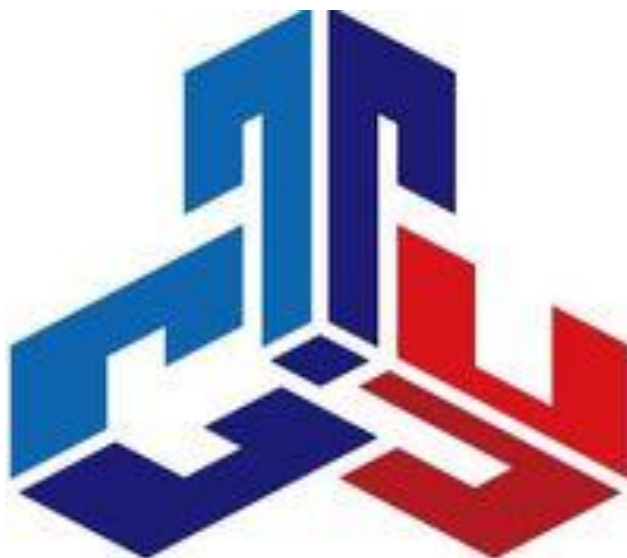


СОВРЕМЕННЫЙ ТЕХНИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ



**СКУЛЬПТУРА И СКУЛЬПТУРНО-ПЛАСТИЧЕСКОЕ
МОДЕЛИРОВАНИЕ**

Учебное пособие

для студентов-бакалавров

Рязань 2018

УДК 7.76
ББК 88.53
С 46

Скульптура и скульптурно-пластическое моделирование: Учебное пособие/ сост. Черникова Т.А. , Янаки В.В.
Совр. техн. универ-т. – Рязань, 2018. – 41 с. – 50 экз.

Рецензент: директор ООО «Окские просторы» Бурмистрова Е.О.

Учебное пособие составлено по материалам отечественных учебников, научных монографий и статей, а также разработок автора. В пособии рассматриваются основы лепки для будущих архитекторов, освещаются вопросы композиции, приводятся наглядные примеры.

Уделяется внимание инструментам и материалам для лепки, а также даются основы предметной лепки, лепки с натуры и лепки фигур.

Рассматриваются основные понятия и категории лепки: горельефы, барельефы и рельефы. Осуществляется знакомство с основами каркасной лепки.

Учебное пособие для студентов-бакалавров
Современного технического университета

*Печатается по решению Ученого Совета
Современного технического университета.*

УДК 7.76
ББК 88.53
С 46

© Т.А. Черникова ,В.В. Янаки
© Современный технический университет, 2018

1. Оборудование и инструменты для лепки

В этой главе мы рассмотрим основное оборудование и инструменты, которыми пользуется скульптор.

Скульптурный станок

Позволяет вести работу на удобной высоте и (за счет вращения станка) со всех сторон. Имеет различные варианты исполнения.

Предполагает возможность регулировки по высоте и легкость поворота вокруг оси. Верхняя плоскость (столик) должна быть закреплена перпендикулярно к оси вращения станка.

В магазинах можно приобрести разные варианты станков. Металлические имеют подшипники, обеспечивающие легкость вращения, длинный винт с резьбой, позволяющие как легко менять высоту, так и (затянув один из барашков) вращать станок на одной высоте. Закрепление другого барашка блокирует вращение станка. Кроме того, металлические варианты как правило обладают большим весом, чем деревянные, что обеспечивает устойчивость станка.

Если поверхность столика деревянная, ее желательно защитить от воды, например, обив с загибом на края, листовым металлом.

Основным преимуществом деревянных вариантов станков, продающихся в магазинах товаров для художников, является их стоимость. что неудивительно при предельно простой конструкции.

Внимательно ознакомившись с устройством станка (лучше всего конечно, вживую и поработав на нем), вы вполне можете попросить мастеров, работающих с металлом или деревом, изготовить для вас такой же на заказ. Одной моей знакомой металлический станок изготовленный частным образом обошелся дешевле, чем стоимость деревянного в магазине. Особое внимание как при покупке, так и при заказе станка следует обратить на его ровность, перпендикулярность столика к оси вращения (на ровном полу она должна давать более-менее горизонталь, при условии, конечно, что ноги одинаковой длины).

Как правило, станки имеют по 3 ноги (идеально ровных полов не бывает). Для лепки фигуры и любых других вещей имеющих развитие по вертикали, станок необходимо отрегулировать, чтобы его плоскость (столик) давала ровную горизонталь (ведь поверхности пола как правило, имеют не только кривизну, но и наклон), иначе ваша фигура при поворотах будет наклоняться влево-вправо и работать над ней будет мягко говоря очень неудобно.

Для проверки горизонтальности столика положите на него уровень (он должен быть исправен) и покрутив туда-сюда, посмотрите, в какую сторону есть наклон. Под те ножки станка, которые стоят ниже, подложите в зависимости от необходимости кусочки картона, щепки, обрезки оргалита и т.д. Они должны быть такой ширины, чтобы не выскакивать из под ножки (вы ведь можете этого и не заметить и продолжать работать в полной уверенности, что станок стоит ровно). Добейтесь ровной горизонтали, поворачивая столик в разные стороны и перекладывая уровень. Заодно и ровность уровня проверите, поменяв местами его концы и посмотрев насколько совпадают показания. Если есть расхождение - ориентируйтесь по средней величине.



Настольные варианты скульптурных станков или столиков удобны для работы над небольшими вещами, как правило сидя. Как правило не регулируются по высоте и могут иметь самый разный внешний вид. Чаще всего в магазинах можно приобрести аналоги большого станка с квадратным столиком и укороченными ногами и так называемые "турнетки" (фото внизу, справа). Встречаются и самодельные артефакты (фото внизу, слева). Кроме того для этих целей иногда используют диск "Здоровье". Удобство настольного станка определяется возможностью работать на удобной высоте и легкостью поворота вокруг оси.



Для постановки живой модели, при работе с натуры, используют подиумы - они как и скульптурные станки, могут вращаться, но имеют небольшую высоту (в пределах 15-60 см), 4 ноги и площадь чтобы на ней стоя или сидя (а иногда и лежа) мог разместиться человек.

1.2. Основными инструментами скульптора для работы с глиной и пластилином, помимо рук, являются стеки, петли и ножи.

Стеки могут иметь самую разную форму, иногда до очень экзотической, но это не означает, что все варианты, которые вы встретите в продаже или какой-либо мастерской, вам жизненно необходимы. Чаще всего довольно простая форма оказывается и самой любимой. Стеки продаются в салонах для художников, их так же не сложно изготовить самим, исходя из своих собственных представлений об удобном инструменте.



Стек "петля" состоит из фигурной металлической петли, закрепленной на рукоятке. Сама петля может быть изготовлена из стальной проволоки разного сечения либо стальной полосы. Слабым местом этого инструмента является место крепления петли к рукоятке - на него приходится наибольшее усилие и оно быстро разбалтывается, либо ломается. Для укрепления этого узла, иногда берут проволоку, полосу или квадрат большего сечения, а к рабочей части металл стачивают на наждаке доводя до нужного сечения. Петли как и стеки хорошо иметь разной величины и применять в зависимости от размера скульптуры и стадии работы.

Нож позволяет срезать глину и пластилин, задавая большие соотношения и рисовать кончиком ножа по поверхности пластилина и глины, как карандашом по бумаге, намечая оси, границы планов и т.д.



Кроме того, в работе используются циркуль и линейка.



Для проработки мелких деталей как в мягком материале, так и в гипсе пригодятся инструменты продающиеся в магазинах для кукольников. Можно использовать и зубоорудный инструмент. Опять таки, это не означает, что Вам понадобится весь ассортимент этих "закорючек", а одна-две, с которыми Вы больше всего подружитесь. Не исключено при этом, что Вам захочется что-то дополнительно подточить, подогнуть или "перековать".



2. Материалы, применяемые в скульптуре

ДЕРЕВО

Деревянная скульптура более приспособлена для передачи жестов, чем каменная и мраморная. Волокнистая, плотная и сравнительно легкая субстанция дерева обладает большей выносливостью, чем камень и мрамор, и поэтому выступы на нем могут быть сделаны большего размера. Руки и ноги фигуры, вырезанной из дуба, кедра или ореха, могут быть отодвинуты от туловища без риска подломиться под собственной тяжестью. Живой и широкий жест, невозможный в мраморе, вполне возможен и терпим при резьбе из дерева, где он не вызовет неприятного чувства у зрителя.

Хотя резьба по дереву применялась и применяется при изготовлении больших фигур, на деле она более приспособлена для работ небольшого размера, которые могут быть вырезаны из одного куска. Во всяком случае, следует употреблять материал, подверженный растрескиванию, лишь для декорирования закрытых помещений, защищенных от непогоды. Так как дерево может быть уничтожено огнем и разъедено червями, оно и по другой причине лишено возможности долгого существования, т. е. такого существования, которое было бы пропорционально времени, терпению и умению, потраченному на него.

МРАМОР

Из всех материалов, употребляемых в скульптуре, мрамор менее всего подходит для передачи резких движений, и сдержанные торжественные позы, которые греческие скульпторы придавали своим статуям, были обусловлены весом материала. По этой именно причине мрамор вполне пригоден для скульптуры; он заставляет художника соблюдать спокойную линию и строгость очертаний, способствующие

монументальности, ибо его свойства не позволяют передавать смелые позы и резкие жесты.

Таким образом, когда скульптор работает над мрамором, он должен быть спокойным и серьезным, но эта узда, наложенная на его гений, идет ему на пользу.

Ваяние из мрамора по своей сильной и мужественной простоте может быть названо дорическим орденом скульптуры. Его движение должно быть центристическим, а не центробежным.

БРОНЗА

Прежде чем говорить о том, что позволяет осуществить бронза, я попробую дать вам краткий обзор литья из бронзы, что облегчит понимание ее возможностей как посредника в выражении ваших идей.

Искусство бронзового литья, начало которого относится к весьма отдаленным временам, ибо бронза была известна раньше железа, было доведено до высокого совершенства греками. За последние годы метод литья из бронзы в песчаных формах, бывший в ходу в течение столетия, уступил место более старой технике — технике «растворенного воска», при которой восковая модель вытапливается из полой формы; этот способ применяется теперь даже при отливке колоссальных статуй.

Скульптор, желающий, чтобы его глиняная модель была воспроизведена в бронзе, должен сначала отлить ее из парижского гипса. С гипсовой статуи нужно сделать новую форму, или отливая по частям из парижского гипса, или делая желатиновую форму. Последний способ избавит в большой мере от необходимости ретушировать восковой отлив, ибо мы имеем здесь только один шов вместо нескольких, получаемых при отливке по частям. Затем с помощью кисти покрывают новую форму слоями жидкого воска, пока не будет достигнута желаемая толщина; при этом вы должны все время помнить, что впоследствии место воска будет занято бронзой. После соединения частей формы, покрытых воском, их связывают железными полосами и сквозь оставленное сверху отверстие наливают жидкую смесь, состоящую из растертых в порошок кирпичей и гипса, наполняя ею форму целиком; эта смесь составит сердцевину бронзовой фигуры. Для больших вещей необходимо поместить внутри сердцевины железный каркас, который будет поддерживать бронзу. Застыв, эта сердцевина будет плотно прилегать к воску, так что после снятия железных полос, гипсовой оболочки и желатиновой формы перед вами будет находиться восковая статуя на сделанной вами основе. Теперь наступает момент, когда скульптор может исправить любое повреждение, произошедшее во время отливки, особенно в тех местах, где форма оставила швы на местах соединения.

Когда восковая модель пройдена скульптором, необходимо вставить маленькие бронзовые тяги в сердцевину, причем таким образом, чтобы концы их выступали и служили связующим звеном между наружной формой и сердцевиной и поддерживали эту последнюю в тех местах, где восковая форма растаяла. Литейщик должен также вставить несколько трубочек, по которым сможет вытекать воск, не поглощенный формой и сердцевиной, а в некоторых местах — сделать отверстия или поместить трубки для выхода воздуха в процессе отливки; наконец, он должен приготовить «входные ворота», через которые жидкий металл будет вливаться в форму. Затем следует покрыть фигуру тщательно приготовленной жидкой смесью мела, толченых кирпичей и гипса, накладывая ее в несколько слоев, чтобы она образовала крепкую наружную оболочку. Этот процесс требует времени и не может быть ускорен, ибо любой пузырек воздуха или место, оставшееся непокрытым, нанесет вред производству.

После полного высыхания вещь помещают в литейную яму, и под действием длительной высокой температуры воск растапливается и вытекает через приготовленные каналы; часть же его поглощается формой и сердцевиной и усиливает их прочность. Я думаю, что литейщик может рассчитать, какое количество воска должно вытечь, что позволит ему определить, когда все частицы воска освободят место, которое должно быть заполнено бронзой.

Когда все приготовлено и приняты предосторожности, подсказанные практикой, в форму заливают жидкий металл, и если не произошло каких-либо случайностей, его уровень будет постепенно повышаться и он заполнит всю форму.

Как возбуждает и как волнует сам процесс отливки, весьма драматично изложил Бенвенуто Челлини, описывая отливки статуи Персея.

Когда металл остыл, наружную оболочку осторожно разбивают, сердцевину выгребают и удаляют, равно как и части металла, служившие каналами и т. п. Тогда скульптор видит свое произведение, воплощенное в вечном материале.

Не думайте, что это поверхностное описание должно обучить вас литью из бронзы или побудить попытаться осуществить его. Единственной целью беглого описания этого процесса было объяснение того, как законы, управляющие движением в скульптуре, изменяются природой материала. Бронзовая статуя сравнительно легка, хотя современные литейщики не в такой степени экономят материал, как древние, и эта легкость позволяет художнику делать фигуры с вытянутыми конечностями и разлетающимися драпировками, что невозможно в мраморе. Свойства металла позволяют ему

также облегчить вес этих выступающих частей, накладывая более тонкий слой воска на соответствующих частях формы; он может также увеличить вес нижней части статуи, чтобы она могла выдержать тяжесть вышележащих частей.

Смелые позы и движения могут быть без страха осуществлены в бронзе, если только не нарушены законы тяготения и соблюдены законы искусства.

ТЕРРАКОТА

Это слово обозначает обожженную глину, но применяется и к необожженной. Применение обожженной глины не ограничивалось в древности мастерскими горшечников, но было хорошо известно скульпторам и в очень древние времена, и произведения, которые были найдены в египетских гробницах, при этрусских и греческих раскопках, доказывают, что эта область искусства столь же стара, как и горшечное дело.

В середине века терракота употреблялась не часто; большие статуи, не исполненные из камня или металла, делались из стукка и раскрашивались, но, начиная с XV века, великие художники не брезговали для своих произведений и терракотой. Я только упомяну здесь прекрасные портретные бюсты, образцы которых вы найдете в Саус-Кенсингтонском музее, и покрытые эмалью терракоты делла Роббиа. Хотя это искусство склонилось к упадку в XVII и XVIII столетиях, вторая половина XIX века видела его возрождение, и можно надеяться, что терракота постепенно заменит в архитектурной декорировке гораздо менее прочный гипс.

Обычно терракотовые статуи изготавливаются следующим образом. Глиняную модель отливают из гипса так же, как это делают для воспроизведения в бронзе или мраморе, и с этой гипсовой отливки делается форма, состоящая из многих частей, имеющих обычно от полутора до 2 дюймов толщины; их делают с глубоко вдавленных частей модели так, чтобы не портилась ни модель, ни части формы. На задней стороне каждой части выдалбливается отверстие около половины дюйма глубиной, и когда передняя часть статуи вся покрыта этими отдельными частями формы, их смазывают мыльной водой и покрывают единообразным слоем гипса, толщиной около 2 дюймов, укрепленного кусками железа. Отлив таким образом форму с передней части, вы начинаете лить заднюю сторону статуи, действуя тем же способом; только вместо того чтобы покрыть единой большой гипсовой оболочкой все части формы задней стороны, вы делаете четыре или пять отдельных частей. Затем снимите наружную оболочку с

передней стороны фигуры и все отдельные мелкие части формы со статуи, начиная с последней; аккуратно вкладывайте их на соответствующие места в оболочке; вы их легко обнаружите благодаря выдолбленным отверстиям, которые на оболочке выйдут в виде выпуклых точек. Сделайте то же самое с частями формы на задней стороне статуи и поместите каждую часть в наружную оболочку. Это и есть форма из отдельных частей.

Затем оботрите форму французским мелом, чтобы предупредить пристаивание глины; после этого тщательно приготовленную глину, несколько более жесткую, чем та, которая обычно применяется для лепки, вдавливают в форму, начиная с передней стороны статуи. Нужно стараться сделать слой глины равной толщины, чтобы при ее высыхании усадка была повсюду одинаковой и в фигуре не появилось бы трещин.

Когда закончена передняя сторона, переходите к задней и начинайте с части, содержащей голову; когда вы закончите ее, сразу же приложите к передней части головы и всуньте внутрь руку, чтобы соединить глину передней и задней части так, чтобы они образовали одну массу. Таким же образом работайте над другими частями, а когда все части будут соединены, обвяжите наружную оболочку крепкими веревками и оставьте глину затвердеть в течение одного-двух дней. После этого форму, находившуюся до тех пор в горизонтальном положении, поставьте вертикально, развяжите веревки, снимите наружную оболочку с передней стороны и осторожно удаляйте части формы, сразу же возвращая их в оболочку для последующего употребления.

Заднюю сторону освобождают таким же образом, но несколько частей внизу временно оставляют, чтобы они служили поддержкой в случае, если глина недостаточно высохла и не может выдержать тяжесть верхних частей. Там, где форма снята, работа должна быть пройдена художником, швы удалены и сделаны нужные исправления. Конечно, это должно быть сделано сразу, пока глина не успела слишком затвердеть; не рекомендуется вторично смачивать поверхность, так как влага стечет вниз, отчего пострадает прочность основания фигуры. Изготовление составной формы с рельефа производится так же, но процесс этот много проще, ибо для вмещения всех частей достаточно одной наружной оболочки.

Из одной составной формы может быть получено много отливов; эти отливы следует аккуратно убрать на несколько месяцев и дать им просохнуть, прежде чем помещать в печь для обжига. Под действием обжига они становятся твердыми, как мрамор, и лучше, чем мрамор, способны противостоять вредному действию нашего предательского климата.

Усыхание глины в течение сушки и обжига равно, примерно это

объясняет, почему произведение, предназначенное для обжига, не может быть снабжено внутри железным или деревянным каркасом, — этот последний остался бы без изменения и вызвал бы трещины и разломы в глине при ее сжатии.

Скульпторы иногда решаются обжигать небольшие эскизы без применения описанного выше довольно дорогого способа. Приятно думать, что удастся сохранить оригинальный глиняный эскиз, задуманный и созданный в лихорадочной спешке, очень непосредственный по своему замыслу и исполнению. Но даже такие эскизы подчиняются законам тяготения и хрупкости материала. Иногда вам придется отрезать от статуи вытянутую руку или летящую драпировку, вылепить их отдельно и прикрепить их к фигуре после обжига с помощью гипса и проволоки.

2 композиция

Из всех областей искусства самой трудной и требующей наибольшей осторожности является композиция, ибо ей, говоря начистоту, нельзя научить. Касаясь этой темы, преподаватель должен, применять особую дипломатию, чтобы подсказывать, а не предписывать учащемуся те изменения, которые продвинут его работу.

Здесь больше, чем где бы то ни было, преподаватель должен сделаться врачом своего ученика, указывая, что именно подходит для его индивидуального темперамента.

Прежде чем высказать ученику свое мнение относительно его композиции, преподаватель должен попытаться сродниться, с теми идеями, которые ученик хочет выразить. Он должен поставить себя на место ученика, перевоплотиться в него, а затем с помощью своего более зрелого опыта продолжать работу, развивая и усиливая ее, но сколько возможно сохраняя первоначальную концепцию. Если преподаватель внушает ученику свою концепцию сюжета, то он поступает против всех правил художественной педагогики; в этом случае рука учащегося становится инструментом мозга педагога, и он никогда не овладеет той силой убедительности, которая нужна для создания произведения, отмеченного печатью индивидуальности. Единственным результатом будет полная потеря учащимся интереса к продолжению и исправлению его собственного замысла. А ведь именно в этом должен ему содействовать преподаватель, беседуя с ним о шедеврах

древности и применяя все возможные средства, чтобы помочь учащемуся выразить его собственные мысли и чувства.

Не существует безусловного закона композиции, однако существуют несколько общепринятых «правил», которые учащийся был бы рад узнать; но они не должны быть выдвинуты как абсолютные законы.

Эти немногие правила основаны на изучении произведений различных мастеров разных эпох; но ни один мастер не похож на другого, и ни одна эпоха не похожа на другую, а между тем почти во все эпохи были созданы великолепные произведения искусства.

Что бы произошло, если бы композицию преподавали, как математику? Получались бы люди, которые все думали бы и работали одинаково и у которых был бы готовый рецепт на каждый случай. Может быть, это и есть то, что называется «школой»? — «Этот художник создал школу своим преподаванием». Желателен ли такой результат? Нет, ибо, подчиняя ученика определенной рутине, педагог убивает то художественное зерно, которым может обладать каждый человек.

Именно поэтому очень опасны непререкаемые лекции о композиции; я имею в виду лекции, которые устанавливают абсолютные законы, ибо, как ни странно, наиболее интересными художественными произведениями являются те, которые избегали этих законов. Представьте себе лекцию (а я часто имел несчастье присутствовать на таких лекциях), читаемую перед 50 студентами, в которой утверждается, что «для того, чтобы заполнить пространство» или что «для того, чтобы сделать композицию...», вы должны «разделить доску пополам по горизонтали, а потом разделить ее по вертикали, в центр нужно поместить большую массу и линиями (имейте в виду, это повторяется всегда) соедините боковые стороны с центральной массой». Или вам советуют разделить поверхность на маленькие квадраты и в этих квадратах искать комбинацию линий, которые будут повторяться и т. д.

Разовьет ли это художественное понимание? Конечно, нет. Чтобы развить художественное понимание, вы должны работать с величайшей искренностью, копировать цветы или листья или что бы там ни было, скрупулезно анализируя их характер и формы, ибо природа открывается только тому, кто изучает ее любящим глазом. Этим путем учащийся познает сущность духа композиции, ибо нет ничего более гармоничного, более симметричного, чем цветок, лист и, прежде всего, человеческое тело, несмотря на кажущиеся неправильности. В них заключаются все законы

красоты композиции, и учащийся, искренне копирующий их, ассимилирует эти законы по-своему и создает для себя идеал, который впоследствии применяет в своих собственных композициях. Только следуя этому, художник познает природу.

Конечно, в декоративной композиции мы должны заниматься интерпретацией; иными словами, наша композиция должна быть чем-то большим, чем точная копия натуры. Группировка масс, организация линий должны соответствовать тому месту, для которого предназначена композиция, впечатление от композиции должно гармонировать с окружением. Но этим линиям нельзя научить; это личные достижения, которые развиваются в результате добросовестной работы с натуры и модифицируются индивидуальным темпераментом.

Достоверно одно: вы можете посадить 20 учащихся копировать одну модель, и, несмотря на полную искренность, ни одна из этих работ не будет похожа на другую, если только преподаватель не внушил им свой взгляд на модель.

Все это является убедительнейшим доводом в пользу того, что особенно важно развивать индивидуальную наблюдательность, когда дело касается композиции, являющейся в полной мере плодом чувства и характера.

Таким образом, каждому свойственна своя манера видеть, чувствовать и воспроизводить; именно это преподаватель должен больше всего оберегать в ученике, ибо именно это делает из него художника.

Не следует забывать, что рутина — величайший враг искусства. А преподавание композиции на один лад всем учащимся неизбежно приводит к рутине и, следовательно, к уничтожению всякой индивидуальности, поскольку ученик вынужден усвоить манеру и приемы мастера.

Нет большего несчастья для учащегося, чем преподаватель-гений. Ученик, поглощенный обожанием этого гения, не смотрит более своими глазами и не принадлежит себе; он имитирует учителя, в результате чего типичные приемы, лишённые тонкости гения, превращаются в карикатуру; и когда мы смотрим на произведения имитатора, какими бы умелыми и ловкими они ни казались, он производит на нас впечатление умного попугая и внушает жалость.

Долг гения — держать высоко художественное знамя, но прежде всего он должен воздержаться от преподавания, ибо у него нет ни требуемого времени, ни сил для полного самоотречения, необходимого для учителя, и, я скажу, он может даже и не иметь их.

Есть коренное различие между тем, кто творит в области искусства, и тем, кто преподает искусство. Первый может быть нетерпимым, несправедливым в своих мнениях; он может, — нет, он должен быть уверен, что он один знает подлинное искусство. Эта страстная уверенность часто является его силой. Но вообразите себе преподавателя, напитанного этой силой и страстью, и вы сразу поймете, как юный ученик, покоренный и побежденный, потеряет все своеобразие характера и всю деликатность своей натуры; он, может быть, приобретет мастерство, но это будет копия с мастерства учителя.

Подлинный учитель должен исключить дух системы из своих суждений. Отнюдь не придерживаясь какой-то одной художественной концепции, он обязан понимать все концепции, которые существовали до него, и должен быть способен воспринимать от своих учеников все те новые способы выражения, которые можно развивать дальше; а главное, он никогда не должен ставить себя в пример, он должен быть абсолютно безличным.

Гений учит своим творчеством, педагог — словом и методом. Люди редко учитывают все те качества, которые должен соединять в себе настоящий учитель. А между тем их много и часто высокого разряда; однако почет и преимущества, предоставляемые человеку, который обучает молодое поколение, редко бывают пропорциональны его заслугам и достоинству.

Люди иногда удивляются тому, как мало хороших преподавателей, особенно в области искусства. Между тем следовало бы удивляться тому, что достойные люди позволили своим педагогическим способностям увлечь их на такую неблагодарную и плохо компенсируемую работу.

Если преподаватель отдает себя исключительно педагогической работе, жертвуя даже своими творческими склонностями, на него почти всегда смотрят, как на неудачливого художника. Уважение, оказываемое преподавателю, измеряется его успехом вне преподавательской работы. Молодого учителя спрашивают, может ли он нарисовать или вылепить фигуру, но не интересуются тем, может ли он показать другим, как это сделать. Все эти неправильные и несправедливые установки рассчитаны на

то, чтобы отпугнуть наиболее квалифицированных людей от педагогической деятельности.

Вернемся к нашей теме. Сколько мы видим маленьких Стивенсов? Сколько маленьких Берн-Джонсов? Хуже всего то, что эти добрые люди своими скверными имитациями заставляют нас возненавидеть то, что мы прежде любили; они почти заставляют нас пожалеть, что художник возымел оригинальную идею, которая была достижением его художественного мышления, и что он воплотил ее в произведении, столь несовершенную имитацию которого дает вся мелкота.

Поэтому прежде всего и важнее всего позволить учащемуся быть самим собой. Мы ни в коем случае не должны внушать ему наш способ видеть так, что он мог бы поверить хотя бы на минуту, что нет иного способа компоновать, кроме нашего. Напротив, мы должны постоянно разъяснять ему различные приемы старых и лучших мастеров и указывать на красоту, которая существует в каждом из их различных стилей. Суммирую: мы должны расширить горизонт учащегося так, чтобы он понял, что «искусство бесконечно», что оно не знает границ и что опыт преподавателя ведет к развитию его собственных стремлений, а не внушает ему идей преподавателя.

Большая ошибка и, к несчастью, слишком распространенная, считать, что скульптура или живопись выиграют, если совершенно отказаться от простого воспроизведения натуры, думать так — значит игнорировать возможности природы и игнорировать те бесконечные сочетания случайностей, которые она создает.

В отношении открытий мне хочется сделать предостережение: каждый художник должен понять, что часто то, что он считает выдумкой, — не более как дело памяти, воспоминание.

Но как бы богато ни была нагружена его память и как бы она ни была точна, она не может заменить постоянного наблюдения природы в ее бесконечном разнообразии, ибо каждый объект и каждая новая точка зрения на тот же самый объект вызывают совершенно новое зрительное впечатление, а их изучение и внимательное рассмотрение могут привести к открытию новой красоты, к открытию, которое каждый делает по своим возможностям.

Нет ничего полезнее для развития композиционных способностей, чем работа по памяти. Учащийся должен ежедневно вечером набрасывать по

памяти то, что он делал с натуры в течение дня. И если он серьезно займется этим, он в своей работе с натуры бессознательно будет изучать характерное, типическую сторону движения, 154 большие линии и т. д. Он больше не будет склонен присматриваться только к деталям, а будет выявлять их сущность, которая и создает типичное.

Далее, комбинируя линии, которые ему придется создавать, он увидит их соотношение с другими линиями и уловит их гармонию; одним словом, он разовьет свою наблюдательность, ибо художник — это не более и не менее чем наблюдатель, и он является большим или меньшим художником в зависимости от совершенства или несовершенства этой способности наблюдения.

Начните эти упражнения памяти сначала с воспроизведения основных линий того, что вы делали в течение дня, воспроизведения того, что показалось вам самым интересным в облике модели, бывшей у вас перед глазами, а по мере совершенствования ваших занятий, вы перейдете к деталям. Таким способом вы должны воспроизводить не только вашу дневную работу, но и все, что привлекло ваше внимание в течение дня: типичная голова, группа людей на улице, происшествие, случай. И если вы про себя решите: «Сегодня вечером я нарисую эту сцену», — ваш ум сразу запомнит основные линии группы, распределение масс, даже движение каждого человека и его роль в сцене или происшествии. Так, бессознательно, вы будете заниматься композицией и сделаете это своим индивидуальным путем; когда вы сядете вечером, чтобы воспроизвести сцену, вероятно, вы наметите существенную часть композиции с помощью основных линий и дополните ее теми деталями, которые подскажет вам ваше художественное чувство.

Таким образом, наблюдая натуру, вы приобретете запас собственных наблюдений, соответствующих вашему темпераменту, из него вы будете черпать материал для будущих произведений.

Более того, желая упражняться в рисовании по памяти, вы будете вынуждены делать наблюдения быстро, и это поможет вам в этюдах с натуры быстро замечать то, что типично для модели или для сюжета.

Следует начинать эти упражнения памяти с простых вещей и постепенно переходить к более сложным сюжетам. Сначала вы будете удивлены тем, как мало вы помните, но скоро вы разовьете свою память и заметите, какую пользу она может принести художнику. Я работал по памяти

очень много и отлично помню, как вначале мне казалось невозможным вспомнить хоть что-нибудь; но когда я закрывал глаза и сосредоточивал всю свою энергию и силу воли на том, чтобы вновь увидеть сцену, которую я хотел воспроизвести, то она возникала перед моим мысленным взором во всех деталях. Как только я открывал глаза, она исчезала, и передо мной не было ничего, кроме белой бумаги; но повторяя этот процесс несколько раз, удавалось фиксировать картину на моей умственной сетчатке, и, быстро наметив главное действие несколькими штрихами, я снова закрывал глаза, чтобы увидеть детали, а затем нанести и их. Таков был мой способ, который я излагаю вам, не претендуя на непогрешимость. Вероятно, существуют другие способы добиться того же результата.

Во всяком случае это превосходная практика, заставляющая нас изучать не только модель в мастерской в определенной позе, движения и жесты различных существ, из которых каждое помогает выразить и развить происходящую перед вами сцену. И я продолжаю утверждать, что это лучшая подготовка к оригинальной композиции, ибо вещи и сцены, виденные нами, естественно обладают большей силой, чем придуманные.

Нам остается полная свобода идеализировать, дополнять и акцентировать сцену и таким образом добавлять нашу личную ноту к натуре; я беру на себя смелость утверждать, что невольно мы вносим индивидуальную ноту во все, что воспроизводим правдиво, так как все, что мы видели и что мы рисуем, должно было пройти через наш мозг и, следовательно, должно было быть модифицировано нашей личной точкой зрения.

Я не сторонник абсолютных правил композиции. Пусть ваша композиция будет результатом вашего умственного склада, ваших чувств и эмоций по отношению к вещам, которые вы больше всего любите в природе и которые бессознательно привлекают вас. Только этим путем вы сообщите силу убедительности вашим произведениям.

Вот трудный вопрос, который каждый должен когда-нибудь задать себе: что я больше всего люблю в природе? Какие характеры привлекают меня больше всего? Что волнует и возбуждает меня особенно сильно? Вопросы кажутся очень простыми на первый взгляд, но на самом деле это не так. Ибо мы видим столько произведений искусства, читаем столько отзывов, что каждую минуту отвлекаемся от своего пути и иногда не можем вновь найти себя.

Счастлив тот, кто открыл самого себя, т. е. свою склонность, рано; у него есть шанс стать великим художником, если он достаточно силен, чтобы сопротивляться указаниям и советам других, тех, кто неспособен почувствовать его своеобразие и кто хотел бы мерить его на свой аршин. Перед тем, у кого есть силы обойти этот риф, кто имеет убеждение и веру и, вместе с тем, безграничную любовь к своему искусству, перед тем открыты врата славы, он будет создателем хороших оригинальных произведений и не превратится в ученого попугая.

Хотя композиция является одной из серьезных областей изучения и притом проблемой совершенно иного порядка, чем работа с натуры, не следует думать, что нужно отложить занятие ею до тех пор, пока вы не достигнете значительных результатов в исполнении; нет, лучше начните заниматься ею с самого начала, сами придумывайте сюжеты и пытайтесь исполнять их как можно лучше или, если вы не создали сюжета, по крайней мере пытайтесь осуществить те сцены, которые произвели на вас впечатление.

Делайте подобные композиции самостоятельно, но хорошо будет показать их как-нибудь вашему учителю. В этих наивных композициях, целиком являющихся вашими по замыслу и исполнению, он увидит склонность вашего ума и талант, который руководил вами при их создании; он с их помощью найдет ключ к вашему темпераменту и поймет, в каком направлении ему придется руководить вами.

Для преподавателя важны даже ошибки учащихся. Если преподаватель замечает, что они часто встречаются, он должен пытаться обнаружить индивидуальные свойства, их вызвавшие; преподаватель должен постепенно дать учащемуся понять и почувствовать, что он напрасно преувеличивает и что вносимые изменения улучшают его произведение, не лишая его индивидуальности.

Учитель должен быть врачом своего ученика; он должен часто и внимательно его выслушивать; он должен познакомиться с его темпераментом и его мыслями и предписывать ему нужные лекарства: две дозы Микеланджело такому-то, три дозы Фидия такому-то и т. д., и он должен давать эти лекарства в хорошо позолоченной и подслащенной оболочке, чтобы учащийся отнюдь не мог почувствовать той направляющей линии, которую учитель пытается ввести в исполнение его замыслов, — таким образом он переварит поправку и получит от нее пользу.

Разве не было бы смешно, если бы клинический врач прописал рвотное всем своим больным, не учитывая их различных, может быть, противоречивых болезней и нужд? Совершенно так же бессмысленно было бы, если бы преподаватель стал исправлять композиции всех своих студентов одинаковым образом, по неизменному методу, как бы различны они ни были.

Этюд с человеческой фигуры сильно отличается от композиции, он основан на неизменных принципах строения, анатомии, иными словами, на неизменных законах; и с самого начала эти законы следует преподавать всем одинаковым образом, ибо это знание почти не отличается от науки. Но, когда учащийся хорошо усвоил его, нужно отпустить вожжи, позволить ему показать свои возможности и подчеркнуть то, чему он научился.

Тем учащимся, которые в большей или меньшей степени присвоили себе характерные черты другого художника, я бы с удовольствием рассказал о наказании, которому подверг меня мой учитель много лет тому назад. Однажды, уступив очень дурному вкусу, я ввел в свою композицию группу фигур, которую я видел на произведении одного плохого художника. Мой профессор, легко заметивший воровство, сказал мне: «В искусстве следует красть только у самых богатых и самых лучших». Это очень хорошо и верно, но еще лучше не воровать совсем. Мы должны учиться на хороших произведениях искусства, восхищаться беспрепятственно тем, что нас больше всего в них привлекает, и извлекать из них все уроки, какие можем, но это не значит, что мы должны копировать их; мы усваиваем их достоинства, и они видоизменяются в нас соответственно нашему характеру, который, в свою очередь, меняется в связи с нашим продвижением в занятиях, с нашими успехами, с тем, как мы преодолеваем трудности.

Начинающие часто довольны собой, особенно дилетанты, которые не видят дальше того, что перед ними находится, которые хотят приобрести такое количество знаний, чтобы выйти из состояния полного невежества, и которые, тем не менее, желают сразу взяться за «идеальное» произведение. Эти люди видят в самых незначительных своих усилиях реализацию своих мечтаний и удивляются, что другие не видят красоты, которой они достигли. Я не буду тратить на них слов, скажу только, что у них нет уважения ни к искусству, ни к настоящим художникам. Неудовлетворенность, если мы настолько счастливы, что бываем не удовлетворены, всегда является знаком успеха; каждый раз, когда мы чувствуем неудовлетворенность, это значит, что перед нами на мгновение открылась красота природы. Пусть это будет для вас утешением; с другой стороны, берегитесь удовлетворенности.

Художник, который удовлетворен своей работой, с художественной точки зрения приближается к своему концу, ибо он уже не будет больше стремиться двигаться вперед и расти; а в искусстве, когда мы не двигаемся вперед, идем назад. Природа поддерживает художника в стремлении к прогрессу, но, к несчастью, когда он достигает некоторой известности, на него возрастают требования, и он может поддаться великому искушению работать небрежно, чтобы начать другой заказ. Тогда его работа будет жидиться только на том, что он узнал прежде. Он будет повторяться и иногда увидит и почувствует, насколько ниже его настоящее творчество, чем ранние его произведения. Но он не поймет, что если бы только он обратился к природе, она дала бы ему новые вдохновения; ибо природа столь же щедра, сколь прекрасна, и не покидает тех, кто ее любит. Работая с натуры, мы никогда не рискуем создать совершенно банальное произведение.

Скажу еще раз, что наблюдение природы — это источник, из которого художник черпает мужество; природа Придает его творчеству характер и разнообразие, которым она сама изобилует, и по своему интерпретируя природу, художник невольно накладывает на свое произведение печать своей индивидуальности.

* *

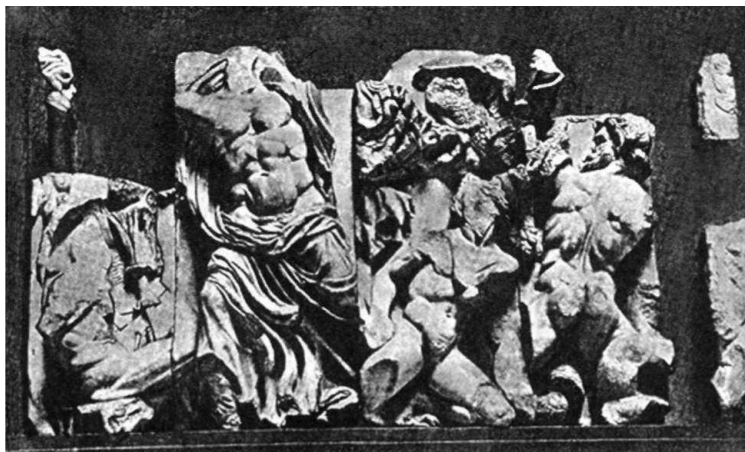
Прежде чем говорить о композиции рельефа, скажу несколько слов о тех различных манерах его обработки, которые приходится применять в зависимости от предназначенного для него в будущем места.

Существует три типа рельефа: высокий рельеф (горельеф), рельеф и низкий рельеф (барельеф), а также, конечно, масса промежуточных градаций между ними. И не безразлично, какой из многих видов рельефа должен украшать здание.

ГОРЕЛЬЕФ

В первую очередь нужно помнить о том, что каждая выпуклость отбрасывает тень и что каждая плоская поверхность привлекает и отражает свет. Из этого следует, что горельеф пригоден для такого произведения, которое будет выставлено при полном освещении и которое, будучи помещено на самой высокой части архитектурного памятника, будет рассматриваться только с некоторого расстояния. Греки в эпоху расцвета искусств делали рельеф почти такой же округлости, как круглая пластика, — таковы скульптуры, украшающие фронтоны храмов, метопы в дорической архитектуре и наружные фризy. Если бы рельефы были менее выпуклыми,

эти замечательные произведения скульптуры были бы убиты рассеянным светом, т. е. они казались бы совершенно неотчетливыми



РЕЛЬЕФ

268 На рельефе предметы и фигуры изображены лишь в половину их натурального рельефа. Для произведений, помещаемых с наружной стороны здания на значительной высоте, этот тип рельефа не пригоден. Фигуры не обладают достаточной выпуклостью, чтобы производить впечатление округлости; зритель не может с первого взгляда сказать, какая часть выступает и какая углублена. Формы и контуры на расстоянии кажутся нечеткими, ибо тени фигур теряются в тенях, отбрасываемых архитектурными формами, и их светлые части почти не выделяются против света на стене.

Поэтому рельефы пригодны для внутренней декорировки зданий или для помещения на легко доступных для обозрения местах. Древние чрезвычайно удачно применяли рельефы, украшая ими предметы круглой формы, — вазы, стволы колонн, как в храме Дианы Эфесской, или балюстраду священного колодца. Легко понять, что в этих случаях фигуры, моделированные в высоком рельефе, нарушили бы округлость самого предмета и тем нанесли бы ущерб его изящной форме, кроме того, его отдельные части было бы трудно рассмотреть с известного расстояния.



БАРЕЛЬЕФ

Низкий рельеф, или барельеф, как его называют, чтобы обозначить его малую глубину, особенно подходит для тех произведений, которые должны находиться в сравнительно плохо освещенных местах. Самый знаменитый пример низкого рельефа в античности — это фриз Парфенона. Он был исполнен в низком рельефе потому, что он не получал прямого света. Помещенный внутри колоннады и на верхней части стены, он получал лишь отраженный свет, и его можно ясно рассмотреть только тогда, когда мраморный пол отражает на него солнечные лучи.

Понятно, что более высокий и более акцентированный рельеф умножил бы тени в неосвещенных местах и сделал бы произведение менее различимым. Чтобы сделать рельеф этого фриза более четким, наружные его контуры чисто и резко врезаются в фон почти под прямым углом к выпуклым частям; таким образом массы фигур резко обособлены, плоскость рельефа усилена тенями контуров, и глаз легко следует за этими контурами, охватывающими рельефные фигуры композиции. В тех случаях, где формы наложены одна на другую, например, когда рука перерезает торс или когда нога всадника рельефно выступает на боку коня, то наиболее выступающая часть делается совершенно плоской, чтобы отбрасываемая ею тень не перерезала находящуюся за ней форму и не уплощала ее, а также, чтобы эта тень не мешала воспринимать более важные тени, подчеркивающие движение композиции.

Композиция в низком рельефе представляет относительно меньше трудностей, чем композиция в круглой пластике. Так как ее всегда делают в глубине и, следовательно, рассматривают лишь с одной стороны, то все наши усилия должны быть концентрированы на обработке именно этой стороны. Круглую же композицию, будь то одна фигура или группа из нескольких

фигур, вы должны обработать в равной мере со всех сторон, сделать так, чтобы линии были интересны и гармоничны при обозревании с любого места. А так как рельеф приближается к живописи, вы можете ввести в него сколько угодно фигур, причем все они будут помогать раскрытию сюжета.

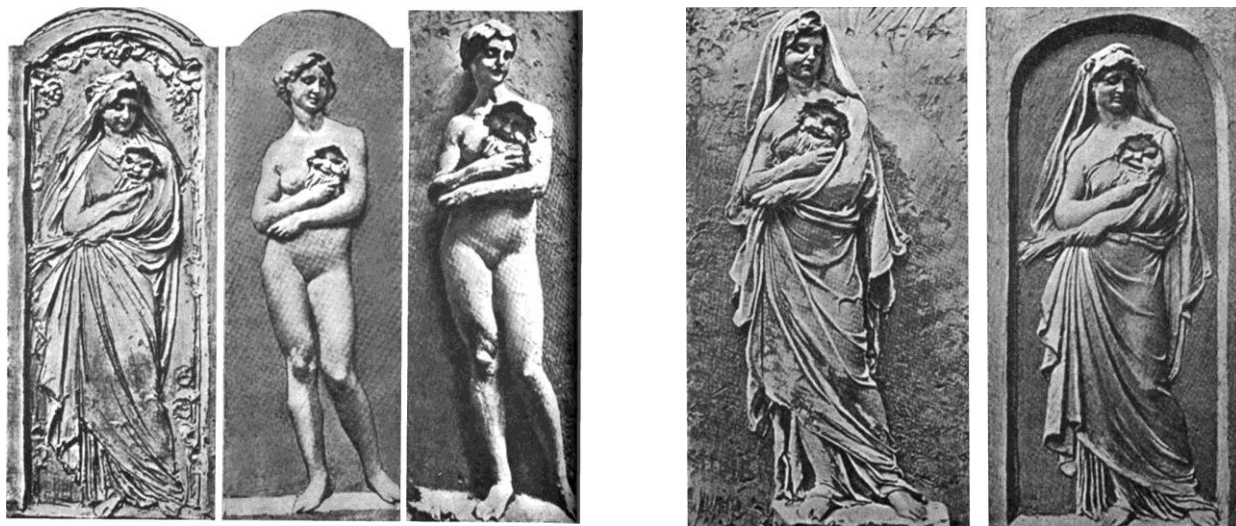
Другие трудности, о которых я буду говорить ниже, когда мы глубже затронем тему, заставляют меня советовать вам начинать намеченные работы по скульптуре с композиции в рельефе, а не в круглой пластике, т. е. придерживаться той же последовательности, что и в этюдах с живой модели.

В вашем первом опыте вы должны ограничить себя темой, требующей всего одну или две фигуры, как «Музыка», «Поэзия» и т. д. Позднее, когда вы приобретете опыт в деле гармонического объединения линий, теней, полутеней и светов, вы возьметесь за мифологические сюжеты, требующие большего числа фигур.

Намечая в рельефе сюжет с одной фигурой, в первую очередь найдите ту позу, которая лучше всего выразит вашу идею, затем перейдите к контрастам планов и линий, которые может дать эта поза; затем выявите расположение драпировок (если сюжет допускает введение драпировки), более всего соответствующее линиям фигуры и усиливающее ее движение направлением складок; дайте, наконец, аксессуары, которые объяснят сюжет зрителю.

Размеры атрибутов или эмблем чрезвычайно важны. Если они слишком велики, они нарушат масштабы фигуры, а если слишком малы, то покажутся незначительными; вы должны руководствоваться своим вкусом в выборе их размеров.

В наброске так же, как и в рельефе большого размера, каждая фигура,



которая в дальнейшем будет покрыта драпировкой, должна быть сначала

вылеплена обнаженной. Но в самом начале необходимо сделать эскиз всей композиции с фигурой, драпировками и аксессуарами, чтобы составить себе о ней общее впечатление.

Когда вы приняли решение, т. е. когда вы считаете, что нашли наилучшее выражение сюжета, правильное расположение линий и фиксировали размер каждого аксессуара, сделайте эскиз композиции в целом; затем соскоблите все лишнее — драпировки и аксессуары — и начните моделировать обнаженную фигуру в ее основных линиях, обращая особое внимание на ее пропорции, которые необходимо установить с максимальной точностью; ибо на первом спешном эскизе легко может случиться, что драпировка скроет настоящие размеры руки, ноги или торса, и, когда вы дойдете до исполнения намеченного задания в большом размере, где к пропорциям придется отнестись более внимательно, вы не сможете добиться того приятного впечатления, которое вам случайно удалось на эскизе.

Я знаю, что не всегда можно иметь перед собою живую модель, которая показала бы, что возможно и что невозможно в движении, но что вы можете и должны сделать — как я уже советовал в моих заметках о позировании живой модели — это пробовать позу и движение на самом себе, принимать выражение, нужное для сюжета, заметить положение и движение рук, их соотношение с положением и движением головы, ибо в соотношении этих точек вы найдете мимическое выражение позы. Фактически вы должны играть роль, которую отводите задуманной вами фигуре, ибо едва ли вы можете рассчитывать, что профессиональная натурщица или натурщик вызовут из своей души то чувство и выражение, которое вам нужно, если вы сами не дадите им точных указаний. Только при этих условиях вам удастся получить от модели, если не точное выражение, то хотя бы ведущие линии, зоны напряжения и зоны покоя задуманной вами позы.

Когда вы вылепите обнаженную фигуру, займитесь расположением драпировок, как вы предварительно уложили их на маленьком эскизе, намечая главные линии и массы. Я всегда советую учащимся, прежде чем начать лепить драпировку, сделать в глине реплику фигуры в точно такой же позе, как на эскизе, но в более высоком рельефе, даже в круглой пластике, если хотите, и задрапировать ее куском муслина или другой материи. (Кстати, это будет прекрасным упражнением для того, чтобы научиться располагать драпировку на манекене.) Таким образом вы получите модель,

которая, даже если вы не будете ее точно копировать, может подсказать вам такие комбинации линий, какие вы всегда найдете в натуре. Вам останется опустить некоторые складки или увеличить другие, иными словами, использовать то, что может раскрыть замысел и улучшить его.

Если наш эскиз небольшого размера, желательно увлажнить драпировку, которую вы накладываете на самодельный манекен. Ткань тогда лучше следует за движениями позы и сама лучше принаравливается к пропорциям нагой фигуры; если вы накладываете сухую ткань, складки часто выходят слишком крупными и скрывают основные линии фигуры.

Повторяю, с такой уложенной драпировки вы должны взять только то, что безусловно полезно для вашего эскиза, ибо если вы скопируете каждую деталь, складки будут беспорядочными, и единство рисунка будет нарушено.

Полезно для упражнения повторить несколько раз композицию с одной или двумя фигурами, прежде чем вы перейдете к более сложным сюжетам.

КОМПОЗИЦИЯ РЕЛЬЕФА С НЕСКОЛЬКИМИ ФИГУРАМИ

В исторической композиции приходится учитывать не только то, с чем мы имели дело в рельефе с одной или двумя аллегорическими фигурами, где, кроме стиля и характера, весь вопрос заключается в аранжировке линий и распределении света и тени.

Если вы хотите скомпоновать изображение определенного события, вы должны сначала подготовиться к этому чтением о манерах, нравах и обычаях эпохи, в которую оно происходило, изучением характера каждого из действующих лиц; далее, создайте в своем воображении типы фигур и лиц, которые лучше всего раскрывают этих людей и передают их возрастные различия. Затем учтите еще костюмы, соответствующие сюжету и сцене и играющие такую большую роль в движениях фигур; ясно, что человек, одетый в тяжелую кирасу, не может двигаться с такою же легкостью, как человек, покрытый простой хламидой; наконец, нужно помнить о роли археологии и архитектуры соответствующего периода — их точность сразу придаст композиции подлинный вид. Суммируя, вы должны пытаться мысленно перенестись в ту эпоху, в какую происходит сцена, которую вы собираетесь изобразить. Было бы смешно посадить греческого полководца на кресло XV в. или задрапировать в пеплос королеву XIII в. Однако подобные ошибки часто встречаются в работах учащихся, которые думают, что скульптору ничего не нужно, кроме умения лепить из глины.

Подготавливая сюжет так, как я это изложил выше, учащийся принужден много читать, и если он выберет сюжеты из истории разных эпох, он поймет многое и проникнется духом различных периодов истории.

Многие из молодых учащихся художников начинают заниматься искусством, не имея предварительной литературной подготовки и достаточной культуры. Преподаватель должен всеми силами заставлять их поднять свой культурный уровень, пока есть время; иначе пробелы станут роковыми для их будущего художественного творчества.

Чем внимательнее мы изучаем авторов, касающихся избранного нами сюжета, тем интереснее и характернее будет наш этюд композиции и, в то же время, тем больше мы приобретем познаний по истории и археологии.

Познакомившись ближе с персонажами вашего замысла, вы должны начать играть или изображать их роль. Вы должны спросить себя: каким образом, какой переменной позы такой-то человек выразит то или иное чувство? Ясно, что особа с холодным осторожным характером будет иначе жестикулировать, чем человек с темпераментом энтузиаста. Осторожный Улисс обнаружит свои переживания иначе, чем стремительный Ахилл, а Елена будет двигаться иначе, чем Ифигения. Жесты каждого из этих персонажей должны быть различны, в какой бы ситуации они ни находились. Поэтому важно изучать естественные различия жестов, ибо жесты зависят не только от индивидуальных черт, свойственных характеру человека, но стоят также в зависимости от национальных, климатических и прочих условий. Представьте себе, например, сдержанность англичанина и как противоположность ей — веселую жестикуляцию неаполитанца. Какая разница между ними! И все же, несмотря на все различия, происхождение и корни жеста лежат в человеческом сердце, в котором вы можете найти все оттенки между этими крайностями; наблюдая жестикуляцию каждого народа и расы, художник приобретет хорошую шкалу градаций. Вкус художника должен подсказать, что именно можно акцентировать, не впадая в вульгарность.

Далее, вы должны пытаться вскрыть с помощью жестов характер каждого человека, сделать, так сказать, его биографию. Таким образом, хорошо продумав сцену, которую вы хотите изобразить, и попытавшись сыграть поочередно роль каждого актера, начните группировать персонажи таким образом, чтобы все они, каждый по-своему, способствовали раскрытию сюжета. Не включайте ненужные фигуры, которые только внесут путаницу, а пытайтесь получить контрасты возраста, роста, конечно, если

сюжет это допускает; введите старика, взрослого, ребенка, женщину, молодую девушку и т. д., что поможет вам добиться разнообразия форм и этим сделать замысел более интересным.

Не плохой прием — и удивительные примеры его имеются на египетских и ассирийских рельефах — вводить повторение движений у второстепенных персонажей; но это следует делать с большим тактом, иначе композиция будет монотонной. Например, если основной «мотив» сюжета находится в центре композиции и если движения рук второстепенных фигур направлены к этому центру, то глаз зрителя также устремится к нему, и он легко поймет, что вы хотели выразить.

Начните по-настоящему набрасывать композицию, группируя фигуры главными и второстепенными массами (рис. 275, 276). Если фигуры будут слишком отдалены друг от друга, вы можете использовать драпировки для их объединения и для достижения большей компактности; тот же результат может быть достигнут с помощью аксессуаров: оружия, мебели, архитектуры и т. п.



В сюжете, где внимание зрителя должно быть сконцентрировано на одной точке, не следует разделять фигуры, как это делается на фризе, изображающем процессию, например, как процессия на фриз Парфенона, решенная как орнаментация архитектурной части. С другой стороны, исторический рельеф обычно бывает задуман как картина. Хотя это и не мешает применению его в архитектуре, все же рельеф здесь должен иметь особый характер. Фриз можно рассматривать почти как лепное украшение, как декорированную полосу, которая может идти вокруг всего здания, а историческая композиция занимает только часть его. Мораль отсюда следующая — группировка фигур должна быть компактной.



Набросав композицию в общих чертах, работайте так же, как с однофигурной темой, т. е. наметьте в больших линиях и пропорциях обнаженные фигуры и т. д. (рис. 277); если вам нужны драпировки, приготовьте глиняные манекены; но вместо того чтобы делать каждую фигуру отдельно, как нечто самостоятельное, я советую вам вылепить все фигуры композиции в несколько большем размере, чем на эскизе, а главное — сделать их гораздо более выпуклыми (рис. 278), а затем задрапировать (рис. 279). Это позволит вам добиться большей гармонии в расположении драпировок, чем если бы вы драпировали каждую фигуру в отдельности.

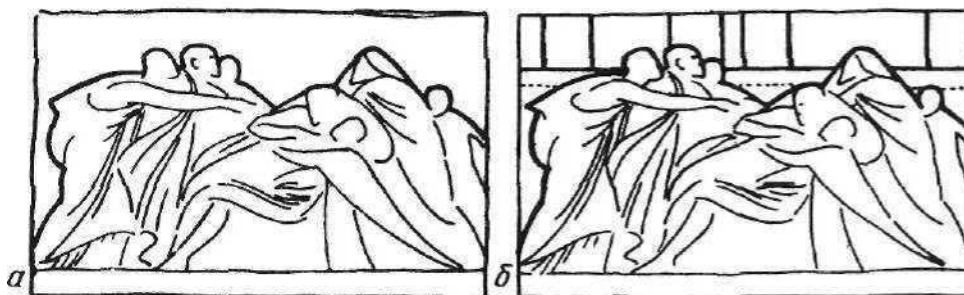
С аранжированных драпировок вы возьмете, конечно, только то, что нужно для вашей концепции, и уничтожите детали, которые могут вызвать хаотическое впечатление и нарушить цельность рисунка, а именно в цельности заключается секрет успеха произведения. Может быть вы захотите спросить, что значит цельность композиции?

Она обозначает существование некоей общей согласованности в характере и выборе значительных линий и наличие одной доминирующей части композиции, которой подчинены все остальные.

Вы должны уделить большое внимание компоновке масс и избегать нескольких масс одного размера. Это последнее можно допустить в чисто декоративной аллегории и будет иногда нужно для сохранения равновесия той архитектурной части, в состав которой она входит. Но исторический рельеф, вводимый в архитектуру, всегда окружен обрамлением, так что фактически он отделен от здания рамой и стал скульптурной картиной; поэтому мы можем противопоставлять массы друг другу в любых пределах, допускаемых хорошим вкусом.

Иногда вы будете поставлены в затруднение оттого, что массы кажутся слишком округлыми или слишком пирамидальными по общему контуру, что лишает композицию силы и устойчивости. В этих случаях я советую вам попробовать провести несколько прямых линий, вертикальных или горизонтальных, которые вы можете ввести в композицию под видом архитектурных особенностей. Они помогут вам восстановить равновесие и единство целого. Вы увидите на рис. 280а и б, где две группы образуют между собой неприятный угол, что горизонтальная линия объединяет их и придает композиции простоту и силу.

Если, с другой стороны, массы на вашей композиции исполнены резкого движения, устремленного по горизонтали, то введите вертикальную линию; она не только восстановит равновесие, но, благодаря своему контрасту с направлением движения персонажей, еще усилит движение и даст ему более сильное выражение (рис. 281 и 281a). Доминирующие линии вашей композиции могут быть прерваны



281

Схема двух
композиционных групп,
имеющих горизонтальный
характер

Две группы, имеющие
горизонтальный характер,
исправлены с помощью
вертикальных линий



в отдельных местах частями, в большей или меньшей степени сливающимися с фоном, но они не должны совсем исчезнуть, иначе композиция будет ослаблена, приобретет хаотический характер и лишится единства и ясности. Ведь при взгляде на рельеф с определенного расстояния в первую очередь производит впечатление силуэт контуров — их рисунок должен дать общее представление о движении и эмоциональном содержании всего рельефа. Если вы хотите выдвинуть вперед какую-то часть, или отодвинуть ее в глубину, или изменить ее рельеф, примените следующий прием: срежьте ее с помощью нитки, осторожно отделите от фона и помещайте слева или справа от первоначально занимаемого ею места, пока не найдете нового, подходящего; укрепите ее, где найдете нужным, слегка прижимая пальцами в центре и незаметно сливая контуры с фоном.

Если вы хотите сделать эту часть более рельефной, то, срезав ее с фона, накладывайте понемногу глины на место, занимаемое группой, пока не получите нужной выпуклости, а затем наклейте группу на этот наложенный вами слой.

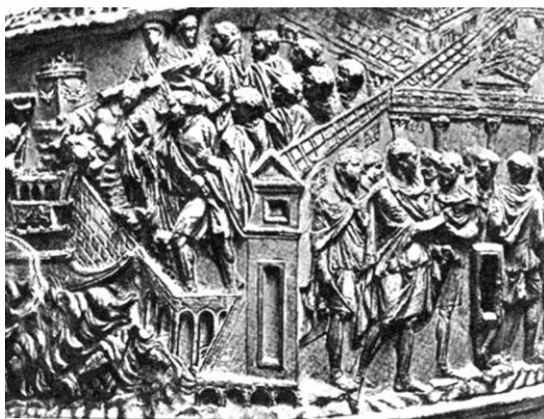
Если вы хотите уменьшить выпуклость, делайте обратное, т. е., срезав группу, сцарапайте некоторое количество глины с фона, а затем вновь наклейте группу. Этим способом вы избегнете необходимости заново переделывать то, что уже готово, и вы скорее сможете судить об удаче внесенных изменений.

* * *

Теперь я должен коснуться вопроса, который был предметом бесконечных дискуссий, а именно — вопроса о перспективе в барельефе.

Греческие скульпторы всегда смотрели на фон рельефа, как на сплошную поверхность, а не как на место для изображения воздуха или неба, и все подтверждает, что они правы. Прежде всего, тени, отбрасываемые рельефом на поверхность, над которой он возвышается, явно требуют, чтобы эта поверхность была сплошной, будь это стена, ваза или ствол колонны; ибо если мраморный фон должен изображать небо, то бессмысленно, чтобы на нем вырисовывалась тень. Во-вторых, если скульптор желает подражать живописи, он должен соответственно уменьшать размеры фигуры, которые он предполагает показать на заднем плане; этот прием будет сведен на нет светом, который будет освещать фигуры в глубине так же сильно, как и фигуры первого плана.

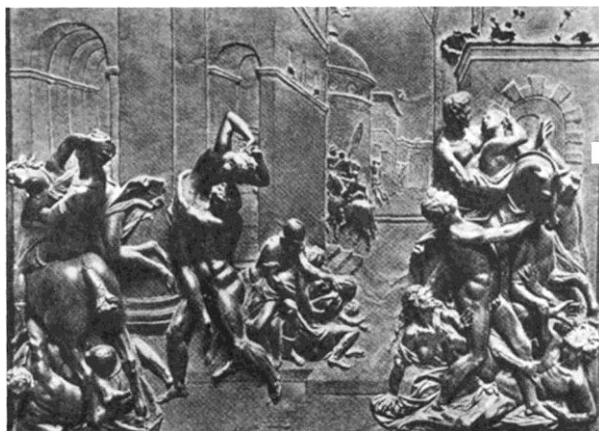
Следовательно, не невежество заставляло афинян избегать оптических эффектов в скульптуре, а, скорее всего, совершенный вкус, который не позволял им нарушать серьезность архитектуры имитациями картин, которые как бы пробивают стену и в еще меньшей степени пригодны для украшения ваз или колонн.



Существует ли что-нибудь более оскорбительное для воспитанного глаза и ума, чем фальшивая вогнутость на поверхности выпуклого предмета или нарушение цельности колонны или прекрасной вазы иллюзией перспективы?

Конечно, никому и в голову не придет, что простые законы перспективы были неизвестны архитектору Аполлодору из Дамаска, воздвигнувшему колонну Траяна. А между тем здания, изображенные в рельефах, покрывающих колонны, построены отнюдь не по строгим законам геометрической перспективы. Художник предпочел мастерскую ошибку, сохраняющую округлость памятника, неуклюжему соблюдению расположенных в последовательном порядке планов и исчезающих линий,

ибо это при углублении в тело колонны произвело бы впечатление изрезанности там, где необходимо было создать впечатление несокрушимой прочности.



Современный низкий рельеф, увы, очень далек от греческого.

Он испытал влияние живописи, и, чтобы убедиться в этом, вам достаточно сравнить образец из Парфенонского фриза работы Фидия с дверями баптистерия собора св. Иоанна во Флоренции, сделанными Лоренцо Гиберти (рис. 285 и 286 — работа Дж. да Болонья). Гиберти ввел воздушную и линейную перспективу для передачи дали; он изображает горы, деревья, небо и облака и думает, что этим он сделал большой шаг вперед по сравнению с античной простотой. Но бронзовая монолитность фона слишком ясно обнажает исчезающие линии и иллюзорную даль.

К сожалению, итальянские и французские скульпторы следующего столетия продолжали работать в этом стиле ультраживописной скульптуры. Они тратили свою энергию и энтузиазм на нагромождение одной фигуры на другую, плана на план, срезая мрамор с полного рельефа до самого низкого полутона на фоне.

Вы поймете, как эта детская погоня за невозможной иллюзией нарушала чистоту форм и величественность стиля, как основные достоинства искусства забывались ради вырезания темных пятен различной глубины, чтобы получить нужные полутона, короче говоря, как эффектность ставилась на место красоты

Разрешите мне закончить, повторив, что в отношении принципов лепки рельефа у вас не может быть лучших образцов и учителей, чем образцы греческого искусства и их мастера, создают ли они орнамент ваз, гробницы или алтари, фризы или фронтоны зданий или воссоздают на постаментах

статуй те эпизоды и знакомые сцены, которые помогают объяснить историю эпохи.

По этой причине композиция в круглой пластике является гораздо более сложным трудом, чем композиция рельефа, где все усилия сосредоточены на обработке одной стороны. Исполнение же рельефного этюда с натуры, в свою очередь, более трудно, чем лепка круглой фигуры, в которой приходится меньше интерпретировать, ибо она почти с абсолютной точностью приближается к натуре.

Когда в круглой пластике делают одну фигуру, то трудности композиции невелики, ибо легко увидеть и понять позу со всех сторон; но как только речь пойдет о двух или трех фигурах, начинаются затруднения: одна из фигур может быть совершенно не видна с какой-нибудь стороны или некоторые части будут представляться рельефами, тогда как важно, чтобы каждая фигура сохранила свою объемную форму, свои пропорции и в первую очередь была интересной с любой стороны.

Когда вы установили для каждой отдельной фигуры ту позу, которая лучше всего выражает вашу мысль, живая модель может дать вам, кроме стиля, все те черты, которые вы желаете добавить, и если вам посчастливится найти подходящую модель, обладающую теми чертами, которых требует ваша тема, вам остается только точно скопировать ее, местами дополняя или подчеркивая ее характер и тип.

Для однофигурного сюжета всегда лучше выбирать простые позы; более того, они вообще более свойственны скульптуре, ибо первое условие для статуи — это чтобы она хорошо стояла, имела прочное и крепкое положение и была бы так сбалансирована, чтобы у зрителя не возникало сомнения в ее устойчивости. Все это побуждает скульптора избирать простую позу, без сложностей, и предпочитать длительное действие преходящему.

Тяжело смотреть на статую, которая крутится и извивается в резких усилиях; подобная статуя может произвести на вас мгновенное впечатление, но если вы будете дольше смотреть на нее, то ее судороги утомят.

Также очень неприятно смотреть на хохочущую прямо вам в лицо голову: она кажется ужасно глупой.

Одна фигура должна дать ощущение стабильности, и в этом отношении она приближается к произведению архитектуры, от которого мы также

требуем и видимой и реальной устойчивости. Поза одной фигуры должна быть такой, чтобы ее можно было выдержать без утомления хотя бы в течение короткого времени.

Когда вы видите на рельефе или на картине, что один гладиатор бросается на другого, стремясь побороть его, вы чувствуете, что это напряженное движение оправдано присутствием второй фигуры, по направлению к которой гладиатор и устремляется. А видеть статую, мчащуюся в пространство без видимой причины, просто смешно.

Из этого вам станет понятно, что круглая пластика, особенно одна фигура, менее приспособлена к передаче резких движений, чем рельеф или живопись; материал, употребляемый нами, его неподвижность, не позволяют нам думать об иллюзионистическом изображении сильного движения.

Микеланджело, очень любивший напряженные позы, хорошо понимал, как наполнять ощущением покоя свои скульптурные произведения. Если вы посмотрите на фигуры на гробнице Медичи, вы обязательно придете в восторг от их устойчивости, несмотря на очень напряженные позы.

Существует много фигур в рост, изображающих танцовщиц, у которых вся тяжесть тела давит на палец ноги, стоящей на пуанте, и хотя многие из них совершенны по исполнению, они тем не менее вызывают чувство неуверенности, и чем они большего размера, тем утомительнее на них смотреть. Подобные сюжеты для одной фигуры извинительны только в малом размере и к тому же не в мраморе, а в бронзе

4. Основы лепки с натуры

Процесс обучения может и должен быть разнообразным.

Давайте назовём процесс работы воображения и воплощение красивых образов в музыке объёма и пространства, творческой работой скульптора.

Однако, художник на белом свете живёт не один. И если ему интересно, что делалось в этой области на протяжении тысячелетий и если он не желает во всём, что он делает изобретать велосипед, ему очень поможет изучение наследия великих мастеров прошлого. Изучение это может быть как чисто визуальным, то есть через внимательное рассматривание произведений, так и практическим, через копирование. Второе наиболее эффективно, так как позволяет, как бы самому немножко побыть тем самым мастером.

Может показаться, что воплощения собственных образов и копирования произведений мастеров достаточно. Однако, как справедливо заметил Леонардо, «художники, изучающие лишь произведения других мастеров, и пренебрегающие работой непосредственно с натуры, являются не детьми природы, а только внуками её, так как повторяют то, что работая с натуры, сделали другие». «Главный твой учитель – это природа!» - эту фразу неоднократно повторяли мастера разных эпох.

Итак, можно определить три основных составляющих, формирующих художника: творческая работа, знакомство с традицией и изучение жизни. Все они работают по настоящему эффективно только в синтезе и можно посоветовать начинающему художнику, не пренебрегать открывающимися перед ним возможностями.

Что это означает?

Нужно много и разнообразно работать творчески: пробовать воплощать то, что приходит в голову, не ожидая того прекрасного дня, когда вы научитесь мастерски лепить и все, что вы задумали будет получаться с ходу. Во-первых, этот день может наступить не завтра, и не через год. А образ как пришел, так может и уйти, он зачастую имеет свою неповторимую ценность для данного момента и данного состояния вашей души.

Во-вторых, решению творческих задач тоже нужно учиться - через практику, через попытки решения этих самых задач. Ведь хорошо вылепленных человеческих фигур может быть недостаточно для того, чтобы композиция, состоящая из этих фигур была интересной.

Кроме того, бывает и так, что человек, изначально переполненный творческими идеями, сосредоточившись только на процессе изучения натуры, на вопросах "а как сделать хорошо и правильно?", засушивает себя, как бы перекрывает вентиль, по которому к нему приходят образы и потом требуется приложить определенные усилия, чтобы источник снова забил.

Параллельно, нужно много лепить с натуры, вначале простые вещи,

1. Простые задачи.

Возьмите в руки кусочек глины или пластилина, размером с кулачок. Попробуйте представить себе какой-нибудь красивый образ. Закройте глаза, помечтайте. Если приходит много образов, выберите из них самый красивый и важный для Вас. Попробуйте представить его максимально чётко и запомнить. Попробуйте представить его вылепленным в глине или пластилине. Попробуйте мысленно увидеть его

с разных точек: спереди, сзади, с боков, сверху. Теперь, попробуйте вылепить то, что удалось представить. В процессе работы отставляйте на расстояние и смотрите, что получилось. Поворачивайте разными сторонами. Сохраните то, что получилось. Через некоторое время достаньте и сравните, что нравится, а что нет.

Упражнение

Найдите изображение какой-нибудь скульптуры, созданной давным-давно. Поразмышляйте об образе, который вдохновлял художника. Помечтайте. Представьте себя в том времени, когда создавалось это произведение. Попробуйте скопировать произведение в небольшом размере. Попробуйте обращать внимание в первую очередь на общее впечатление, и только во вторую соответствие деталей. Сравнивайте с расстояния оригинал и то, что у Вас получается. Думайте больше не о своём неумении, а о музыке объёма и пространства и об образе. Работайте, пока видите, что можете, что-то улучшить. Полученный результат сохраните. Попробуйте просмотреть его на свежий взгляд через несколько дней.

Упражнение

Выберите простой предмет. Лучше всего, если это будет красивый объект живой природы: цветок, фрукт или что-то на Ваш вкус. Рассмотрите хорошенько, не только как он устроен, но и какой этот предмет красивый. Представьте, как этот предмет рос, если это объект живой природы, или как он создавался, если это вещь, созданная людьми. Почувствуйте музыку этого предмета. Попробуйте вылепить этюд в натуральную величину или как вам удобнее. В процессе работы постоянно сравнивайте с разных сторон, с некоторого расстояния, натуру и то, что у Вас получается. В первую очередь, старайтесь передать общее впечатление. Когда утомитесь, сделайте небольшой перерыв, затем снова сравните.

2. Общие принципы лепки с натуры.

Сейчас мы рассмотрим общие принципы лепки с натуры.

Нам понадобится любой предмет несложной формы и кусок пластилина. Для удобства и скорости работы пластилин лучше брать марки "М" (мягкий).

В качестве примера возьмем пластиковую грушу. Она не очень сложная и в то же время обладает выразительной формой.

Рассмотрите выбранный предмет со всех сторон. Какой он формы?

Какие у него наиболее выразительные, выступающие части?

Каковы соотношения высоты, ширины, глубины?



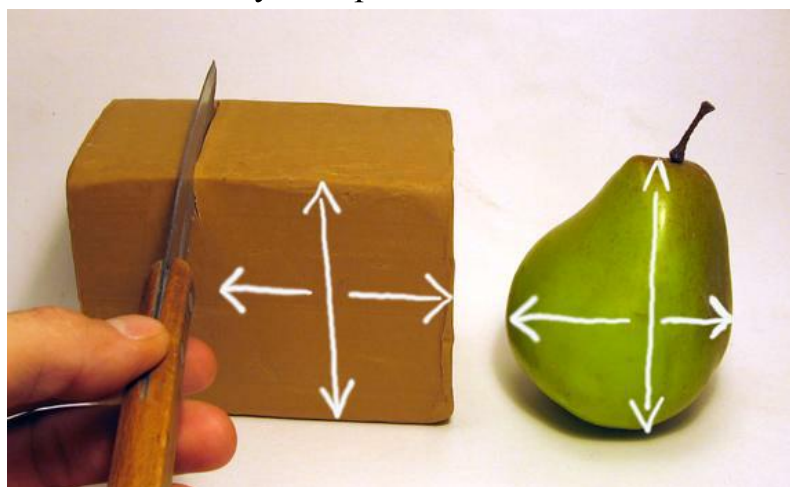
Особенности формы каждого предмета - это "характер формы" этого предмета, а соотношения основных размеров принято называть "пропорциями".

Положите грушу рядом с куском пластилина.

Представьте ее внутри этого куска.

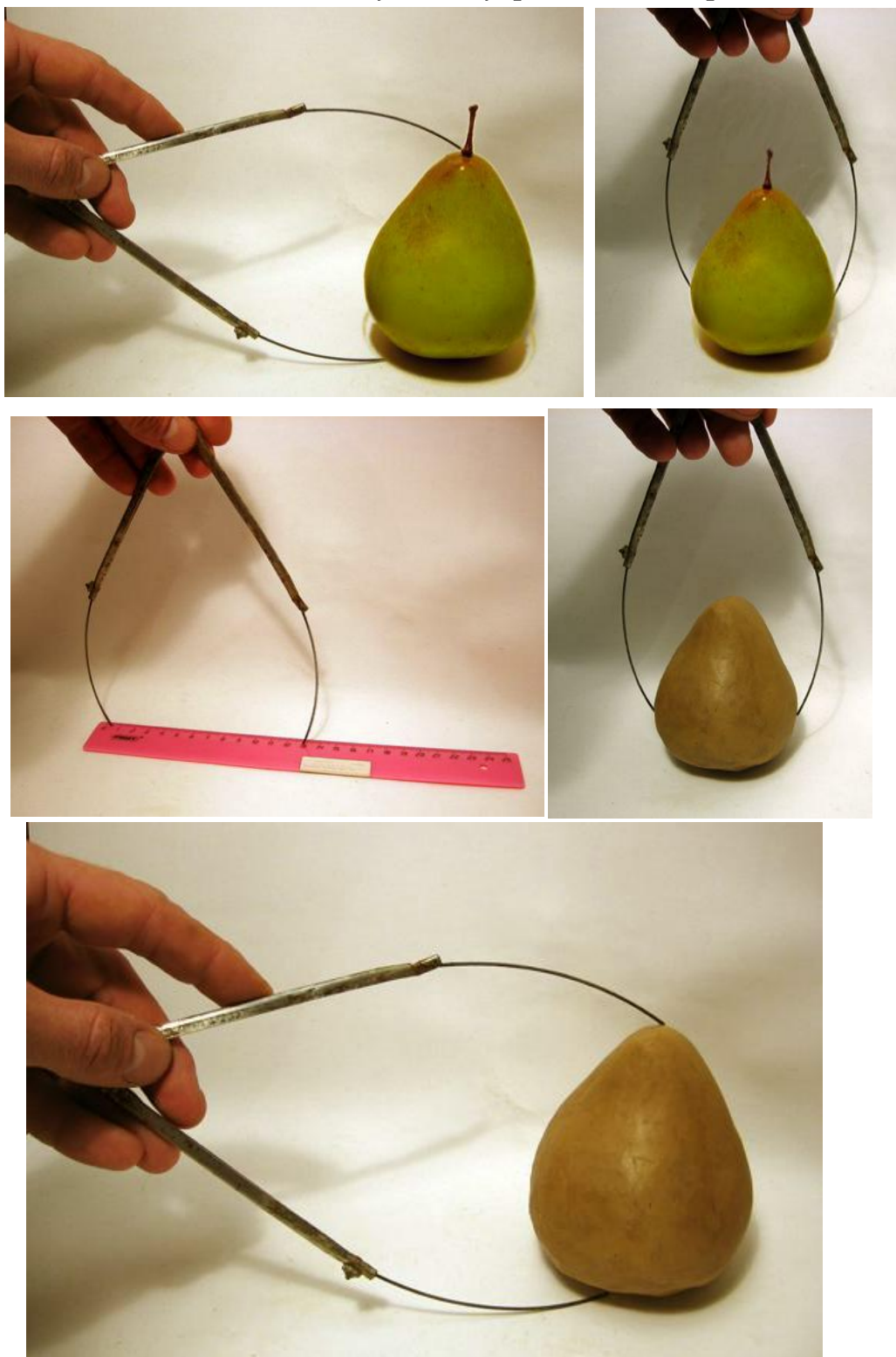


Ножом отрежьте кусок пластилина нужного размера. Это означает, что пропорции куска (соотношения ширины, высоты и глубины) можно сразу же задать такие же как и у изображаемого объекта.



Пропорции лучше всего определять на глаз. Но проверить свое видение можно при помощи циркуля и линейки. Желательно, чтобы циркуль имел возможность охватывать объект с боков. Для этой цели

может подойти крон-циркуль или обычный циркуль, в котором вместо иголок вставлены изогнутые внутрь стальные проволоочки.



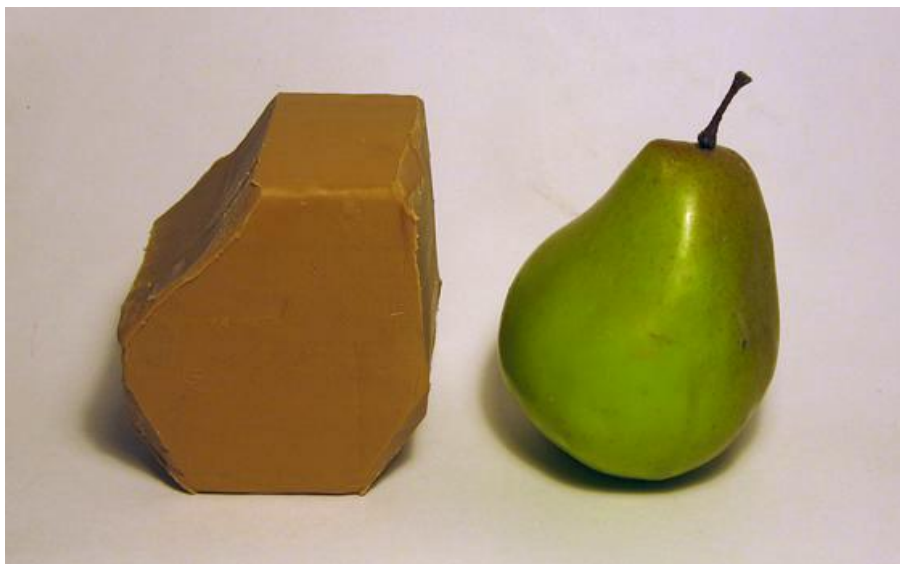
Меряют в первую очередь наиболее крупные размеры (высоту, ширину) и соотносят полученную величину на линейке. Сейчас мы лепим объект в натуральную величину и можем просто брать размеры один к одному, только желательно не сразу измерять циркулем, а все же пробовать вначале брать их "на глаз". В дальнейшем, что бы Вы ни

лепили, всегда старайтесь вначале взять пропорции на глаз, и только затем проверить их измерением, иначе Ваш глазомер не будет иметь условий для развития.

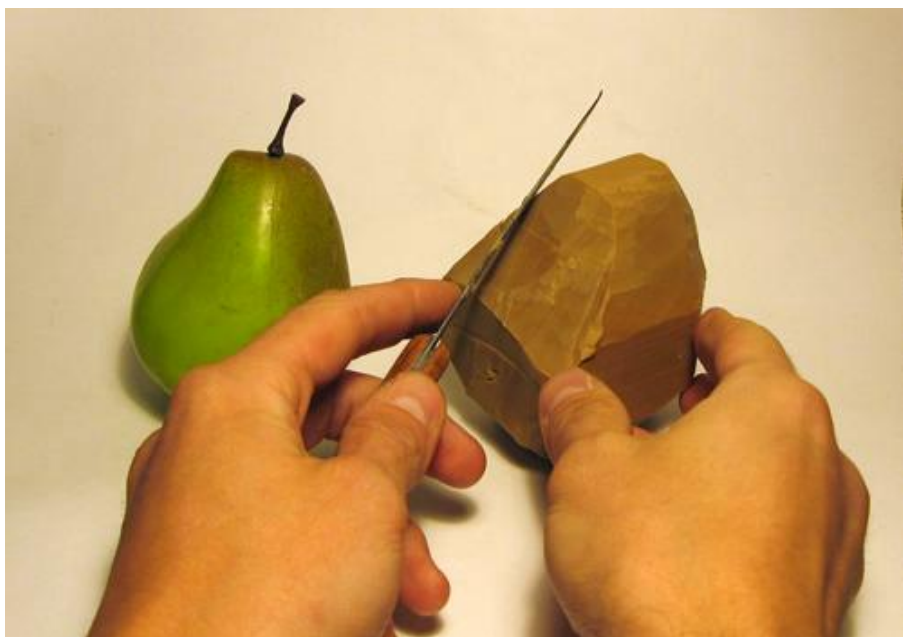
Глядя на кусок пластилина, представьте себе основные линии, образующие габариты груши.



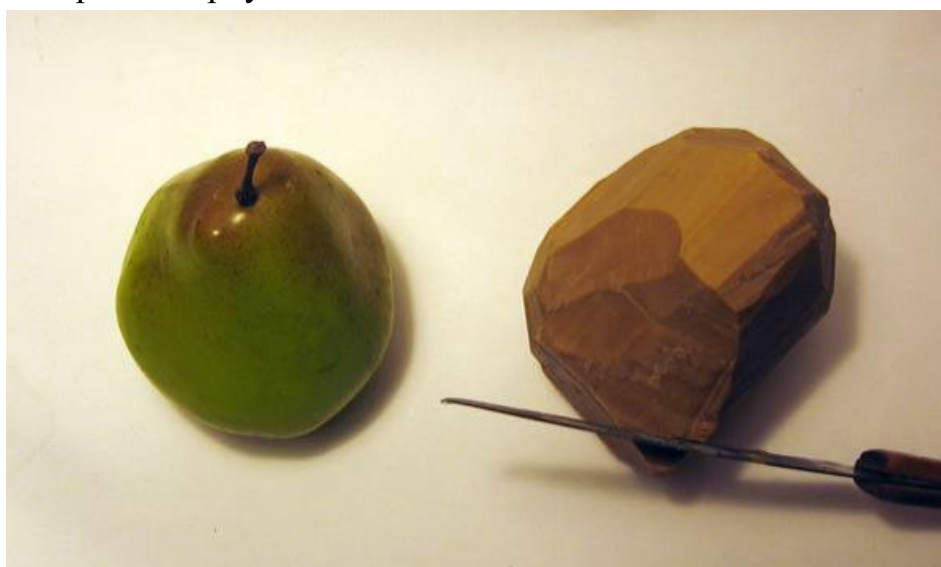
Обрезайте кусок по представленным контурам. Обращайте внимание на то, чтобы вернее взять общее направление, а не на соответствие мелких деталей, нюансов и т.д.



Проделайте эту операцию с четырех сторон, затем обрежьте лишнее на углах.



И посмотрите сверху.



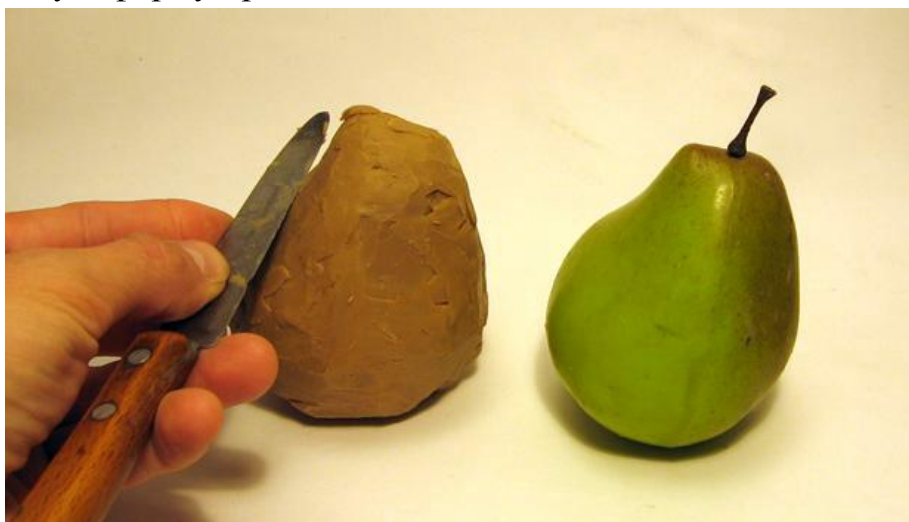
Там где не хватает - добавляйте.



Продолжайте сравнивать с разных точек. Уточняйте общую форму и пропорции. Не тратьте время на выглаживание поверхности.



По мере того, как общие пропорции начинают соответствовать реальности, можно уделить большее внимание "планам", создавая более конкретную форму предмета.



Старайтесь при этом не увлекаться одной стороной. а понемногу выводите форму со всех сторон.



Когда общая форма более менее взята со всех сторон, можно выводить конкретную форму. Это можно делать руками, стеклом тип "петля" или плоским стеклом.

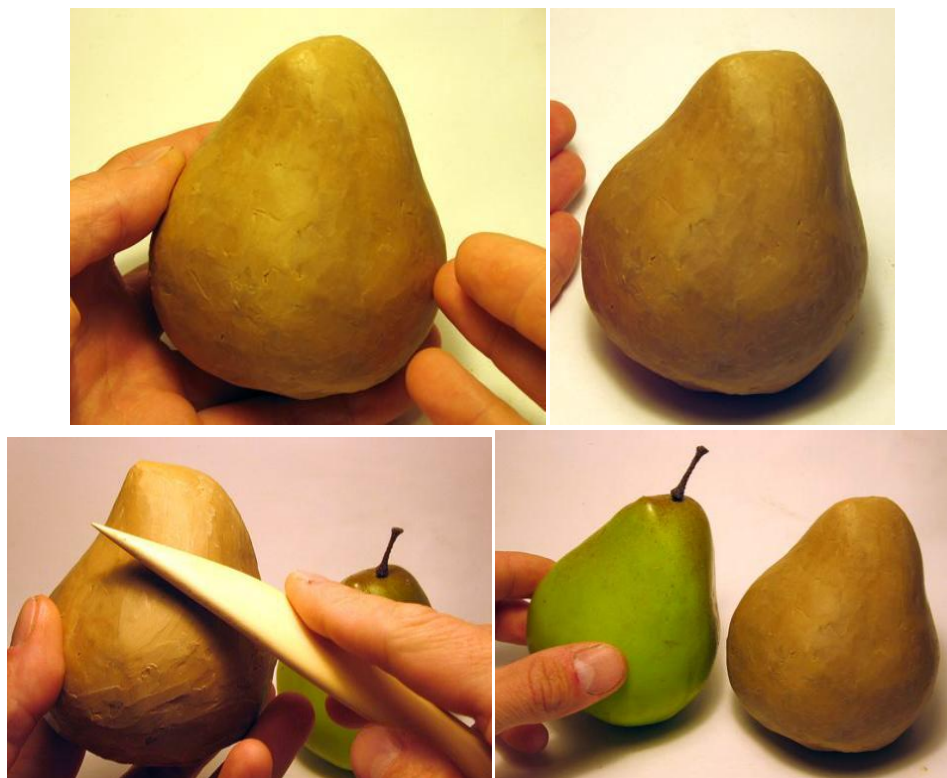


Освещение предмета с разных сторон помогает лучше увидеть особенности формы.



Когда форма становится конкретной и подробной, это возможность еще лучше сравнить пропорции, основные соотношения и планы.





Резюме:

- - Каждый объект в этом мире, имеет свою характерную форму. Обратив внимание на эти особенности, мы можем говорить о "ХАРАКТЕРЕ ФОРМЫ" любого объекта - человека, здания, автомобиля, животного, растения и т.д.
- - Каждый объект имеет свои соотношения высоты, ширины и глубины. Эти соотношения принято называть "ПРОПОРЦИЯМИ"
- - Вначале нужно схватывать основные соотношения со всех сторон.
- - Как правило, форма любого объекта состоит из сочетания "ПЛАНОВ" или плоскостей.
- - Когда форма становится конкретной и подробной, это возможность еще лучше сравнить пропорции, основные соотношения и планы.

3. О пропорциях

Пока Вы лепите с натуры небольшие предметы, проще всего делать это в натуральную величину, как в приведенном примере с грушей. Но так происходит не всегда, чаще всего нужно бывает вылепить тот или иной объект с натуры, в уменьшенном или увеличенном размере. И те

пропорции, которые есть у натуры Вам будет нужно соблюсти в своей работе, даже если они (натура и Ваша работа) разного размера.



Тоже самое происходит при лепке работы на основе эскиза. Если у Вас эскиз в одних пропорциях, а начатая на его основе работа - в других, можно сказать, что Вы пользуетесь эскизом весьма относительно.

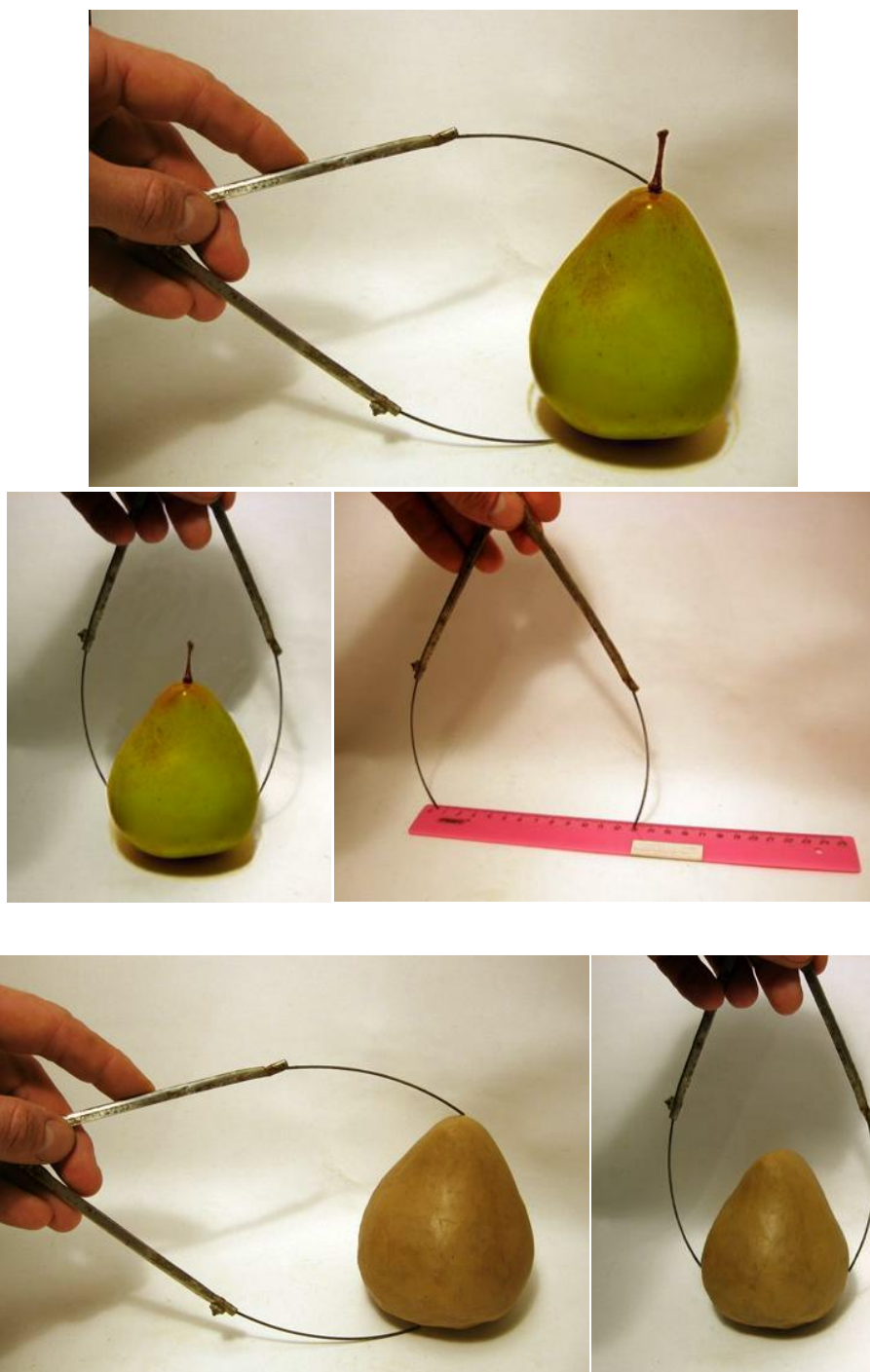
Как же схватывать пропорции? Лучше всего, если Вы в состоянии делать это на глаз. Это возможно в том случае, если глаз Ваш достаточно острый, и Вы безо всяких измерений сразу можете схватить верные соотношения. Такая способность человека верно видеть на глаз расстояния и размеры называется "глазомер".

Как правило, в изобразительном искусстве настоящий глазомер развивается как следствие постоянной работы с натуры. В этом скульптору, как и любому художнику помогает не только работа с глиной или красками, но и постоянные упражнения в рисунке. И обучение скульптуре без серьезных занятий рисунком мягко говоря малопродуктивно.

Но какой бы ни был сильный глазомер, и он может подвести, когда художник устает. Поэтому и в период обучения и когда человек становится мастером, всегда нужно быть внимательным. Для проверки своего глазомера служат измерения.

Рассмотрим способ определения пропорций при помощи циркуля и линейки.

Итак, высота нашей груши - 9,5см, а ширина в самом широком месте 8 (она меняется в зависимости от поворота). Значит соотношение высоты к ширине в этом направлении равно 1,2:1.



Соответственно и у груши, которую мы лепим, должно быть такое же соотношение высоты и ширины, независимо от того, лепим мы ее в натуральную величину, больше или меньше.

Есть пропорции, которые нужно знать наизусть. Например, в фигуре человека, лобок находится посередине фигуры (по высоте), а голова составляет $\frac{1}{7}$ - $\frac{1}{8}$ роста. В голове слезник (внутренний угол глаза) находится посередине высоты. Это не означает, что потом всю жизнь нужно лепить именно так, есть же люди с короткими ногами или большой челюстью, и т.д. Важно лепить осознанно, а не потому что "так получилось".

Основная литература:

- | | | | |
|----|--------------------------------|---|---------------------------------|
| 1 | Сукманов, А.Е. | ЭБС Руконт: Принципы пластического моделирования головы : метод. указания к практ. занятиям | Оренбург: ОГУ, 2008.- 22 с. |
| 2 | Мазовецкая В. | Скульптура для начинающих + CD | СПб: Питер, 2014.- 64 с. |
| 3 | Свешников А.В. | ЭБС Книгофонд: Композиционное мышление: учебное пособие | М: Университет-ская книга, 2009 |
| 4 | Павлова А.А.,
Британов Е.Ю. | ЭБС Книгофонд: Перспектива: Учебное пособие | МПГУ, 2011 |
| 5 | Кринский В.Ф.,
Ламцов И.В. | Объемно-пространственная композиция в архитектуре | Архитектура –С, 2012.- 192 с. |
| 6 | Стасюк Н.Г.,
Киселева Т.Ю. | Основы архитектурной композиции | М:Архитектура-С, 2004.- 96 с. |
| 7 | Логвиненко Г.М. | ЭБС Книгофонд: Декоративная композиция: учебное пособие | ВЛАДОС, 2010 |
| 8 | Н.А.Рочегова,
Е.В.Барчугова | Основы архитектурной композиции | И.Ц.Академия, 2010.- 320 с. |
| 9 | Кошаев В.Б. | ЭБС Книгофонд: Композиция в русском народном искусстве (на материалах изделий из дерева): учебное пособие | ВЛАДОС, 2012 |
| 10 | Франсис Д.К.
Чинь | Архитектура. Форма, пространство, композиция. | М.:АСТ: Астрель, 2010.- 432 с. |
| 11 | Торопыгин О. | Скульптура | неопубликован |

Дополнительная литература:

- | | | | |
|---|---|--|------------------------------------|
| 1 | Т.Г. Маклакова | Функция, конструкция, композиция в архитектуре | М: АСВ, 2005.- 256 с. |
| 2 | Оскар Риера
Ойеда, Джеймс
Маккаун | Цвет. Архитектура в деталях | Ростов н/Д: Фени-кс, 2006.- 192 с. |
| 3 | Ломов С.П.,
Аманжолов С.А. | ЭБС Книгофонд: Цветоведение: Учебное пособие | ВЛАДОС, 2014 |

Содержание

1. Инструменты и оборудование для лепки	3
2. Материалы, применяемые в скульптуре	7
3. Композиция.	12
4. Основы лепки с натуры	35
Литература	48

Подписано в печать 19.04.18. Формат 84х108/32
Гарнитура Таймс. Печать офсетная.
Бумага мелованная. Усл. Печ. л. – 1,47.
Тираж 50 экз.

Издательство Современного технического университета
390048, г. Рязань, ул. Новоселов, 35А.
(4912) 300630, 30 08 30