

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

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

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ

«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ МАСКИ ДАВИДА»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»

II КУРС

Брест 2012

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ РЕСПУБЛИКИ БЕЛАРУСЬ

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

КАФЕДРА АРХИТЕКТУРНОГО ПРОЕКТИРОВАНИЯ И РИСУНКА

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ

«СВЕТОТЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ МАСКИ ДАВИДА»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ

1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»

II КУРС

Брест 2012

УДК [(741.021/4+743):744.43] (072)

В методических указаниях изложены основные вопросы теории и практики рисования программного задания учебного рисунка – гипсовой маски Давида Микеланджело.

В указаниях приведена теоретическая основа для практических навыков рисования к программе по рисунку архитектурной специальности.

Указания содержат исторические сведения, приведены примеры с пояснениями поэтапной работы над гипсовой моделью. Данная работа разъясняет правила компоновки, технические приемы рисунка.

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

Рецензент: Н.И. Гурценков председатель Брестской областной организации союза художников РБ

Учреждение образование
© «Брестский государственный технический университет», 2012

ПРЕДИСЛОВИЕ

Задача данного пособия – помочь рисующему разобраться во всех тонкостях построения изображения маски, указать пути преодоления трудностей, которые неизбежны в работе, способствовать формированию у рисовальщиков реалистического мировоззрения, подготовить учащихся к самостоятельной творческой деятельности.

Вместе с тем 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.

Изучая рисунки старых мастеров, начинающий рисовальщик иногда замечает в них отступления от правил, нарушение закономерности строения формы, и ему начинает казаться, что правила вообще не нужны, главное – эмоциональная выразительность рисунка. Это происходит из-за непонимания различия между творческим рисунком и учебным. То, что бывает, возможно, для мастера, недопустимо для ученика. Позная в рисунке законы линейной перспективы, ученик обязан строго соблюдать все правила. Мастер же может делать отступления. Выявляя общий характер формы маски в рисунке, и уточняя направление отдельных плоскостей в пространстве, надо внимательно следить за правильностью формообразования. Главное в передаче большой формы в рисунке заключается в том, чтобы выявить форму маски в целом, без подробностей, подчеркивая в этой форме самое характерное. Работа по методу выражения большой формы заставляет художника отбрасывать подробности строения формы и сосредоточивать внимание лишь на крупных массах объема, стараться видеть цельно, общо.

Но чтобы научиться видеть цельно, надо знать, из каких элементов это целое состоит, как эти детали и части соподчиняются между собой. Правильно выраженная в рисунке общая форма маски помогает

рисовальщику методически последовательно рассматривать и изображать натуру. Овладение методом анализа и выражения большой формы в рисунке дает художнику опыт зрительно предугадывать результат построения изображения, то есть заранее представлять, как будет выглядеть его рисунок в конечном виде.

В основу таких учебных упражнений должен быть положен аналитический метод. Изображая обобщенную форму маски, художник должен научиться видеть, как слагается из отдельных плоскостей объем, как организуется конструктивная основа формы.

Во время занятий учебным рисунком учащиеся знакомятся с теми знаниями, которые были накоплены художниками прошлого с их опытом работы, что способствует быстрейшему росту молодого архитектора. В результате обучения академическому рисунку учащийся получает необходимую сумму знаний и навыков, с помощью которых он может перейти к самостоятельной творческой работе.

Изображение и анализ гипсовых слепков с классических произведений великих скульпторов помогают рисовальщику углубить свои знания о закономерностях строения формы головы человека, а в дальнейшем перейти от рисунка гипсовых голов к рисунку живой головы. Рисунок характерных масок, выполненный с гипсовых скульптур, для будущего архитектора является крайне необходимым этапом работы.

Во-первых, наблюдая особенности индивидуальной (портретной) характеристики человеческой головы (Гаттамелата, Вольтера и других). Учащийся начинает отмечать и их общую закономерность строения, так как авторы этих скульптур следовали классическим канонам (античным канонам пропорций, выражению конструктивной основы формы, методам выявления большой формы, обрубки и другим). Приступая к изображению этих голов, учащийся будет следовать тем же правилам и законам, которые он усвоил на предыдущих занятиях академическим рисунком.

Во-вторых, пластическая моделировка формы этих скульптур приближена к реальным формам живой головы, что помогает рисовальщику лучше усваивать курс пластической анатомии и в дальнейшем перейти к рисованию живой головы. Не случайно в старой Академии художеств после «оригинального» класса шел «гипсово-фигурный» и только после него воспитанник Академии мог перейти в «натуральный» класс. Ценность данного этапа рисования с натуры заключается в том, что гипсовые модели облегчают изучение законов строения живой формы, в них ясно и четко выражена конструктивно-анатомическая основа формы. Живая же модель насыщена большим количеством мелких деталей, которые отвлекают рисовальщика от главного.

На гипсовой форме ученику легче увидеть объем, так как там нет случайных, отвлекающих внимание мелочей (веснушек, родинок, цвета кожи). Гипсовая форма в отличие от живой модели лишена окраски и

дает ученику возможность правильно понять форму и правильно передать ее в рисунке с помощью тона. Ученик, наблюдая за тональными градациями света и тени, правильно видит и передает их в рисунке. Предмет же с различной цветовой окраской нарушает правильное восприятие формы. Например, рисуя голову натурщика, ученик старается передать розовый цвет щек, лиловатую окраску носа, красные губы, покрывает их темным тоном и вместо выпуклости изображает впадину. Белая же гипсовая форма имеет четкие градации света, тени и полутени и помогает ученику правильно понять и изобразить объем формы.

Указывая на важность рисования с гипсов, выдающийся советский художник и педагог К. Юон писал: «Полезность рисования с гипсов заключается, прежде всего, в том, что они, будучи белыми, отлично учат разбираться в самых тонких отношениях светотени без примеси к ним сбивающих с толку цветовых влияний. Другая положительная сторона рисования с гипсов в том, что они способствуют восприятию крупных, обобщенных форм, лишенных случайных ненужных мелочей».

ИЗ ИСТОРИИ

Эпоха, которую немцы называют Реформация, французы – Ренессанс, итальянцы – Чинквеченто, мы – Возрождение и содержание которой не исчерпывается ни одним из этих наименований, начинается со второй половины XV века.

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

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

ме того, первым достойным упоминания военным писателем нового времени. Что особенно характерно для них, так это то, что они почти все живут в самой гуще интересов своего времени.

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

В своем юношеском произведении – в рельефе «Битва» – он пробует силы в передаче страстного движения и достигает огромной пластической силы в отдельных фигурах. В 25 лет он создает своего гиганта «Давида» (1503), выставленного на городской площади в качестве защитника города. Молодой мастер сумел преодолеть технические трудности в обработке огромной глыбы камня. Правда, выполнение отличается некоторой сухостью. Но уже в этом обнаженном великане, какому не знал, ни античный миф, ни средневековая легенда, проявляется жажда величественного, которая толкала М. покинуть Флоренцию ради Рима, где его ждали большие заказы, покровитель и слава (1505).

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

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

В этом, возможно, сказались отголоски неоплатонизма. Но Микеланджело с таким упоением отдавался этой борьбе с камнем (работе, которую Леонардо считал ниже достоинства художника), что

отступал от платонических воззрений. Мир, создаваемый Микеланджело, немислим вне материи, вне камня, люди его, как живые, деятельные личности, живут в неустанной борьбе.

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

В отличие от несколько суховатого в подробностях Моисея, более гибкий характер носит выполнение статуй пленников Лувра во Флорентийской академии. Микеланджело затрагивает здесь тему человеческого страдания, которую его предшественники воплощали в образе пронзенного стрелами Себастьяна.

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

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

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

В истории скульптуры творчество Микеланджело, этого прирожденного скульптора, занимает выдающееся положение. Древнейшие статуи

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

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

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

Сикстинский плафон (1508 – 1512) дает представление о широте его творческих замыслов. Микеланджело, сам, без посторонней помощи, трудился над ним в течение четырех лет. При помощи стенописи плоский потолок был превращен им в архитектурный костяк с отдельными картинами, обрамленными обнаженными юношескими телами, так называемыми пленниками.

Главные фрески Сикстинского плафона передают библейскую легенду, начиная с первых дней творения и кончая потопом. Но легенда служила Микеланджело лишь поводом, чтобы создать поэму о творческой мощи человека, хвалу созидательным усилиям героев. В образе седобородого Саваофа, сотворившего весь мир земных существ, Микеланджело, следуя за неоплатониками, представил подобие художника, воплощение творческой силы человека. В одной из фресок Микеланджело этот старец, окруженный юными спутниками, стремительно несется по простору неба. Огромный плащ образует вокруг него подобие паруса. Древний миф о человеке, покорившем

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Какую бы часть гробницы ни взять, повсюду бросается в глаза нарушение принятых архитектурных форм и типов. Одни части выпирают

вперед, другие уходят назад, карнизы ломаются, членения сдавливаются. Вся капелла рождает противоречивое впечатление движения и застылости, усилия и скованности. В ней нет ни одной архитектурной линии, которая не затрагивала бы другой, не вызывала бы противодействия, сопротивления. В архитектуре капеллы Медичи торжествует не находящий себе разрешения диссонанс.

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

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

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

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

ва) или ставил свои фигуры в особенно сложные позы («Победа», Флоренция, палаццо Веккио).

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

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

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

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

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

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

В 1501 году М. приезжает во Флоренцию. Здесь он смело берется за исполнение колоссальной статуи Давида из огромного блока мрамора, над которым уже в свое время работал один неудачливый скульптор и, как всеми считалось, безнадежно его испортил.

Мрамор этот Пьер Содерини, назначенный тогда пожизненным гонфалоньером города, неоднократно предлагал переправить Леонардо да Винчи, а теперь собирался передать его мастеру Андреа Контуччи из Монте Сансовино, отменному скульптору, его добывавшемуся; пытался получить его по приезду во Флоренцию и Микеланджело, которому он приглянулся еще много лет тому назад, хотя и трудно было высечь из него цельную статую без добавления кусков, и ни у кого, кроме него, не хватало духу отделать его без таких добавлений. Из мрамора этого размером в девять локтей начал, на беду, высекать гиганта некий мастер Симоне из Фьезоле, и сделал это настолько плохо, что продырявил его между ногами и все испортил и изуродовал так, что ведавшие работой попечители Санта Мариа дель Фьоре, не думая о

том, как ее завершить, махнули на все рукой, и так она многие годы стояла и стоять продолжала. Микеланджело обмерил ее заново, поразмыслив о том, какую толковую статую можно было бы из этой глыбы высечь, и, приноровившись к той позе, какую ей придал испортивший ее мастер Симоне, решил выпросить ее у попечителей и Содерини, которые и отдали ее ему как вещь ненужную, считая, что все, что бы он с ней ни сделал, будет лучше того состояния, в котором она тогда находилась, ибо, разбей ее на куски или оставь ее в испорченном виде, толку от нее для постройки все равно никакого не будет.

Поэтому Микеланджело вылепил модель из воска, задумав изобразить в ней в качестве дворцовой эмблемы юного Давида с пращей в руке, с тем чтобы, подобно тому, как Давид защитил свой народ и справедливо им управлял, и правители этого города мужественно его защищали и справедливо им управляли. К работе он приступил в попечительстве Санта Мариа дель Фьоре, где отгородил у стены место вокруг глыбы и, работая над ней непрестанно так, что никто ее не видел, он довел мрамор до последнего совершенства.

Мрамор был уже испорчен и изуродован мастером Симоне, и в некоторых местах его не хватало. Из-за грубых повреждений мрамора необходимо было предельно точно, до сантиметра, производить разметку будущей статуи. Сначала мастер вырезал левую руку Давида. Одну руку гигантской фигуры нужно было изобразить согнутой в локте – из-за выбоин в мраморном блоке. Чтобы Микеланджело мог сделать то, что он задумал, на поверхности мрамора ему пришлось оставить первые нарезки мастера Симоне, так что и теперь некоторые из них видны, и, конечно, настоящее чудо совершил Микеланджело, оживив то, что было мертвым. По завершении своей статуя оказалась такой огромной, что начались споры, как доставить ее на площадь Синьории. И тут Джулиано да Сангалло и брат его Антонио устроили очень прочную деревянную башню, к которой подвесили статую на канатах так, чтобы при толчках она не повреждалась, а равномерно покачивалась; тащили ее на канатах при помощи лебедок по гладким бревнам и, передвигая, поставили на место.

Колоссальная статуя Давида (1501 – 1504, Флоренция, художественная академия) высотой около 5 м вместе с основанием, рождает представление о грозной силе (эту особенность работ Микеланджело современники называли *terribilita*), о героическом порыве, сдерживаемом могучим напряжением воли. Колоссальная фигура должна была стоять у собора.

«Давидом» стал одним из самых знаменитых произведений итальянского Возрождения. Эта статуя уже современниками воспринималась как символ Флорентийской республики. Вазари писал, что Микеланджело «создал Давида в знак того, что он защитил свой народ и справедливо им правил, – так и правители города должны мужественно его защищать и справедливо им управлять». Не случайно

открытие статуи в 1504 году стало торжественным событием для всего города.

В «Давиде» Микеланджело справился с очень трудной задачей – созданием из уже испорченного в XV веке мраморного блока, притом сложной формы, статуи. И справился блестяще. Здесь проявилось его великолепное умение извлекать из камня максимум выразительности. Позже он сформулировал это в одном из своих сонетов: произведение уже заложено в самом камне, надо лишь суметь извлечь его оттуда.

Образ Давида был традиционен во Флоренции. Донателло и Верроккьо создали бронзовые скульптуры юноши, чудесным образом поразившего великана, голова которого лежит у его ног. Микеланджело изобразил Давида не в виде хрупкого подростка, попирающего отрубленную голову Голиафа, как это делали мастера XV в., а как прекрасного, атлетически сложенного гиганта в момент перед сражением, полного уверенности и грозной силы (современники называли ее *terribilita* – устрашающая). В отличие от них Микеланджело изобразил момент, предшествующий схватке. Давид стоит с переброшенной через плечо пращей, сжимая в левой руке камень. Правая часть фигуры напряжена, в то время как левая слегка расслаблена, как у атлета, готового к действию. Герой Ветхого Завета изображен Микеланджело в виде красивого, мускулистого, обнаженного юноши, который с тревогой смотрит вдаль, как будто оценивая своего врага – Голиаф, с которым ему предстоит биться. Живое, напряженное выражение лица Давида характерно для многих работ Микеланджело – это признак его индивидуальной скульптурной манеры.

В «Давиде» проявился героизированный у Микеланджело титанизм. В прекрасном лике юного героя, в его взгляде, которым он встречает противника, мы улавливаем ту грозную выразительность, которую современники считали неотъемлемым достоянием Микеланджеловских творений. Не прибегая к сильной композиционной динамике, к сложному движению, мастер создал тип героя, исполненного смелости, мощи и готовности к действию.

Микеланджело изображает Давида обнаженным, исходя из античных идеалов красоты человека, претворяя в мраморе античные представления о соответствии физической красоты, мощи и силе духа.

Он стоит спокойно, уверенный в своей правоте и в грядущей победе. У него непропорционально большие конечности и тяжелая голова, чем подчеркнут юношеский характер телосложения. Прекрасное, мужественное лицо отмечено печатью необычайного благородства, могучий торс и великолепно моделированные руки и ноги не только выражают физическую мощь, но и подчеркивают силу духа. Давид изображен перед битвой с Голиафом. Он весь сосредоточенность и ожидание. Ведь еще ничего не произошло. Таким образом, Давид, отнюдь не окончательное решение проблемы человека у

Микеланджело, а только постановка вопроса – ответ на этот вопрос мы находим в дальнейшем творчестве Микеланджело.

В 1504 году работа закончена, 25 января была созвана комиссия экспертов, на которой обсуждался вопрос, где поставить статую. Во время обсуждения комиссией вопроса о статуе, здесь впервые встретились Микеланджело с Леонардо да Винчи. Это не был удобный момент для дружеской встречи. Леонардо было в это время за 50 лет, он уже создал «Тайную вечерю» и «Мону Лизу» и уступал первенство в скульптуре Микеланджело. Единственному сопернику да Винчи – Микеланджело не было в это время и 26 лет. Его «Давиду», по выражению современников, «удивлялись даже невежды». По желанию Микеланджело ее решили поставить у входа в палаццо Синьории, на котором она и простояла в течение трех веков. В 1873 году пришлось перенести статую во Флорентийскую академию художеств, чтобы защитить от разрушительного воздействия ветра, дождя и солнца.

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

Статуя Давида принесла Микеланджело славу, и упрочило за ним репутацию первого скульптора Италии. Этой статуей Микеланджело доказал своим согражданам, что он не только превзошел всех современных ему художников, но также мастеров античности.

СТАДИИ РИСОВАНИЯ ГИПСОВОЙ МАСКИ ДАВИДА

Весь комплекс работы над длительным рисунком маски должен следовать методическому принципу – от общего к частному и от частного снова к общему, иначе говоря, – от общего, через детальный анализ натуры, к общему образному выражению. Этот принцип заложен во всех учебных программах по рисунку и является ведущим в нашей художественной школе. Он предъясняется ко всем учащимся, независимо от степени их подготовки, при выполнении каждого длительного рисунка.

Чтобы учащимся было легче овладеть им и понять его содержание, сложный комплекс работы над рисунком разбивается на отдельные этапы, что дает возможность ученику, соблюдая методическую последовательность, ясно осознать каждый этап в отдельности и их взаимосвязь.

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 головы 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.

1 СТАДИЯ

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

Предварительно надо осмотреть натуру со всех сторон, чтобы определить, как выгоднее (эффектнее) поместить изображение на плоскости, с какой точки зрения лучше будут выражены особенности строения формы. Выбор точки зрения, с которой объект изображения смотрится наиболее выразительно, помогает учащемуся успешнее решить композиционную задачу. Рисующий должен научиться грамотно заполнять плоскость листа бумаги. В учебном рисунке композиция должна помогать решению учебной задачи, но не усложнять ее.

Изображение намечается очень легко, материал наносится на бумагу предельно скупно, 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 маски в ее обобщенном виде, можно воспользоваться методом сравнения с другими предметами.

Чтобы легче было уловить общий характер формы маски, можно прищурить глаза и все детали формы пропадут, а общая масса объема останется в поле зрения. 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.

2 СТАДИЯ

Линейно-конструктивное построение формы. Построение перспективного сокращения. Уточнение и конкретизация формы

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 маска 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.

В работах студентов часто профильная линия в рисунке бывает смещена в сторону, а это влечет за собой и искажения всей формы маски, 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 маски 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 так далее), нужно исходить от основы формы – нос это призма, глаз – шар, нависающие пряди на лоб – цилиндрический обруч.

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

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

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. 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 маски открываются нижние площадки надбровья и подковообразная плоскость подбородка. Намечая кончик носа, уточните, насколько он выше линии основания носа.

Губы рисуем в сокращении. Профильная линия проходит посередине бантика губ, но расстояние от профильной линии до уголка губ 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 бантик губы не оказался около ноздрей. Тут же уточните, где располагаются нижние локоны волос по отношению линии разреза губ.

Легко намечаем и основные пряди волос, но все время уточняем их местоположение по отношению к глазам, носу, губам. Вся эту работу

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

Линейно-конструктивная основа формы дает возможность художнику уверенно продолжать работу над рисунком. Если форма маски 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.

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

Уточняя характер формы носа, проверьте, правильно ли призма носа располагается на поверхности лица. Призма носа должна 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 маски, 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. Рисуя прядь волос, ученик должен следить за тем, чтобы они располагались по форме маски 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. Прорисовывая отдельные завитки локонов, надо следить, чтобы они не выходили за пределы этих больших форм.

Затем переходите к выявлению трехмерности основных прядей волос. Например, свисающий на лоб локон над переносицей имеет переднюю выступающую плоскость – освещенную, боковую – уходящую в полутень, нижнюю – находящуюся в тени и еще падающую тень на лоб от этого локона. Вначале все это намечайте легкими линиями, не спешите вводить тон. Многие студенты, не расположив локоны по форме маски, и не установив их местоположение, сразу вырисовывают их конфигурацию.

В результате локоны начинают приобретать самостоятельное значение в отрыве от формы маски и смотрятся как плоский декоративный узор. Поэтому не торопитесь вводить тон в рисунок, пока не уточните все в линейном рисунке. В «Книге о живописи» Леонардо да Винчи писал: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что очертания не сгибающихся членов тела неизменны и всегда остаются теми же самыми, а места, количества и качества теней бесконечны... Тени образуют свои границы определенными ступенями, и кто этого не знает, у того вещи не будут рельефными».

3 СТАДИЯ

Пластическая характеристика с помощью светотени.

Проработка формы. Обобщение

Наметив линейно-конструктивную основу формы маски, выполнив построение перспективного сокращения, уточнив и конкретизировав формы, 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 намечается верно, то можно перейти к конкретизации объема с помощью основных тональных градаций – свет, полутень, тень и падающая тень. Например, разбирая форму носа, мы оставляем нетронутой переднюю плоскость носа, которая обращена к свету. Боковую плоскость носа, уходящую от света, покрываем полутенью. Нижнюю плоскость носа, находящуюся в тени, прокладываем тоном. От нижней площадки носа на верхнюю губу падает тень, которую также надо отделить тоном. Уточняя рисунок падающей тени, надо помнить, что падающая тень отражает форму, как самого объекта, так и форму поверхности, на которую она ложится. Такой же метод построения формы должен быть и при изображении волос. Намечая пряди волос, прежде всего надо проследить за общей массой волос, чтобы волосы лежали по форме маски, облегли ее и подчеркивали характер ее формы. Намечая изображение формы маски, не спешите прорисовывать все детали маски, а тем более четко моделировать их тоном.

Раскрывая подробно методическую последовательность работы над рисунком маски, необходимо заметить, что первые два этапа выполняются легкими прикосновениями карандаша к бумаге, чтобы на каждой стадии построения изображения можно было вносить исправления. Кроме того, движения руки должны быть свободными, а работа проходить в темпе.

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

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

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

начинает разваливаться, пропадает цельность.

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

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

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

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.

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

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

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

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

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

Методическая последовательность в работе над рисунком должна

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

Следует при этом отметить, что членение процесса работы над рисунком (на отдельные этапы) условно. Практически ясные границы между отдельными этапами провести трудно. Рисующий, всегда может обнаружить недостаточно точное или просто ошибочное решение задач предыдущего этапа, а поэтому возвратиться к тому, что казалось уже решенным. Чтобы лучше усваивался учебный материал, очень полезно выполнить академическое задание по памяти и по представлению.

Рисунок по памяти дает возможность художнику закрепить свои знания и навыки. Рисуя с натуры и наблюдая длительное время натуру, он не только усваивает учебный материал, но и запоминает конструктивный строй формы головы, вырабатывает навыки и принципы построения изображения на плоскости. В рисунке по памяти студент должен показать прочность своих знаний и навыков. Рисунок по памяти предусматривается учебными программами сразу после выполнения длительного задания не случайно, так как после длительного рисунка у учащихся еще сохраняется свежесть зрительного восприятия, им не так трудно вспоминать то, что они наблюдали при выполнении длительного рисунка.

Развитие зрительной памяти, помимо аудиторных занятий, полезно продолжать и дома. Вспоминаая свои годы учения в Академии художеств, Ф. Толстой писал: «Я придумал заготовить дома папку с такою же точно бумагою, какая была у меня в натуральном классе, для того, чтобы, приходя из академии, рисовать на ней на память натуру, поставленную в классе, и так продолжал рисовать всю неделю. Так я делал при каждой новой позе натурщиков, а также и при постановке групп. Позже я завел у себя большую деревянную доску, выкрашенную черной краской и вылакированную, на которой рисовал мелом, тоже наизусть, в натуральную величину те модели, которые ставились в натурном классе. Этот мною изобретенный способ учиться принес мне много пользы, потому что ускорил и много способствовал изучению натуры».

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

Досконально изучить натуру, понять закономерность ее строения рисовальщик может только при длительном и внимательном наблюдении. Например, рисуя с натуры человеческую голову, студент должен ознакомиться с закономерностью пропорционального членения головы на части, усвоить закономерность анатомического строения, принципы выявления большой формы. Длительного времени требует также и многообразие учебных задач, которые стоят перед рисующим.

Обучение рисованию с натуры складывается из двух видов учебной работы: длительный анализ натуры – длительный рисунок и короткие зарисовки – наброски. Учебные программы по рисунку предусматривают обязательное сочетание этих двух видов учебной работы – длительного рисунка и набросков. Чередование краткосрочных заданий с длительными предусматривается на всех этапах обучения рисованию с натуры, будет ли это начальная школа, или высшее учебное заведение. Такая форма обучения дает возможность учащимся лучше усвоить и закрепить полученные знания и навыки.

В деле воспитания художника и формирования его художественного мастерства наброски оказывают существенную услугу. Умение подметить характер формы, ее выразительность и лаконичными средствами рисунка запечатлеть – необходимы.

Метод обучения синтетичен. При аналитическом методе в длительном рисунке учащийся рассматривает модель, разлагает ее мысленно на составные части, сравнивает их между собой, измеряет. При длительном рисовании с натуры ученик еще не знает строения модели, но познает ее с помощью педагогов. В наброске учащийся уже должен знать основные особенности строения модели и на основе этих знаний передавать ее образ. Набросок – это лаконичное суждение о натуре, которое проверяется на основе ранее полученных знаний и навыков.

В набросках, прежде всего, должна быть видна закономерность строения натуры. Поэтому в условиях академического рисования с натуры наброски следует проводить параллельно с длительным рисунком. Но, работая над набросками и короткими зарисовками, ставьте перед собой определенную задачу. Не делайте набросков ради наброска. Подавляющее большинство учащихся к наброскам относятся очень формально, они преследуют одну задачу – количество, но не качество. Делая сотню набросков, думают выбрать пять-шесть удачных. Такой метод работы мало что может дать художнику. Набросок должен помогать усваивать учебный материал. Набросок – это быстрая зарисовка натуры. Он приучает начинающего быстро мыслить, выискивать наиболее яркие и лаконичные средства выражения, развивает гибкость кисти руки, остроту и точность глазомера. Набросок способствует целостному восприятию формы, что так необходимо начинающему при изображении гипсовых голов.

При изучении рисунка гипсовой маски наброски и короткие зарисовки ведите по двум направлениям: 1) на выявление конструктивной основы пропорциональных отношений и характера большой формы; 2) на передачу общего вида формы маски, на приобретение навыка быстро схватывать как общую форму, так и характер основных деталей.

Поскольку на данном этапе вы изучаете рисунок гипсовой маски античного образца, то и объекты для набросков и зарисовок выбирайте из этой же серии.

Делая наброски с гипсовой маски, постарайтесь сделать серию набросков, изображая ее с разных сторон. Особое внимание обратите на приобретение навыка быстро схватывать сложные ракурсные положения – вид сверху, вид снизу.

Очень полезно выполнить серию набросков не с обычного положения маски, а с непривычного, то есть положить маску на стол и с разных сторон ее прорисовать. Полезно также менять освещение маски: осветить её сначала сверху, потом снизу, потом боковым скользящим светом. Такой метод будет активизировать творческую деятельность рисовальщика. При необычном освещении рисовальщику становится труднее анализировать форму, он должен все время опираться на научные знания и использовать их в построении рисунка. А это, в свою очередь, дает возможность студенту приобретать и опыт в творческой деятельности.

Овладевая профессиональными знаниями и навыками на академических занятиях, учащийся художественного учебного заведения должен постоянно активизировать свою творческую деятельность, развивать художественный вкус. Этого можно добиться путем развития образного видения, образного мышления, систематических занятий и изучением произведений великих мастеров.

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. Учись рисовать. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 224 с.
8. Анисимов Н.Н. Основы рисования. – М.: Стройиздат, 1974. – 156 с.
9. Королев В.А. Учебный рисунок. – М.: Изобразительное искусство, 1981. – 126 с.

10. Паррамон Хосе М. Как рисовать. – Санкт-Петербург: Аврора, 1996. – 112 с.
11. Колосенцева А.Н. Учебный рисунок (интерьер, экстерьер). – Мн.: БГПА, 1998. – 108 с.
12. Лаптев А.М. Рисунок пером. – М.: Издательство Академии художеств СССР, 1962. – 166 с.
13. Барышников А.П. Как применять перспективы при рисовании с натуры. – М.: Искусство, 1952. – 90 с.
14. Шешко И.Б. Построение и перспектива рисунка. – Мн.: Высшая школа, 1973. – 128 с.

ПРИЛОЖЕНИЕ

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
Фас. Первая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
Фас. Вторая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
Фас. Третья стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
Профиль. Первая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
Профиль. Вторая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
Профиль. Третья стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
 $\frac{3}{4}$ положение. Вид справа. Первая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
 $\frac{3}{4}$ положение. Вид справа. Вторая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
 $\frac{3}{4}$ положение. Вид справа. Третья стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
 $\frac{3}{4}$ положение. Вид слева. Первая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
 $\frac{3}{4}$ положение. Вид слева. Вторая стадия работы.

Рисунок с натуры гипсового слепка маски Давида.
 $\frac{3}{4}$ положение. Вид слева. Третья стадия работы.

Учебное издание

Составители:
Ковальчук Валерий Евгеньевич
Макарук Виталий Леонидович

МЕТОДИЧЕСКИЕ УКАЗАНИЯ

К ЗАДАНИЮ
«СВЕТотЕНЕВОЙ РИСУНОК ГИПСОВОЙ
МАСКИ ДАВИДА»

ДЛЯ СТУДЕНТОВ СПЕЦИАЛЬНОСТИ
1-69 01 01 «АРХИТЕКТУРА»
II КУРС

Ответственный за выпуск: *Ковальчук В.Е.*
Редактор: *Боровикова Е.А.*
Компьютерная вёрстка:
Корректор: *Никитчик Е.В.*

Подписано к печати .12.2012 г. Формат 60x84 ¹/₈. Бумага «Снегурочка».
Усл. п. л. . Уч.-изд. л. . Тираж экз. Заказ № .
Отпечатано на ризографе учреждения образования
«Брестский государственный технический университет».
224017, г. Брест, ул. Московская, 267.