает кроме объема формы и материальность (фактуру поверхности) – выразительность рисунка повышается.

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

формы. Рисуя детальную моделировку, штрих на бумагу кладите по направлению плоскостей (штрих по форме), не наносите лишних штрихов, не помогающих подчеркнуть форму.

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

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

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

Эмоциональными росчерками здесь ничего не добьешься.

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

Затем еще раз уточните: все ли находится на своем месте. Во время детальной проработки формы вы могли сбить рисунок. Чтобы легче было увидеть ошибки, отставьте рисунок на расстояние и посмотрите на него издали.

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

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

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

Маска Дианы имеет крупные и обобщенные формы, лишённые случайных, отвлекающих от целостного облика модели мелочей, которые могли бы поставить вас в затруднительное положение из-за неустойчивого восприятия, легко дробящегося под действием отдельных деталей. Кроме того, плотность тона самого гипса с его матовой поверхностью позволяет видеть благодаря освещенному нейтральному фону теневые участки не просто плоскими пятнами, но с четкими объемами.

Светотеневые градации в натуре подсказывают структуру формы, и вам необходимо ее понять и передать в рисунке.

Детально прорабатывая всю форму головы, смотрите на ту или иную деталь как на совокупность поверхностей простой формы. Конечно, эту простую форму нужно уметь видеть, чтобы подчинить ей характерные особенности сложной – найти сходство. Глаза Дианы в скульптурном обобщении без радужной оболочки и зрачка тем не менее выглядят как бы реально смотрящими, на губах «блуждает» неуловимая улыбка, все лицо богини любви и красоты «светится» радостным, хотя и умиротворенным ощущением жизни и молодости. Передача этих и других признаков природы тоже входит в задание рисовальщика – вместе с грамотным построением линейно-конструктивной основы маски.

При завершении рисунка Маски Дианы нужно, как всегда в тоновых изображениях, его обобщить. Достичь впечатления объемной формы модели в пространственной среде можно только выдержанностью пропорциональных натуре светотеневых отношений. Рисунок только тогда вызывает у зрителя иллюзию правдивого изображения, когда в нем правильно выдержаны тональные переходы, т.е. соблюдено светотеневое разнообразие деталей в единстве с общим.

Разумеется, ваши рисунки учебные, и в них будут обязательные пока недостатки, ибо вы еще не владеете достаточным профессиональным опытом и мастерством исполнения карандашных изображений. Это приходит к тому, кто упорно и много работает над рисунками и другими изображениями, ставит перед собой большие цели и добивается их.

Итак, рисовать надо всегда сознательно, а не копировать механически все, что видит глаз. Процесс рисования нужно рассматривать как процесс активного изучения природы, как процесс познания.

Развитие объемно-пространственного мышления, как и совершенствование графических навыков, будет проходить успешно в том случае, если рисующий будет работать систематически и строго соблюдать последовательность усложнения учебных задач.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

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



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
3/4 положение. Вид справа. Первая стадия работы.

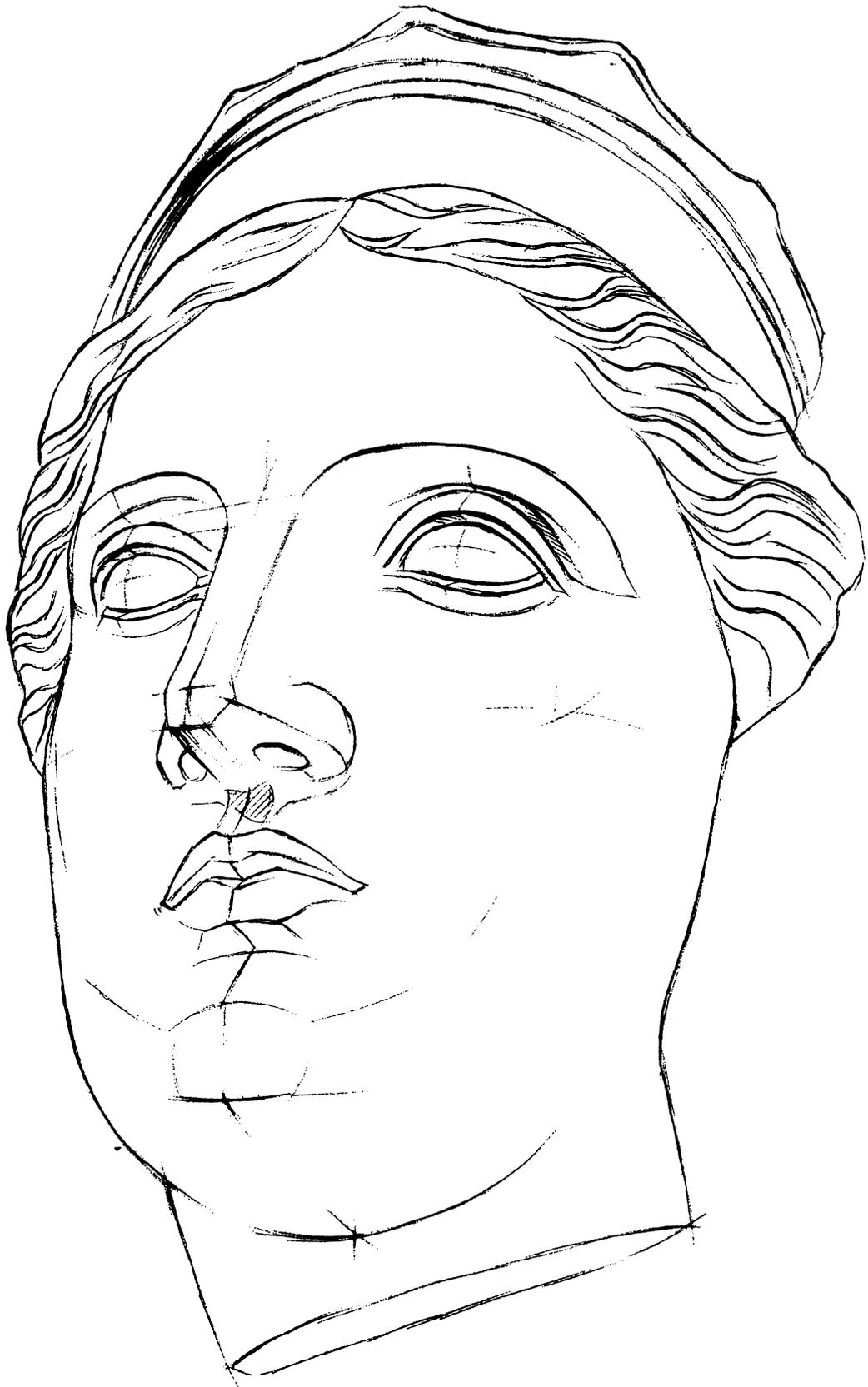


Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
3/4 положение. Вид справа. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
3/4 положение. Вид справа. Третья стадия работы.

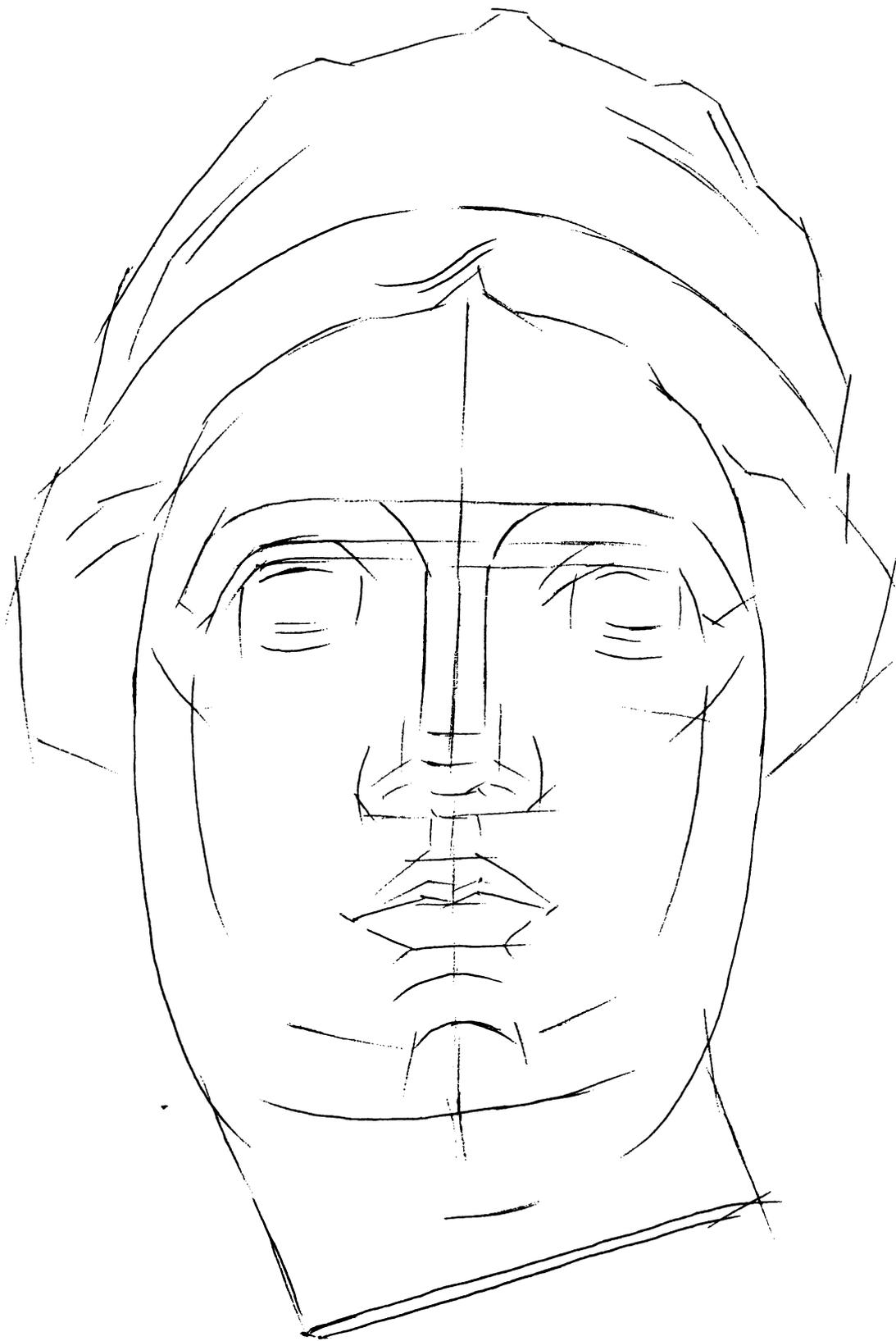


Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Фас. Первая стадия работы.

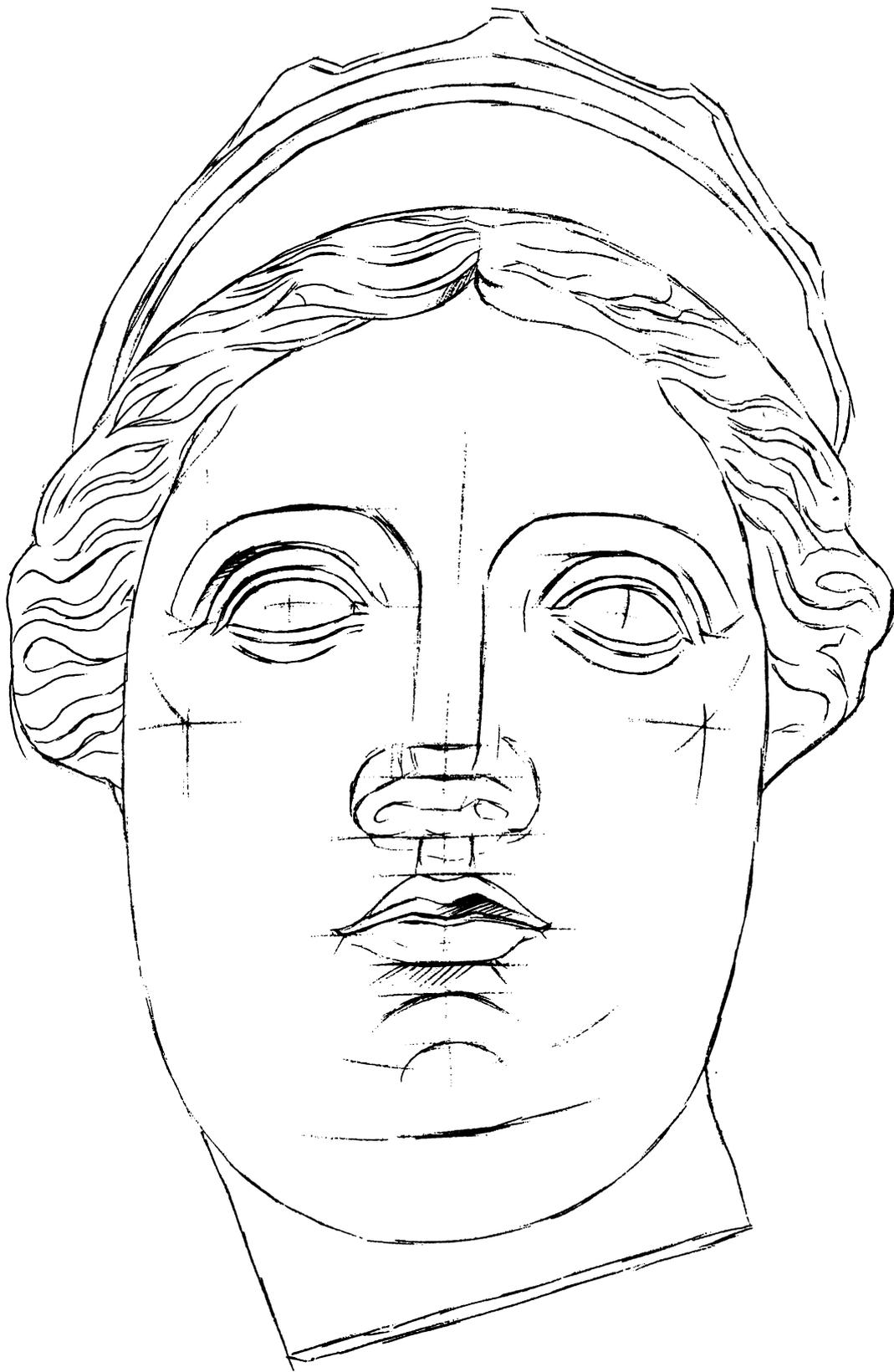


Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Фас. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Фас. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Профиль слева. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Профиль слева. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Профиль слева. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Профиль справа. Первая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Профиль справа. Вторая стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
Профиль справа. Третья стадия работы.



Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
3/4 положение. Вид слева. Первая стадия работы.

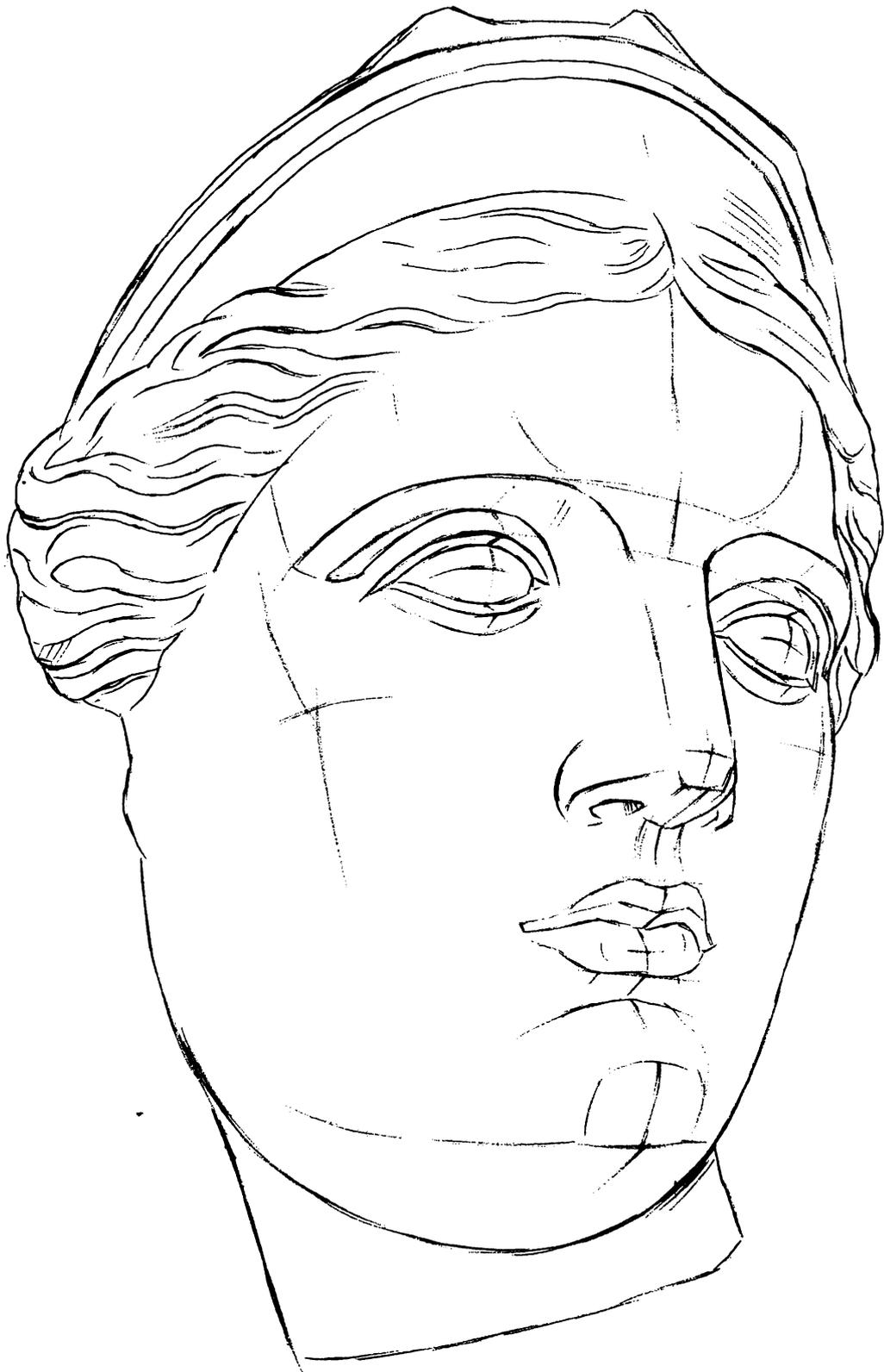


Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
3/4 положение. Вид слева. Вторая стадия работы.

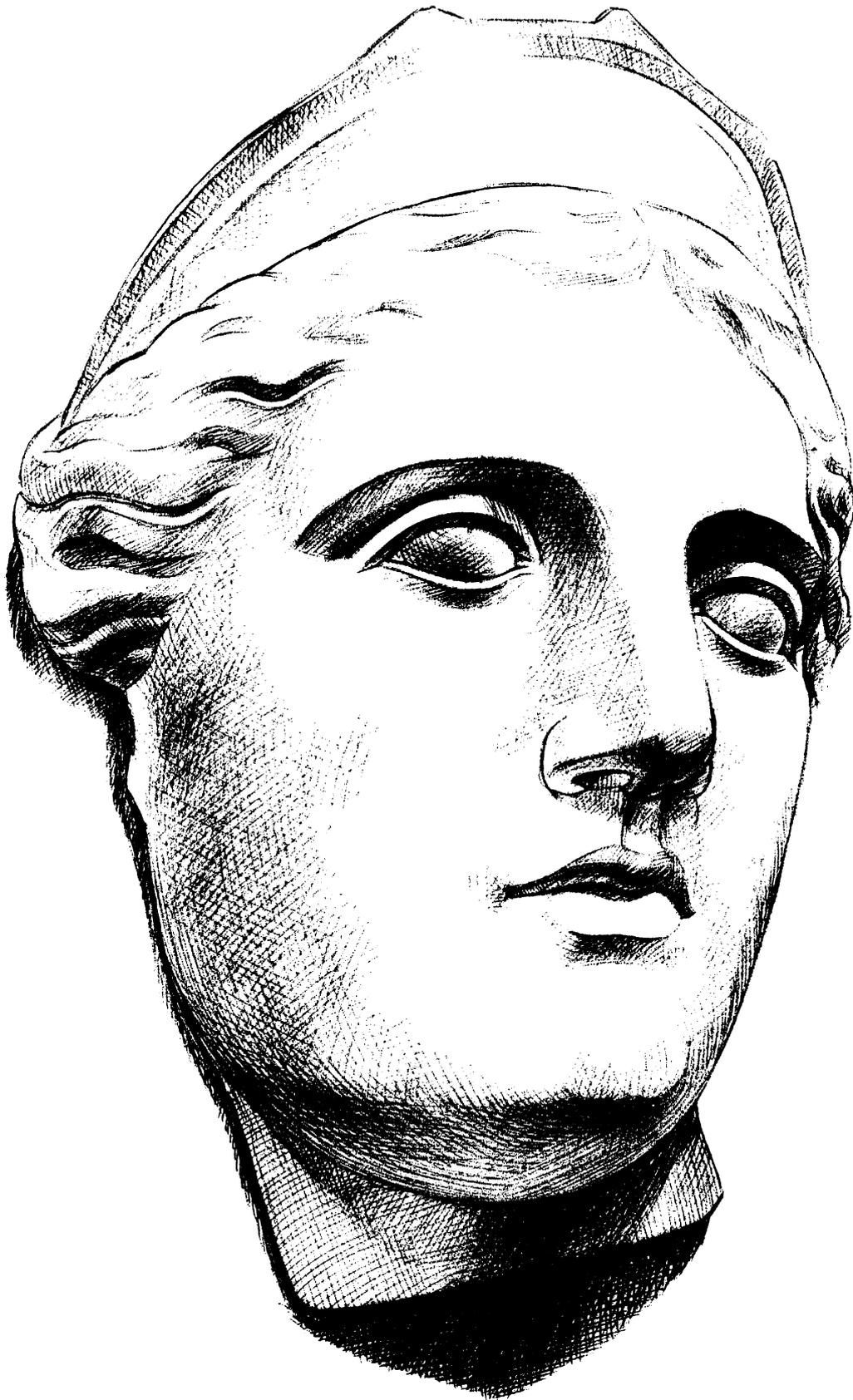


Рисунок с натуры гипсовой маски Дианы.
3/4 положение. Вид слева. Третья стадия работы.

Учебное издание

Составитель:
Макарук Виталий Леонидович

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ
к заданию
**«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ
МАСКИ ДИАНЫ»**
для студентов специальности
1 - 69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

Ответственный за выпуск: *Макарук В.Л.*
Редактор: *Боровикова Е.А.*
Компьютерная вёрстка: *Кармаш Е.Л.*
Корректор: *Никитчик Е.В.*

Подписано к печати 17.02.2014 г. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага «Снегурочка».
Усл. п. л. 4,65. Уч.-изд. л. 5,0. Тираж 50 экз. Заказ № **1326**.
Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Брестский государственный технический университет».
224017, г. Брест, ул. Московская, 267.