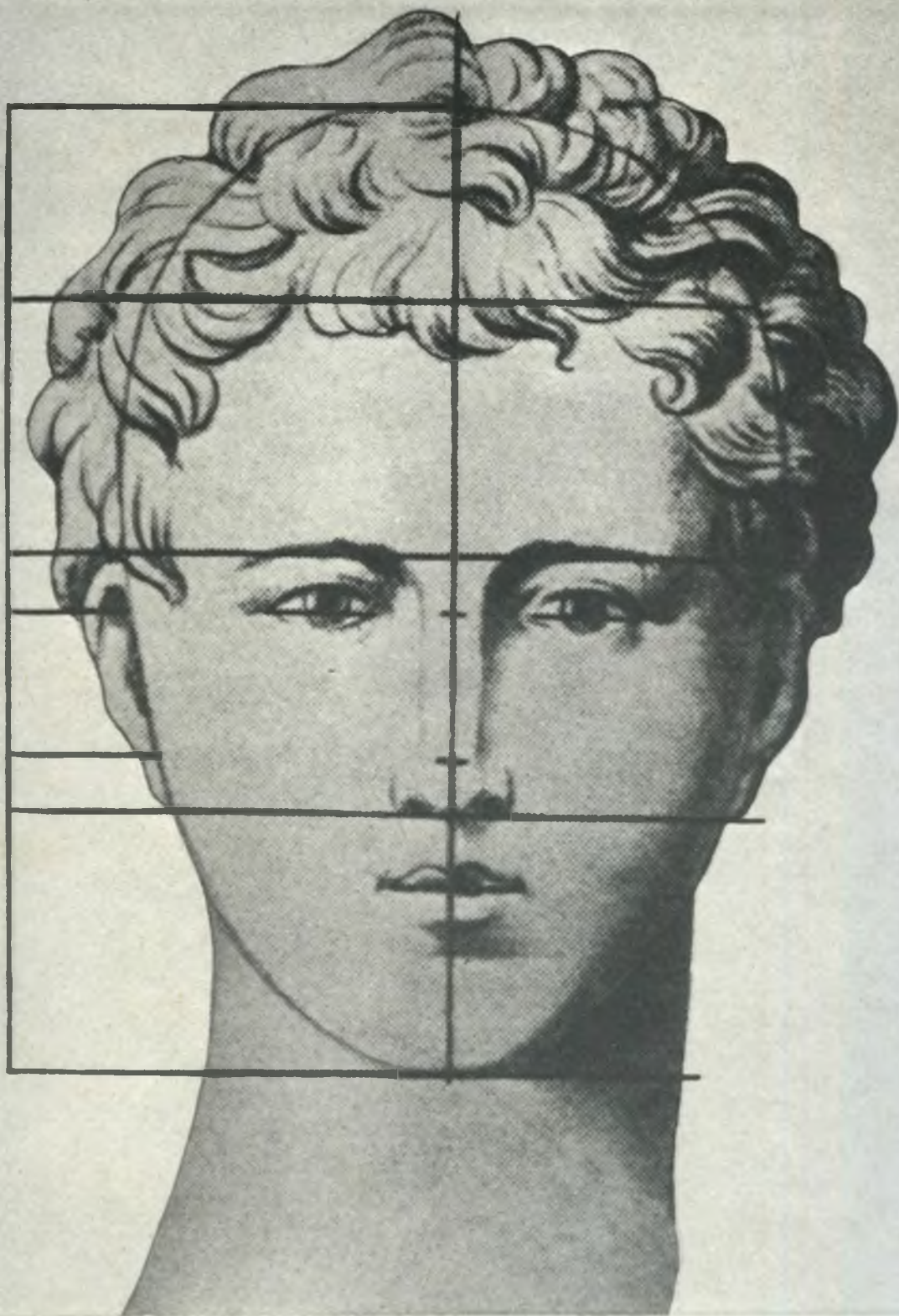




Н.Н. Ростовцев

Рисование ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА



Рисование головы человека

Допущено Управлением кадров,
учебных заведений и научных
учреждений МК СССР
в качестве учебного пособия
для художественных училищ.

Н.Н. РОСТОВЦЕВ

Рисование ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

**Москва
„Изобразительное искусство“
1989**

**ББК 85.154
P78**

**P 4903040000-143 296-88
024(01)-89
ISBN 5-85200-079-5**

© Издательство «Изобразительное искусство», 1989

Введение

Изображение головы человека — один из важных разделов академического рисунка, одна из основ искусства портрета. Многие русские художники посвящали свое творчество преимущественно искусству портрета — Рокотов, Левицкий, Кипренский, Тропинин, Брюллов, Соколов — всех здесь не перечить.

Особое место в истории изобразительного искусства занимает карандашный портрет. Обращают на себя внимание карандашные портреты французских художников XVI—XVII веков, необычайно точные по характеристике рисунки Г. Гольбейна Младшего, ювелирно отточенные портреты Э. Энгра, галерея карандашных портретов О. Кипренского, портреты, выполненные углем и соусом И. Крамским.

Художник, хорошо овладевший рисунком головы человека, способен передать не только облик портретируемого, но и его внутреннюю психологическую характеристику. Таковы, например, рисунки выдающегося советского скульптора Н. Андреева¹. В портрете В. И. Ленина (рис. 1) скудными средствами рисунка художник сумел раскрыть душевные качества великого человека.

Прекрасное знание самых характерных особенностей строения формы головы, изучение лица В. И. Ленина, а также высокая техника рисунка позволили художнику создать идеально-совершенный образ, получивший социально-общественное значение. Необычайно выразительным рисунком Н. Андреева является другое изображение В. И. Ленина, в котором художник создал наиболее монументальный образ великого вождя (рис. 2). В этом рисунке, в отличие от предыдущего, художник отходит от камерной трактовки, опускает частности и сосредоточивает внимание на самых главных особенностях характеристики образа. Следует отметить, что большинство художников нашего времени в монументальных изображениях В. И. Ленина (фреска, мозаика, различного вида панно) берут за основу именно этот рисунок Н. Андреева.

Однако достичь такого высокого мастерства художник может, только пройдя серьезную школу рисунка. Он должен усвоить целый ряд правил и законов перспективного построения изображения формы головы на плоскости, изучить анатомическое строение, конструктивную схему основы формы и ее видоизменения в зависимости от положения

¹ Н. А. Андреев имел возможность длительное время наблюдать и делать зарисовки во время работы и отдыха В. И. Ленина. Это позволило художнику под-

метить и зафиксировать наиболее характерные черты и выражения его лица, жесты рук, движения головы, манеру сидеть и ходить.

высказываниями выдающихся деятелей науки и искусства, а иллюстративный материал наглядно показывает как закономерность строения формы, так и методическую последовательность ее изображения.

Задача данного пособия—помочь рисующему разобраться во всех тонкостях построения изображения головы человека, 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 молодого художника 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.

Предисловие

В основных направлениях реформы общеобразовательной и профессиональной школы указывается, что необходимо «повысить качество образования и воспитания; обеспечить более высокий научный уровень преподавания каждого предмета... усовершенствовать учебные планы и программы, учебники и учебные пособия, методы обучения и воспитания»¹.

Предлагаемое пособие «Рисование головы человека» составлено с учетом повышенных требований к учебным программам художественных учебных заведений и направлено на более углубленное раскрытие научных обоснований преподавания академического рисунка. Главное внимание обращено на методологические основы реалистического изображения головы человека, на принципы и методы обучения, в основе которых лежит рисование с натуры.

В пособии сделана попытка соединить данные психологии, педагогики и других наук с методическими рекомендациями по рисунку. В нем речь идет не только о правилах построения изображения головы, но и объясняются закономерности зрительного восприятия, творческого освоения действительности в процессе рисования с натуры и другие вопросы.

Учебный материал в пособии скомпонован таким образом, чтобы учащийся мог постепенно накапливать и закреплять знания и навыки искусства рисования. Так, например, все сведения по пластической анатомии даны не в одной главе, а увязаны с конкретными задачами, которые предусмотрены последовательностью усложнения натуральных постановок,—рисунок гипсовой головы, живой, портрета. Автор пособия при анализе сложных задач постоянно возвращается к элементарным основам академического рисунка, что помогает восприятию основных положений рисунка с новых, более сложных позиций.

Автор пособия рассматривает обучение и воспитание как единый процесс. Поэтому, раскрывая закономерности строения формы человеческой головы и методическую последовательность построения изображения, автор одновременно затрагивает и вопросы идейно-эстетической направленности, и формирования материалистического мировоззрения.

В данном пособии методические рекомендации основываются на лучших традициях мировой и русской школы рисунка, подкрепляются

¹ О реформе общеобразовательной и профессиональной школы. М., 1984. С. 40.

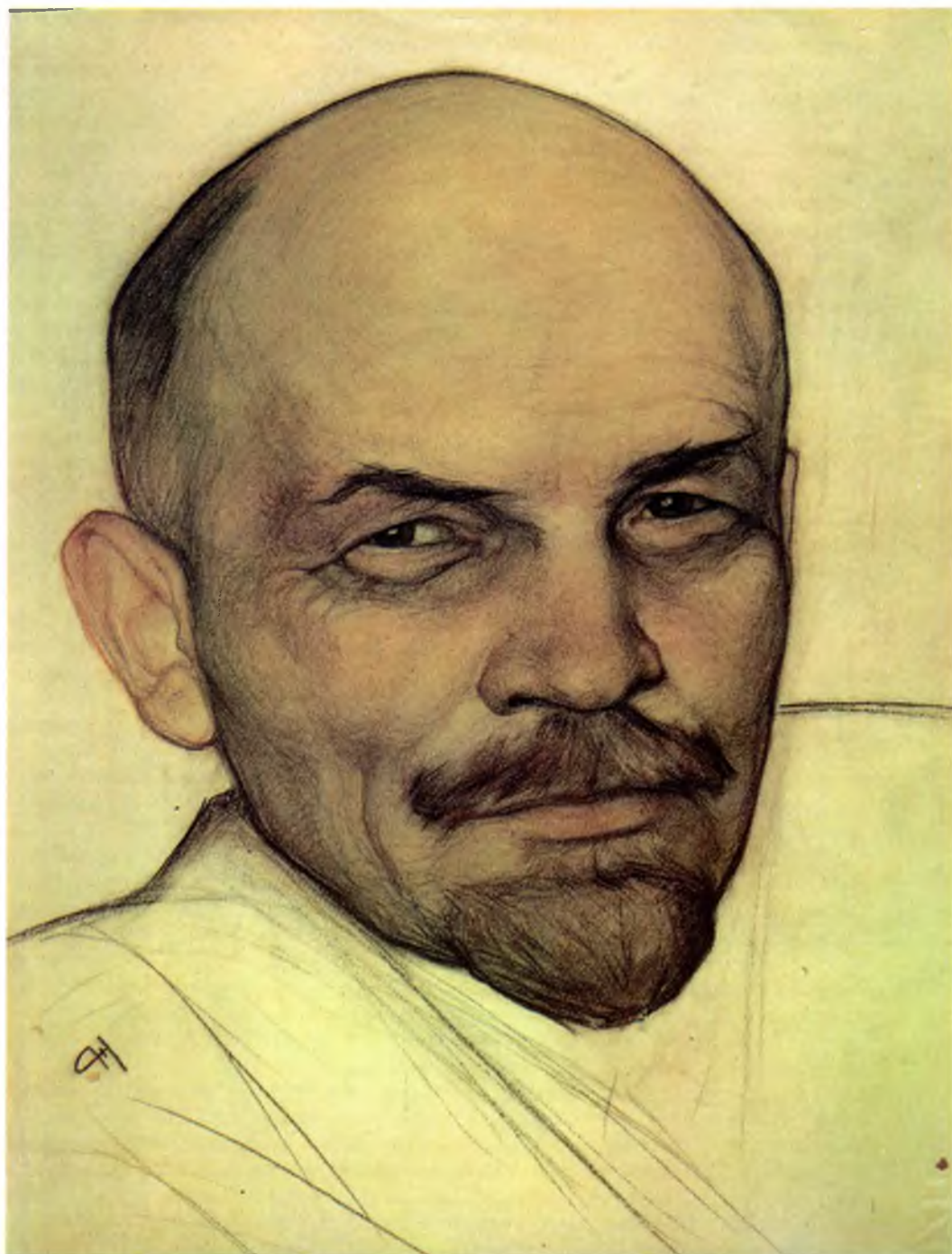
головы в пространстве. Все эти знания дают возможность художнику правильно и выразительно передавать облик портретируемого. Более того, для достижения большей выразительности образа, художник может иногда несколько утрировать характер формы, подчеркнуть закономерность анатомического строения, не нарушая общей убедительности передачи реального образа. Это можно наглядно проследить на портрете матери А. Дюрера (рис. 3). Художник не пассивно копировал натуру, а использовал для большей выразительности свои научные знания из области анатомии. Желая передать в рисунке образ старой, много пережившей в жизни женщины, Дюрер обращает внимание зрителя на анатомические особенности строения костей черепа, плечевого пояса, чтобы с помощью этого приема убедительнее решить сложную психологическую задачу. Дюрер внимательно прорисовывает складки кожи на лбу, выступы скуловых костей, носогубные складки и мышцы лица. Особенно тщательно он прорисовывает мышцы, сухожилия и кости плечевого пояса — яремную ямку, ключицы, все разветвления грудино-сосцевидно-ключичной мышцы. Он их анализирует, казалось бы, с излишней анатомической точностью. Но именно это позволило художнику создать необычайно выразительный образ старой женщины. И что особенно важно отметить, этот рисунок соединяет в себе воедино грамотность и выразительность, то есть то, что характеризует реалистическое направление в искусстве. Художник ничем не польстил своей матушке, ничего не приукрасил, наоборот, он создал убедительный реальный образ старой болезненно-исхудавшей женщины.

А какое разнообразие мы находим в рисунках О. Кипренского, виртуозного рисовальщика и очень тонкого художника-портретиста (рис. 4—8). Этот великий мастер умел не только передавать портретное сходство конкретных людей, но и самый дух эпохи, в которую они жили. Очаровательный портрет С. С. Щербатовой (рис. 4) ассоциируется с образом Татьяны Лариной А. С. Пушкина; портрет Н. В. Кочубей — с Наташей Ростовской из романа Л. Н. Толстого (рис. 5).

Многим начинающим художникам кажется, что всего этого можно достичь без специального обучения, с помощью лишь интуиции, непосредственного наблюдения, что академические правила и законы отнимают много драгоценного времени на изучение «ненужных» научных дисциплин — перспективы, анатомии, теории теней, что гораздо проще работать по чувству, как видишь.

Конечно, и чувства, и интуиция в работе художника играют большую роль, но только лишь с их помощью рисовальщик не сможет даже просто грамотно изобразить голову человека; он будет интуитивно долгое время нащупывать местоположение каждой части лица, и все равно не сумеет правильно связать их между собой в единое целое. Художнику необходимо знать конструктивно-анатомическую структуру формы головы и закономерность взаимосвязи ее частей, которые присущи каждому человеку. И. Крамской, гениальный художник-реалист, писал: «Я много потратил времени на рисунок, я лишился аппетита, когда нос оказывался не на своем месте или глаз сидит недостаточно глубоко; это было сущее несчастье»¹. И художник постоянно следил за

¹ Крамской И. Н. Письма: В 2 т. М., 1937. Т. 1. С. 230.



И. Н. А. Андреев
В. И. Ленин

правильностью изображения (рис. 9). Удивительно точен рисунок и у такого мастера как Б. Кустодиев (рис. 10).

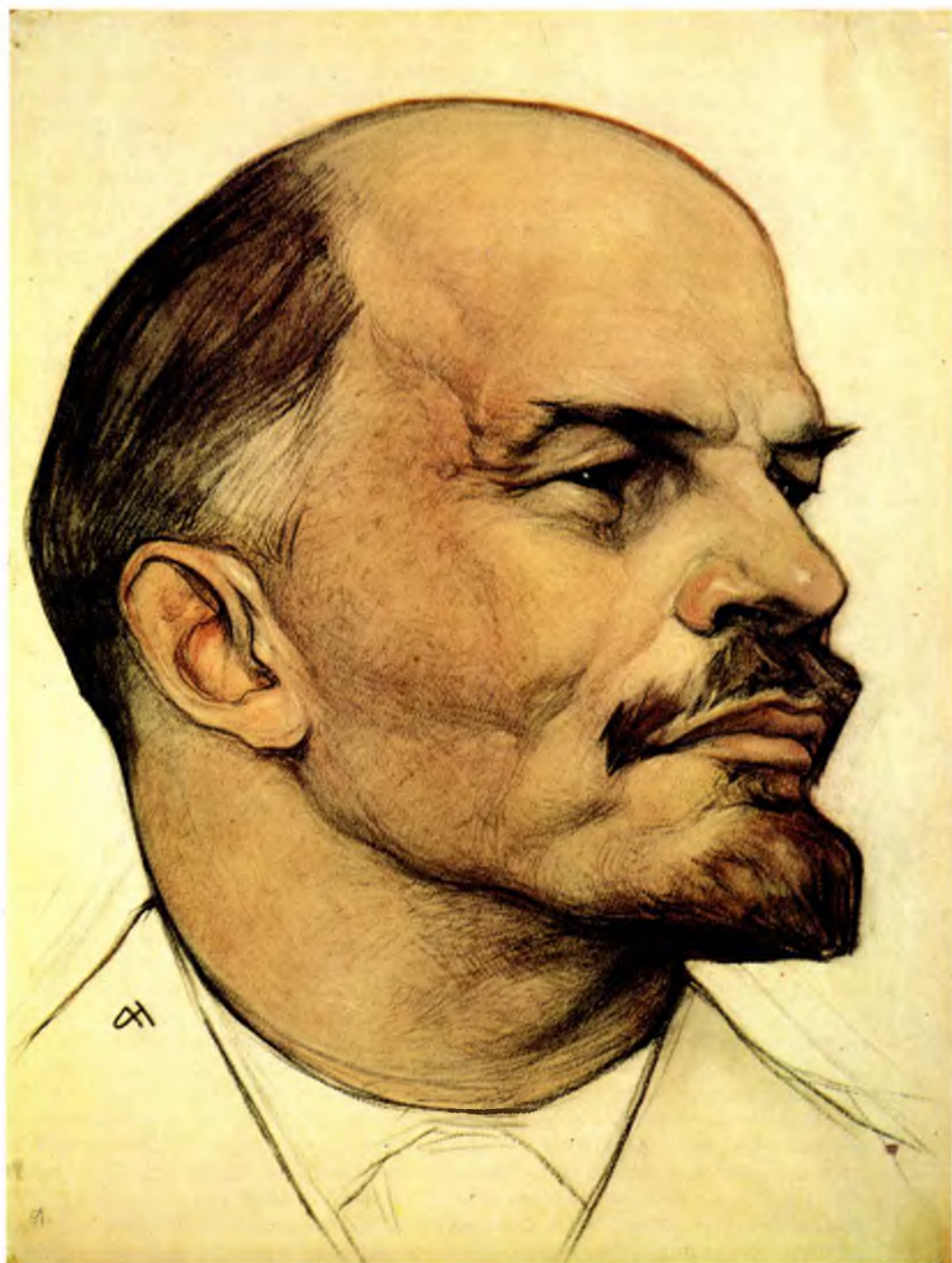
Правильность исполнения заключается не в том, что художник точно изображает форму предметов, а в том, насколько он правильно и глубоко подмечает характерные особенности реальной действительности. Различие между художником-реалистом и натуралистом в том и заключается, что один рисует, логически мысля, а другой только срисовывает. Другими словами, первый в силу необходимости отбрасывает мелочи и сосредоточивает все свое внимание на основном, второй же ставит себе целью дать лишь точную копию того образца, который находится у него перед глазами. Художественная правда в реалистическом искусстве требует художественного обобщения и синтеза. П. П. Чистяков постоянно подчеркивал, что ученый художник не просто копит наблюдения, а суммирует их; он видит в них общие закономерности, лежащие в основе всего существующего: «Человек, набирающийся постоянно впечатлений и выводящий из них законы, может быть творцом вполне, потому что сила духа — сила знания...»¹ Реальность и глубокая убедительность изображения есть не что иное, как результат подлинного объективного познания действительности. Исходя из всех этих предпосылок, искусство реализма мы должны рассматривать как высшую форму художественного познания действительности. Реализм следует рассматривать не только как творческий метод работы художника, но и как путь принципиально правильного и наиболее глубокого познания действительности.

Процесс познания художником окружающего мира состоит в раскрытии законов природы для применения этих законов к практическим целям искусства. Глубокое и всестороннее знание мира, знание его закономерностей есть основное условие реалистического искусства. Правильно понять и глубоко правдиво изобразить действительность без знания ее законов невозможно. Рисующий, стоящий на этих позициях, стремится вскрыть законы строения природы путем научного анализа. Познание объективных законов природы является необходимым условием для плодотворной работы художника-реалиста.

Буржуазная эстетика проповедовала и проповедует субъективизм в творчестве художника. Субъективизм в искусстве отстаивает произвольно-индивидуалистический подход к художественному творчеству, отвергает объективную реальность и законы искусства. Отсюда он воюет за абсолютную свободу действий художника, против традиций и школы, якобы сковывающих творческие возможности художника. Поэтому поклонники субъективизма в искусстве ратуют за методы «свободного воспитания», за невмешательство педагога в творческий процесс ученика, за полное предоставление свободы действий художнику.

Советское реалистическое искусство требует от художника тесной связи с жизнью и высокопрофессионального мастерства. Отсюда особое внимание к художественной школе, к методам овладения языком изобразительного искусства. Реалистическое искусство пользуется языком, ясным для всех, оно доступно людям всего земного шара и стремится отображать реальную действительность правдиво, без искажений. Все великие художники реалистического направления при изображении

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 313.



2. Н. А. Андреев
В. И. Ленин

человека стремились использовать язык ясный и понятный, чтобы зритель, независимо от нации, расы и уровня образования, мог «прочитать» произведение художника-реалиста. Советский художник также должен хорошо владеть реалистическим рисунком, чтобы суметь запечатлеть образы своих современников, чтобы и потомки наши смогли получить правильное представление о нас. Народный художник СССР Т. Салахов пишет: «Если художник создает зашифрованные ребусы и шарады, то это говорит о его замкнутости и оторванности от жизни... Молодые художники не могут не задумываться об изобразительной форме, которая лучше всего передавала бы индивидуальность современных героев, их духовную наполненность, преклонение художника перед красотой реального мира»¹.

Объективное познание природы дает возможность художнику реалистически убедительно изобразить ее на плоскости, а эти объективные знания художник может приобрести только с помощью науки. Изучение перспективы, анатомии, теории теней имеет тесную связь с искусством, хотя искусство и наука по разным законам познают природу.

В своей работе «Материализм и империокритицизм» В. И. Ленин пишет, что познание реальной действительности в науке и искусстве подчиняется одним и тем же законам, различна лишь форма отражения. Искусство отражает мир в художественно-образной форме, наука — в понятиях, законах, категориях. Вместе с тем марксистско-ленинская наука предупреждает, что процесс познания природы человеком очень сложен. Одной из задач учебного академического рисунка и является раскрытие путей познания реальной действительности в процессе построения изображения, раскрытие приемов и методов изучения форм природы.

Путь познания реальной действительности подчиняется определенной закономерности. В. И. Ленин эту закономерность выразил следующими словами: «От живого созерцания к абстрактному мышлению и от него к практике — таков диалектический путь познания истины, познания объективной реальности»².

Учащиеся художественных учебных заведений часто пытаются ограничиться в рисунке поверхностным наблюдением, а в живописи — мимолетным созерцанием, считая, что этого вполне достаточно для художественного отображения природы. В результате они становятся на ложный путь, начинают придерживаться ошибочного взгляда, будто бы в искусстве необходимо лишь первое живое впечатление, что ценность в искусстве представляют произведения, в которых выражаются только непосредственные мимолетные субъективные ощущения художника.

Вопрос об отношении художника к реальной действительности всегда вызывал много споров. Вокруг этого вопроса велась и ведется ожесточенная борьба между представителями материалистической и идеалистической эстетики. Представители идеалистической эстетики утверждают, что первичным должно являться для художника вдохновение, чувство. Материалистическая эстетика, наоборот, утверждает, что реальный мир первичен, а художественное мышление вторично; материалисты доказывают, что искусство является своеобразной формой отражения объективно существующего мира. «Материализм в полном согласии с

¹ Салахов Т. Т. Молодая поросль нашего искусства // Коммунист. 1982. № 16. С. 74.

² Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 29. С. 152—153.



3. А. Дюрер
Портрет матери

4. О. А. Кипренский
Портрет С. С. Щербатовой



естествознанием берет за первичное данное материю, считая вторичным сознание, мышление, ощущение, ибо в ясно выраженной форме ощущение связано только с высшими формами материи (органическая материя), и в «фундаменте самого здания материи» можно лишь предполагать существование способности, сходной с ощущением»¹.

Художник-реалист всегда опирается на реальную действительность, учитывает объективные законы действительности и при построении изображения творчески использует их. Формирование художника-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 39—40.



Б. О. А. Кипренский
Портрет Н. В. Кочубей

реалиста предусматривает вооружение учащихся художественных учебных заведений определенной суммой научно-теоретических знаний и практических навыков. Художник-профессионал тем и отличается от дилетанта, что он должен хорошо знать и понимать сложности реалистического изображения, закономерности зрительного восприятия действительности и уметь творчески их использовать в работе. Такие научно-теоретические дисциплины, как марксистско-ленинская философия, психология, анатомия, перспектива помогают художнику глубже понять явления действительности и изобразительного искусства.

Выдающийся художник-педагог П. Чистяков, размышляя о сути творчества, писал: «Да и что такое творчество? Задавали ли [себе вопрос] те, которые о нем так часто толкуют, что такое творчество, откуда оно

берется. Оно дух, как говорят, а дух выше природы. Вот это-то и плохо, когда человек вообразит в себе этого духа выше природы: от него понесет дичью»¹. Пренебрегая натурой, объективными законами строения форм природы, обучающийся рисунку не сможет подойти и к творческому отображению реальной действительности. Желая выступить в роли художника-портретиста без специальной школы, без усвоения правил и законов реалистического построения изображения форм головы на плоскости, художник не сможет добиться и должного успеха.

Противники реалистического искусства утверждают, что для художника необходимо первое впечатление, без каких-либо повторных проверок полученных впечатлений. С их точки зрения «художественная образность» может быть крайне искаженной и даже ничего общего не имеющей с реальной действительностью. Тем самым они искажают и понятие художественного образа, и понятие образа вообще. В. И. Ленин писал: «...вне нас существуют вещи. Наши восприятия и представления — образы их. Проверка этих образов, отделение истинных от ложных дается практикой»².

Художественный образ формируется постепенно в процессе познания, внимательного наблюдения и изучения природы. 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 (классово) значимыми целями; оно подчинено объективным гносеологическим и психологическим законам, а также законам строения художественного образа, координируется ими и осуществляется в полном соответствии с ними»³.

Поклонники формалистического искусства заявляют, что правильное изображение дает фотография, а художник должен переработать природу в художественный образ. Если художественный образ рассматривать с таких позиций, то изобразительное искусство неизбежно придет к бессознательному нагромождению линий и красок, к чему и пришло абстрактное искусство. Если же термин «образ» понимать с позиций марксистско-ленинской теории познания и психологии, то все становится на свои места. «Под *образом*, — писал С. Л. Рубинштейн, — в собственном, гносеологическом смысле надо разуметь отнюдь не всякое чувственное впечатление, а лишь такое, в котором явления, их свойства (форма, величина) и отношения предметов выступают перед нами как предметы или объекты познания»⁴. Воспроизводя в рисунке образ конкретного человека, художник должен не только правильно строить изображение формы головы, но и передавать характерные особенности — сходство, без этого не будет портретного образа. Говоря об образе, мы всегда имеем в виду сходство с объектом изображения. Советский психолог Б. Ф. Ломов пишет: «Как и любое изображение, образ представляет собой множество элементов, которые находятся в определенном соотношении с множеством элементов изображаемого объекта. В самом общем смысле это есть соотношение сходства или подобия»⁵.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. М., 1953. С. 311.

² Ленин В. И. Поли. собр. соч. Т. 18. С. 109—110.

³ Ленинская теория отражения в свете развития науки и практики: В 2 т. София, 1981. Т. 1. С. 642.

⁴ Цит. по: Платонов К. К. Система психологии и теории отражения. М., 1982. С. 160.

⁵ Платонов К. К. Система психологии и теории отражения. С. 161.



6. О. А. Кипренский
Портрет Е. И. Чаплица



7. О. А. Кипренский
Портрет П. А. Оленина

8. О. А. Кипренский
Портрет А. Р. Томилова



Каждый рисующий с натуры голову человека прежде всего старается передать сходство с оригиналом. Если сходства уловить не удастся, одни начинают овладевать, основными положениями реалистического рисунка; другие, наоборот, искажая образ натуры, думают, что создают оригинальные произведения искусства. Восторгаясь выразительностью и непосредственностью детских рисунков, некоторые методисты ратуют за то, чтобы эту непосредственность и наивность детских рисунков сохранить и дальше, не приобщая детей к изобразительной грамоте. Идеальные противники реалистического искусства и поклонники «свободного воспитания» говорят, что, когда ученику дают академическое задание и

требуют строго соблюдать все его положения, то лишают свободы.

Приходится вновь повторить, что молодежь, уповая на талант, нередко пренебрегает знаниями.

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. Познавая в рисунке законы линейной перспективы, ученик обязан строго соблюдать все правила. Мастер же может делать отступления.

Иногда удивляются, почему так медленно растет новое поколение художников. Разгадка очень проста: прежде учились с детских лет (притом художественной грамоте, и в первую очередь рисунку), стремясь получить знания, овладеть основами изобразительного искусства, а потом только переходили к творческим задачам. Получая в художественной школе необходимые навыки и знания, ученик познает основы изобразительного искусства. Как грамматика необходима будущему литератору, так и изобразительная грамота нужна художнику-реалисту. Без школы, без знания элементарных основ реалистического рисунка молодой художник всегда будет себя чувствовать скованным и беспомощным. Во время занятий учебным рисунком учащиеся знакомятся с теми знаниями, которые были накоплены художниками прошлого с их опытом работы, что способствует быстрейшему росту молодого художника. В результате обучения академическому рисунку учащийся получает необходимую сумму знаний и навыков, с помощью которых он может перейти к самостоятельной творческой работе.

Однако начинающие художники часто торопятся перейти к более сложной творческой работе. В учебном рисунке основной должна быть задача обучения, раскрытия перед учащимися тех незыблемых правил и законов реалистического рисунка, которые они должны твердо усвоить. Учебное рисование — это путь познания реальной действительности и искусства, это сложный процесс усвоения законов строения форм предметов реального мира и правил их изображения на плоскости. Задача пособия — указать и раскрыть те пути, которые помогают правильно видеть и отображать природу, указать метод, который облегчает и упрощает путь познания мира и его отображения в искусстве.

В основе академического рисования должны лежать учебно-познавательные начала. Только при этом условии учебное рисование сможет выполнить возложенные на него цели и задачи.

Разъясняя объективные законы существования художника в обществе, В. И. Ленин писал: «Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя. Свобода буржуазного писателя, художника, актрисы есть лишь замаскированная (или лицемерно маскируемая) зависимость от денежного мешка, от подкупа, от содержания». Отсюда и гневные восклицания В. И. Ленина: «Долой литераторов беспартийных! Долой литераторов сверх-человеков!»¹.

Приобщаясь к искусству, развивая свои творческие способности, молодой художник должен понять роль и значение искусства в жизни

¹ Ленин о культуре и искусстве. М., 1956. С. 44—45 и 42.



9. И. Н. Крамской.
Портрет Ж. А. Полонской



10. Б. М. Кустодиев
Купчиха за чаем

общества, принципы партийности и народности искусства. Искусство не бывает бесклассовым, а художник, как член определенного класса, естественно, выражает идейные позиции своего класса. В основных направлениях реформы школы указывается: «Партия добивается того, чтобы человек воспитывался у нас не просто как носитель определенной суммы знаний, но прежде всего — как гражданин социалистического общества, активный строитель коммунизма, с присущими ему идейными установками, моралью и интересами, высокой культурой труда и поведением»¹. Искусство является одним из действенных средств воспитания народа. Сила его воздействия на чувства и умы людей огромна.

Еще И. Крамской писал: «Только чувство общности дает силу художнику и удесятерит его силы; только умственная атмосфера, родная ему, здоровая для него, может поднять личность до пафоса и высокого настроения, и только уверенность, что труд художника и нужен и дорог обществу, помогает созревать экзотическим растениям, называемым картинами. И только такие картины будут составлять гордость племени и современников, и потомков»².

Во всех этих вопросах будущий художник-профессионал должен хорошо разбираться, понимать методологические основы реалистического искусства и пути его дальнейшего развития. В связи с этим данное пособие ставит своей целью не только изложить определенные правила и законы академического рисунка, но и помочь молодому художнику понять методы овладения самими основами реалистического рисунка.

Метод социалистического реализма обеспечивает неограниченные возможности в развитии творческих способностей художника. Но для того, чтобы художник научился эмоционально-выразительно создавать художественные образы, он должен прежде всего овладеть основами изобразительной грамоты — реалистическим рисунком, и в частности рисунком головы человека.

Стремясь помочь художнику познать особенности строения формы головы человека, методика предусматривает целый ряд последовательно усложняющихся учебных задач: рисунок гипсовой головы, в которой пластическая характеристика формы головы и ее деталей до предела обобщена, что помогает рисовальщику быстрее и лучше усваивать учебный материал; затем следует рисование живой головы, где учащийся углубляет свои знания о закономерностях строения головы, и, наконец, переход к искусству портрета творчески закрепляет знания и навыки рисовальщика. Выполняя эти задания, рисовальщик каждый раз узнает новое о закономерностях строения формы головы, научается иначе смотреть на лица людей, приобретает навыки в искусстве портрета. Основные закономерности строения формы головы и правила построения изображения мы будем раскрывать в необходимой для учащихся последовательности.

¹ О реформе общеобразовательной и профессиональной школы. М., 1984. С. 39.

² Цит. по: Крамской об искусстве. М., 1960. С. 144—145.

Основные закономерности строения формы головы человека

Форма головы человека чрезвычайно сложна и многообразна. У каждого человека есть свои неповторимые особенности в строении черепа и в пластической характеристике внешнего вида. В то же время общая форма головы, ее конструктивно-анатомическая основа имеет одинаковую для всех закономерность строения. Чтобы правильно изобразить голову человека, рисовальщику надо хорошо знать закономерность ее формообразования, пропорциональные соотношения частей целого и их взаимосвязь. Но самое главное, нужно научиться применять полученные знания в процессе построения изображения, а для этого необходимы многократные упражнения в усвоении этих навыков.

Обучение искусству требует строгого соблюдения последовательности усложнения учебных задач и многократных повторений для овладения техникой. В этом отношении примером для нас могут быть музыканты и хореографы, обучающиеся своему искусству. У них каждый, казалось бы небольшой момент исполнения, штудируется и штудируется до тех пор, пока ученик его не освоит. Например, пианист-педагог никогда не разрешит своему ученику исполнить музыкальное произведение только один раз. Он заставит ученика внимательно проанализировать каждую часть произведения, а наиболее сложные моменты исполнения выделит особо и потребует от ученика эти фрагменты повторять часами. Юная балерина отдельные фрагменты танца, в буквальном смысле слова, штудирует до седьмого пота.

У нас же часто учащийся просто выполняет рисунок, предусмотренный программой—рисунок гипсовой головы, рисунок живой головы, головы с плечевым поясом и так далее, без должного штудирования отдельных моментов построения изображения. Между тем в каждом учебном задании учащийся должен усвоить большой объем знаний и навыков, чего нельзя сделать в процессе построения только одного рисунка. Здесь нужны специальные упражнения на усвоение принципа выявления большой формы, на линейно-конструктивное построение и так далее. Учащийся обычно не выполняет такие упражнения, ему кажется, что раз он понял объяснения педагога, то закреплять это практически не обязательно с помощью специальных упражнений, все это можно сделать во время выполнения длительного рисунка. Но при выполнении рисунка таких сложных моментов построения изображения оказывается такое большое количество, что учащийся усвоить их просто не в состоянии. В результате он продолжает работать по-своему,

используя ранее полученные знания и навыки, не продвигаясь вперед, не приобретая новых.

При изучении закономерностей строения формы головы и правил ее изображения на плоскости листа бумаги учащемуся необходимо прежде всего овладеть методами анализа и изображения общей формы головы, на основе которых протекает первоначальный этап построения изображения. Хотя этот этап работы в академическом рисунке длится очень короткое время, учащийся должен не только понять его содержание, но и усвоить на практике с помощью специальных упражнений.

Рассмотрим как можно подробнее сущность метода анализа и построения изображения обобщенной формы головы в рисунке.

§ 1. Метод анализа и изображения обобщенной формы головы

Форму головы художнику помогает воспринять освещение. Свет, располагаясь по поверхности объема головы, дает возможность художнику видеть ее пластику, причем в первое мгновение, человек воспринимает форму головы очень обобщенно: голову как шар, шею как цилиндр, нос как призму, глаз как шаровидную выпуклость, и только впоследствии, при внимательном рассмотрении, человек начинает замечать все тонкости пластической характеристики как головы в целом, так и ее деталей.

Научные исследования психологов это достаточно убедительно доказали — человек вначале воспринимает общую форму предмета, а затем уже его детали. «Результаты исследований дали основание выделить пять основных стадий (или фаз) процесса зрительного восприятия: 1) различение положения предмета в пространстве (в поле зрения) и грубая оценка его общих пропорций; 2) мерцание формы; 3) различение резких перепадов кривизны; 4) глобально-адекватное восприятие, в котором форма представлена без различения ее деталей; 5) адекватное отражение формы в полноте ее деталей»¹. Следуя закономерности зрительного восприятия, рисовальщику необходимо в первую очередь передать общий вид головы, показать особенности ее формообразования, то, как сочетаются между собой поверхности.

На эту необходимость указывали уже художники эпохи Возрождения. Так, например, Альберти в «Трех книгах о живописи» писал, что «видя какую-нибудь вещь», мы говорим, что она занимает «определенное место» в пространстве. «Затем, разглядывая видимое тело, мы замечаем, как сочетаются все его многочисленные поверхности»².

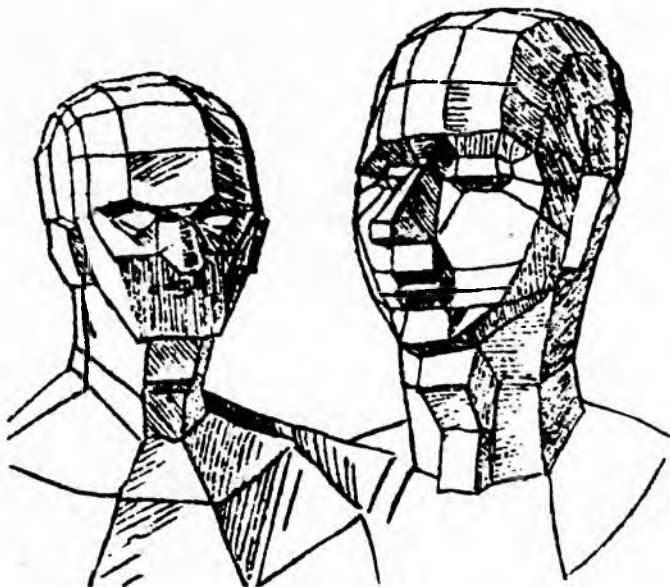
Форма всякого предмета (сюда же можно отнести и голову человека) состоит из многочисленных плоскостей, которые отграничивают ее от окружающего пространства. Задача рисовальщика состоит в том, чтобы правильно понять, как эти поверхности сочетаются между собой, образуя форму. Но, чтобы правильно изобразить эту форму на плоскости листа бумаги, рисовальщику надо перевести реальный вид объемного трехмерного тела в проекционный, то есть уметь перестраивать свое восприятие с объемного видения на плоскостное³.

¹ Ломов Е. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1984. С. 160.

² Леон Баттиста Альберти. Десять книг о зодчестве.

Три книги о живописи. В 2 т. М., 1937. Т. 2. С. 42.

³ Подробнее об этом см.: Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950.

11. А. Дюрер
Обрубковка головы

Проекционное изображение формы головы требует от рисовальщика знания теории перспективы, умения пользоваться правилами перспективы в процессе построения изображения.

Практика показала, что построить перспективное изображение простого геометрического тела не так трудно, но дать перспективное изображение такой сложной формы, как голова человека, оказывается очень сложным делом. Поэтому, исходя из педагогического принципа обучения — от простого к сложному, от общего к частному, уже художники эпохи Возрождения при обучении рисованию головы исходили из применения простейших геометрических форм, то есть учили видеть и представлять геометрическую основу формы как всей головы, так и каждой ее части. Следуя этому принципу, рисовальщик должен мысленно как бы проделать первоначальный этап работы скульптора, вырубавшего из дерева голову человека, ясно представить себе обобщенную форму в виде обруба. На рисунке А. Дюрера это наглядно показано (рис. 11). Таким методом анализа и построения изображения головы и фигуры человека пользовались многие художники. Примером могут служить рисунки Гольбейна (рис. 12, кисть руки) и Шона (рис. 13). Практика доказала, что метод обрубковки значительно облегчает усвоение правил перспективного построения изображения на плоскости, им в дальнейшем стали пользоваться художники-педагоги и последующих столетий, и наших дней.

Так, например, выдающийся советский художник-педагог Д. Кардовский, говоря о принципах и методах обучения рисованию, писал: «Изучающий рисунок должен в своей работе руководствоваться формой. Что же представляет собой форма? Это — масса, имеющая тот или иной характер подобно геометрическим телам: кубу, шару, цилиндру и т. д.

12. Г. Гольбейн
Набросок

Живая форма живых натур, конечно, не является правильной геометрической формой, но в схеме она тоже приближается к этим геометрическим формам и таким образом повторяет те же законы расположения света по перспективно-уходящим плоскостям, какие существуют для геометрических тел»¹.

Графическое изображение формы на плоскости связано с элементами геометрического начертания, это уже прекрасно понимали художники древности. Так, например, на дверях Сикионской школы рисунка, как повествует историк Плиний, было написано: «Сюда не допускаются люди, не знающие геометрии». Художники эпохи Возрождения считали необходимым для облегчения изображения сложной формы на плоскости, в начальной стадии построения изображения, упрощать ее сложную конфигурацию до простых геометрических форм. Художники-педагоги XVII—XIX веков также при изображении сложной формы исходили от наипростейших геометрических фигур (Карраччи, Прейслер, Лосенко, Шебуев, Сапожников, Дюпюи, Чистяков, Ашбе и многие другие). Так, например, югославский художник-педагог Антон Ашбе в основу своей системы обучения рисунку головы положил «принцип шара» и метод моделировки формы тоном. Советский художник и педагог Д. Кардовский считал необходимым пользоваться методом «обрубки» в начальной стадии построения изображения. Но что особо важно отметить — буквально все художники самых разных школ и направлений приходили к одному выводу — изображение головы надо начинать с большой формы, с выявления общей массы объема, а затем уже переходить к деталям.

¹ Пособие по рисованию. М., 1938. С. 9.

Что же представляет собой обобщенная форма головы? Это — трехмерное объемное тело, напоминающее своим характером формы яйца. При обучении рисунку головы все учителя обращали внимание своих учеников на эту характерную особенность строения формы, это мы можем отметить и в учебных пособиях Прейслера, Лосенко, Сапожникова, Кардовского и других. Художники-педагоги, обучая рисунку головы человека, всегда начинают с анализа ее яйцевидной формы. В пособии «Учебный рисунок» (М.: Искусство, 1953) А. Соловьев, Г. Смирнов, Е. Алексеева предлагают начинать рисунок головы с изображения яйцевидной массы сразу тоном (рис. 14). И здесь начинающему рисовальщику предлагается усвоить, что начинать рисунок надо не с частей, а с общего, изображать сначала общую форму головы, а затем постепенно переходить к выявлению деталей.

Метод «обрубковки» помогает художнику правильно изобразить объемную форму головы на плоскости листа бумаги как в целом, так и каждую ее составную часть. Этот метод позволяет сосредоточить внимание учащегося не на поверхностные детали (брови, реснички и т. п.), а на основное содержание большой формы. Понять это несложно, но передать в рисунке оказывается очень сложным делом. Для облегчения решения этой задачи французские методисты прошлого столетия братья Дюпюи обучение рисунку головы начинали с анализа и изображения гипсовой модели обобщенной формы¹. Такие модели в практике преподавания сохранились и до наших дней. Например, студенты художественно-графического факультета МГПИ им. В. И. Ленина первое задание выполняют с модели Дюпюи (рис. 15).

Анализируя форму головы, мы видим, что даже в обобщенном виде, она имеет определенные закономерности построения, обусловленные костями черепа.

Основные плоскости, планы, образующие объем головы, распределяются в пространстве по направлениям формы костей и мышц.

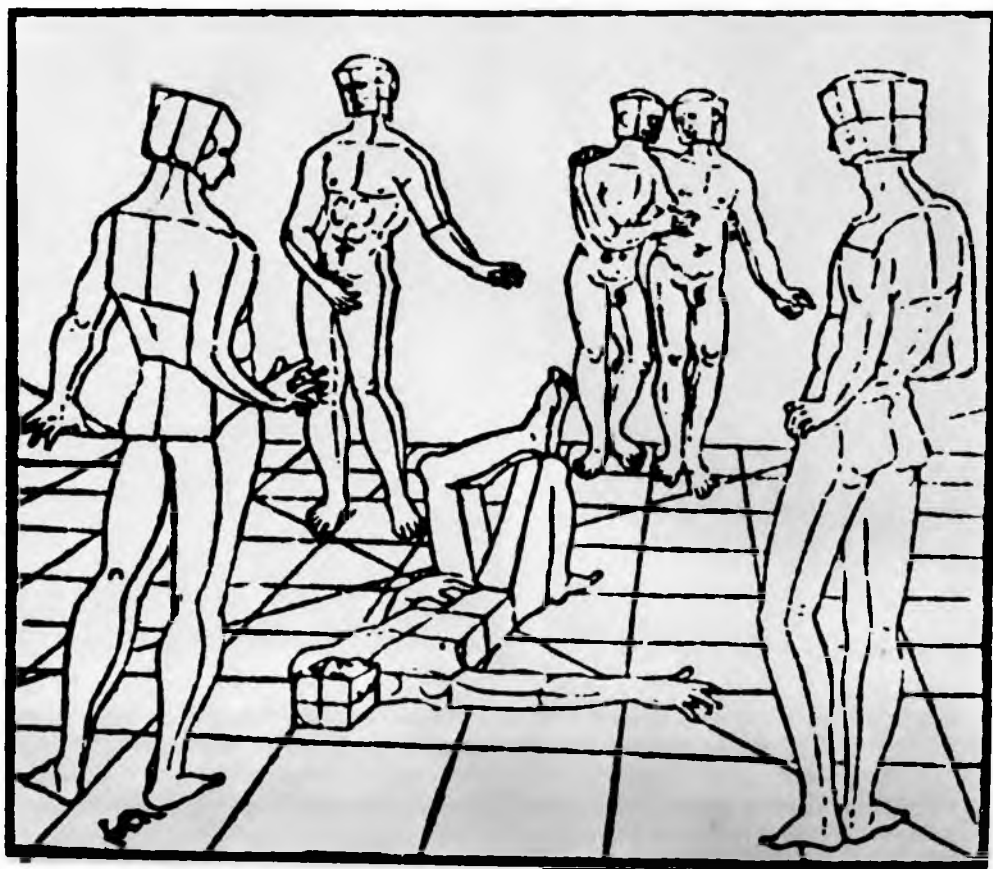
Выдающийся советский скульптор А. Голубкина писала: «Разберите, например, лицо. Вы увидите, что все оно заключается в четырнадцати главных планах: один — середина лба с лобными буграми, два плана от лобных бугров к височным костям, два — от грани височных к скуловым, два — от скуловых к краю нижней челюсти, два — глазничных; два — от глазничных к носу и углу рта, два — от рта до скуловой кости и жевательной мышцы и один — от носа до конца подбородка. И все человеческие лица всегда заключаются в этих четырнадцати планах; изменяется лишь форма планов, но не граница и не число»². Предлагая схематический рисунок головы (рис. 16), А. Голубкина говорит о необходимости обратить внимание на распределение основных плоскостей и их границы, что может помочь правильному изображению общей формы.

Профессор М. Курилко, преподававший рисунок, давал свою схему строения формы головы, основываясь на тех же четырнадцати плоскостях лицевой части головы, вносил уточнения в формообразование деталей (нос, глаза, губы, подбородок) и наглядно показывал взаимосвязь формы головы и шеи (рис. 17).

¹ Комплект моделей головы у Дюпюи состоял из четырех видов: обобщенная форма головы без деталей, голова с намеком на основные детали, голова с

обобщенной формой деталей, голова, имеющая завершенный вид со всеми деталями.

² Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М.: А., 1937. С. 80.

13. Шон
Рисунок

Выявляя общий характер формы головы 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 головы 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 целно, общо. Но чтобы научиться видеть целно, надо знать, из каких элементов это целое состоит, как эти детали и части соподчиняются между собой. Правильно выраженная в рисунке общая форма головы 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 головы, художник должен научиться видеть, как слагается из отдельных плоскостей объем, как организуется конструктивная основа формы. Художник должен как бы

14. Первые этапы изображения головы



осязать форму зрительно, а движения руки с карандашом подчинять пластическому выражению этой формы в рисунке, причем обобщенно, без мелочей.

При выявлении основного объема формы головы, необходимо также иметь в виду, что форму головы образуют две большие части — шарообразная форма черепной коробки и вытянутая подковообразная форма нижней части челюстной кости (рис. 18). Многие рисовальщики упускают это, в особенности при изображении мужской головы с бородой (например, при рисовании учебных постановок — Гомер, Зевс, Геракл и другие), и в этом случае подбородок, то есть нижняя челюсть, оказывается далеко от затылочных костей черепа, она как бы висит в воздухе, не увязываясь с черепной коробкой. Учитывая же общую конфигурацию черепа, художник правильно соединит нижнюю челюсть с основными костями черепа.

Продолжая анализировать форму головы и составные ее части, необходимо отметить еще целый ряд закономерностей, связанных с выявлением большой формы. Так, например, в основе формы носа лежит призма. Зная эту закономерность строения формы носа, рисовальщику уже не так трудно справиться и с изображением его на плоскости листа бумаги. Передать в рисунке правильно перспективный вид формы носа очень сложно, а построить перспективный вид призмы не составит особого труда даже для начинающего рисовальщика. Более того, использование такого метода анализа формы и ее изображения на плоскости помогает художнику справляться также и с решением тональной задачи. Наметив призму носа, ограниченную в пространстве четырьмя плоскостями, рисовальщик сразу же выявляет тоновые градации — свет, тень, полутень, затем уточняет характер формы носа по натуре и приступает к



детальной моделировке формы (рис. 19). Форма глаза сродни геометрической форме шара, и не случайно в спецлитературе укоренился термин «глазное яблоко». Однако при рисовании головы надо учитывать, что глазное яблоко выступает из глазничных впадин всего на одну треть. Кроме того, переходы глазного яблока и глазничных впадин смягчаются веками и моделировка формы должна быть сдержанной. Плохо, когда учащийся, выявляя шаровидную форму глаз, рисует «мячики от пинг-понга» и тем огрубляет реальную форму человеческой головы.

Пользуясь методом «обрубочки» в начальной стадии построения изображения головы, не следует все утрировать и создавать кубистический рисунок, как это мы иногда видим у рисовальщиков. В длительном рисунке обрубочная стадия построения формы занимает незначительное место, лишь помогая художнику.

При изображении обобщенной формы головы с помощью метода «обрубочки», у рисующего вырабатывается навык видеть главное, логически осмысливать увиденное и ясно представлять образ данной пластической массы. Если художник не будет осмысливать и представлять особенности формы головы, а будет ограничиваться только своими ощущениями и восприятиями, то он вынужден будет пойти по пути пассивного копирования природы, срисовывания внешнего вида. Без образного представления художник не сможет подойти к обобщению, ибо с точки зрения теории познания, представление это не снимок с действительности, «не тень ощущений и восприятий», а обобщенный образ природы. Объясняя процесс представления, советский психолог Б. Ломов пишет, что «представление о том или ином объекте формируется в процессе его многократного восприятия... «При переходе от восприятия к представлению структура образа изменяется: одни призна-

ки объекта как бы подчеркиваются, усиливаются, другие — затушевываются и редуцируются. Иначе говоря, происходит схематизация образа»¹. Таким образом, эффективность и целесообразность метода «обрубовки» при овладении искусством рисунка доказывается не только практикой художественных школ, но и данными психолого-педагогической науки.

Метод «обрубовки» помогает художнику не только изучить методическую последовательность построения изображения, но и овладеть языком реалистического искусства. Когда учащийся определяет направление плоскостей в пространстве и старается их правильно передать в рисунке, он научается средствами графики передавать образ объекта, а следовательно, овладевает и языком рисунка.

Однако изучение метода анализа и выражения в рисунке «большой формы» для учащихся часто сопровождается трудностями. Начиная изображать общую форму головы, учащиеся, как правило, ограничиваются линейным абрисом головы и сразу же переходят к деталям, не уточнив ни характера формы головы, ни ее объема. Отсюда и детали они начинают рисовать не с выявления основы формы, а со срисовывания конфигурации формы носа, глаз, губ. Поэтому, как мы уже говорили, для того, чтобы освоить метод выражения большой формы приемом «обрубовки» необходимы специальные упражнения.

Первую серию таких упражнений можно начать с рисунка гипсовой головы, поставив перед собой задачу — сначала выявить в обобщенном виде форму головы в целом, а затем большие формы основных деталей, то есть рисовать не нос с его конфигурацией, а призму и так далее, то есть все в обобщенном виде. И при этом, намечая призму носа, шаровидные формы глаза, необходимо внимательно следить за пропорциональным соотношением частей и целого. Пример подобных упражнений показан на рисунке 20. Выполняя такие упражнения, учащийся должен понять, что такой «обруб» не отвлеченная самоцель изображения формы головы, а необходимая начальная, служебная стадия, связанная с творческим процессом построения изображения. Поэтому наряду с упрощенной трактовкой «обруба», выполняемого с гипсовых моделей, следует сделать подобные же рисунки с живой головы. Лучше всего усваивается метод «обрубовки», когда художник рисует себя с помощью зеркала. Здесь ему приходится с большим усилием воли и осознания задачи отказываться от срисовывания мелких деталей, которые приковывают его внимание, и сосредоточиться только на выявлении основных масс объема. Примером воплощения такого задания может служить рисунок 21. Здесь мы видим, как студент, не заботясь о второстепенных признаках (прическе, складочках кожи и т. п.) выявляет основную (большую) форму своей головы и ее составные части — призматическую форму носа, шаровидные формы глаз и обобщенную форму губ и подбородка. Чтобы метод «обрубовки» не превратился в манеру, а рассматривался бы как краткий этап построения изображения, необходимо параллельно выполнять рисунок с более реальной трактовкой формы (рис. 22).

Для усвоения общего процесса построения изображения следует выполнить длительный рисунок с гипсовой головы с обобщенной

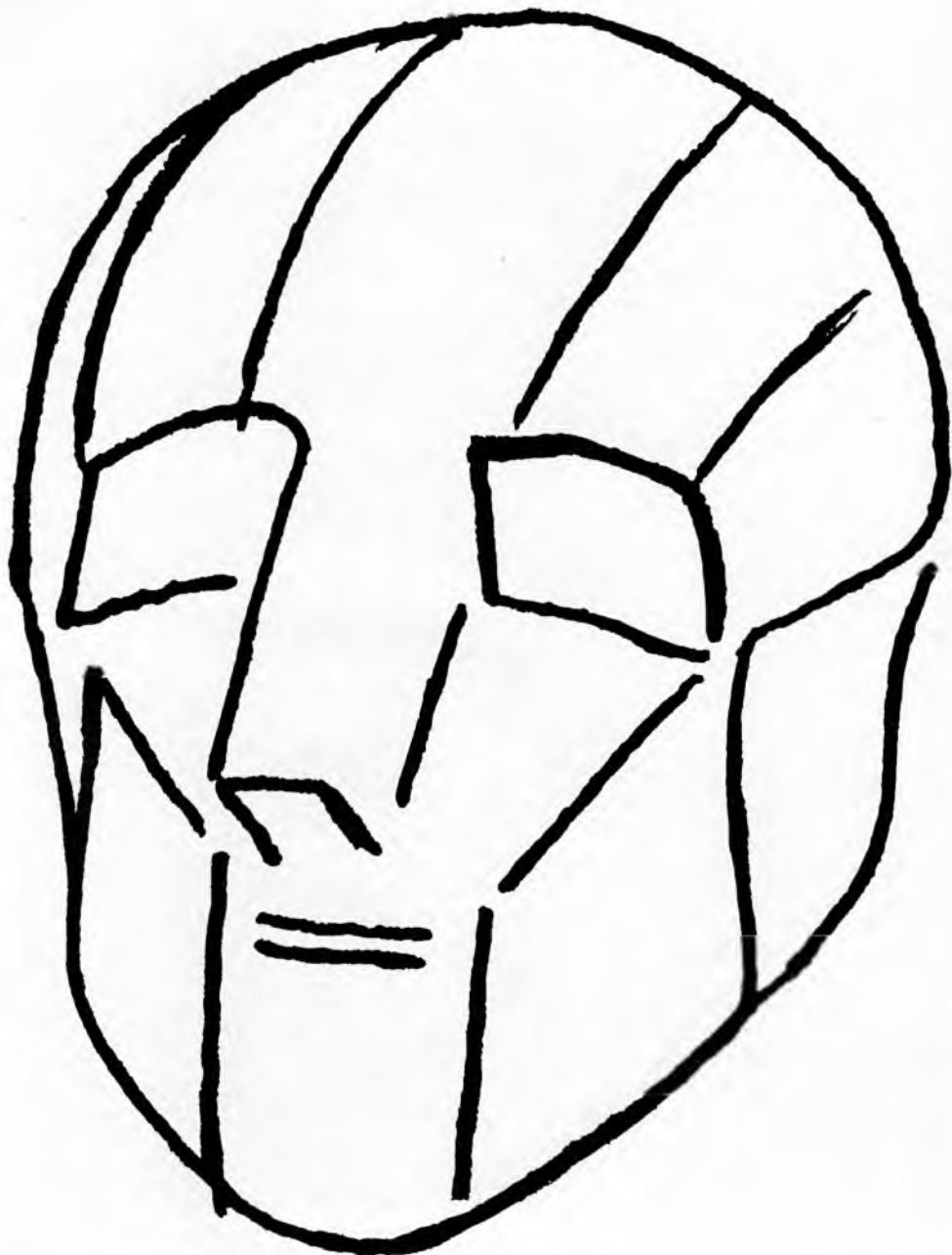
¹ Ламов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1984. С. 168.



15. Учебный рисунок
(модель головы Ф. Дюпюи)

трактовкой формы. Поскольку эти задания рассматриваются как упражнения, время на выполнение такого рисунка не более трех-пяти часов. Пример показан на рисунке 23.

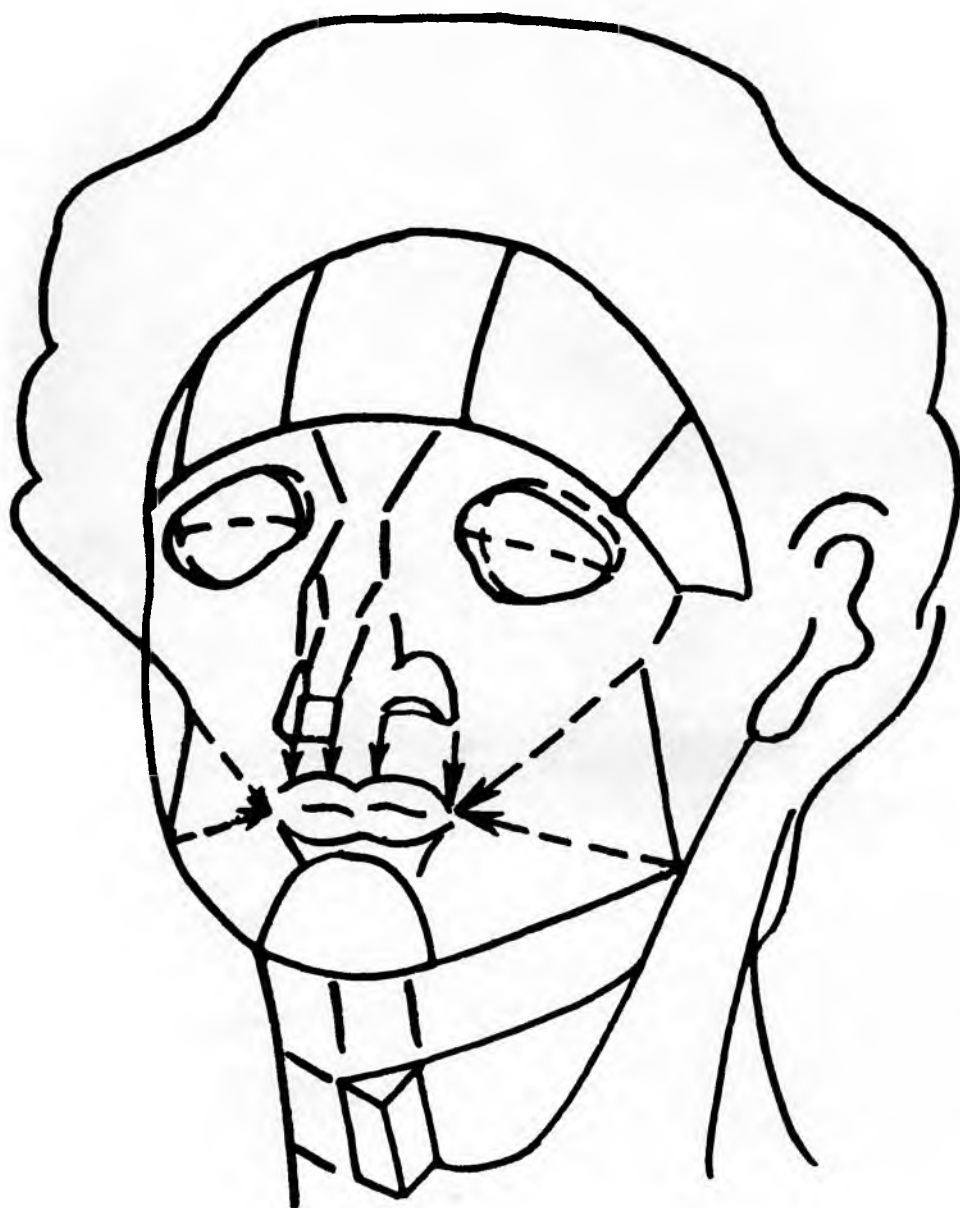
Умение видеть и изображать большую форму способствует успеху в работе. Великие мастера рисунка владели прекрасно большой формой. Так, например, эта форма очень хорошо прослеживается у Энгра



16. А. С. Голубкина
Схема формы головы

(рис. 24). Здесь мы ясно видим шаровидные формы глазных яблок, призматическую форму носа, яйцевидную форму головы.

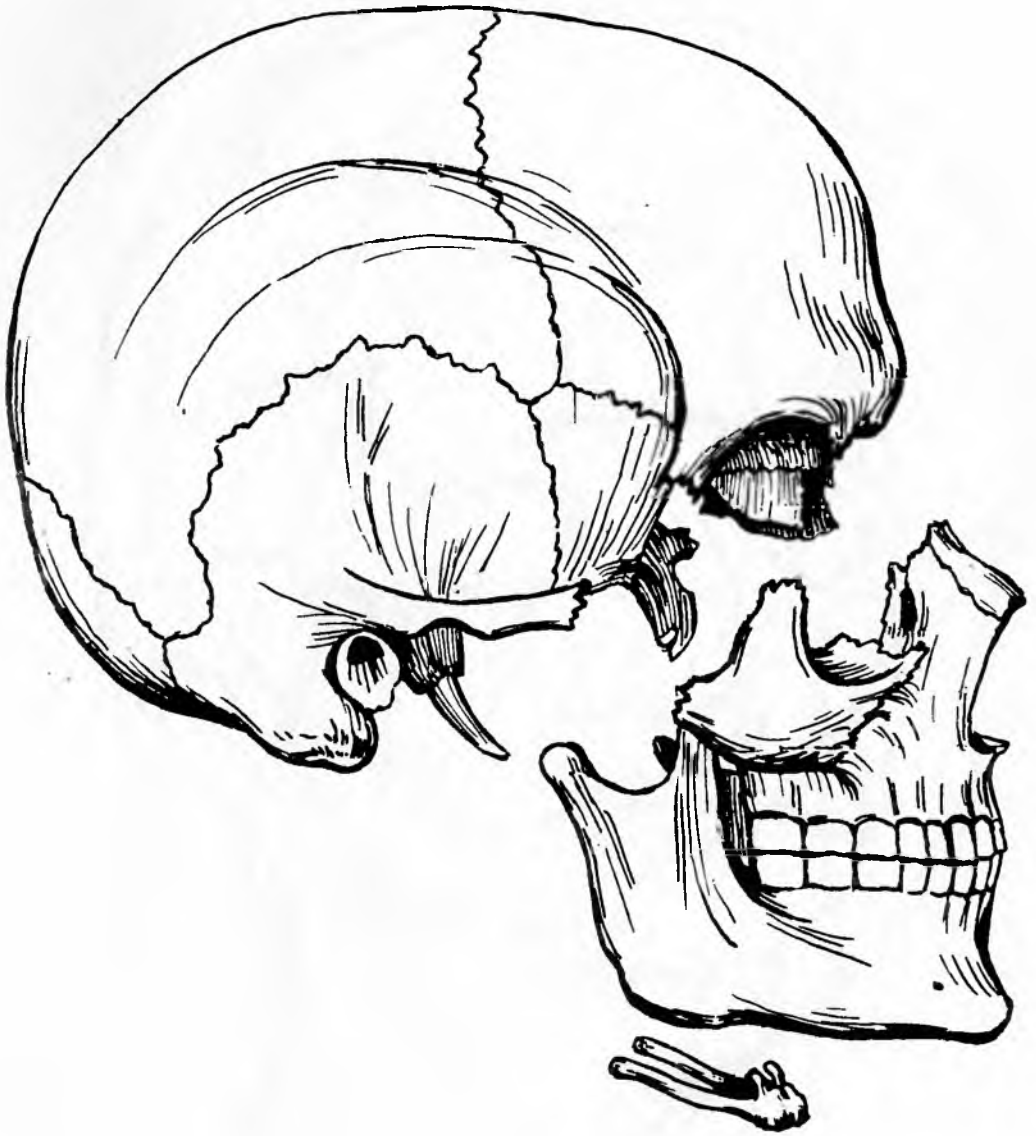
Может показаться, что эти вопросы не требуют такого детального разъяснения, так как уже в начальной стадии обучения рисованию учащиеся хорошо усваивают методический принцип: от общего к частностям и от частных к общему. Однако на практике этот принцип



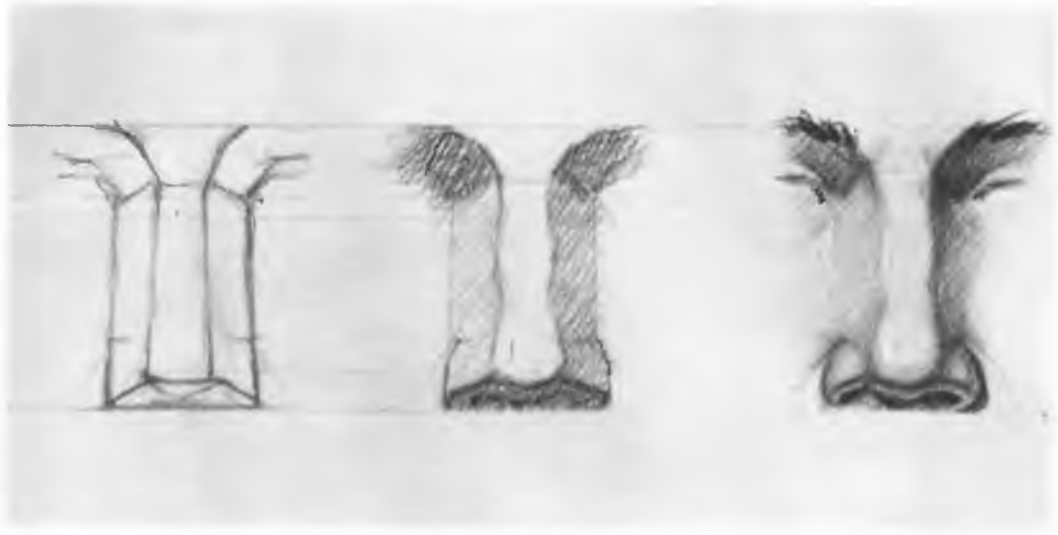
17. М. М. Курилко
Схема формы головы

может осуществляться различными путями: П. Чистяков вел своих учеников через систему «поверочного рисования», А. Соловьев — через тональный рисунок, А. Дейнека оттачивался от линейно-конструктивного рисунка¹. В то же время, несмотря на различие

¹ Подробнее см.: *Ростовцев Н. Н. Очерки по истории методов преподавания рисунка*. М., 1989. С. 253—258.



18. Составные части черепа



19. Последовательное изображение носа

творческого подхода к рисунку, принципы анализа натуры и закономерностей построения реалистического изображения формы головы остаются для всех едиными. Чтобы обучающийся рисунку смог все это хорошо понять, ему необходимы подробные и постоянные разъяснения. Поэтому и в дальнейшем мы будем возвращаться к этим вопросам.

Научившись выражать в рисунке основную форму головы, учащийся легче перейдет к более углубленному изучению структуры формы. Форма человеческой головы очень сложна и определяется она конструктивной основой. Под словом «конструкция» мы имеем в виду строение, взаимное расположение частей, структуру формы. Когда мы говорим «конструктивно слаженный рисунок», то имеем в виду хорошо построенный рисунок.

Для достижения успеха в работе при изображении головы человека надо научиться видеть и понимать закономерность конструктивного строения формы и уметь выражать ее в рисунке.

§ 2. Метод линейно-конструктивного изображения

При изображении простых геометрических тел, ваз, капителей и так далее от рисующего требуется прежде всего правильное понимание конструктивной основы формы и умение передать ее в линейном рисунке. При изображении головы человека также необходим анализ ее конструктивной основы и умение выразить ее в линейно-конструктивном рисунке. Линейно-конструктивное изображение формы вазы показано на рисунке 25, на рисунке 26 дано линейно-конструктивное изображение схемы головы человека, которую разработал А. Дюрер.

Анализируя конструктивную основу формы головы, мы отмечаем ряд закономерностей, которые необходимо учитывать при рисовании. Рассмотрим эти закономерности по рисунку А. Дюрера.

Основная форма головы как бы рассекается четырьмя параллельными горизонтальными плоскостями: у начала покрова волос, по выступам надбровных дуг, у основания носа и основания подбородка. Перпендикулярно этим плоскостям яйцевидную форму головы рассекает вертикальная плоскость, образуя на лицевой поверхности профильную линию. Эта вертикальная плоскость рассекает ее на две равные части, а образуемая ею профильная линия делит лицевую часть головы на две симметричные половины.

Горизонтальные плоскости членят лицевую часть головы на равные части и образуют линии покрова волос, надбровных дуг, основания носа и подбородка. Таким образом, данная схема подтверждает закономерность пропорционального членения формы головы.

Благодаря своей наглядности и убедительности схема используется многими художниками-педагогами в учебном процессе и в наши дни при обучении рисунку головы.

Вслед за А. Дюрером художники-педагоги для обучения рисунку головы стали разрабатывать свои схемы выражения конструктивной основы формы головы, с помощью которых помогали ученикам быстрее и лучше усваивать учебный материал. Так, например, великий русский художник и педагог А. Лосенко разработал серию методических таблиц, на которых наглядно показал закономерность изменения перспективного вида схемы головы в зависимости от поворота и положения головы в пространстве (рис. 27). Направление основных конструктивных линий (покрова волос, надбровия, основания носа и подбородка, а также профильной линии) в таблицах передается пунктиром. Этим Лосенко хотел подчеркнуть, что линий, как таковых, в действительности нет, они условны, и при изображении головы, художник должен представлять их мысленно.

Выдающийся русский художник-педагог прошлого века А. Сапожников сконструировал проволочную модель головы (рис. 28), которая помогала рисовальщику понять конструктивную основу формы и явления перспективы. О назначении этой модели А. Сапожников писал: «В Совет Императорской Академии Художеств. Имею честь препроводить один экземпляр составленного мною „Начального курса рисования“, ящик с моделями, принадлежащий к оному, и модель головы из проволоки, и прошу удостоить благосклонного принятия. Мне крайне лестно будет, если модель принесет пользу в Академических рисовальных классах. Быв поставленную рядом и в том же повороте с гипсовой головою, служащей для образца, она может пояснить перспективное изменение частей ее составляющих»¹.

В дальнейшем, разрабатывая методику рисования головы человека, каждый автор пособия стал по-своему трактовать метод использования конструктивной схемы. Одни брали за основу схему А. Дюрера и предлагали сразу намечать все конструктивные линии (рис. 29); другие отдавали предпочтение схеме Г. Гольбейна, которая ограничивалась «крестовиной» — линией разреза глаз и профильной (рис. 30), третьи старались совместить и то, и другое (рис. 31). Все конструктивные линии в рисунке проводились условно, по поверхности формы. Точного месторасположения конструктивных линий (в каких местах их нужно

¹ ЦГИАЛ. Ф. 789, оп. 1 ч. ед. хр. 65, л. 1.



20. Учебный рисунок



21. Учебный рисунок



22. Учебный рисунок



проводить) в пособиях не указывалось, что очень осложняло работу обучающегося рисовальщика. Например, ученику нужно наметить профильную линию, но где она должна пройти — ему неясно. В подавляющем большинстве пособий профильная линия проводится отвлеченно, соприкасаясь с поверхностью лба и кончиком носа. Такая линия в рисунке не может служить ориентиром для дальнейшего построения формы головы, о чем мы еще поговорим в главе о методической последовательности работы над рисунком. Так же неясно, где должны располагаться линии основания подбородка, носа, надбровия, разреза глаз, он их проводит формально, не понимая важности и необходимости этих линий для дальнейшего построения изображения формы головы.

Чтобы внести полную ясность в этот вопрос, мы предлагаем рассмотреть линейно-конструктивную схему формы человеческой головы в зависимости от закономерностей анатомического строения, где каждая линия обуславливается костями черепа.

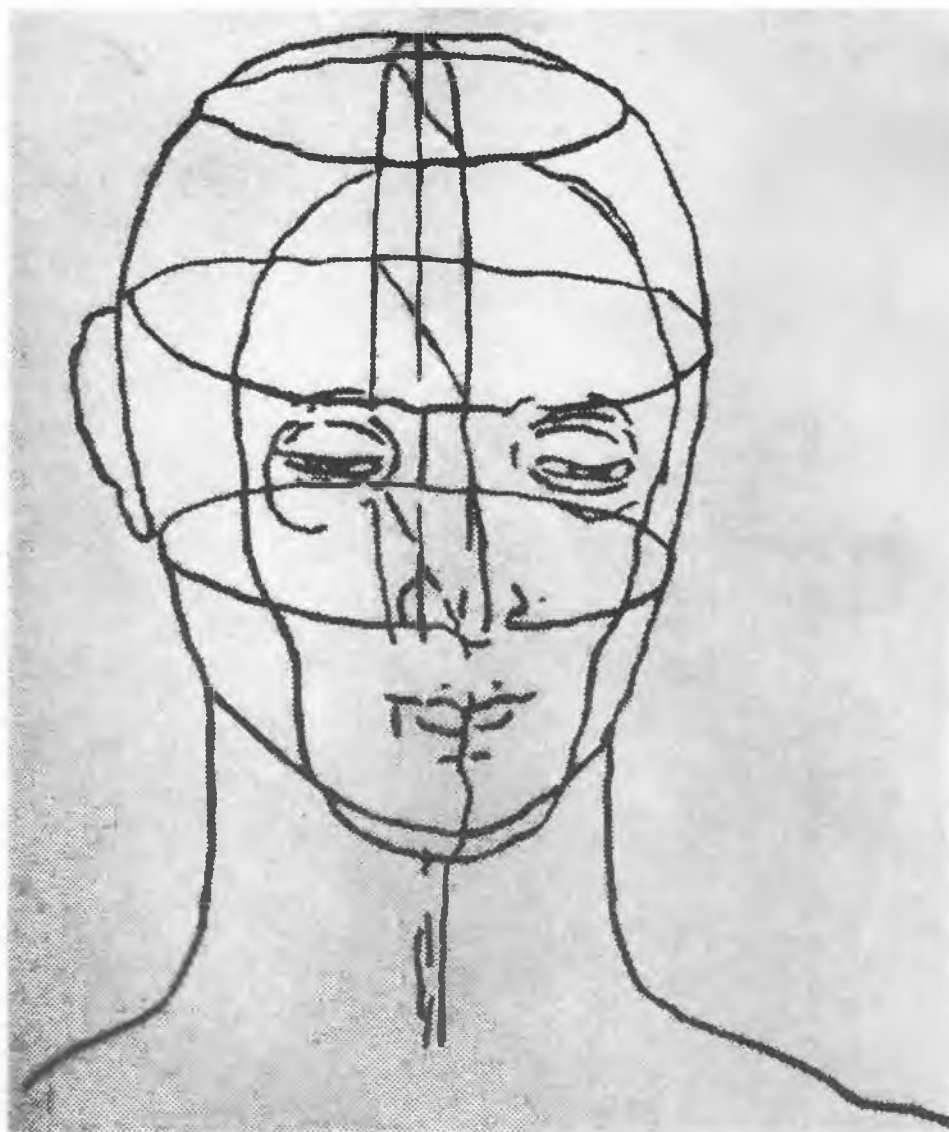
Анализируя форму головы по линейно-конструктивной схеме, мы отмечаем, что профильная линия проходит через середину волосяного покрова, середину переносицы, основания носа, бантика губ и середину челюстной кости (рис. 32). Точки соприкосновения профильной линии с формой головы надо искать не на поверхности, а на костях черепа. Так, например, на призме носа профильная линия будет располагаться не на передней поверхности призмы, а на задней. Кончик носа по отношению к профильной линии может смещаться в зависимости от положения головы в пространстве. У основания подбородка профильная линия будет располагаться не на поверхности подбородка (хотя ямочка на подбородке и является хорошим ориентиром), а на челюстной кости.



24. Ж. О. Д. Энгр
Мадонна перед чашей
с причастием. Фрагмент



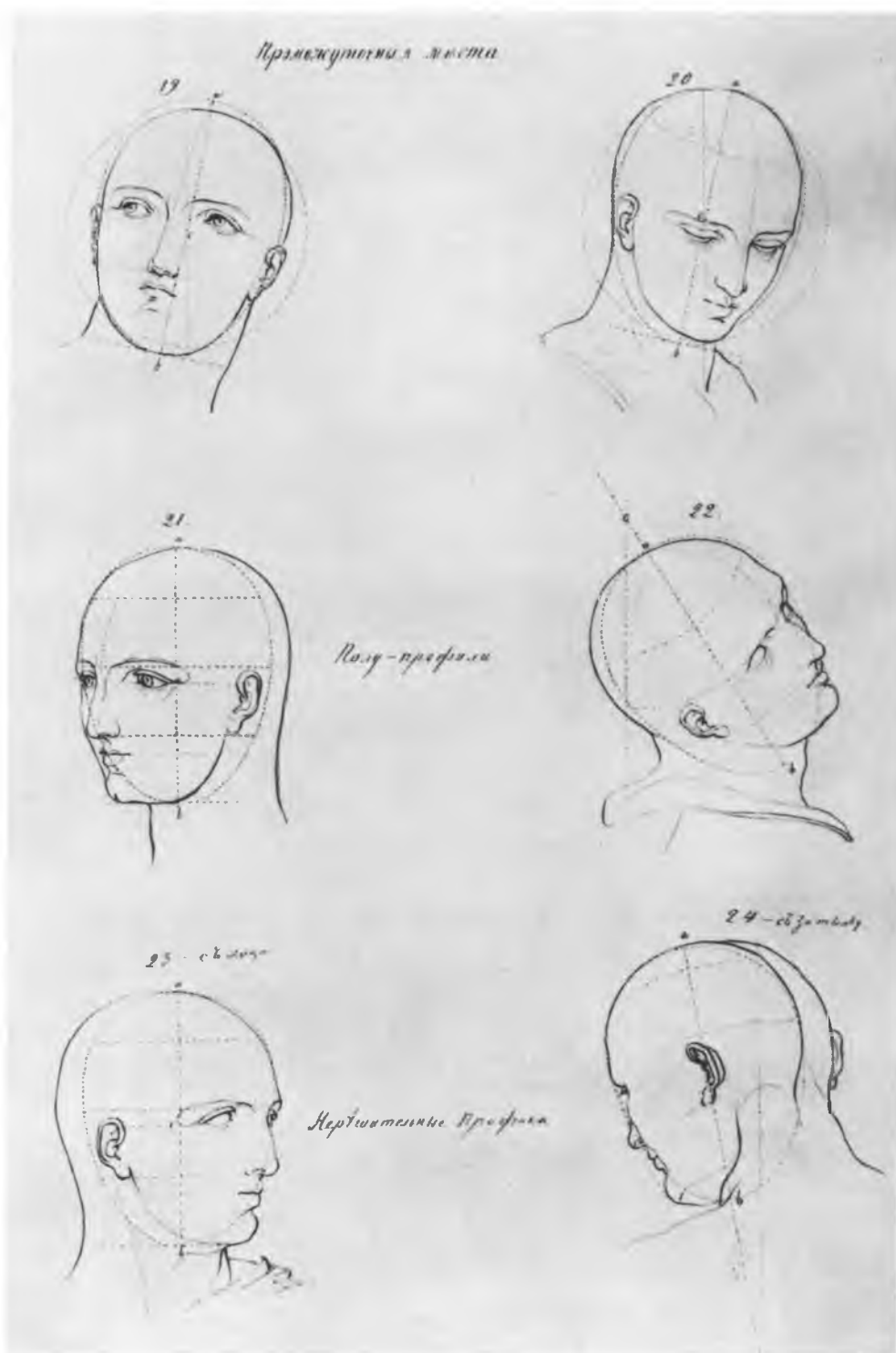
25. Линейно-конструктивный рисунок вазы



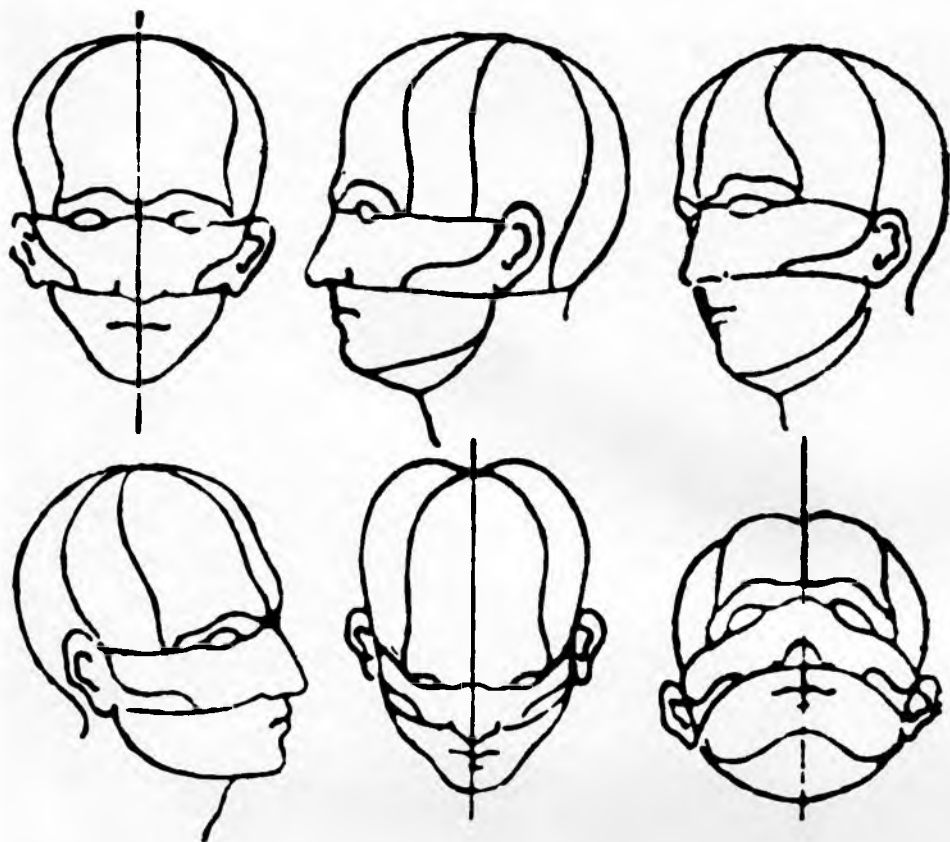
26. А. Дюрер
Линейно-конструктивный
рисунок головы

Зная месторасположение профильной линии, художнику будет легко определить и положение головы в пространстве. Для этого надо мысленно соединить прямой линией точку соприкосновения профильной линии с линией надбровных дуг (переносицу) и точку соприкосновения профильной линии с линией основания подбородка и определить, какой угол образуется между этой линией и вертикалью, в таком же наклоне будет и вся голова.

Профильная линия помогает рисовальщику также вести построение изображения формы головы. Поскольку профильная линия делит голову на две симметричные части, то рисовальщику легко следить за расположением парных форм (выступы скуловых костей, глазничные впадины,



27. А. П. Лосенко
Таблица из пособия



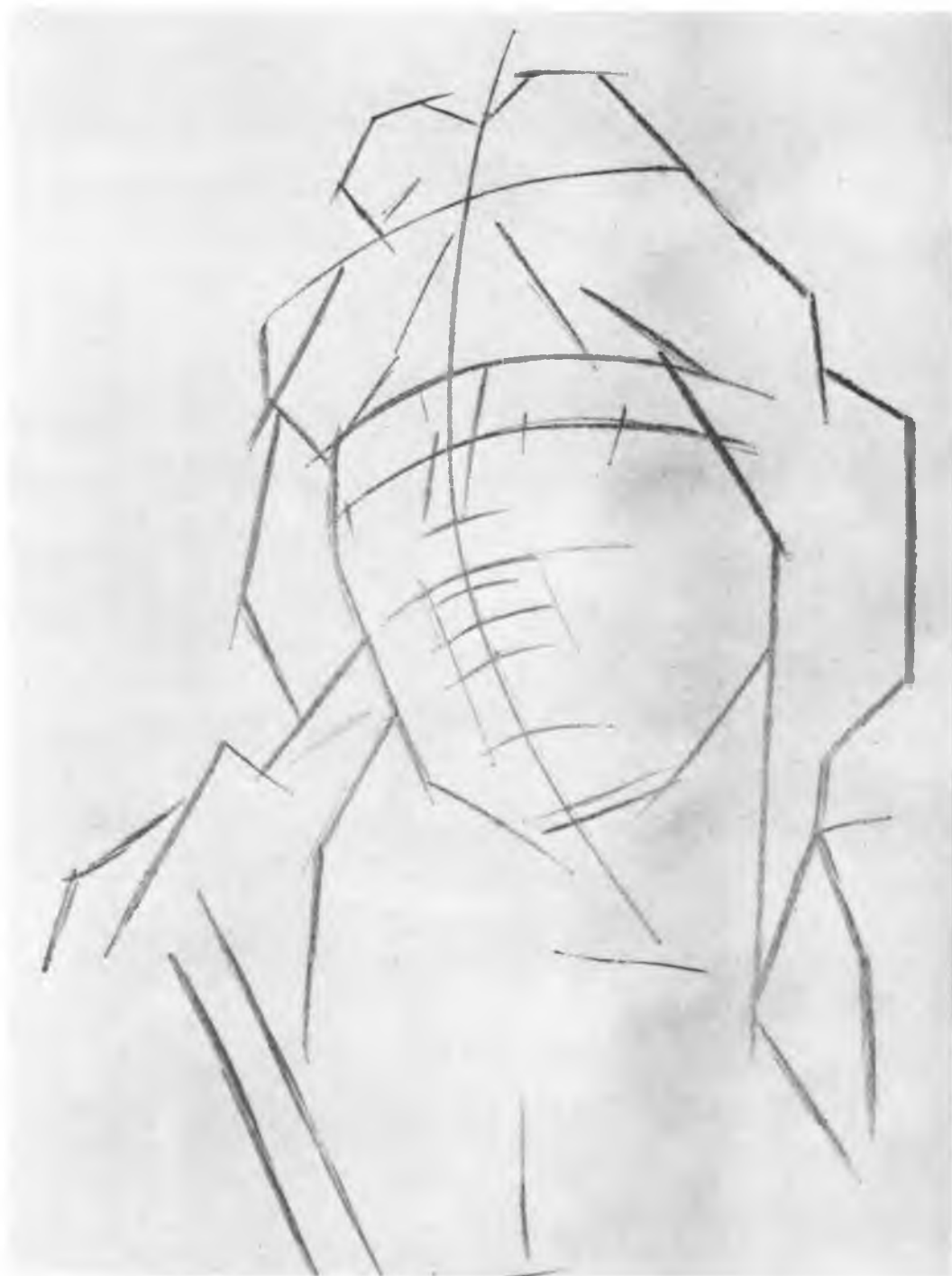
28. А. П. Сапожников
Проволочная модель
головы

уголки губ, ноздри), которые в рисунке намечаются одновременно: наметив выступ скуловой кости справа, тут же намечаем его слева, намечаем края височных костей справа и слева одновременно и так далее.

Горизонтальные конструктивные линии между собой параллельны и членят голову на пропорциональные части. Линии покрова волос (рис. 32, а), надбровных дуг (рис. 32,б), основания носа (рис. 32,г) и подбородка (рис. 32,е) членят голову на три равные части. Эту закономерность пропорционального членения головы установили еще художники древности. Трехчастное деление формы головы мы находим и в каноне пропорций Древнего Египта, и у художников Древней Греции и Рима.

Художники эпохи Возрождения на основе математического измерения также приходили к выводу, что лицевая часть головы делится на три равные части.

Разрабатывая каноны пропорций, художники последующих столетий при самых различных методах исследования приходили к тем же выводам. Так, например, в «Изъяснении краткой пропорции человека или начертание академической фигуры» А. Лосенко указывал, что голова разделяется на три равные части (рис. 33); В. Шебуев в своей «Антропометрии» также указывает на это (рис. 34).



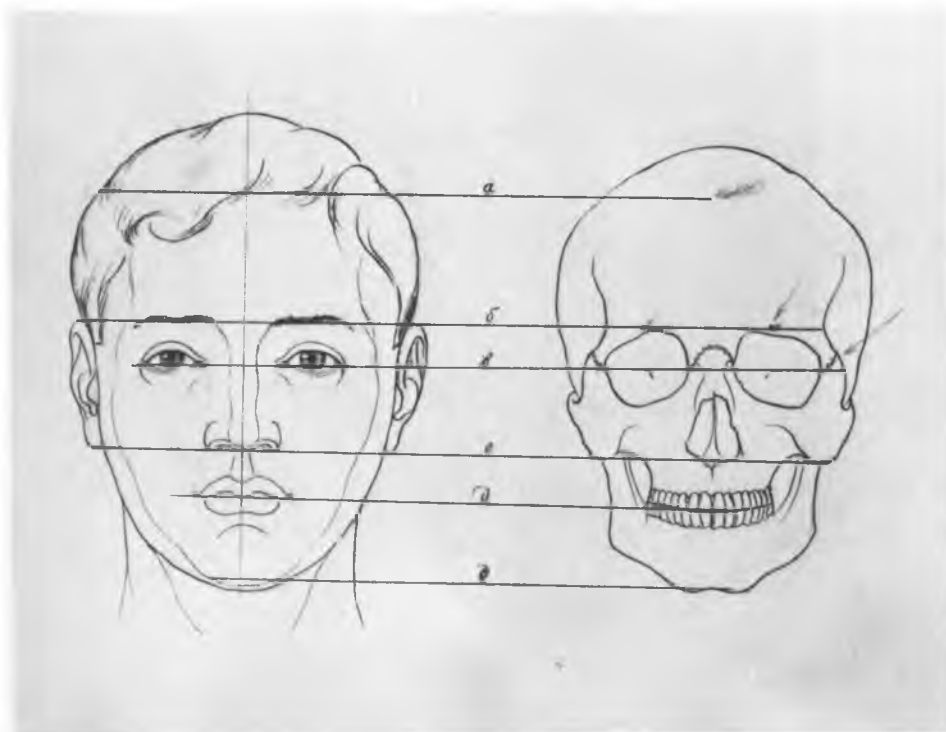
29. Таблица из пособия
«Благо»



30. Таблица из пособия
А. Барца.



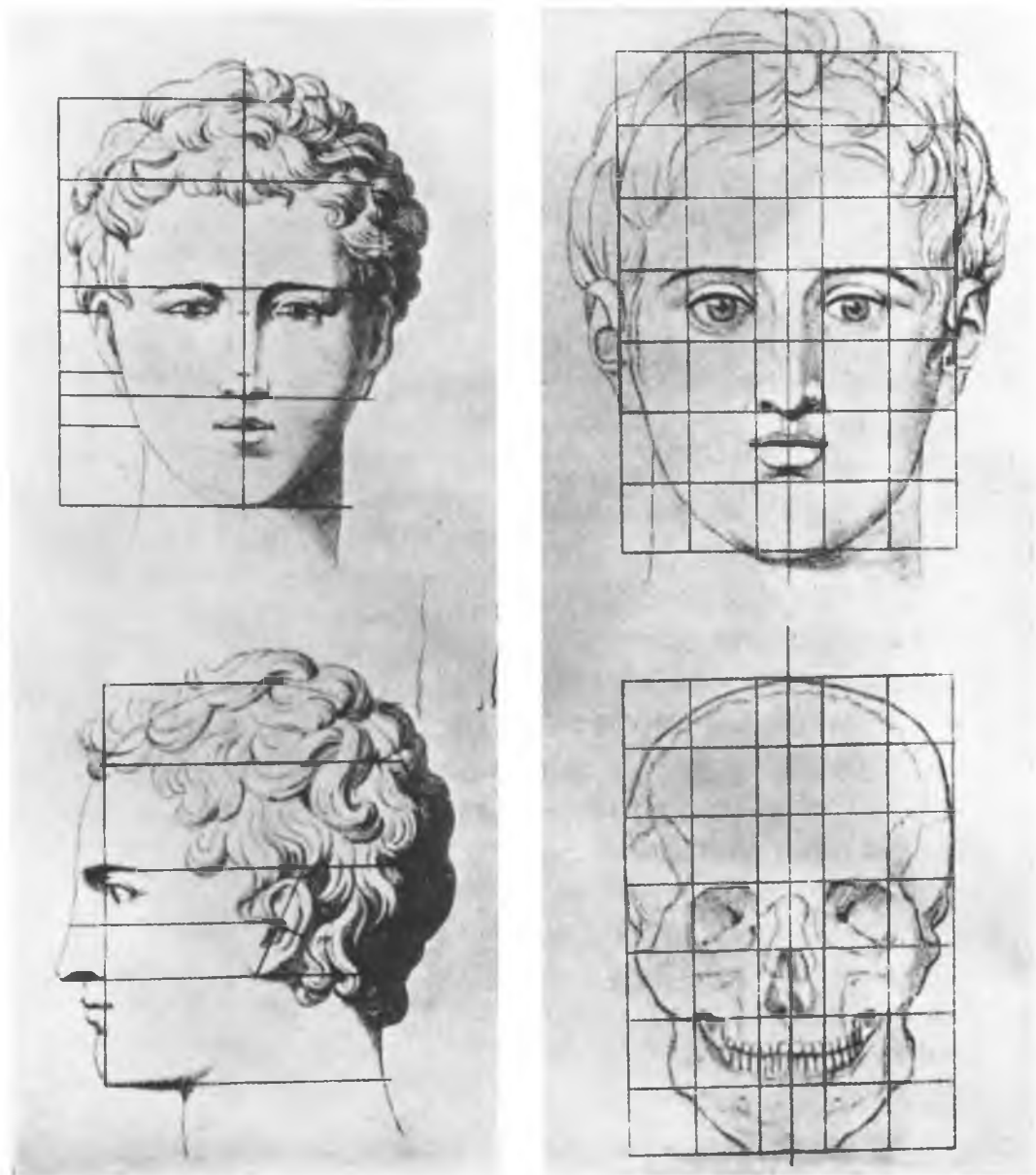
31. Таблица из пособия
А. М. Соловьева,
Г. Б. Смирнова, Е. С. Алексеева
«Учебный рисунок»



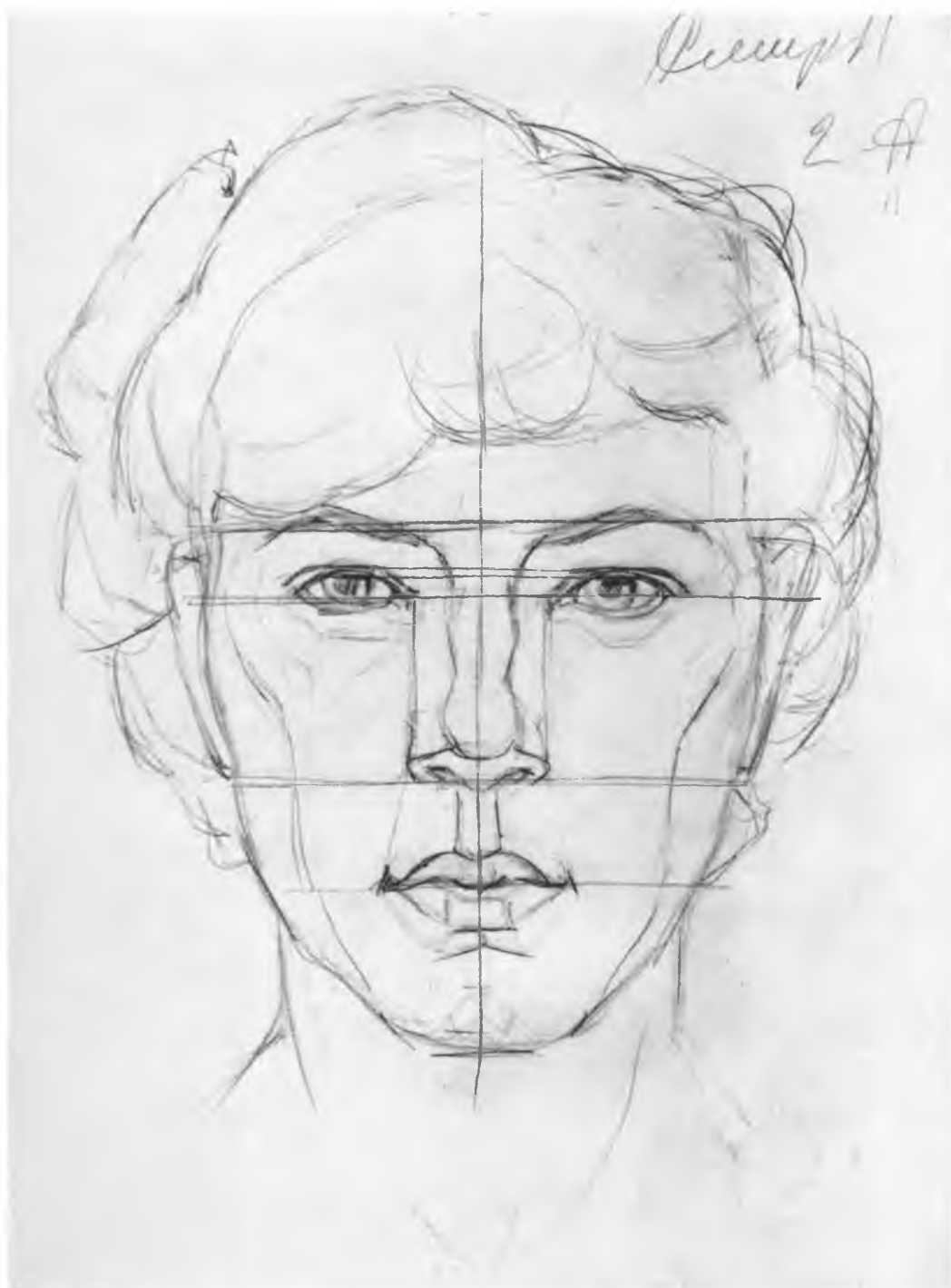
32. Места расположения конструктивных линий

Противники академической школы рисунка выступают против заучивания правил и законов, они не признают классических норм в искусстве и, в частности, схем строения формы головы, а также ее пропорционального членения на три равные части. Они отвергают их на том основании, что каждый человек индивидуален и абсолютно точного и одинакового закона строения формы головы для всех людей быть не может.

Защищая традиционные правила, законы и схемы построения формы головы в рисунке, которые во многом облегчают изучение закономерностей строения головы, мы не мыслим их как идеально точные и непогрешимые каноны. Но мы категорически утверждаем, что эти законы, правила и схемы построения формы в рисунке настолько приближены к истине, что могут быть смело использованы в практике современного художника. Дюреровская схема строения формы человеческой головы не есть абсолютная истина, но она, безусловно, правильно раскрывает конструктивную основу формы. Канон древних о членении головы на три равные части не есть абсолютная пропорция для каждого человека, но как общая закономерность пропорционального членения — она верна. Еще Леонардо да Винчи, доказывая это, сделал рисунок, на котором провел четыре горизонтальные параллельные линии, находящиеся на равном расстоянии друг от друга, и в их пределах врисовал головы уродов — с короткими носами и широкими лбами, с длинными носами и маленькими подбородками. Этим рисунком Леонардо да Винчи доказывает, что каноном древних можно пользоваться современным художникам при изображении голов даже самых крайних характеристик.



Ознакомление с классическими канонами приучает рисовальщика наблюдать, правильно определять пропорции и характерные особенности в строении живой головы. Знание этих канонов помогает художнику отмечать те отклонения от канона, которые наблюдаются в натуре. Знание закономерностей строения формы головы, даже схематичное, позволяет художнику шире использовать свои наблюдения над различными характерами изображаемого и сразу же вносить коррективы в изображение, уточняя и исправляя намеченный рисунок. Учащийся,



33. Таблица из пособия
А. П. Лосенко

34. Таблица из пособия
В. К. Шебуева

35. Учебный рисунок



36. Учебный рисунок
37. Учебный рисунок



наблюдающий натуру, для того, чтобы голова не получилась кривой, чтобы не было грубого нарушения пропорций, должен использовать пути, облегчающие работу — он должен знать нормы, правила и законы, которыми пользовались художники до него и которые помогали им в их работе.

Правила, законы и схемы строения формы являются отправной точкой в работе художника, они дают ключ к познанию реальной действительности, помогают разобраться в сложной форме живой головы и брать от природы в первую очередь самое основное. Знание правил и законов академического рисунка необходимо учащемуся для того, чтобы он смог быстрее овладеть своим искусством. Великий Гёте писал: «...гений, художник по призванию, должен действовать согласно законам, согласно правилам, которые предписаны ему самой природой, которые ей не противоречат, которые составляют величайшее его богатство, потому что с их помощью он научается подчинять себе и применять как богатство своего дарования, так и великие богатства природы»¹.

Конструктивная схема строения формы головы и закономерность ее пропорций, как мы уже говорили, обусловлены костной основой — черепом. Поэтому, определяя по натуре местоположение конструктивных линий, их надо искать не на поверхности лица, а иметь в виду, что они лежат на основе костяка черепа. Напоминаю, если мы будем искать в натуре конструктивную линию основания подбородка, то ее следует представлять не на поверхности подбородка, а на выступах челюстной кости. Линия основания носа проходит не у кончика носа, а у основания ноздрей; кончик носа может быть расположен в рисунке или ниже, или выше линии основания носа. Знание конструктивной схемы строения человеческой головы помогает рисующему правильно изображать, соблюдать законы перспективы, отучает от пассивного копирования природы. Если художник хорошо усвоит места расположения конструктивных линий, то ему не составит особого труда правильно построить изображение формы головы в самых сложных перспективных положениях. Чтобы понять это, вернемся к анализу нашей схемы (рис. 32).

Линия основания покрова волос проходит у основания выступа волосяного покрова (рис. 32, а), даже у облысевшего человека след волосяного покрова всегда виден. Линия надбровных дуг проходит по выступам костей надбровия, а точнее, через отверстия нервных каналов (рис. 32, б), что указано на схеме стрелками.

Линия основания носа проходит через корень носа и нижние края скуловых костей (рис. 32, в). Между линиями основания носа и надбровных дуг располагаются уши. Зная эту закономерность, учащийся быстро и правильно определит положение головы в пространстве. Так, например, при рисовании гипсовых голов Аполлона или Антиноя, имеющих очень сложный наклон и поворот, учащийся обычно затрудняется определить, как голова наклонена: вниз или запрокинута вверх? Зная же особенности конструктивной схемы строения формы головы, рисовальщик без труда определит положение головы в пространстве, стоит лишь определить расположение ушей по отношению основания носа: если уши ниже основания носа — голова запрокинута вверх, если уши располагаются выше основания носа и надбровных дуг — голова имеет наклон вниз.

¹ Гёте об искусстве. М., 1936. С. 91.

Линия основания подбородка проходит по середине выступа переднего края челюстной кости (рис. 32, е).

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 уголки глаз, переносицу и слезники, а точнее, через швы, соединяющие височные и скуловые кости (рис. 32, в, указано стрелками). Линия разреза глаз также может быть разделена на три равные части между крайними уголками глаз, иначе говоря, расстояние между глазами равно величине глаза. Зная эту закономерность, рисовальщик сможет избежать оптических обманов. Так, например, рисуя с натуры голову Юлия Цезаря, учащиеся часто допускают ошибку, располагая глаза близко друг к другу. Это объясняется тем, что длинный тонкий, в особенности у переносицы, нос создает впечатление, будто бы глаза расположены близко друг к другу. Когда же учащийся измерит расстояние между глазами, то убедится, что оно равно величине глаза.

Расстояние между линией основания носа и линией основания подбородка может быть тоже разделено на три равные части, между линией основания носа и второй частью располагается линия разреза губ (рис. 32, д), которая проходит по границе верхней и нижней губ, касаясь уголков губ.

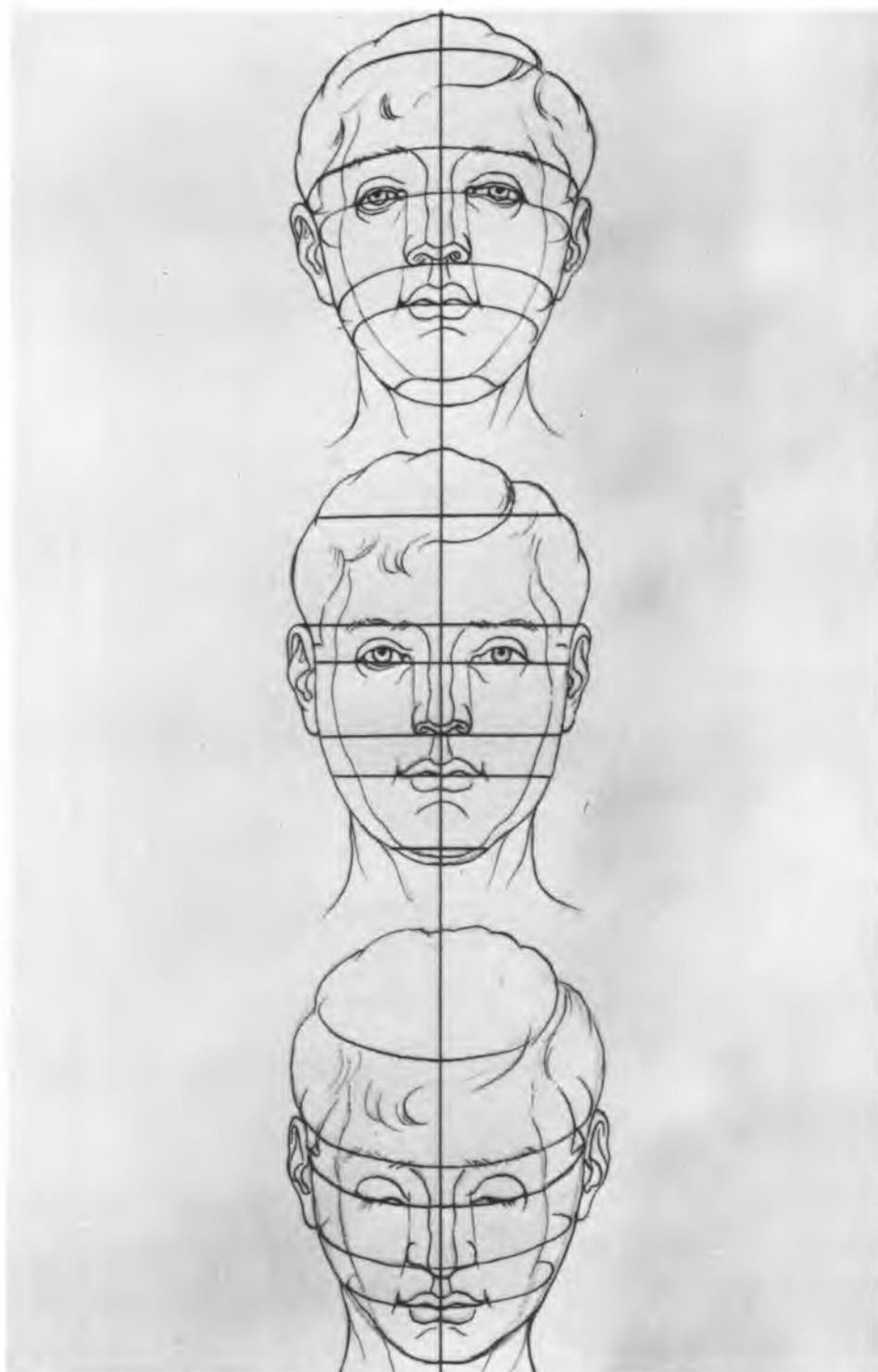
Запоминая закономерности членения головы на пропорциональные части, художник не должен это абсолютизировать и постоянно проверять пропорциональные отношения в рисунке с помощью линейки и циркуля, что делают иногда учащиеся. Повторяя слова великих художников эпохи Возрождения, следует сказать, что линейка и циркуль должны быть в глазах художника, а не в руках: рука наносит изображение на бумагу, а глаз художника проверяет ее действия.

Таким образом, подводя итог, можно суммировать, что при изучении головы человека большую помощь художнику оказывают знание закономерностей основного конструктивного строения и умение выражать в рисунке эту линейно-конструктивную основу формы.

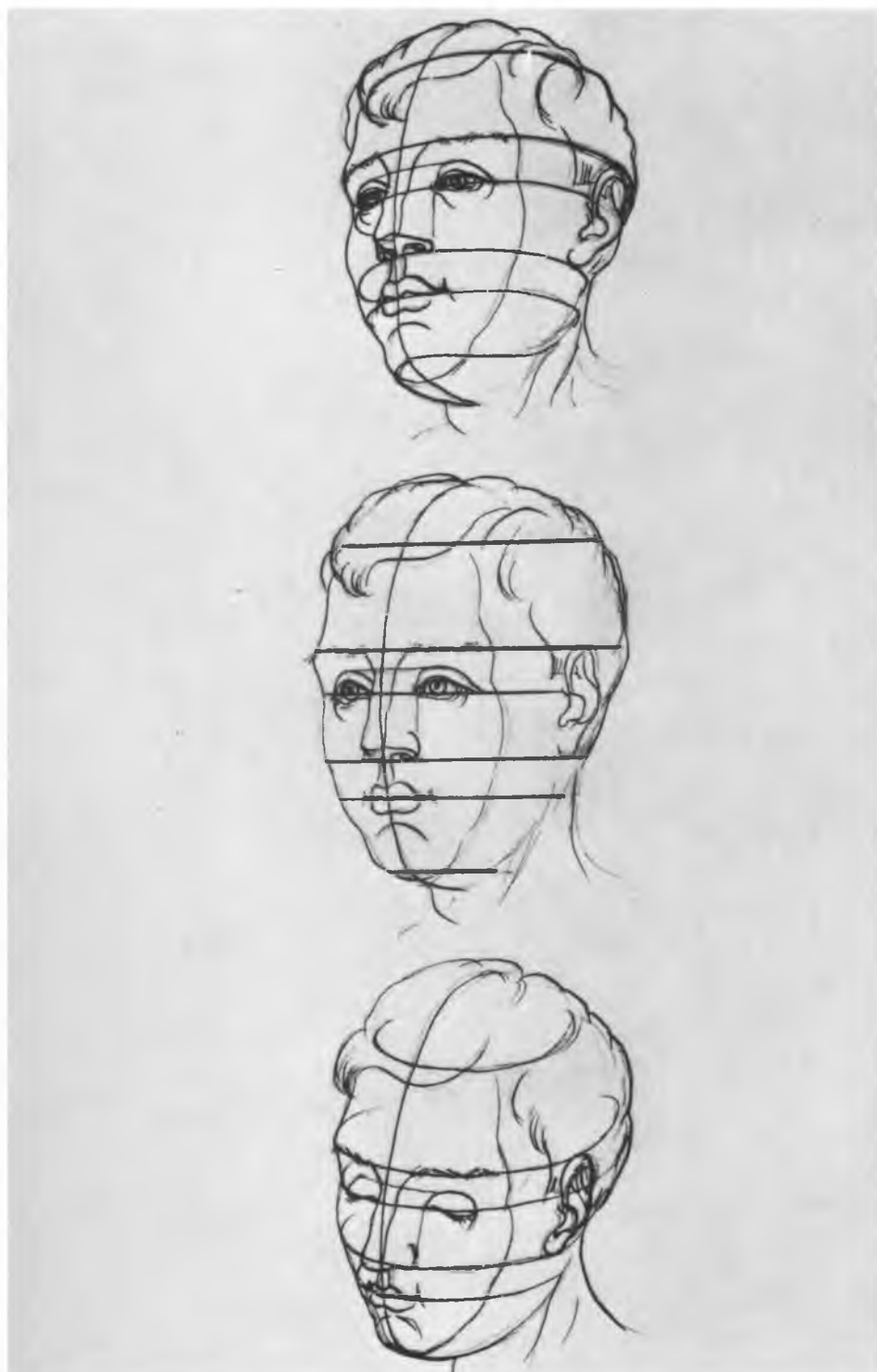
Следовательно: линейно-конструктивное изображение формы человеческой головы заключается в следующем: вначале изображается общая форма головы, но без применения тона (светотени), только одними линиями, которые указывают границы плоскостей, отграничивающие форму головы от окружающего пространства. Затем на лицевой части головы проводится профильная линия, которая делится на три равные части, и через эти точки проводятся конструктивные линии основания покрова волос, надбровных дуг, основания носа и подбородка. Получив необходимые ориентиры, намечаем главные детали — призму носа, шаровидные формы глаз, обобщенную форму губ и подбородка. Все это по-прежнему изображается одними только линиями, чтобы можно было вносить необходимые коррективы. Линии, с помощью которых изображается конструктивная основа формы, помогают художнику правильно передать закономерность строения формы.

Наметив линейно-конструктивное изображение, начинаем внимательно уточнять характер формы как всей головы, так и каждой ее части, добываясь полного соответствия натуре (рис. 35).

Если во время выполнения линейно-конструктивного рисунка мы перенесем источник света, то конструктивная основа формы не изменит-



38. Конструктивные схемы
головы в фас



39. Конструктивные схемы головы в трехчетвертном повороте

ся, хотя внешний вид натуры изменится очень сильно. Этот эксперимент подтверждает, что, работая над линейно-конструктивной основой по описанному методу, рисующий все время мыслит формой.

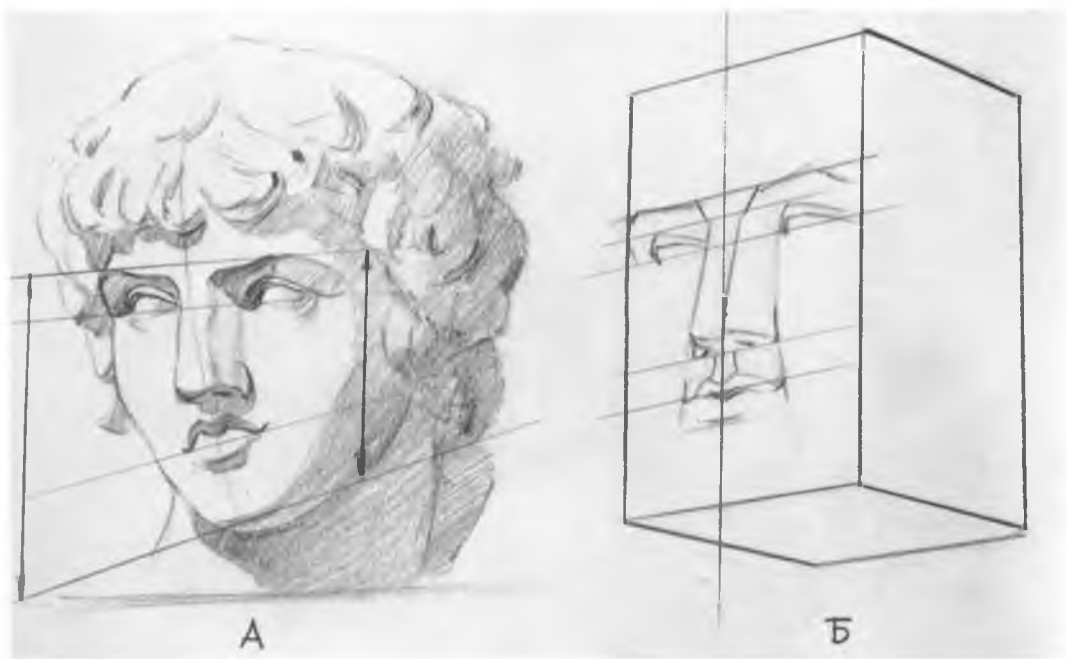
В нашей педагогической практике мы не раз убеждались, что студенты, которые хорошо заучивали схему конструктивного строения формы головы, в дальнейшем легко справлялись с рисунком живой головы и портретом. Для твердого усвоения закономерностей конструктивного строения головы, мы давали учащимся специальные задания только на линейно-конструктивное построение. На рисунке 36 показано учебное задание на линейно-конструктивное построение изображения головы Аполлона. Подобных заданий студенты выполняли достаточно много, что давало им возможность в дальнейшем успешно справляться с рисунком живой головы (рис. 37).

Специальные задания на линейно-конструктивное построение изображения формы головы помогают учащемуся лучше усваивать учебный материал, приучают его во время рисования постоянно мыслить и рассуждать, отучают от пассивного копирования светотеневых эффектов, так как с помощью этих упражнений рисовальщик начинает понимать, что структура формы всегда остается постоянной.

Для более полного и всестороннего изучения закономерностей строения формы головы необходимо выполнять такие задания не только с натуры, но и по памяти, и по представлению. Учащийся должен на практике убедиться в необходимости таких упражнений, на личном опыте почувствовать, как они помогают ему овладевать искусством реалистического рисунка. Такие упражнения направлены не только на развитие аналитических способностей рисовальщика, но и на развитие творческой способности эмоционально-образного восприятия.

Главная задача всех этих упражнений — развить у студента повышенный интерес к натуре, научить его соблюдать правильность и выразительность построения изображения, понимать суть творческого процесса при создании реалистического рисунка. Уже в период академического штудирования натуры, учащийся должен приучить себя к эмоционально-активному восприятию натуры, что так необходимо художнику-реалисту. Эффективность таких упражнений очевидна, они обогащают и обостряют наблюдательность рисовальщика, вырабатывают методическую последовательность в построении изображения.

Чтобы линейно-конструктивный рисунок был убедительным и хорошо построенным, художнику необходимо запомнить еще ряд особенностей изображения конструктивной схемы при различных положениях головы в пространстве. Процесс изображения конструктивной схемы формы головы требует соблюдения определенных закономерностей. На это обращали внимание художники прежних эпох. Так, например, Г. Гольбейн в своем рисунке (рис. 12) обращает внимание на перспективное изменение схемы в зависимости от положения головы в пространстве и на закономерности, которые надо учитывать при ее изображении: 1. Если голова находится на уровне наших глаз, то конструктивные линии будут прямыми; 2. Если голова находится ниже уровня наших глаз, то конструктивные горизонтальные линии будут изогнутыми и направлены книзу; 3. Если голова находится выше уровня наших глаз, то эти конструктивные линии будут обращены вверх.



Анализируя данный рисунок Гольбейна, надо учесть, что Гольбейн, в отличие от Дюрера, для создания линейно-конструктивной схемы головы пользовался так называемой «крестовиной» — двумя линиями (профильной линией и линией разреза глаз), делящими голову на две части.

Итак, рассмотрим особенности изображения конструктивной схемы при различных положениях головы в пространстве на нашем примере.

§ 3. Изображение конструктивной схемы при различных положениях головы в пространстве

Чтобы освоить метод построения изображения формы головы с помощью линейно-конструктивной схемы, необходимо запомнить ряд правил перспективного видоизменения этой схемы в зависимости от положения головы в пространстве, а в свою очередь, чтобы правильно выразить конструктивную основу формы при любом положении головы в пространстве, рисовальщику надо запомнить ряд особенностей перспективного изображения конструктивной схемы.

При обучении рисованию с натуры большое значение имеет точка зрения, то есть место, откуда рисующий наблюдает натуру. Вид натуры сильно изменяется в зависимости от того, откуда смотрит рисующий.

Рассмотрим основные положения (повороты) головы и разберем особенности построения их изображения.

1. Голова в фас, фронтально (рис. 38). Положение головы на уровне наших глаз (рис. 38). Профильная линия при изображении головы в фас — прямая и делит голову на две равные и симметричные части.

40. Рисунок головы в обратной перспективе

Поэтому, изображая симметричные формы головы — лоб, овал лица, нос, губы, подбородок, учащийся должен рисовать одновременно правую и левую части.

Линии надбровных дуг, основания носа и подбородка, а также линии разреза глаз и рта будут прямыми и горизонтальными.

Линия разреза глаз проходит через слезники и уголки (наружные края) глаз, а точнее — по шву, соединяющему скуловую и височную кости. Линия разреза рта проходит по границе верхней и нижней губ.

2. Голова в фас, вид снизу (рис. 38). При построении изображения головы в ракурсе (в сокращении) конструктивные линии надбровных дуг, основания носа и подбородка должны быть округлыми и своими вершинами обращены вверх. Низ ушной раковины опустится ниже основания носа. Откроются (будут видны) нижние площадки надбровных дуг, нижние плоскости носа и подбородка. Линия разреза глаз опустится к горбине носа. Профильная линия по-прежнему остается прямой.

3. Голова в фас, вид сверху (рис. 38). При построении изображения головы в ракурсе (вид сверху) конструктивные линии надбровных дуг, основания носа, подбородка, разреза глаз и рта будут округлыми и обращены книзу. Низ ушной раковины будет выше основания носа. Нижние площадки носа, надбровья и подбородка скроются. Профильная линия по-прежнему остается прямой.

Построение изображения головы в трехчетвертном повороте (рис. 39).

1. Голова на уровне наших глаз (рис. 39). При изображении головы в трехчетвертном повороте лицевая часть головы должна быть изображена в перспективе — одна половина в большем сокращении, другая — в меньшем. Однако лицевую часть головы надо изображать одновременно — правую и левую половины — симметрично. Например, намечая абрис дальней от нас щеки, одновременно намечаем линией и форму ближней щеки, то есть повторяем в зеркальном отражении линию абриса дальней щеки.

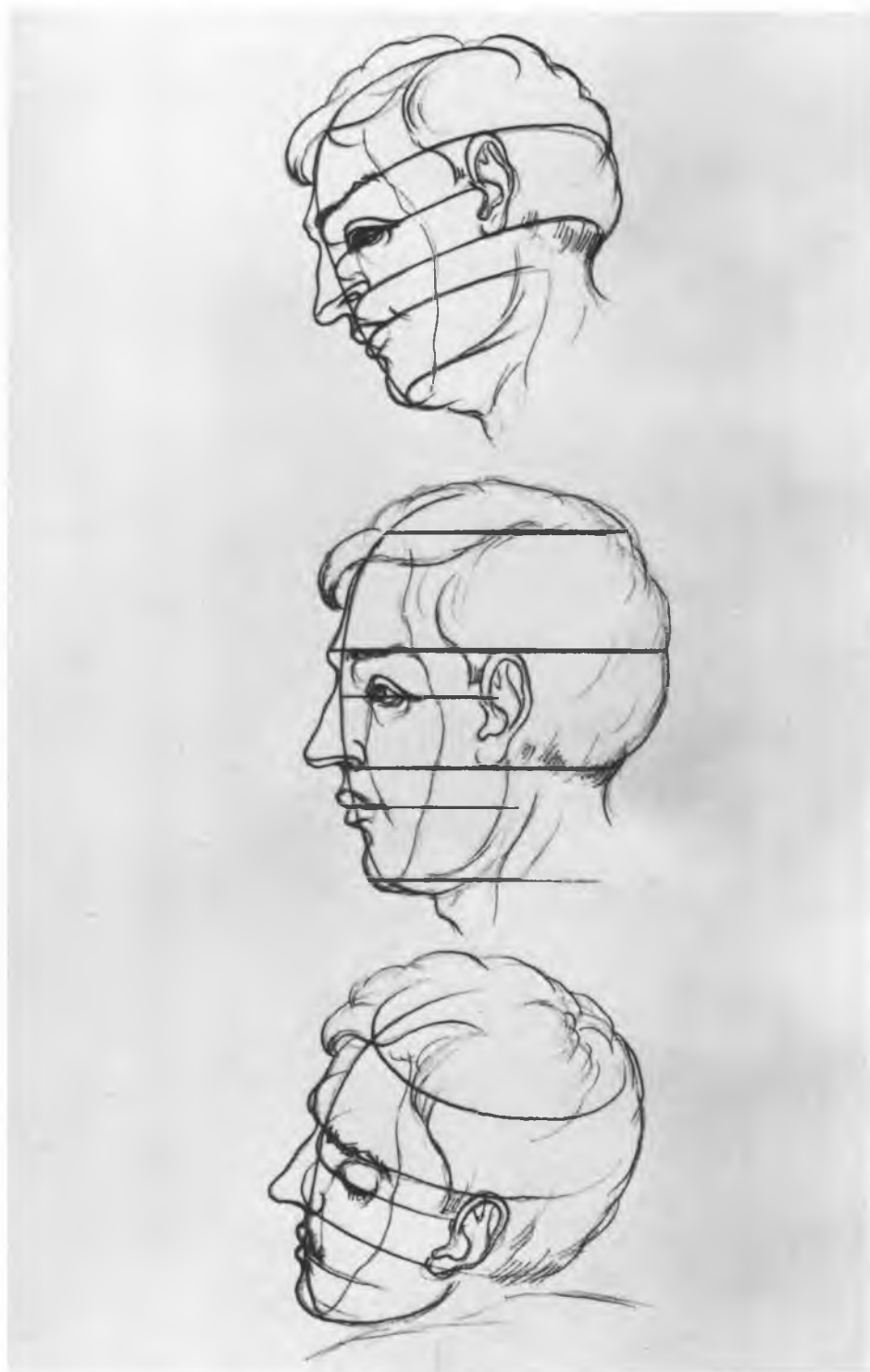
При положении головы в трехчетвертном повороте профильная линия уже будет изображаться немного изогнутой. Конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза рта и основания подбородка — прямые и горизонтальные.

2. Голова выше уровня глаз рисующего (рис. 39). При таком положении головы конструктивные линии — линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза рта и основания подбородка будут изображаться несколько изогнутыми и направленными вверх.

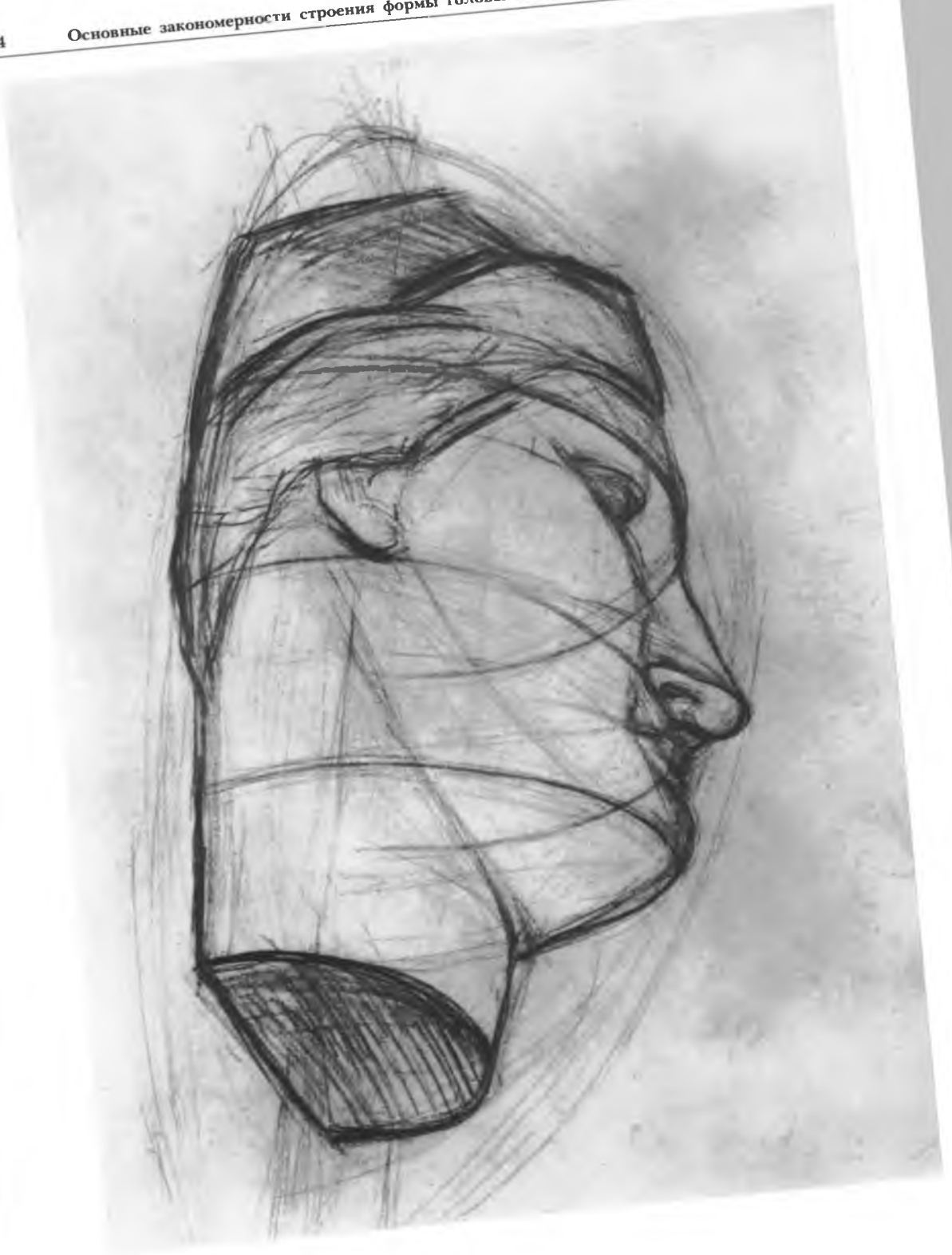
Рисую голову в таком положении, студенты часто нарушают законы перспективы и изображают ее в обратной перспективе (рис. 40, а).

При данном положении головы глаз, который ближе к нам, всегда будет выше удаленного, а линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа и разреза рта по мере удаления от нас будут опускаться. Это очень легко доказать. Представим себе, что вместо головы перед нами находится простой ящик. На «лицевой» стороне наметим нашу схему головы; по законам перспективы это будет выглядеть, как на рисунке 40, б. Таким образом, ученик видит, что глаз, удаленный от нас, ниже.

Профильная линия будет изогнутой. Нижние площадки надбровья, носа и подбородка будут хорошо видны. Кончик носа будет выше линии основания носа.



41. Конструктивные схемы
голова в профиль





42. Учебный рисунок

43. Учебный рисунок

3. Голова ниже уровня глаз рисовальщика (рис. 39). При построении изображения головы ниже уровня наших глаз конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, губ и подбородка будут округлой формы и обращены книзу. Кончик носа при таком положении будет ниже линии основания носа. Линия разреза глаз приблизится к линии надбровных дуг. Лицевая часть головы значительно сократится, а верхняя часть черепной коробки увеличится. Профильная линия остается немного изогнутой.

Построение изображения схемы головы в профиль (рис. 41).

1. Голова на уровне глаз рисующего (рис. 41). При рисовании головы в профиль неопытный рисовальщик вообще перестает думать о конструкции, объеме и ограничивается плоскостным изображением — силуэтом. Рисуя голову в профиль, студент добросовестно срисовывает абрис головы, не думая об объеме черепной коробки. Применение линейно-конструктивной схемы помогает избежать этого. Намечая лицевую часть головы линиями, рисующий должен помнить и о той части головы, которая не видна. Таким образом, он сможет рассматривать голову как объемную реальную форму.

2. Голова выше уровня наших глаз (рис. 41). Изображение в профиль головы, которая находится выше уровня наших глаз, довольно простое. При таком положении головы рисовальщику легче уловить конструктивные особенности головы, а также перспективные сокращения.

Следя за линией надбровных дуг, ученик легко сможет заметить, что глаз, обращенный к нему, будет выше невидимого. То же оказывается и при изображении ноздрей, уголков губ, челюстной кости. В рисунке надо подчеркнуть нижние площадки надбровья, носа, подбородка.

3. Голова ниже уровня наших глаз (рис. 41). В этом положении конструктивные линии надбровных дуг, основания носа, разреза рта будут обращены книзу.

Чтобы учащийся почувствовал, насколько схема помогает построению изображения формы головы, необходимо следующее: во-первых, чаще менять положение натуры в пространстве и, во-вторых, чаще менять условия освещения. Тогда рисовальщик начнет понимать, что эффект рисунка зависит не от тушевки (светотени), а от правильного построения формы головы, от правильного выражения ее конструктивных особенностей. Пример подобных упражнений показан на рисунках 42, 43, 44. Подобные упражнения направлены на то, чтобы укрепить знания и навыки в построении формы головы в любом перспективном положении, чтобы молодой художник научился правильно понимать и изображать взаимосвязь частей и целого при построении изображения головы человека.

К началу поступления в художественное учебное заведение молодые художники уже имеют определенную подготовку в изображении головы человека. Однако этих знаний и навыков оказывается недостаточно, чтобы выполнить рисунок на должном профессиональном уровне. Учащиеся обычно не выполняют упражнения, не стремятся хорошо усвоить положения академического рисунка, не штудируют отдельные моменты построения изображения.

В учебном рисунке сложные моменты построения изображения необходимо усваивать изолированно друг от друга, как это делают



44. Учебный рисунок



45. О. А. Кипренский
Рисунок из альбома

музыканты, штудировав тот или иной пассаж, или как спортсмены отбатывают свои движения.

Художнику специальные упражнения также необходимы, они помогают ему быстрее изучать природу, правильнее понимать закономерности строения формы, выделять и уметь подчеркивать в рисунке ту неизбежную постоянную конструктивную основу формы, которая заключена в натуре. Выделение, обособление отдельных положений учебного рисунка не только помогает ученику быстрее усваивать учебный материал, но и помогает понять весь комплекс работы в целом. Студенту трудно сразу усвоить весь комплекс построения изображения, понять и научиться выражать в рисунке конструктивную основу формы, усвоить правила и законы перспективы, анатомии, теории теней. С помощью специальных упражнений студент может быстрее приобрести необходимые знания и навыки. В начальном периоде рисования головы основное внимание должно быть обращено на линейно-конструктивный рисунок, овладеть которым можно только с помощью специальных упражнений.

Они могут быть двух видов: изображение линейно-конструктивной основы формы головы с помощью природы и без природы, по представлению.

Рисую линейно-конструктивную схему формы головы по представлению, ставьте себе каждый раз конкретную задачу. Например, как будет выглядеть линейно-конструктивная схема формы головы, если голова будет находиться выше уровня ваших глаз и в трехчетвертном повороте. Рисунок по представлению ведите так, как будто перед вами находится реальная голова в определенном положении и ракурсе. Построение рисунка ведите так же, как вы это делали бы при рисовании с природы, соблюдая все правила и законы. Психологический эффект этого метода заключается в том, что рисующий начинает активно призывать на помощь свою память, способность пространственного мышления и образного воображения, а следовательно, лучше закреплять свои знания и навыки. Более того, выявляя линейно-конструктивную основу формы головы без природы, студент не только развивает память и воображение, но и активизирует творческую деятельность. Изображая форму головы по представлению, студент уже не имеет возможности обратиться за справкой к натуре, он должен воссоздать ее в своем воображении и ясно представить ее структуру, а все это является творческим процессом.

Чтобы хорошо овладеть методом линейно-конструктивного рисунка, сначала используйте в качестве природы слепки с античных скульптур, так как они создавались художниками с учетом классических канонических законов. Усвоение конструктивно-анатомических закономерностей строения формы головы позволит учащемуся уверенно по памяти и по представлению изображать голову в самых различных положениях и ракурсах, что необходимо будет ему в период работы над композициями.

Для закрепления знаний и практических навыков в рисовании полезно сделать ряд параллельных рисунков на линейно-конструктивное построение и объемно-конструктивное с живой природы. В качестве природы может выступить сам автор, иначе говоря, необходимо исполнить ряд автопортретов, рисуя себя с помощью зеркала. На рисунках 21 и 22 показаны примеры таких упражнений.

В дальнейшем, конечно, все эти схемы художник не будет вычерчивать на своем рисунке, он будет лишь подразумевать их, мысленно ими

пользоваться для проверки правильности построения формы. Основная же его задача — дать реальный и выразительный рисунок головы. Поэтому, запоминая и пользуясь этими схемами в учебном рисунке, надо стараться изображать их легкими касаниями карандаша бумаги, чтобы в законченном рисунке они исчезли сами, без применения резинки. Многие преподаватели после выполнения студентами рисунков на линейно-конструктивное построение дают им специальное задание на изображение формы головы без применения вспомогательных линий построения. Тем, кому трудно изображать форму головы без применения вспомогательных линий, предлагается проводить их по воздуху, не касаясь карандашом листа бумаги, а на рисунке фиксировать лишь реальную форму (рис. 44).

Существует мнение, что постоянное употребление схем в конце концов «засушит» художника, что даже в период обучения не надо заставлять начинающего художника заучивать схемы строения формы. Это — неверно. Правила, законы, схемы построения формы служат отправной точкой в работе начинающего художника, они дают ключ к познанию реальной действительности, помогают разобраться в сложной форме живой головы и брать от природы в первую очередь самое основное. Схематический рисунок может дать достаточно ясное представление о форме объекта, а времени у художника отнимает немного и позволяет ему все внимание сосредоточить на решении творческой задачи. Так, например, О. Кипренский с пятилетнего возраста заучивал в Академии схемы и каноны построения формы головы, которые помогали ему в дальнейшем в его творческой работе. В эскизах он постоянно прибегал к схематическим изображениям (рис. 45, изображение богоматери в круге), что отнюдь не сделало его искусством условным и «засушеным». Напротив, именно благодаря превосходной академической выучке, он смог создавать необычайно жизненные и выразительные произведения искусства. Посмотрите еще раз на портрет Щербатовой (рис. 4) — какой изумительной реалистической глубины образа добился художник скудными средствами рисунка. Подобных примеров можно привести большое количество как в русском искусстве, так и в зарубежном.

Усвоение основных положений академического рисунка, о которых мы говорили выше, требует от начинающего художника прежде всего прилежания. Эту мысль с древнейших времен внушали художники-педагоги своим ученикам. Великий английский художник Джошуа Рейнольдс говорил воспитанникам Академии: «Успех вашей художественной деятельности почти целиком зависит от вашего прилежания, но прилежание, которое я вам советую, есть прилежание разума, а не рук. Наше искусство не есть божественный дар, но оно и не чисто механическое ремесло. Его основание заложено в точных науках»¹.

Усваивая основные положения академического рисунка, молодой художник подготавливает себя к активной творческой деятельности. Школа советского реалистического искусства ориентирует начинающего художника на объективное мировосприятие, на умение сочетать грамотность и выразительность, чем нас так восхищают великие русские художники-портретисты О. Кипренский, К. Брюллов, И. Крамской, И. Репин, В. Серов и многие другие.

¹ Цит. по: Мастера искусства об искусстве. М., 1967.
Т. 3. С. 418.

Конечно, современный художник будет вносить свое, новое, но опираться он должен на прогрессивные традиции реалистического искусства.

Поскольку процесс построения изображения головы по предлагаемым схемам и принципам анализа формы является творческим процессом даже в учебном плане, то в дальнейшем он поможет молодому художнику находить свои собственные приемы работы, но торопиться с этим не следует.

Усваивая основные закономерности строения формы головы, надо иметь в виду, что за правильностью их соблюдения надо следить на протяжении всего процесса рисования с натуры. Вместе с тем работа над длительным рисунком требует соблюдения методической последовательности как в анализе формы, так и в процессе построения изображения. Рассмотрим эту методическую последовательность работы вначале на примере рисунка гипсовой головы античного образца.

Методическая последовательность работы над рисунком гипсовой головы античного образца

Весь комплекс работы над длительным рисунком головы 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 предъявляется 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.

Процесс создания длительного рисунка очень сложен, и учащийся, не имеющий достаточного опыта работы, часто оказывается в большом затруднении. Он не знает на что следует прежде всего обратить внимание, как рациональнее использовать свои возможности, не умеет должным образом организовать свою работу. Такой студент обычно начинает добросовестно срисовывать все, что видит, внимательно копирует подробности внешней формы, увлекается деталями, думая, что они дадут сходство с натурой. Многие студенты, рисуя голову 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 головы 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. Таким студентам нужна четкая система и в наблюдениях, и в процессах построения рисунка. Чтобы понять все тонкости методической последовательности работы над рисунком, рассмотрим их на примере рисования гипсовой головы Антиноя. Раскрывая методическую последовательность работы над рисунком, мы будем одновременно продолжать раскрывать закономерности строения формы головы человека и методы изображения, включая технические приемы работы.

Первый этап — композиционное размещение изображения на листе бумаги (рис. 46)

Работа начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги. Предварительно надо осмотреть натуру со всех сторон, чтобы определить, как выгоднее (эффектнее) разместить изображение на плоскости, с какой точки зрения лучше будут выражены особенности строения формы. Выбор точки зрения, с которой объект изображения смотрится наиболее выразительно, помогает художнику успешнее решить композиционную задачу. Рисующий должен научиться красиво заполнять плоскость листа бумаги. Однако не следует думать, что в композиции нужно придерживаться какого-то особого правила. Например, некоторые считают, что, рисуя голову в трехчетвертном повороте или в профиль, нужно обязательно оставлять большее поле перед лицевой частью. В произведениях великих мастеров мы не найдем примеров соблюдения такого правила. Большинство портретов komponуется в середине картинной плоскости. У художников эпохи Возрождения есть целый ряд портретов, где перед лицевой частью головы край картины очень приближен к голове. Примером такой композиции может служить портрет Беатриче Д'Эсте, выполненный Леонардо да Винчи, портрет молодой девушки Пьеро делла Франчески.

В учебном рисунке композиция должна помогать решению учебной задачи, но не усложнять ее. Например, студенту нужно нарисовать голову на нейтральном фоне (то есть без фона), которая освещена спереди. Согласно вышеприведенному совету он должен оставить большее поле перед лицевой частью головы. Приступая к тоновой проработке формы, он увидит, что тени на голове нарушили композицию, исчезло равновесие (в тоне). Чтобы избежать этого, рисующему придется около лицевой части вводить темный фон, что усложнит работу и нарушит целевую установку (рисунок без фона). Поэтому, прежде чем приступить к рисунку, необходимо сделать ряд небольших набросков, где будет решаться композиционная задача. Студенту надо выбрать наиболее удачную точку зрения, а не садиться на первое попавшееся место, что мы часто наблюдаем у многих студентов. Более того, студенту необходимо ясно представить, как будет выглядеть в конечном итоге его рисунок. Только после этого можно браться за карандаш и начинать размещать рисунок на листе бумаги.

Второй этап—передача характера формы головы, пропорций и положения головы в пространстве (рис. 47). Прежде чем приступить к выявлению характера формы головы, рисовальщик должен более внимательно ознакомиться с натурой, отметить наиболее характерные особенности строения формы. Познавание натуры здесь должно быть объективное, правильное, возникающее не на основе субъективных впечатлений, а на основе серьезных научных знаний. Изучение натуры начинается с непосредственного наблюдения. Художник прежде всего замечает общий характер формы, положение головы в пространстве, а затем уже пропорциональные отношения частей и целого. Такое предварительное ознакомление с натурой служит поводом к переходу к дальнейшему анализу объекта.

Изображение намечается очень легко, материал наносится на бумагу предельно скупо, карандашом рисуют без особого нажима, форма головы рисуется очень обобщенно и схематично. Выявляется основной характер большой формы—общий вид натуры. Многие рисовальщики часто спрашивают, как надо пользоваться линией в рисунке, сразу выразить

четкой линией форму головы или только легко начать? Касаясь этого вопроса, П. Чистяков писал: «Тут бывают разные приемы: карандашом иной долго смотрит и ставит формы(?) или места, другой — живо, живо и в то же время легко водит карандашом или углем по бумаге, намечая, соображая в тот же момент и движение и место. Которая манера лучше? — Обе лучше. Главное — не чертить. Потому что черные линии затрудняют видеть ошибки, тем более исправлять их»¹.

Анализируя и передавая в рисунке форму головы, художнику прежде всего надо выявить общую массу формы, ее характер, пропорциональные отношения, то есть наметить легкими линиями общий вид головы. Определяя характер формы головы в ее обобщенном виде, можно воспользоваться методом сравнения с другими предметами. А. Хитров в пособии «Рисунок» (М., 1964. С. 111) дает следующую рекомендацию: «Как понимать характер формы? Н. Гоголь пишет: „Голова у Ивана Ивановича похожа на редьку хвостом вниз; голова Ивана Никифоровича — на редьку хвостом вверх“». А. Соловьев и др. в пособии «Учебный рисунок» (М., 1953. С. 94) пишет: «Голова может напоминать своей формой яйцо, шар, грушу и т. п. Вспомним Гоголя: „Хорошенький овал лица ее круглился как свеженькое яичко“. Или: „Два лица: женское в чепце, узкое, длинное, как огурец, и мужское — круглое, широкое как молдавская тыква...“».

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

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

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

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

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

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 361—362.



46. Первый этап работы над рисунком головы

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

Отталкиваясь от простейших геометрических форм (голова яйцевидной формы, шея—цилиндр, верхняя часть плечевого пояса—ромб), рассмотрим их взаимосвязь. Шея здесь является промежуточным звеном между торсом и головой. Верхняя часть плечевого пояса имеет вид ромба (рис. 48), сторонами которого являются лопатки (AB и BC) и ключицы (AD и DC). Диагоналями этого ромба являются линия AC, соединяющая концы акромиальных отростков, и линия BD, идущая вниз от седьмого шейного позвонка к яремной ямке. В середине этого ромба и располагается цилиндрическая форма шеи. Цилиндрическая форма шеи включает в себе хорошо видимые мышцы, грудино-сосцово-ключичные спереди, а сзади—капюшонная, располагающаяся по обе стороны шейного позвоночника. Эти мышцы соединяют черепную коробку головы с плечевым поясом. От правильной передачи характера движения шеи зависит и убедительность положения головы в пространстве, и, наоборот, движение шеи определяет положение головы в пространстве. Все это надо учитывать уже при выполнении первых заданий—рисунок с модели Дюпюи (рис. 15).

Вначале наметим профильную линию, которая должна разделить лицевую часть головы на две равные и симметричные части. Поскольку голова находится в трехчетвертном повороте и лицевая часть воспринимается нами в перспективе, то и профильная линия должна делить лицевую часть по законам перспективы—дальняя часть в сокращении (меньше), ближняя—больше. Однако здесь надо быть очень внимательным, не допускать искажений. В рисунке мы должны воспринимать перспективные явления правильно и видеть, что профильная линия делит лицевую часть головы на две равные части. У студентов часто профильная линия в рисунке бывает смещена в сторону, а это влечет за собой и искажения всей формы головы, так как профильная линия для рисовальщика является главным ориентиром. Наметив профильную линию, разделим ее на три равные части, используя для этого классический канон пропорций. Напоминаем: лицевая часть головы делится на три равные части: от линии покрова волос до надбровных дуг, от надбровных дуг до основания (корня) носа и от основания носа до основания подбородка. Отрезок от надбровных дуг до основания носа в свою очередь делится на три равные части: между первой (от надбровных дуг) и второй частью проходит линия разреза глаз, которая пересекает шов скуловой кости, уголки глаз и слезники. Отрезок между основанием носа и основанием подбородка тоже делится на три равные части: между первой и второй частью проходит средняя линия рта, которую называют линией разреза губ. Расстояние между глазами равно величине глаза.

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



47. Второй этап работы над рисунком головы

После этого переходим к следующему этапу работы.

Третий этап — выявление линейно-конструктивной основы формы и передача явлений перспективы (рис. 49)

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

Профильная линия проходит по середине лба, переносицы, по середине основания носа, бантика губ и подбородка.

Конструктивные линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, разреза губ и подбородка немного изогнуты и обращены вверх. Все эти линии должны быть между собой параллельны. Если эту закономерность опустить, то можно допустить ошибки в перспективе. Это мы наблюдаем даже у рисовальщиков, имеющих опыт в рисовании (рис. 50). 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; на рисунке 40, а это указано стрелками. При положении головы выше горизонта в трехчетвертном повороте, как в нашем примере, глаз, который ближе к нам, будет выше удаленного, а линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа и рта по мере удаления будут опускаться.

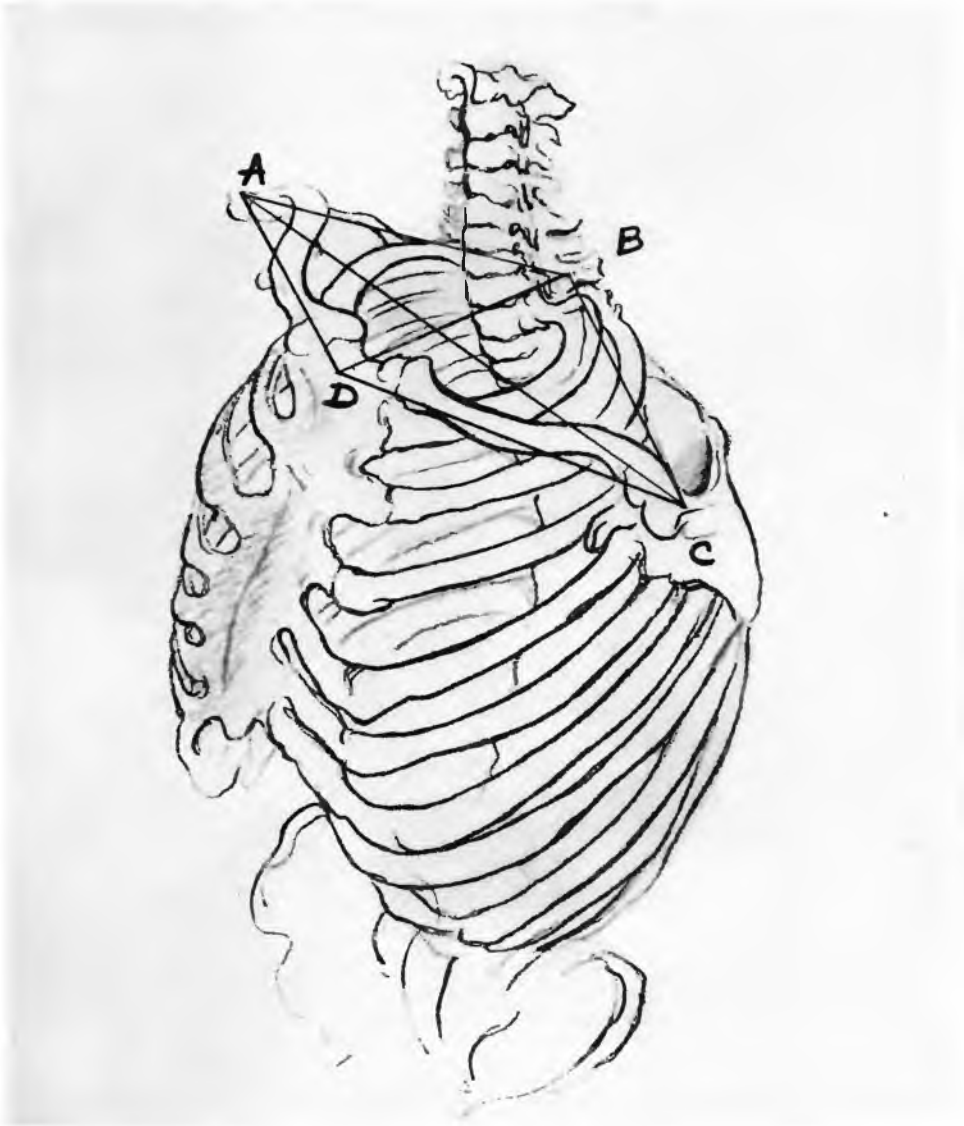
Приступая к изображению основных деталей головы (глаза, носа, прядей волос и так далее), нужно исходить от основы формы — нос это призма, глаз — шар, нависающие пряди на лоб — цилиндрический обруч.

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

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

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

Строя призму носа, следим, чтобы профильная линия находилась посредине переносицы и основания носа. То же и в отношении лицевой части головы. Но поскольку они воспринимаются в перспективе, середине 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 профиль-

48. Схема верхней части
плечевого пояса

ной линии и от профильной линии до другой; левая часть лица по отношению профильной линии будет меньше, а правая больше, но в рисунке они должны восприниматься равными. В некоторых пособиях профильная линия проводится по кончику носа (рис. 31), такая линия уже не может быть ориентиром для овала лица, ибо кончик носа намного выступает вперед от поверхности лица. Профильная линия должна проходить не по передней плоскости призмы носа, а по задней. Передняя плоскость призмы носа выступает вперед и кончик носа смещается влево. Симметрично от профильной линии будут располагаться крылья носа. Нижняя площадка носа открывается, и ноздри хорошо видны, а поэтому намечайте и толщину ноздрей. Одновременно при данном положении

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

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

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

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

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

Прежде чем перейти к следующему этапу работы, внимательно проверьте результаты проделанной работы, заметив ошибку, тут же ее исправьте, не оставляйте на потом. Каждая ошибка рождает другую и выправить их потом уже невозможно. Многие учащиеся недопонимают важности первых этапов построения изображения, они торопятся прорисовывать детали, ищут внешних эффектов. Между тем прорисованная линейно-конструктивная основа формы дает возможность художнику уверенно продолжать работу над рисунком. Если форма головы хорошо построена только в линейно-конструктивном изображении (рис. 35, 36), то даже в таком виде рисунок становится достаточно убедительным и выразительным, а при детальной моделировке формы художник может довести такой рисунок до высокохудожественной завершенности. Некоторые учащиеся вообще стараются обходиться без этого построения, в результате их рисунки оказываются неубедительными. Обычно такие ученики говорят, что они еще не успели завершить свою работу. Очень хорошо по этому поводу писал Гёте: «Дилетанты, сделав все для них возможное, обычно говорят в свое оправдание, что работа еще не закончена. Впрочем, она и не может никогда быть закончена, потому что она никогда не была как следует начата»¹.

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

¹ Гёте об искусстве. Л.: М., 1936. С. 332.



49. Третий этап работы над рисунком головы

ют и кажутся. Одно ли как существ[вуют] или как кажутся, или оба вместе — тогда полное рисование»¹.

Четвертый этап — уточнение и конкретизация формы (рис. 51)

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 головы, не нажимайте сильно карандашом на бумагу, линии должны быть очень легкими, чтобы по мере необходимости можно было бы вносить коррективы.

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

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 320.



50. Учебный рисунок

локонов, а затем переходить к уточнению каждого. Например, изучая общую массу волос, мы видим, что они делятся на три части: верхняя часть прядей волос, расходящихся от пробора в стороны, образует как бы тубетейку; вторая часть, облегающая лобную часть, образует цилиндрический валик; третья часть — локоны, закрывающие уши. Прорисовывая отдельные завитки локонов, надо следить, чтобы они не выходили за пределы этих больших форм.

Затем переходите к выявлению трехмерности основных прядей волос. 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 головы, и не установив их местоположение, сразу вырисовывают их конфигурацию. В результате локоны начинают приобретать самостоятельное значение в отрыве от формы головы и смотрятся как плоский декоративный узор. Поэтому не торопитесь вводить тон в рисунок пока не уточните все в линейном рисунке. В «Книге о живописи» Леонардо да Винчи писал: «Границы тел требуют большего размышления и ума, чем тени и света, на том основании, что очертания несгибающихся 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»¹.

Пятый этап — пластическая характеристика с помощью светотени (рис. 52)

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

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

Если объемно-конструктивное построение формы намечается верно, то можно перейти к конкретизации объема с помощью основных тональных градаций — свет, полутень, тень и падающая тень. Например, разбирая форму носа, мы оставляем нетронутой переднюю плоскость носа, которая обращена к свету; боковую плоскость носа, уходящую от света, покрываем полутенью; нижнюю плоскость носа, находящуюся в тени, прокладываем тоном; от нижней площадки носа на верхнюю губу падает тень, которую также надо отделить тоном. Уточняя рисунок падающей тени, надо помнить, что падающая тень отражает форму как самого объекта, так и форму поверхности, на которую она ложится. Такой же метод построения формы должен быть и при изображении волос. Намечая пряди волос, прежде всего надо проследить за общей

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи живописца и скульптора флорентийского. М., 1934. С. 116.



51. Четвертый этап работы
над рисунком головы

массой шапки волос, чтобы волосы лежали по форме головы, облегли ее и подчеркивали характер ее формы.

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

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

Раскрывая подробно методическую последовательность работы над рисунком античной головы, необходимо заметить, что первые пять этапов 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. На все пять этапов должно отводиться не более 30—50 минут. Обычно учащиеся художественных учебных заведений довольно смело и свободно владеют процессом построения изображения, но как только преподаватель напоминает, что рисунок должен быть хорошо построен и натуру надо анализировать внимательнее, как у них сразу же замедляется темп работы, движения руки становятся замедленными и скованными; вместо рисования они начинают чертить и затрачивают на построение несколько часов.

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

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

Шестой этап — детальная проработка формы (рис. 53)

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

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



52. Пятый этап работы
над рисунком головы

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

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

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

При моделировке формы глаза ученик должен помнить, что в основе это шарообразная форма, которая находится в глазничной впадине. Поэтому, рисуя веки, внимательно следите за нижним (внутренним) краем верхнего века, которое облегает глазное яблоко; верхний край этого же века помимо глазного яблока облегает еще и слезник. Если мы рассечем форму глаза вертикальной плоскостью, то след сечения даст линию, которая будет наглядно выражать пластическую структуру этой формы, то есть ее трехмерность. На рисунке 54 она указана стрелками. Кроме того, надо следить и за сокращением толщины века. Но о рисунке деталей головы мы еще поговорим особо.

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.

При изображении гипсовой головы молодые художники, как правило, делают рисунки очень черными. Прорабатывая форму отдельных частей головы в тенях, они сильно нажимают карандашом на бумагу, в результате не могут передать материальности гипса. В подобных случаях выдающийся советский художник и педагог А. Дейнека, как вспоминают работавшие с ним преподаватели, говорил своим студентам, что необходимо представить себе, что рядом с гипсовой головой находится живая натура с черными волосами и с загорелой кожей лица. Эти две головы вы должны изобразить на одном листе бумаги. Какими же средствами рисунка вы будете передавать тон черных волос, если вы уже на гипсе, в тенях, дали карандаш в полную силу? Вы же в данный момент рисуете белый гипс, а у вас получается чугунная отливка!

Поэтому еще и еще раз советую рисунок начинать легким нажимом карандаша на бумагу и брать для рисования карандаши мягких номеров



53. Шестой этап работы
над рисунком головы

3-Б, 4-Б, 5-Б. Это необходимо для того, чтобы развить свою руку, приучить ее управлять карандашом. Художник должен мастерски владеть орудиями своего труда, он должен владеть карандашом так же, как скрипач владеет смычком: там, где надо передать пианиссимо — тихо, он легко касается смычком струны; там, где требуется форте — он сильно нажимает смычком на струну и извлекает из нее сильный звук. Художник также должен виртуозно владеть карандашом, там, где надо, усиливать нажим карандаша на бумагу, там, где требуется легкая трактовка формы, чуть касаться бумаги.

Некоторые студенты приносят на занятия рисунком набор чертежных карандашей — 2Н, Н, НВ, ТМ, иногда 2М и начинают рисунок жестким карандашом. Когда построение сделано, они переходят на более мягкие карандаши. Такой метод не способствует развитию руки, ученик приучается работать в одном настрое, в одной и той же силе.

В этом случае необходимо переходить с карандаша на уголь. Конечно, противники угольных рисунков правы: первое время учащиеся очень сильно чернят, но буквально через месяц они овладевают техникой угольного рисунка и в дальнейшем, переходя опять на карандаш, достигают успеха.

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

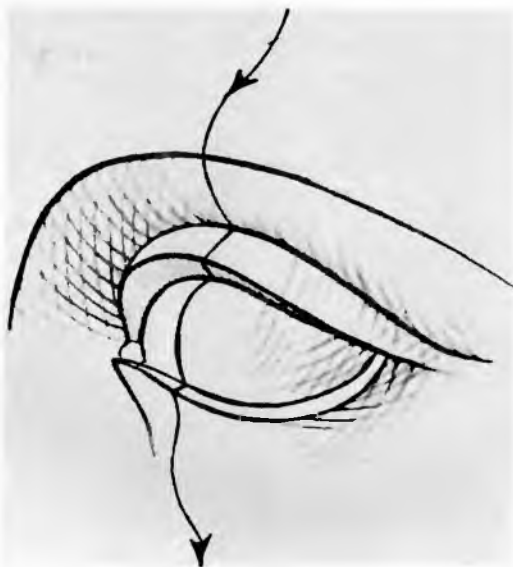
Моделируя форму тоном, старайтесь кончиком карандаша как бы гладить поверхность формы, а на переходах одной формы в другую тон необходимо нарочито усиливать, как бы «обрубать», отделять одну плоскость от другой. Например, моделируя мягкой тушевкой поверхность ноздри, уходящую в глубину, и переход к поверхности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

Работая тоном, не делайте бессмысленной тушевки, в особенности когда будете моделировать тоном лоб, щеки, подбородок. Еще П. Чистяков писал: «Так шар с бессмысленно, не на месте положенными тенями и светами будет казаться запачканным кругом»¹. Но это не означает, что тушевкой нельзя пользоваться. Тот же П. Чистяков писал: «Чистота в тушевке, если смотреть на нее правильно, совсем не вредит, а напротив — она есть необходимость всякого осмысленного рисования»².

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 348.

² Там же.

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.

Седьмой этап — подведение итогов работы над рисунком (рис. 55)

На последнем этапе работы над рисунком надо прежде всего проверить общее состояние рисунка — подчинить детали целому, уточнить рисунок в тоне (сравнить блик со светом, рефлекс с 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»¹.

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

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 192.

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 недостаточное точное или просто ошибочное решение задач предыдущего этапа, а поэтому возвратиться к тому, что казалось уже решенным.

Усваивая учебный материал по рисованию гипсовой головы античного образца, постепенно усложняйте себе задачу. После рисования голов предельно обобщенной формы (Диадумена, Венеры, Гермеса, Дорифора) переходите к более сложным (Аполлона, Сократа, Лаокоона). В пособии «Учебный рисунок» для высших учебных заведений (М., 1981, С. 13) указывается: «Постановки гипсовых голов желательно чередовать по принципу от простого к сложному, например, раньше рисовать Геру, Зевса, позже — Геракла и Лаокоона».

Когда основной учебный материал будет хорошо усвоен, можно усложнить задачу и сделать рисунок головы на пространственном фоне. Пример такого решения показан на рисунках 56, 79, 85.

Когда будете рисовать голову Зевса, внимательно следите за формой черепа, чтобы нижняя челюсть не оказалась в отрыве от черепной коробки. Обилие и разнообразие локонов скрывают форму черепа, и студент, как правило, сосредоточивает свое внимание только на лицевой части и на локонах волос лба и бороды, а о форме всей головы в целом — забывает. В результате рисунок получается дробный и плохо построенный.

Чтобы лучше усваивался учебный материал, очень полезно выполнить академическое задание по памяти и по представлению. Учебными программами рисунки по памяти и по представлению предусмотрены, однако они выполняются формально, обучающиеся рисунку не стремятся специально развивать свою зрительную память.

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 вспомнить то, что они наблюдали при выполнении длительного рисунка.



55. Седьмой этап работы
над рисунком головы

Развитие зрительной памяти, помимо аудиторных занятий, полезно продолжать и дома. Вспоминая 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»¹.

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.

Образование отдельных понятий и практических навыков представляет собой сложный процесс: первоначальное знакомство с материалом и осмысливание его, усвоение знаний и навыков, закрепление их. Таким образом, молодой художник, усваивая то или иное положение реалистического рисунка, проходит длинный путь — от первоначального знакомства с новым материалом и методом работы до окончательного овладения им и применения его на практике. На этом пути учащийся обогащается определенными понятиями, представлениями, знаниями и навыками. Знания художника должны быть точными, конкретными, сознательными, действенными и прочными.

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.

¹ Цит. по: Книга для чтения по истории русского искусства. М., 1949. С. 55—56.



56. Учебный рисунок

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 головы 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 головы, на приобретение навыка быстро схватывать как общую форму, так и характер основных деталей.

Поскольку на данном этапе вы изучаете рисунок гипсовой головы античного образца, то и объекты для набросков и зарисовок выбирайте из этой же серии — голова Диадумена, Венеры, Аполлона, Апоксиомена, Дорифора. Не берите пока головы сложной формы — Гомера, Лаокоона, Раба.

Делая наброски с гипсовой головы, 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 головы, а с непривычного, то есть положить голову на стол и с разных сторон ее прорисовать. Полезно также менять освещение головы: осветить ее то сверху, то снизу, то 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 художнику приобретать и опыт в творческой деятельности.

Профессиональная квалификация художника находится в прямой зависимости от суммы и качества знаний и навыков, которыми обладает художник, а также от его умения использовать их в процессе своей творческой работы.

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.

При рисовании головы человека лицевая часть больше всего привлекает внимание художника. Глаза, нос, губы, уши требуют тщательной прорисовки формы. Однако процесс детализации этих форм должен подчиняться определенным закономерностям строения формы. Этим вопросам и будет посвящена следующая глава.

Выделение специального раздела «Рисунок деталей головы—носа, глаза, уха, губ» рассматривается нами как крайне необходимая и обязательная часть курса академического рисунка. Как у музыкантов при изучении произведения для фортепьяно, пианист должен внимательно проштудировать отдельные, особо трудные места исполнения, чтобы в дальнейшем данное произведение сыграть целиком и полностью, без всяких осложнений, легко и свободно. Так и у нас, не овладев рисунком отдельных деталей головы, рисовальщик будет испытывать трудности при изображении головы человека.

Рисунок деталей головы — носа, глаза, уха, губ

Детальная проработка формы головы требует хорошего знания основных положений изображения главных частей лица — носа, глаз, губ, ушей. Учащиеся обычно недооценивают важности рисования отдельно деталей головы. Им кажется, что это бессмысленная трата времени, что вполне достаточно прорисовать детали головы во время выполнения длительного рисунка. Однако во время рисования головы ученик не может основательно и специально изучить все тонкости изображения глаза, уха, носа, губ. Давая наставления начинающим художникам, Леонардо да Винчи писал: «Итак, говорю я тебе, которого природа обращает к этому искусству: если ты хочешь обладать знанием форм вещей, то начинай с их отдельных частей и не переходи ко второй, если ты до этого недостаточно хорошо усвоил в памяти и на практике первую. Если же ты поступишь иначе, то потеряешь время или, поистине, очень растянешь обучение. И я напоминаю тебе — научись прежде прилежанию, чем быстроте» (Леонардо да Винчи «Книга о живописи», с. 94).

В старых художественных школах изучение головы начиналось с рисования деталей — носа, глаз, уха, губ. Уже в первой Академии художеств один из братьев Карраччи составил пособие по рисованию для воспитанников своей Академии под названием: «Прекрасная школа обучения рисованию всего человеческого тела», где изучение головы начиналось с рисования деталей.

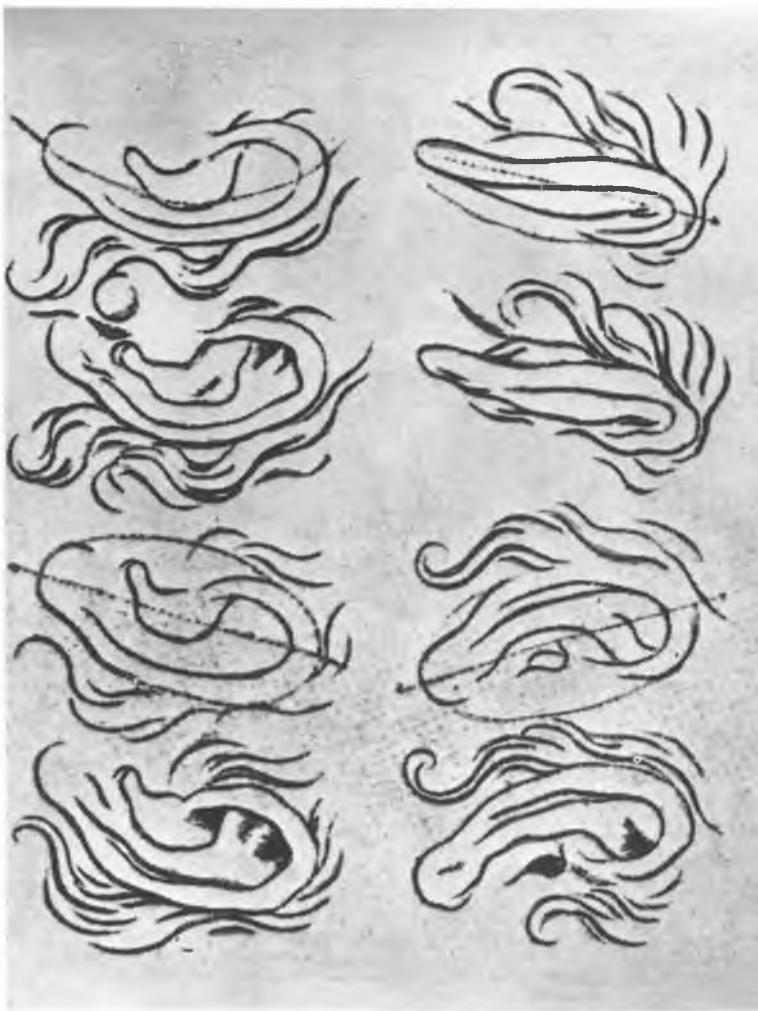
В дальнейшем во всех пособиях по рисованию изучению деталей головы уделялось самое серьезное внимание. Так, например, И. Прейслер в пособии «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству» 1734 года не только раскрывает закономерность строения формы уха, но и наглядно показывает методику построения изображения (рис. 58). Изображение начинается с определения осевых линий, которые помогают рисовальщику установить положение уха. Затем намечается общий овал ушной раковины и пропорциональные отношения частей. Далее показывается, как следует изображать завиток, противозавиток, ладьевидное углубление, козелок и мочку.

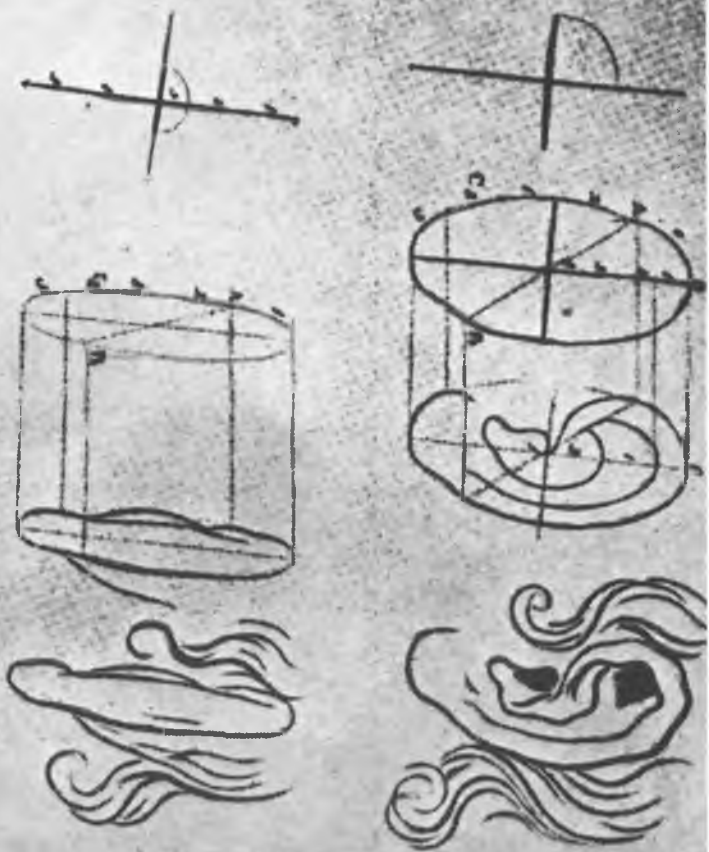
В пособии Ш. Жомбера 1754 года также главное внимание обращается на закономерность строения формы деталей головы. На рисунке 59 показана пропорциональная закономерность строения глаза, место расположения зрачка, верхнего и нижнего века. Рисунки деталей головы мы

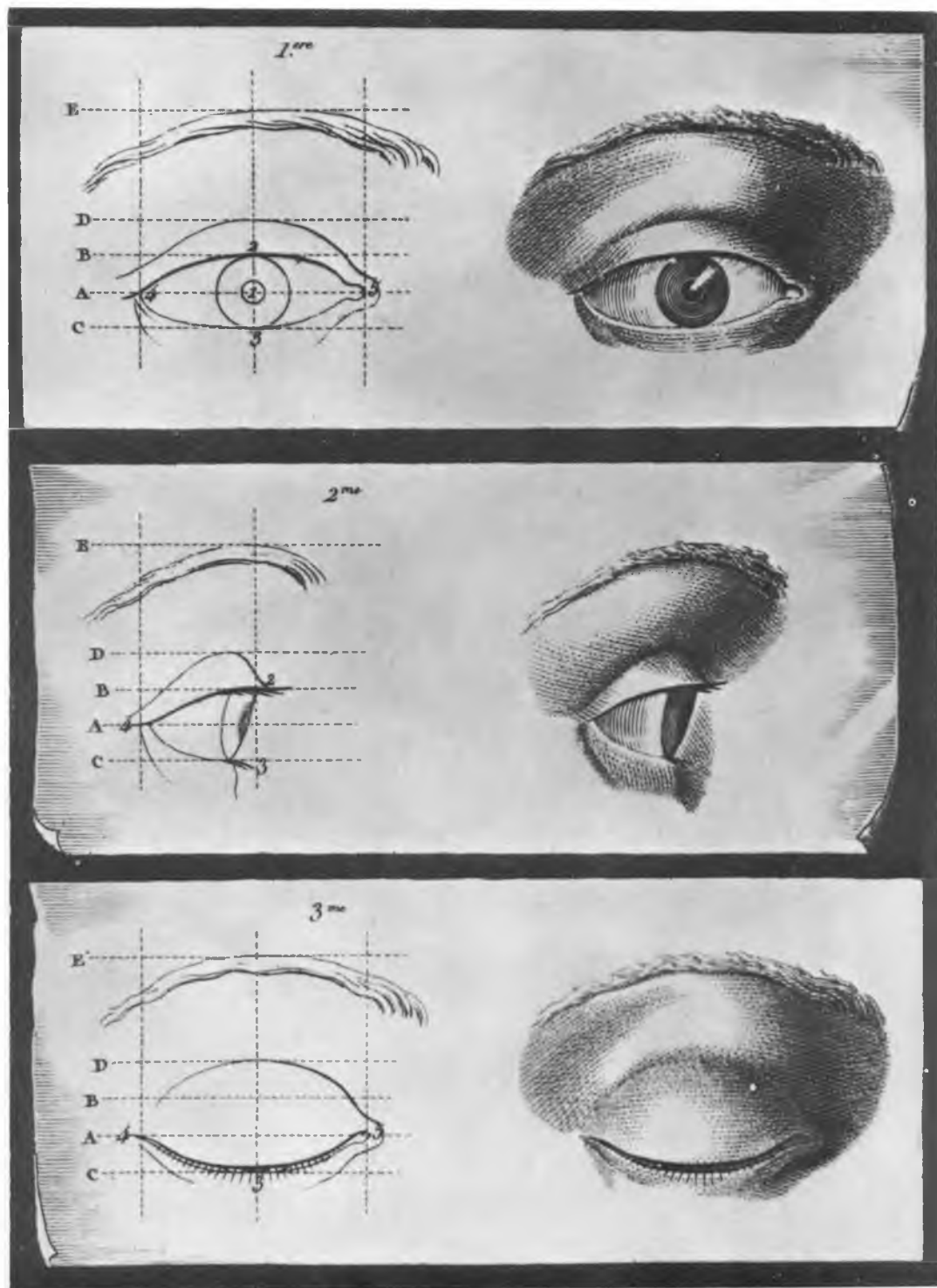


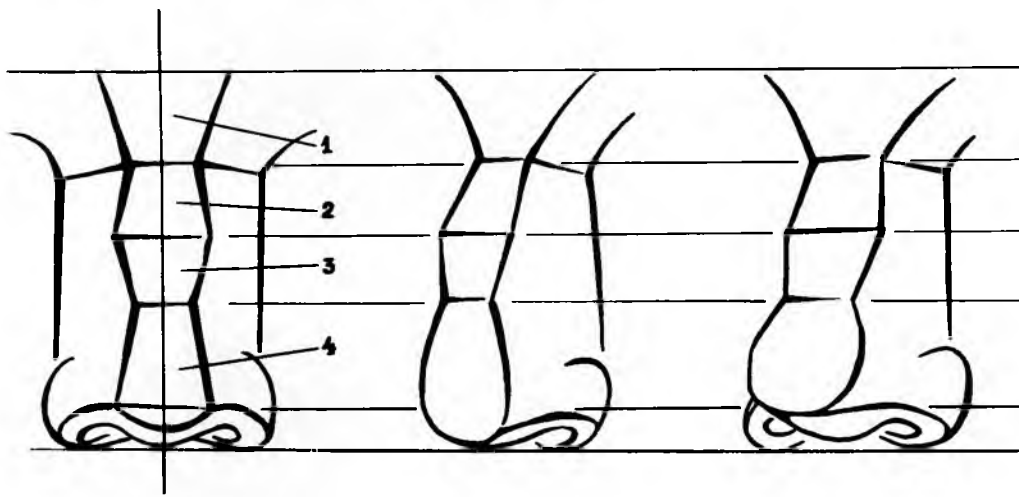
59. Таблица из пособия
Ш.-А. Жомбера

58. Таблица из пособия
И. Д. Прейслера









60. Схема строения формы носа

находим в пособиях Кенигера, Жюльена, Скино, Пукирева и Саврасова, а также советских авторов — Кардовского, Барща, Хитрова, Соловьева и других, где внимание рисовальщика обращается на методику построения изображения. Современными учебными программами по рисунку для средних и высших учебных заведений также предусмотрены специальные задания на рисование гипсовых слепков деталей головы Давида со скульптуры Микеланджело Буонарроти.

Изучение частей головы начнем с анализа и изображения гипсовых слепков классического образца (голова Давида), которые предусмотрены учебными программами по рисунку.

Детальную проработку формы головы начинают с изображения носа, начнем и мы с анализа формы носа.

Раскрывая методику построения изображения деталей головы, мы будем возвращаться, казалось бы, к уже известным истинам, однако многолетняя педагогическая практика в различных высших художественных учебных заведениях показала, что подавляющее большинство студентов забывает о них и ведет рисунок очень хаотично и беспорядочно, не достигая должного успеха.

Как мы уже говорили, большая форма носа состоит из четырех поверхностей — передней, двух боковых и нижней плоскости.

При всем многообразии мужских и женских носов структура формы у всех одна. Рассмотрим ее на нашей схеме (рис. 60). Передняя плоскость призмы носа от линии надбровных дуг до горбины образует трапециевидную фигуру переносицы (1); далее от переносицы до середины горбины носа образуется еще одна удлиненная трапеция (2); от нее до конца горбины — третья (3), но в перевернутом виде; и, наконец, последняя трапеция — миндаины (4). В зависимости от индивидуальных особенностей формы носа будет видоизменяться схема строения — курносый, горбоносый, прямой, но закономерность структуры сохраняется. Например, мы рисуем человека с мексиканским носом (горбоносого). Анализируя структуру формы носа, мы отмечаем, что указанная нами

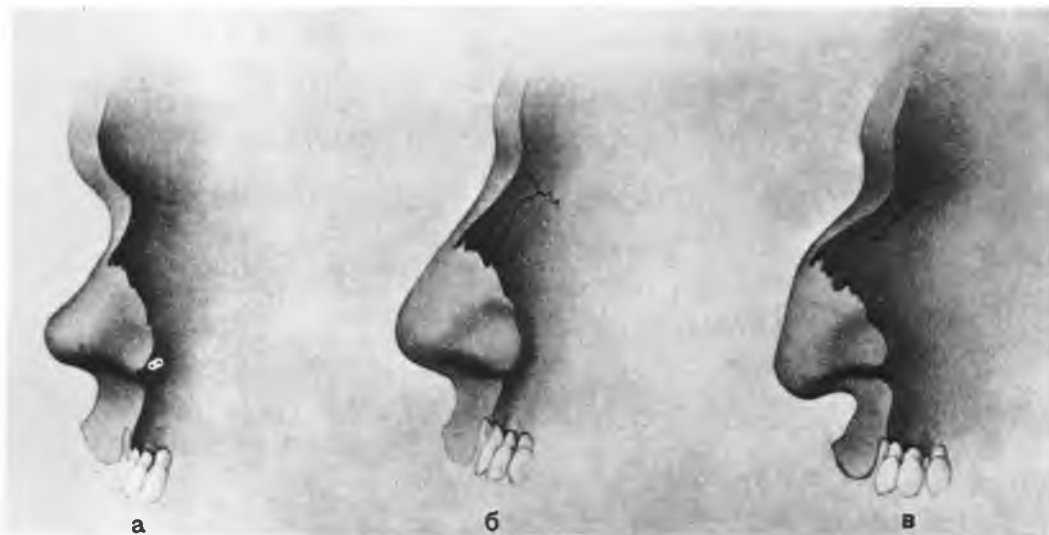


схема становится более растянутой; переносица у таких людей более узкая, боковая плоскость призмы-носа, от переносицы до слезника, уходит далеко вглубь; горбина носа в самой выпуклой части уже обычной и по форме растянута, кончик носа свисает вниз и раздвоинки миндалин не видны, они как бы сливаются в единую форму (рис. 60, средний).

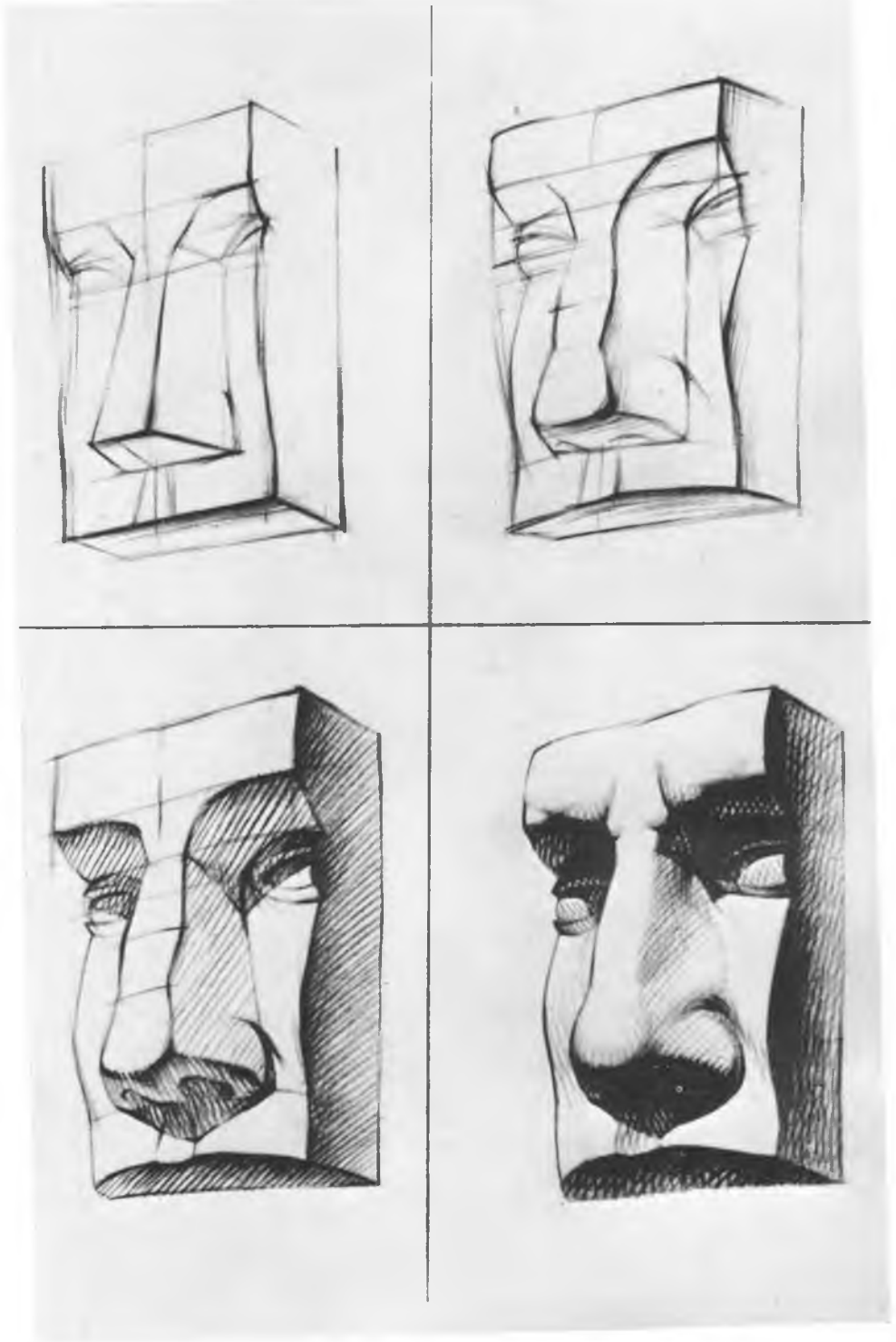
У курносого человека переносица обычно широкая, горбина носа как бы вдавлена и небольшая, миндалины широкие и на кончике носа хорошо видна их раздвоенность, а вся схема становится более сжатой (рис. 60, крайний правый). Но что особо важно отметить, несмотря на различие характера формы, схема, структура носа остается неизменной, состоящей из четырех частей.

Изучая закономерности строения формы носа, Леонардо да Винчи писал: «Части носа, посередине между которыми находится горбинка носа, изменяются восемью способами, а именно: или они одинаково прямые, или одинаково вогнутые, или одинаково выпуклые,—это во-первых; или же они не одинаково прямые, выпуклые или вогнутые,—это во-вторых; или они в верхних частях прямые, а в нижних вогнутые—это в-третьих; или верхние прямые, а нижние выпуклые,—это в-четвертых; или верхняя вогнутая, а нижняя прямая—это в-пятых; или верхняя вогнутая, а нижняя выпуклая—это в-шестых; или верхняя выпуклая, а нижняя прямая—это в-седьмых; или верхняя выпуклая, а нижняя вогнутая—это в-восьмых»¹.

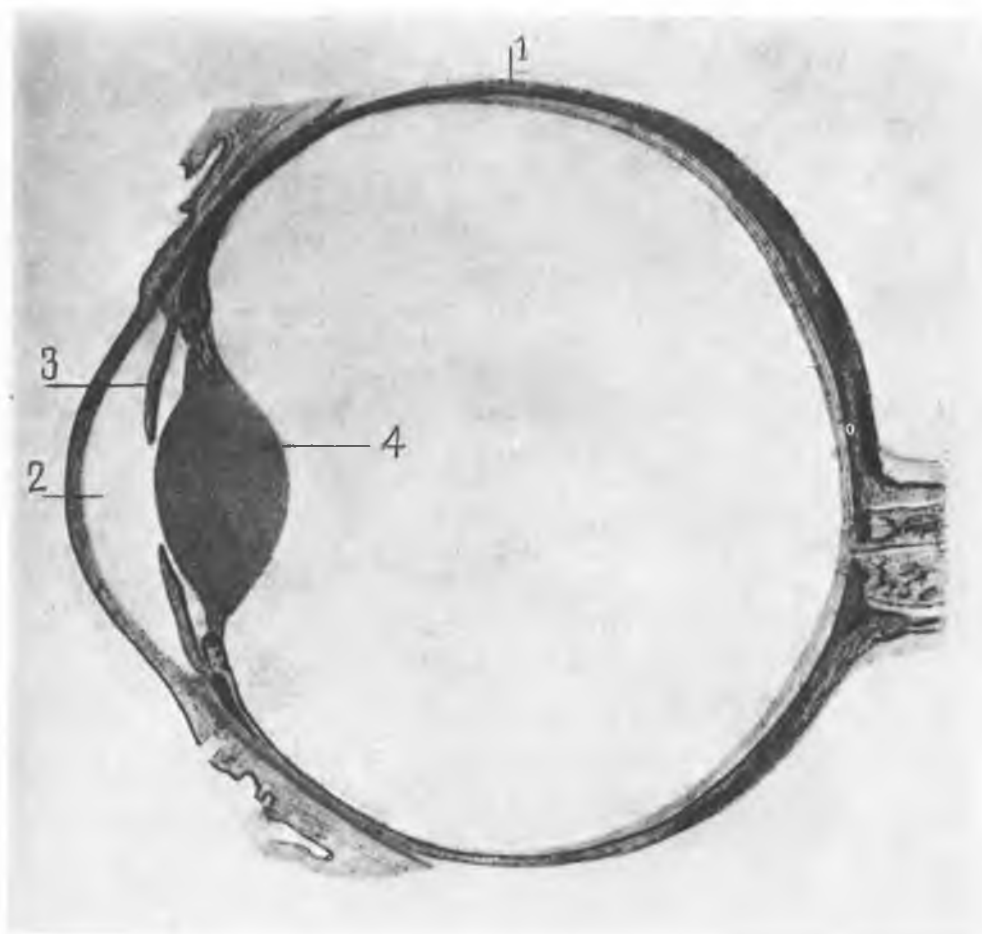
Внешний вид и закономерность формы носа в основном зависят от особенностей строения костей носа и лобного участка между бровями (рис. 61 по М. Герасимову). У курносого лобный участок сильно выдается вперед, а носовая кость вдавлена (рис. 61, а). У людей с прямым носом переход от лобных костей к горбине носа плавный (рис. 61, б). У человека с орлиным (мефистофельским) носом лобная кость несколько выступает, а кости носа сильно выдаются вперед и резко опускаются

61. Зависимость формы носа от строения костей

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 163.



62. Рисунок носа



63. Строение глаза

книзу (рис. 61, в). Отсюда закономерность расположения хрящей и мышц. Это надо будет учитывать при рисовании живой головы. В данном случае нам надо усвоить общую закономерность строения формы носа и его пластическую характеристику.

Основная закономерность строения формы носа хорошо выражена в скульптурном слепке головы Давида. Поэтому во всех художественных учебных заведениях, при изучении деталей головы, рекомендуются гипсовые слепки головы Давида.

Приступая к рисунку носа, соблюдайте методическую последовательность построения изображения—от простого к сложному, от общего к частному. Прежде всего необходимо наметить призматическую форму всего гипсового слепка, уточним его положение в пространстве (согласно законам перспективы) и его пропорциональные отношения. Затем наметим местоположение призмы носа и направление его плоскостей—переднюю, нижнюю и боковую или боковые, если они видны обе (рис. 62). Если призма носа расположена к нам фронтально, то передняя плоскость будет хорошо видна, а остальные будут в перспектив-



64. Таблица из пособия
В. В. Пукирева и
А. К. Саврасова

ном сокращении; если же мы будем смотреть на призму носа снизу, то нижняя плоскость носа будет развернута и хорошо видна, а передняя и боковые будут видны в перспективном сокращении.

При построении призмы-носа в трехчетвертном повороте или в профиль мы заметим, что боковая плоскость призмы-носа, обращенная к нам, будет хорошо видна, а остальные плоскости призмы-носа будут видны в перспективном сокращении. Поэтому, прежде всего надо правильно наметить в рисунке общую форму призмы-носа, уточнить ее положение в пространстве по законам линейной перспективы и проверить пропорциональные соотношения. После этого начинаем выявлять структуру формы носа согласно нашей схеме. Прежде всего наметим расположение основных частей передней плоскости носа — переносицу, горбину и миндаины. Затем уточним глубину боковых плоскостей от переносицы до слезников и от миндалин до конца ноздрей, а также характер нижней площадки носа.

Уточняя рисунок передней плоскости носа, изображение ведите одновременно с правой и левой стороны. Например, наметив переносицу с правой стороны, сразу же намечайте левую; наметив горбину носа справа, намечайте тут же слева; уточняя характер формы миндалин, правую и левую часть изображаем одновременно.

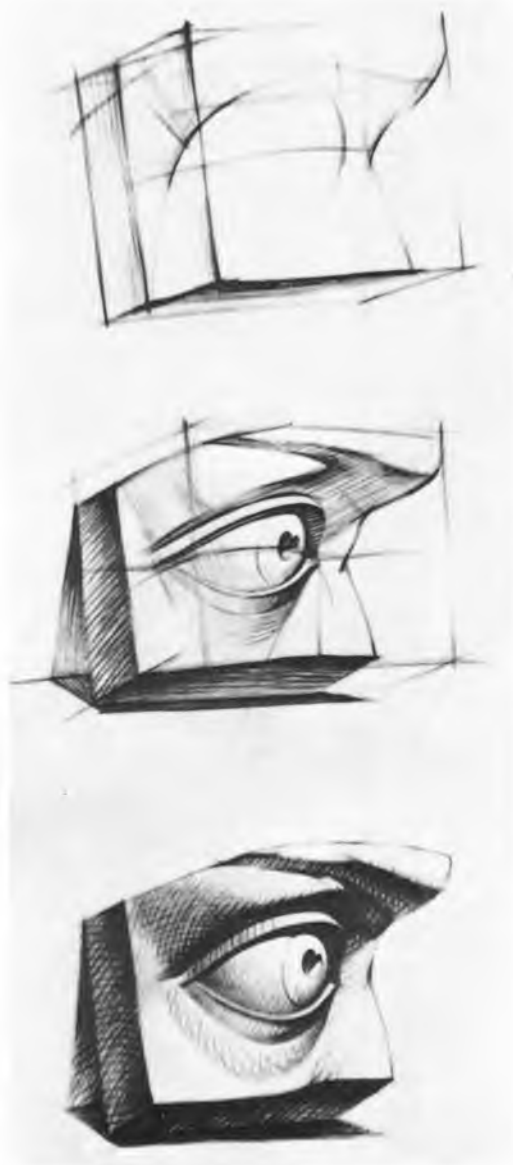
Если у рисовальщика еще не развит в должной мере глазомер, то вначале следует пользоваться вспомогательными линиями построения. Например, намечая призму носа, можно соединить слезники и края крыльев носа прямыми линиями; намечая верхний край крыла носа, тут же намечайте его с другой стороны, соединяя прямой, которая должна быть параллельной линии основания носа (рис. 62).

Изображая ноздри, не забывайте о толщине ноздрей, в особенности, когда вы подчеркиваете нижнюю площадку носа, находящуюся в тени.

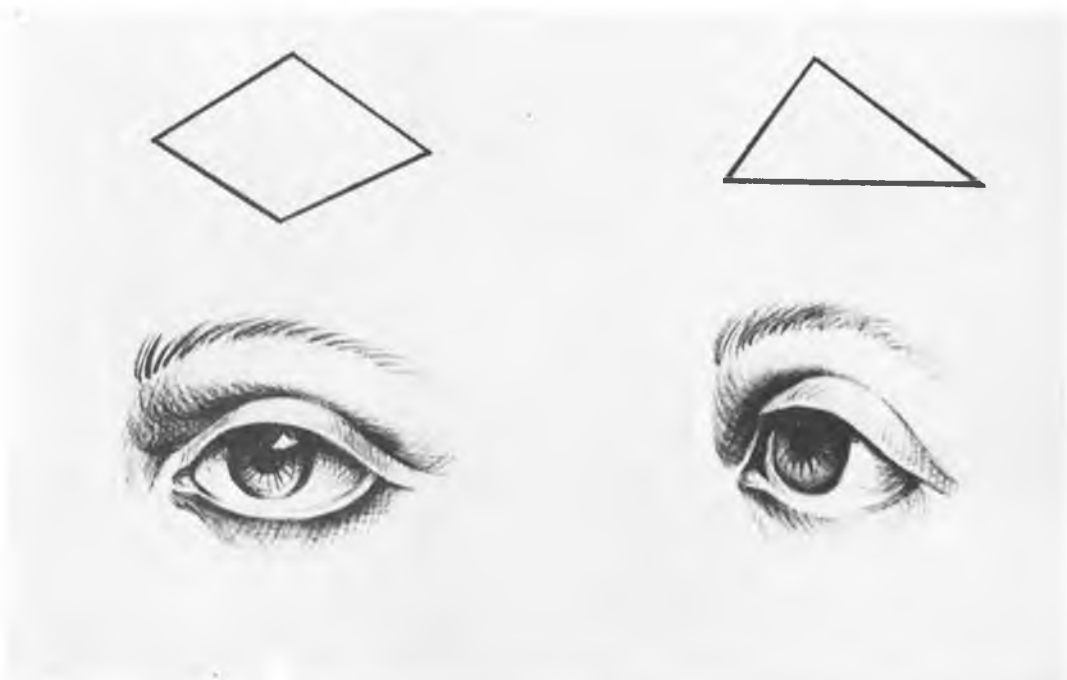
При моделировке формы тоном внимательно следите за переходами одной формы в другую, не растушевывайте слишком сильно их границы, в особенности там, где надо передать переход формы переносицы к горбине носа, от горбины к миндалинам. Выявляя нижнюю поверхность носа — у кончика носа, на границе боковой поверхности ноздри и нижней, где должна быть показана толщина ноздри, необходимо слегка подчеркнуть границы плоскостей усилением тона. Плохо, когда нижняя, боковая и передняя плоскости сливаются тоном в одну общую. Чтобы проверить себя, можно воспользоваться следующим приемом: когда вам кажется, что все формы в рисунке выражены хорошо, прикройте рисунок ладонями или кусочками бумаги, оставив открытым только небольшой фрагмент рисунка, и посмотрите, достаточно ли ясно выражена трехмерность формы, или все смазано, а рисунок данной формы выражается только контурной линией; если так, то надо продолжить моделировку формы и уточнить направление каждой плоскости в пространстве.

Методическая последовательность построения изображения особое внимание обращает на решение тональных задач. Рисунок начинаем с изображения призматической формы носа с легкой прокладкой тона. Отделив переднюю (освещенную) и нижнюю (теневую) плоскости носа от боковых (находящихся в полутени), следите, чтобы эти тоновые отношения сохранялись до конца завершения рисунка (рис. 62). У многих очень часто боковые поверхности носа и ноздри, находящиеся в полутени, имеют такую же силу света, как и на передней (освещенной) плоскости, и на кончике носа. На кончике носа иногда образуется блик, и сила света на ноздре не может быть ему идентичной.

Затем надо перейти к пластической характеристике формы как в свету, так и в тенях. Рефлексы вызывайте усилением тона рядом находящихся поверхностей (рис. 62).



65. Последовательность изображения глаза



66. Схемы глаза

Выполняя данный рисунок, старайтесь не только усвоить учебный материал, но и добиться выразительности рисунка, передать материал гипса. На рисунке 64 даны примеры передачи материальности в рисунке.

Чтобы хорошо усвоить принципы и методы изображения, следует выполнить ряд рисунков с других скульптур с самых различных точек зрения, подмечая характерные особенности строения формы носа.

Глаз. Закономерности строения формы глаза показаны на рисунке 54, теперь продолжим анализ основных закономерностей строения формы глаза.

Как мы уже говорили, глаз имеет шаровидную форму и на одну треть выступает из глазничной впадины. Для нас важна наружная часть глазного яблока, состоящая из белковой оболочки (рис. 63, 1) и выпуклой части зрачка (рис. 63, 2) с радужной оболочкой (рис. 63, 3) и хрусталиком (рис. 63, 4), которая оказывает влияние на характер формы верхнего века.

Изгиб верхнего века, облегающего глазное яблоко, зависит от выступающей части зрачка, то есть наибольший взлет изгиба верхнего века будет в том месте, где находится зрачок: в рисунке он будет указывать направление взгляда. На скульптурном слепке глаза положение зрачка и радужной оболочки четко обозначено Микеланджело.

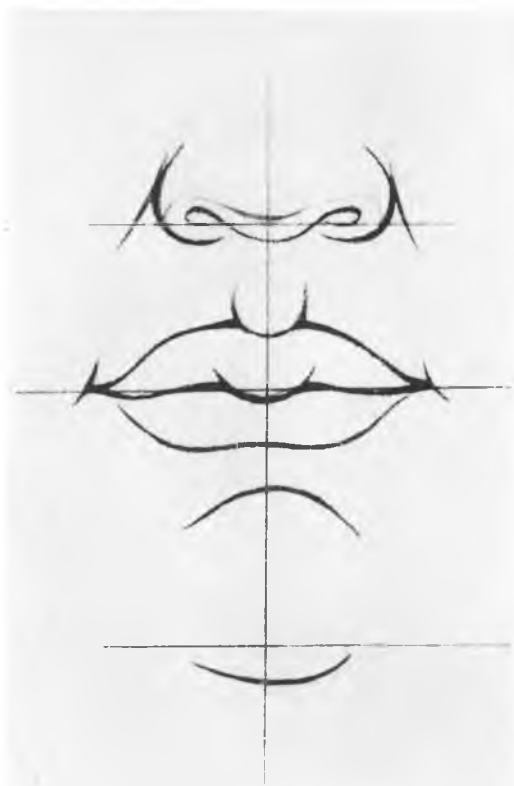
Однако передача пластической характеристики формы глаза для учащихся часто трудна. Видимо большие размеры глаза, широкие плоскости толщины век мешают видеть и передавать объем большой формы глазного яблока. Моделируя тоном верхнее и нижнее веко, рисующие, как правило, не могут уловить разницу тона на ширине век и на нижней плоскости толщины века. В результате рисунок получается дробным, форма глаза маловыразительна.



Рисунок начинаете с изображения общей формы слепка (выступающей части бровей и глазной впадины). Затем определите выступающую часть глазного яблока и только после этого покрывайте ее веками.

Вначале представьте себе, что ваш слепок заключен в ящик и касается его стенок. Верхняя плоскость займет почти всю поверхность крышки ящика, а нижняя только половину, причем плоскость от нижнего края надбровия к основанию будет наклонной. Полученное изображение надо уточнить по перспективе (рис. 65). Затем определите размеры выступающей части надбровия и переносицы, а также находящуюся в глубине часть глазного яблока. Здесь же надо наметить линию надбровных дуг и разреза глаз. Это поможет правильно наметить слезник и уголок глаза. Те, кто пренебрегает вспомогательными линиями, допускают грубые ошибки (в перспективе), и хотя форму век срисовывают верно, веки все же оказываются не на месте. Когда же вы строите изображение с помощью вспомогательных линий, вам легче определить «посадку» глазного яблока и зрачка, а потом их уже нетрудно накрыть веками (рис. 65).

Раскрывая методическую последовательность построения рисунка глаза, П. Чистяков писал: «Перед нами поставлен гипсовый глаз, положим, Аполлона, под углом 20° к плоскости. Прежде всего, назначив место на плоскости, [надо] определить уходящий угол плоскости гипсовой. Потом означить положение глаза, или место, на этой плоскости. Начинать просто, рассуждая, положим, так. Плоскость найдена, теперь глаз находится на высоте такой-то, проверить высоту—снизу и сверху расстояния. Сразу глаз тонко не вычерчивать, а так просто искать место его. Положение по отвесной линии найдено, пойти по горизонтали: от



68. Схема строения губ

65 показан последний этап работы.

Чтобы хорошо запомнить особенности строения глаза, его необходимо прорисовать с разных сторон.

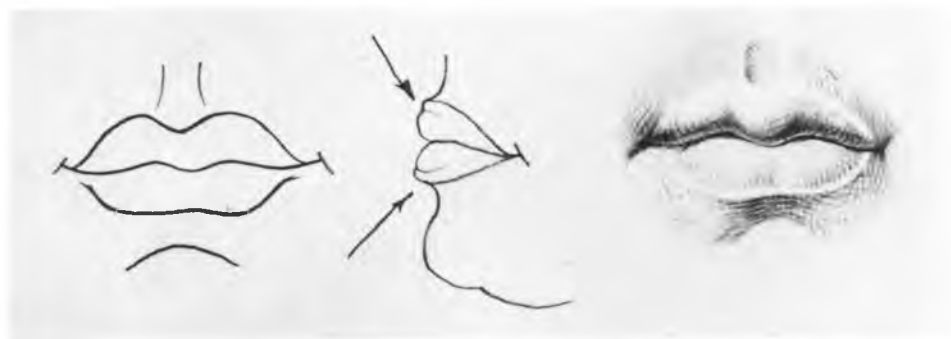
Понимая пластическую характеристику формы глаза, многие рисовальщики все же не могут уловить перспективного расположения век на глазном яблоке. Здесь можно предложить в качестве ориентира схему расположения век в перспективе. Если глаз находится во фронтальном положении, то веки будут располагаться по форме ромба (рис. 66); если глаз находится в трехчетвертном повороте или профильном, то веки будут располагаться по форме треугольника (рис. 66). Многие рисуют голову в трехчетвертном повороте, а глаза изображают в фас.

Передавая перспективные явления в расположении век на глазном яблоке, необходимо учитывать изменение формы верхнего века в зависимости от расположения зрачка; особенно внимательным надо быть, когда рисуете нижний край верхнего века, где сосредоточивается обычно тень. Нижнее веко рисуйте легко, не нажимайте сильно карандашом на бумагу—нижнее веко всегда освещено. Рисуя верхнее и нижнее веко в одной силе тона, рисовальщик теряет убедительность объема и формы.

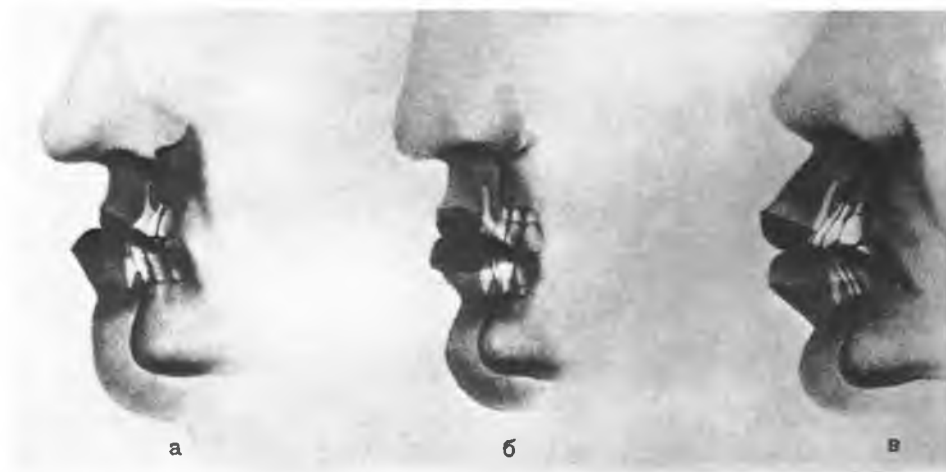
переносицы на столько-то, от другого переносья, проверить, глядя вдруг, быстро, несколько раз. Потом вдруг взглянуть и определить положение края от слезника до наружного края относительно горизонта, потом нужно рисовать веко, положим, верхнее. От наружного края глаза веко идет вверх—до сих пор, здесь перелом и линия идет вниз к слезнику. Нижнее веко также. Потом нужно перекинуть прямую от точки переносья верхнего века на точку переносья нижнего века. Следует чувствовать форму между носом и слезником ... После того как глаз нарисован, нужно строго определить главные тени, продолжать оканчивать, выводя тени до мелочей. Потом навести тени, и глаз готов»¹.

Внимательно следите за направлением оси зрачка. Студенты обычно намечают ровный кружок, а в него врисовывают сердечко зрачка. Зрачок и веки располагаются по наклонной оси—верхнее веко и верхний край зрачка будут выступать вперед, а нижнее веко и нижний край зрачка будут уходить вглубь. Это надо иметь в виду постоянно, в особенности когда будете рисовать с живой природы. На рисунке

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 354—355.



69. Особенности формы губ

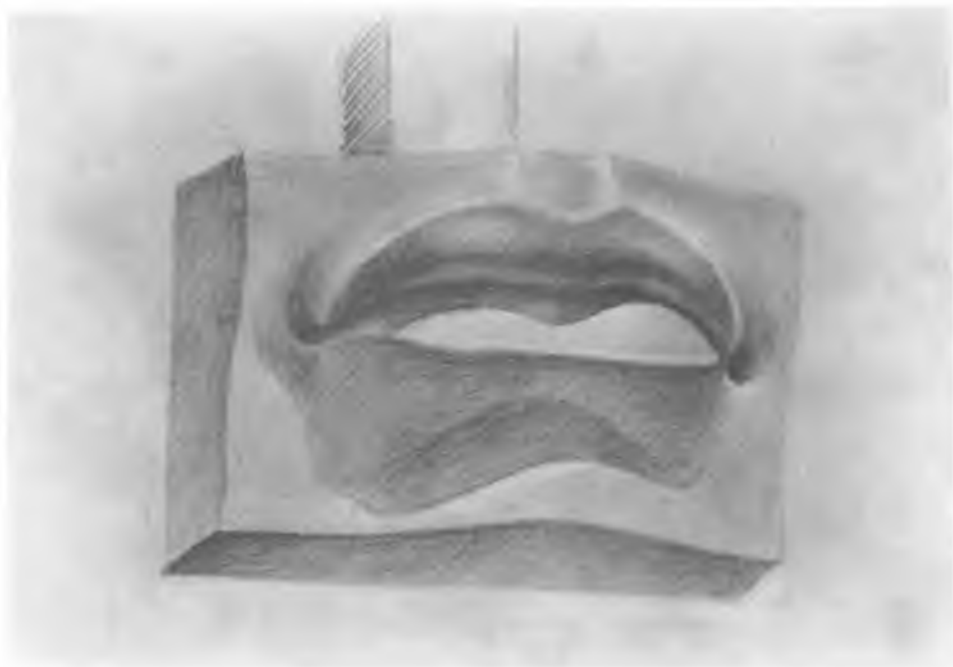


70. Влияние прикуса на форму губ

Для закрепления учебного материала, во-первых, неплохо покопировать хорошие образцы из старинных пособий. Так, например, в пособии «Рисовальная школа на 20 листах» 1844 года А. Скино представил очень хорошие рисунки глаза. Не менее выразительны его же [Скино] рисунки, представленные в пособии Пукирева и Саврасова (рис. 67). Здесь рисовальщик найдет для себя много полезного и поучительного. Во-вторых, чтобы изучить и запомнить особенности строения глаза, полезно сделать ряд рисунков своего глаза при помощи зеркала, причем желательно изобразить его в разных положениях и с разных точек зрения. Когда будете менять точку зрения—взгляд в сторону, вверх, вниз,—внимательно проследите за расположением и изменением формы верхнего века. Попробуйте передать в рисунке и эмоциональное выражение глаза—во время смеха, угрозы и так далее, внимательно следя за изменением зрачка.

Губы также являются постоянным объектом наблюдения и изучения при изображении головы человека. Поэтому будущему художнику надо хорошо знать как закономерности строения их формы, так и правила их изображения на плоскости.

При всем разнообразии форм губы имеют одну общую закономерность—симметричность расположения частей (рис. 68). Эту закономерность надо учитывать и при построении изображения.



По отношению осевой линии (профильной) все части верхней и нижней губы располагаются симметрично, а поэтому и изображаться должны одновременно: площадочка над верхней губой, бантик верхней губы, ямочки — уголки губ, расположение двух половинок нижней губы и облегающие подбородок массы под нижней губой. Пользуясь этой схемой построения изображения, подавляющее большинство впадают в крайность и рисуют эту схему жесткой линией, сильно нажимая карандашом на бумагу. Намечать бантик губ надо очень легко, еле-еле касаясь карандашом бумаги, так как в природе на месте этих линий располагается свет, ибо кромка губ является самой выпуклой ее частью (рис. 69, выпуклости кромки губы указаны стрелками). Понять и усвоить это на практике начинающий художник может во время рисования гипсового слепка губ Давида, где пластика формы ясно «читается».

Форма и расположение губ во многом зависят от формы, величины и прикуса зубов. Если зубы смыкаются ровно, то и губы располагаются также, а ширина (высота) верхней и нижней губы будут почти равными. Если зубы нижней челюсти будут выступать вперед, то и нижняя губа будет выступать вперед, а ширина губ изменится: верхняя губа будет низкой (тонкой), а нижняя губа будет пухлой и толстой. Если зубы нижней челюсти будут уходить под зубы верхней челюсти, то верхняя губа будет выступать вперед, а нижняя уходить назад. На рисунке 70 (по М. Герасимову) наглядно показаны основные типы прикуса и соответствующие им формы смыкания губ.

Ровный прикус зубов и соответствующая форма губ присущи подавляющему большинству людей, поэтому внимательно проанализировать их можно на гипсовом слепке губ Давида (рис. 71).

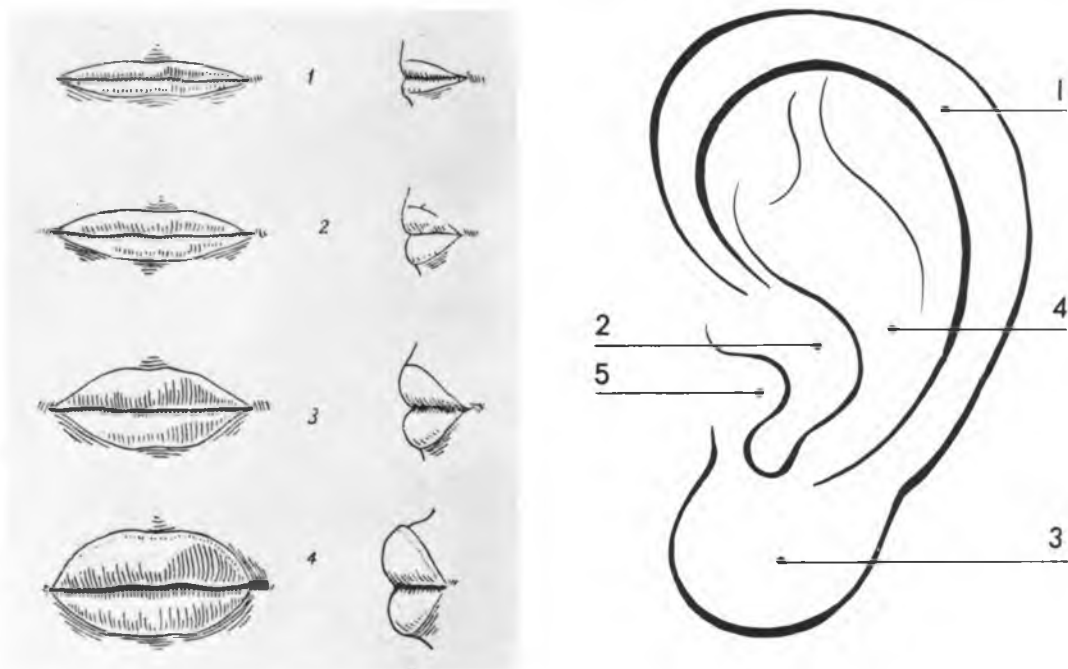


При моделировке формы губ тоном, старайтесь плавнее давать переходы от света к полутени и от полутени к тени. Не делайте грубых штрихов, разрушающих поверхность формы. Штрих должен ложиться по форме. Поверхность формы уходит вправо, и штрих повернулся вправо, поверхность пошла влево, и штрих повернулся влево, так как зритель следит за направлением штрихов в рисунке, они помогают ему «прочитать» пластику формы.

Прорисовывая губы, внимательно следите за пластикой носогубных форм около уголков губ. Верхняя и нижняя поверхности губы по мере приближения к уголкам уходят вглубь, а выступающая часть щеки (носогубная складка) как бы прикрывает их. У многих студентов, наоборот, стрелочки губ вылезают вперед, превращаются в узор, отчего пластика всей нижней части лица разрушается.

Осторожнее выявляйте рефлексы. Учащиеся, как правило, делают очень яркими рефлексы, отчего форма начинает дробиться, пропадает цельность формы. Чтобы проверить силу рефлекса, используйте следующий прием: смотря на натуру и видя рефлекс, прищурьте глаза — если рефлекс пропадает, то и в рисунке он должен пропасть. Если рефлекс очень ярок, его надо пригасить. Чтобы видеть цельность формы в рисунке, чаще отставляйте его от себя на расстояние.

Усваивая учебный материал, постарайтесь одновременно проследить и за выразительностью своего рисунка. С этой целью копируйте образцы из старинных пособий, где не только хорошо передается форма, но и материальность (рис. 72). Копирование поможет вам управлять карандашом, увидеть выразительность средств графики. И то, как надо пользоваться штрихом и тоном для выражения формы в рисунке.



73. Разная толщина губ
74. Схема строения уха

Чтобы лучше усвоить закономерность строения формы губ, необходимо сделать ряд рисунков с живой натуры, хотя бы с себя. Рисуя себя с помощью зеркала, попробуйте выразить в рисунке не только пластическую характеристику формы губ, но и свое эмоциональное состояние. Губы очень выразительны, губами человек передает и свое душевное состояние. В хорошем, веселом настроении человек приподнимает уголки губ (улыбка); при грустном и плаче, он, наоборот, опускает уголки губ. Рисуя свои губы с передачей разных эмоциональных состояний, проследите, как изменяется характер формы кромки верхней и нижней губы, каков при этом рисунок линии смыкания губ.

Выразительность и характер формы губ зависят также и от толщины губ (рис. 73). При передаче портретной характеристики за этим надо внимательно следить. У одного человека губы тонкие, жесткие, растянутые, такие губы присущи людям твердого характера; у другого губы толстые, мягкие.

Ухо человека, несмотря на разнообразие его форм у разных людей, всегда имеет одну и ту же структуру. У каждого человека мы можем обнаружить наружный завиток (рис. 74,1), который в верхней части уходит в середину ушной раковины (рис. 74,2), а в нижней заканчивается мягкой долькой (мочкой) (рис. 74,3). Внутреннюю часть ушной раковины охватывает противозавиток (рис. 74,4), а с наружной стороны раковины — козелок (рис. 74,5). При построении изображения уха все эти части ушной раковины должны быть в поле зрения рисовальщика. В старинных пособиях правилам рисования уха уделялось серьезное внимание. В таблицах авторы старались наглядно показать и закономерность строения уха, и методику построения изображения (рис. 75).



75. Таблица из пособия Жюльена

76. Таблица из пособия А. Т. Скино



77. Таблица из пособия
А. Т. Скино

Гипсовый слепок уха Давида является хорошим пособием для рисовальщика, на нем ясно выражена структура и пластическая характеристика формы. Поэтому изучение и рисование уха следует начать с этого слепка.

Рисунок начинаем, как всегда, с выявления общей формы, затем переходим к размещению составных частей уха и уточнению характера их формы. Если форма намечена правильно, то можно переходить к тональной моделировке.

Выполняя рисунок уха, надо особое внимание обратить на освещение, на переходы тональных отношений на отдельных участках формы. Многие, как правило, не передают движения форм в глубь ушной раковины, линейный рисунок конфигурации завитка и противозавитка приобретает доминирующее значение, а тональная задача остается нерешенной. В результате рисунок получается дробным и пестрым.

Чтобы хорошо изучить особенности строения ушной раковины, ухо надо прорисовать с разных сторон и в разных положениях (Рис. 75, 76). Особое внимание надо обратить на часто встречающееся положение ушной раковины в трехчетвертном повороте. Здесь прежде всего надо правильно определить направление эллипсоидной плоскости в пространстве, которая будет являться основой изображения ушной раковины. Затем надо наметить толщину завитка и его изменение по мере ухода в ушную раковину. То же — при изображении козелка и мочки. Большинство и козелок, и мочку рисуют во фронтальном положении, отчего ушная раковина получается деформированной.

Чтобы научиться подмечать характерные особенности строения формы ушей у разных людей, необходимо следующее: во-первых, постоянно делать наброски и зарисовки; во-вторых, внимательно наблюдать характер формы ушей у разных людей (в метро, автобусе) и отмечать, какова форма мочки, завитка, козелка, как располагается ухо (оттопыренные, прижатые уши).

Усваивая особенности и закономерности изображения деталей головы (нос, глаза, уши, губы), полезно наряду с рисованием гипсовых слепков сделать ряд рисунков деталей головы с живой натуры, причем, рисуя детали головы с живой натуры, проследите, как основные закономерности согласуются в рисунке с живой головы и с гипсового слепка. Например, рисуя глаз, проследите как верхнее веко облегает глазное яблоко, как видоизменяется толщина века в зависимости от положения глаза в перспективе. Рисуя губы, проверьте, действительно ли наружная кромка губы выступает вперед, как это мы видели на гипсовом слепке.

Неплохо на этой стадии обучения покопировать рисунки с хороших образцов, где можно еще раз проследить за закономерностью строения формы, а также поучиться передавать материальность. Так, например, в своих рисунках А. Скино очень хорошо передает фактуру кожи лица и волос (рис. 76). При изучении деталей головы необходимо сочетать длительный анализ натуры и длительный рисунок с короткими зарисовками и набросками. Наброски могут быть как учебно-аналитического характера, связанные с построением формы, так и на передачу эмоционального состояния человека. Последний вид набросков можно выполнить, рисуя себя с помощью зеркала. Здесь можно брать и целые фрагменты — нос, губы, подбородок; лоб, глаза, губы. В старинных

пособиях после рисования отдельных деталей головы предлагалось прорисовать их во взаимосвязи—нос, губы, подбородок; ухо с прилегающими частями головы (рис. 77). Такое рисование помогает следить за взаимосвязью этих деталей, подмечать их общность.

С особенностями строения формы деталей головы мы еще будем не раз знакомиться по мере усложнения учебного материала. В данном случае мы несколько забежали вперед, чтобы заострить внимание рисовальщика на важности изучения деталей головы. После рисования гипсовой головы античного образца, где реальная форма головы была до предела обобщена и рисовальщику не так трудно было справляться с поставленными задачами, необходимо перейти к рисунку гипсовой головы с яркой характеристикой образа. Рисование таких голов послужит переходным этапом от рисунка гипсовой головы к рисунку живой головы. Особенности рисования головы с яркой портретной характеристикой посвящена следующая глава.

Рисунок гипсовых голов с ярко выраженной характеристикой образа (Давид, Гаттамелат, Коллеони, Вольтер)

Изображение и анализ гипсовых слепков с классических произведений великих скульпторов помогают молодому художнику углубить свои знания о закономерностях строения формы головы человека, а в дальнейшем перейти от рисунка гипсовых голов к рисунку живой головы. Рисунок характерных голов, выполненный с гипсовых скульптур, для молодого художника является крайне необходимым этапом работы. Во-первых, наблюдая особенности индивидуальной (портретной) характеристики человеческой головы (Гаттамелата, Коллеони, 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 (обрубков 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: «Польза 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»¹.

Приступая к рисунку гипсовых голов классического образца, не забывайте о своей целевой установке — приобрести как можно больше знаний и навыков. Многие торопятся усложнить себе задачу, стремятся сделать только эффектный рисунок в ущерб приобретению знаний, умения и навыков. Если молодой художник решил вооружиться знаниями и навыками, ему надо строже следить за методической последовательностью усложнения учебных задач. При изображении гипсовых голов с ярко выраженной характеристикой образа, изучение следует начать с модели не очень сложной по форме и с наименьшим количеством мелких деталей. Такой моделью может служить голова Давида, части лица которого вы только что изучали и вам будет легче выполнить законченный рисунок.

Методическая последовательность работы над рисунком гипсовой головы остается прежней, поэтому в данной главе мы остановим внимание читателя только на частных моментах построения изображения головы.

Начиная строить изображение головы Давида, внимательно проследите за положением головы, шеи, плечевого пояса в пространстве. Взгляд Давида устремлен влево, туда же повернута и голова по отношению плечевого пояса. Правильное распределение масс (головы и шеи) поможет рисовальщику успешно решить и образную задачу рисунка.

Рисунок начинаем с выявления общей формы. Большие размеры головы и ее деталей затрудняют рисовальщику видеть общую форму, поэтому объединяйте большие массы вначале прямыми линиями. По лицевой части головы: локоны волос, скуловые кости и переднюю плоскость подбородка. Иначе говоря, прежде всего отделите переднюю часть головы от боковых.

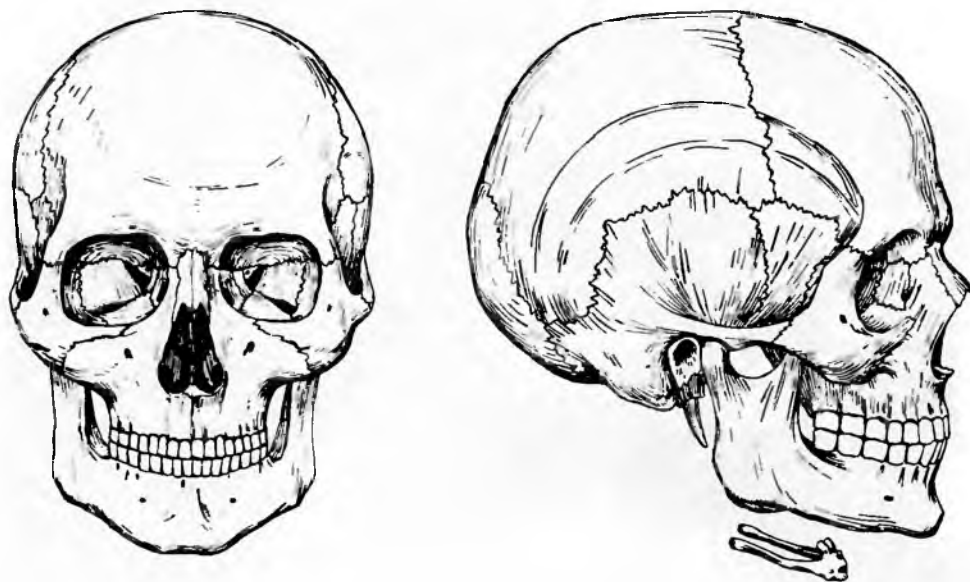
При уточнении характера формы головы и ее пропорций необходимо обращать внимание на анатомические особенности строения формы черепа.

Сразу не вырисовывайте все особенности строения формы головы, вначале проанализируйте их, поймите, что является наиболее характерным для данной головы, что влияет на внешнюю характеристику образа. Еще Альберти писал, что надо браться за карандаш или кисть тогда, когда каждая часть художником «предварительно как следует обдумана, и чтобы мы знали, где она должна быть, как ее сделать и как поместить»².

Характер формы головы определяется особенностями строения костей черепа, и художнику надо знать эти особенности. На рисунке 78 изображен череп фронтально и в профиль, что позволяет увидеть и характер формы черепа в целом, и его основные кости. Черепная коробка состоит из шести основных костей: лобной, двух теменных, двух

¹ К. Ф. Юон об искусстве: В 2 т. М., 1959. Т. 1. С. 333.

² Альберти. Десять книг о зодчестве. С. 62.



78. Вид черепа спереди и сбоку

височных и затылочной. Все эти кости соединены между собой швами и составляют единую форму. От характера строения этих костей зависит и характер формы головы. Например, характер костей черепа у молодого и старого человека влияет на характеристику головы. Это мы можем проследить на скульптурных слепках головы Давида и Вольтера.

Передавая характер формы головы того или иного человека, мы прежде всего обращаем внимание на кости черепа. У одних людей мы замечаем очень большую лобную кость и маленькую затылочную; у других, наоборот, очень крупный затылок и маленький лоб. У одних людей очень сильно выступают лобные бугры, у других — височные кости. Характерные особенности строения височных костей и лба видны на голове Гаттамелата.

На лицевой части черепа мы обращаем внимание на корень носа, лобные бугры, края глазниц и места скрепления височных костей со скуловыми, на скуловые отростки, нижнюю челюсть. Все эти кости хорошо видны на лице и также помогают правильно определить характер формы головы. Например, форма нижней челюсти влияет на характер формы подбородка. Нижняя часть челюстной кости состоит из центральной площадочки — подбородочного возвышения — и двух ветвей, которые сочленяются с височными костями. Если подбородочное возвышение сильно изгибается и выдается вперед, то на подбородке у человека образуется ямочка. Это хорошо видно на слепке головы Коллеони. Знание строения черепа помогает правильно видеть и понимать, чем обусловлена каждая выпуклость и каждая впадина на голове человека. Очень хорошо в «Школе изобразительного искусства» (М., 1961, с. 127) сказал скульптор М. Манизер: «Когда мы входим в затемненную комнату, зная, где и какие стоят в ней предметы, мы легче их можем увидеть, чем если этого знания у нас нет. Точно так же и в лепке. Если скульптор знает строение предмета, понимает, чем обуслов-

лены выпуклости, вогнутости, то ему легче их увидеть, а значит, и вылепить, чем человеку не имеющему о них понятия».

Итак, на данном этапе построения изображения головы Давида учащийся должен изучить определенный раздел анатомии, который поможет ему перейти от поверхностного восприятия формы и слепого копирования натуры к более углубленному анализу формы, поможет приблизиться к правдивому реалистическому изображению.

На первых этапах работы над рисунком линии проводятся очень легко, еле-еле касаясь карандашом или углем листа бумаги. Такое бледное изображение необходимо для того, чтобы иметь возможность вносить исправления и уточнения.

Выявляя линейно-конструктивную основу формы головы и ее основных частей, опираемся на конструктивную схему строения.

Поскольку голова больших размеров и перед нами сильный ракурс (мы смотрим на голову снизу), особое внимание должно быть обращено на правильную передачу перспективных явлений. Нижние площадки надбровия, носа, подбородка будут хорошо видны, линия разреза глаз по отношению переносицы опустится вниз, и надо точно зафиксировать в рисунке, в каком месте горбины носа она пройдет. Выявляя конструктивную основу формы носа, уточните, как расположится кончик носа по отношению выступа скуловых костей, как будут располагаться глаза и губы.

Когда будете пользоваться линейно-конструктивной схемой, построение старайтесь вести в темпе, чтобы на все предварительное построение изображения затрачивать не более 20—30 минут. Помните постоянно, что линейно-конструктивное построение является лишь начальным этапом работы над рисунком, оно не гарантирует рисовальщику абсолютно точного выражения формы. Точность и правильность достигается длительным анализом натуры, на протяжении всех часов рисования, на каждом новом этапе построения изображения должны вноситься коррективы и уточнения. Многие учащиеся, сделав более-менее верное построение изображения формы головы, считают себя вправе больше не возвращаться к проделанной работе. Между тем, начиная прорисовывать, например, форму глаза, ученик замечает, что выступ скуловой кости слишком близко находится от глазного яблока, но выправить ошибку не спешит, а потом и забывает о ней. В результате, когда педагог начинает проверять правильность построения рисунка, обнаруживается целый ряд грубых ошибок. Но если бы ученик все время следил за правильностью пропорционального соотношения частей и целого, за верностью выражения конструктивной основы формы как всей головы в целом, так и ее частей, то и ошибок он допустил бы меньше.

При распределении светотени на форме рисовальщик должен внимательно следить, чтобы плоскости, расположенные в пространстве под различными углами к лучам света, не были покрыты тоном одной силы. Для этого вначале должны быть проложены тени, затем перейти к полутеням, и, наконец, к светам.

Такой метод работы художники эпохи Возрождения считали обязательным. Леонардо да Винчи в главе «О наложении светов» в «Книге о



живописи» писал: «Наложите сначала общую тень на всю ту заполненную [ею] часть [тела], которая не видит света, затем кладите полутени и главные тени, сравнивая их друг с другом»¹.

По мере удаления предметов от источника света контрастность светотеневых отношений будет ослабевать, четкость рисунка формы также будет ослабевать и теряться. На переднем же плане детали будут хорошо видны, четко будет лепиться светотенью объем.

Тем, кто решил сделать рисунок с фоном, на данном этапе работы над рисунком можно его вводить, но старайтесь вводить фон постепенно, чтобы голова была изображена в пространстве (в пространственной среде). Где-то темный фон должен светиться, в каких-то местах, в особенности у теневых поверхностей гипсовой головы он должен быть темнее, а в целом фон должен уходить в глубину. Делать это надо одновременно с линейно-конструктивным построением. Наметив форму головы и ее деталей, сразу же устанавливайте пластически-пространственные связи тональными отношениями. Лицевая часть головы (нос, лоб, локоны) по тону должна быть светлее боковой (щеки, уха, свисающих прядей волос), а по отношению к последней фон за головой должен быть еще темнее.

Такой метод работы будет способствовать развитию тонкости восприятия тона и более осмысленному выражению формы в рисунке. Особо внимательно надо следить за градациями тона: в каком месте контрасты света и тени будут резче, а в каких более мягкими.

Приступая к детальной проработке формы светотенью, внимательно сверьте свой рисунок с натурой и только после этого начинайте вырисовывать подробности формы. Нажим карандаша на бумагу усиливайте постепенно.

Как надо вести рисование деталей? Определяя положение и характер формы ноздрей, проверяйте их по отношению слезников, скуловых костей, уха, уголков губ. Рисующий должен строго держаться правила—не рисовать по отдельности детали лица; необходимо их тщательно связывать между собой. Такая связь помогает рисовальщику замечать в рисунке ошибки и исправлять их. Рисую веки, следите, чтобы они облегли шаровидную форму глазного яблока, одновременно следите и за толщиной века. Внимательно наблюдайте и за перспективным изменением толщины века. Практически это делается следующим образом: прорисовывая глаз, внимательно следим за нижним краем века, обрисовывающим глазное яблоко. Линия нижнего (внутреннего) края века должна подчеркивать округлую форму глазного яблока и слезника. Затем намечаем слезник и толщину века. Внимательно следите за тем, чтобы глаз в трехчетвертном повороте не был изображен фронтально. Нижнее веко не следует рисовать очень четко, надо, чтобы по тону оно было слабее верхнего, под которым обычно сосредоточена тень. Когда будете рисовать нос, внимательно следите, чтобы у вас в рисунке была показана толщина ноздри.

Губы рисуйте как можно мягче, не делайте резких очертаний бантика губ. Помните, что в том месте, где вы сначала намечали линией рисунок бантика губ, в натуре будет самая выпуклая часть, следовательно, на рисунке надо показать на краях губ свет, а не черную линию.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 291.



80. Учебный рисунок

Желая передать материальность гипсовой головы, внимательно следите за рефлексам на деталях головы и за плавными переходами от света к полутону и от полутона к теням. На рисунке 79 дан пример удачного решения тональной задачи.

Рисуя головы классического образца, сначала освоите головы с ясной анатомической структурой. После головы Давида следует перейти к рисунку головы Гаттамелата, на которой ясно читается анатомическая структура черепа. Студенты, как правило, стремятся выбрать голову поэффектнее, а не ту, на которой легче усвоить учебный материал. Не успев нарисовать голову Диадумена, они просят поставить голову Коллеони. Сложный ракурс, большой высокий шлем, наполовину закрывающий голову, мешают внимательно проанализировать форму головы. Конечно, голова Коллеони очень эффектна, но к ее рисунку следует подходить тогда, когда ученик хорошо усвоит основные принципы и закономерности построения изображения. Некоторые учащиеся стремятся как можно больше выполнить рисунков за один семестр, их интересует не качество рисунков, а количество. Очень хорошо по этому поводу говорил П. Чистяков: «Нарисовать сто схожих голов — коллекция, а вот понять, как ее нужно рисовать,—учеба».

Соблюдая методическую последовательность работы над рисунком и выражая в рисунке характерные особенности строения формы, помогайте себе рассуждениями об особенностях этой формы: как она ограничивается плоскостями в пространстве, как они увязываются друг с другом в единое целое. Словесный анализ формы природы заставляет рисовальщика ответственнее относиться к рисунку, строже вести построение. В своих методических рекомендациях П. Чистяков указывал: «Все время рассуждать: „отсюда—сюда, форма такая“ и смотреть чаще на натуру ... Никогда не рисуйте молча, а всегда задавайте себе задачу. Велико ли слово: „отсюда—сюда“, а как оно держит художника, не позволяет ему рисовать от себя, наобум...»¹.

Сегодня психологи объясняют, что в этот момент происходит взаимосвязь визуального восприятия с логическим мышлением, формируется представление о форме объекта и усваиваются методы построения изображения этой формы на плоскости. Но осмысление закономерностей строения формы головы невозможно без учета тех знаний, которые были накоплены художниками прошлого. Б. Ф. Ломов пишет: «В отличие от ощущений и восприятий мышление — процесс социально опосредствованного отражения. Это выражается прежде всего в том, что, решая ту или иную задачу, субъект оперирует понятиями и методами мышления, сложившимися в ходе исторического развития общества, в которых зафиксирована общественно-историческая практика. На уровне речемыслительных процессов как бы разрываются рамки индивидуального опыта, а точнее, в индивидуальный опыт включается огромный багаж знаний, накопленных человечеством»². Все это лишней раз доказывает, что молодому художнику для достижения успеха необходимо овладеть тем запасом знаний, который накопили его предшественники в данной области искусства. И неправы некоторые поклонники нового искусства, отвергающие достижения прошлого и призывающие художника ограничи-

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 357, 359.

² Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1984. С. 169.



81. Учебный рисунок

ваться непосредственным восприятием без логического переосмысления всего увиденного.

Серьезное, вдумчивое отношение к рисунку особенно необходимо в аудиторных занятиях. Наши наблюдения за работой студентов на академических занятиях рисунком показывают, что многие студенты во время рисования ведут отвлеченные беседы, думая, что это совершенно не мешает работе. Но они ошибаются. В этом рисовальщик может легко убедиться на примере: попробуйте изобразить в перспективе простое геометрическое тело (куб) и одновременно что-нибудь рассказывайте, и вы заметите, что рука с карандашом приостановится в своем движении; когда же вы будете сосредоточивать внимание на правильности построения изображения, вы начнете сбиваться в своем рассказе. В учебном процессе учащийся должен все мысли и волю направлять на решение поставленной задачи.

Выявляя линейно-конструктивную основу формы головы в рисунке, все время ведите рассуждения: по отношению профильной линии все парные части головы должны располагаться симметрично, при положении головы в трехчетвертном повороте перспективные сокращения не должны искажать форму головы и симметричность расположения форм должна сохраниться, надо проследить, как будут располагаться слезники, крылья носа при данном положении головы. Рассуждая так, одновременно проверяйте по отношению вертикали и горизонтали расположение всех частей головы. Для уточнения правильности расположения деталей головы можно воспользоваться вспомогательными линиями. Такое рассуждение с самим собою поможет правильно построить форму головы.

Установив в общих чертах объем головы, надо правильно установить профильную линию, которая должна пройти через середину лба, переносицы и основания носа, середину рта и подбородка. По отношению профильной линии в общих чертах намечаем покров волос, лоб с лобными буграми, надбровные дуги, скуловые отростки с височными костями, выступы скуловых костей и нижнюю челюсть. Далее легкими линиями намечаем характер формы и посадку глаз, носа, губ. Тут же намечаем уши, и все время проверяем пропорциональные соотношения, так как нарушая пропорцию одной части, мы тем самым теряем контроль над остальными, что приводит к искажению всей формы головы.

О важности пропорциональных отношений в рисунке часто говорил своим ученикам Н. Н. Ге: «...рисовать — значит видеть пропорции, и потому никогда не позволяйте себе видеть одну часть без всего общего, то есть Вы рисуйте не нос, не глаза, не рот, не ухо, не голову, не руку, а какую роль играет нос на лице, рот и т. п.»¹.

Приступая к уточнению рисунка отдельных деталей, необходимо еще раз проверить расстояние между ними и их пропорциональные отношения. Уточняя рисунок глаза, необходимо правильно установить расстояние между наружным и внутренним углами, затем расстояние между веками. Рисуя нос, надо отметить характер призмы-носа, ширину ноздрей, расстояние между углами рта. Моделируя форму светотенью, не дробите общий вид детали, в особенности, когда будете передавать рисунок бровей.

¹ Цит. по: Школа изобразительного искусства. М., 1988. Вып. 2. С. 133



82. В. Г. Шварц
Рисунок

Переходя к детальной моделировке формы, внимательно следите за общей анатомической закономерностью строения костей и мышц. В средних и высших художественных учебных заведениях при рисовании гипсовых голов рекомендуется в качестве справочника использовать гипсовый слепок с анатомической скульптуры Гудона. В пособии «Учебный рисунок» (М., 1981. С. 13) указано: «Работая над античными слепками, полезно поставить рядом голову анатомической фигуры, исполненную Гудоном, либо Донателло». Здесь надо запомнить закономерность расположения мышц и их форму. Это прежде всего височные, скуловые, жевательные, круглые мышцы глаз и рта, щечные, квадратные мышцы верхней и нижней губы, которые образуют на лице носогубные складки.

Еще раз хочу напомнить, что, вырабатывая методику работы над рисунком, начинающему художнику надо строго держаться главного дидактического принципа — от общего к частному и от частного к общему; от общего построения изображения к детальной проработке формы и от детальной проработки к эмоционально-образному выражению; или, как говорил П. Чистяков: «Начинать надо по таланту и кончать по таланту, а в середине работать тупо»¹. При переходе к светотеневой лепке формы сначала посмотрите на натуру и отметьте, где будет самое темное место и где будет самое светлое. Мысленно проанализируйте, как будет решаться тональная задача в рисунке, как должны выразиться в рисунке тональные отношения — от самого светлого через сумму полутонов к самому темному. Рисунок начинайте с прокладки тоном теневой части головы, затем переходите к полутеням, а от них к световой части головы. Форму в свету лепите осторожно, все время сравнивая ее с теневой и полутеневой. На рисунке 80 дан пример учебного задания, выполненного с головы Гаттамелата.

Рисунок головы Коллеони (рис. 81) начинается с трудностей компоновки изображения на плоскости листа бумаги. Подавляющее большинство начинающих выбирают фасовое положение головы, но не учитывают сложности ракурса. Конечно, вид спереди легче компоуется, чем в три четверти, но построение головы и моделировка форм деталей при фасовом положении головы намного сложнее.

Второй момент, на который нужно обратить внимание студента — это желание выполнить рисунок большого размера, не менее целого листа ватманской бумаги. Для первого рисунка можно ограничиться и 0,5 листа. Если мы посмотрим рисунки учеников старой Академии художеств, то подавляющее большинство их выполнено в пределах 0,5 листа ватманской бумаги. Большой лист бумаги не дает возможности начинающему выполнить законченный рисунок и требует заменить карандаш мягкими материалами — углем, соусом.

Скомпоновав рисунок на листе бумаги, не спешите выявлять характер формы. Вначале проследите общее движение масс: положение головы со шлемом в пространстве, шеи и плечевого пояса. На гипсовом слепке головы Коллеони все это хорошо видно. Чтобы точнее установить расположение основных масс (головы, шеи, плеч) в пространстве, нужно воспользоваться, как это предлагали старые методисты академического

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 386.



83. Д. Н. Кардовский
Рисунок

рисунка, центральными осями яйцевидной формы головы, цилиндра шеи и плечевого пояса, и «поверить» (как это советовал П. Чистяков) направление этих осей по отношению вертикали и горизонтали, то есть установить, какой угол образуется между ними.

Установив направление основных масс в пространстве, наметьте их объем, то есть отделите линиями лицевую часть головы (вместе со шлемом), находящуюся в свету, от боковых, находящихся в тени и полутени. Если в линейном изображении объем формы (основные массы) плохо воспринимается, можно проложить легкой штриховкой поверхности, которые находятся в тени, и тогда форма в рисунке станет вполне убедительной.

Намечая расположение частей головы, не останавливайте своего внимания только на их форме, а все время сравнивайте их с общей формой головы и между собой. Например, вы ищете местоположение носа, его надо увязать с выступами скуловых костей и выступом козырька шлема; глаз, рот, подбородок — с краями шлема. Шлем должен находиться на голове, и каждая его часть должна быть согласована с формой головы. В процессе построения все время проверяйте, как каждая деталь и каждая ее часть согласуется с другой.

Работая над рисунком гипсовой головы и соблюдая закономерность тональных отношений, ученик начинает замечать, что передать все богатство тона в рисунке невозможно. Освещенные поверхности гипса можно передать, только оставив чистый лист бумаги, а как тогда передать сверкающий блик на кончике носа или на выступе козырька шлема? Теневые поверхности формы головы, соседствующие с освещенными, создают сильный тоновый контраст. Если теневую поверхность формы усиливать, то тени становятся глухими и черными, что не дает возможности передать фактуру материала (гипса). В таких случаях опытный художник прибегает к следующим приемам: 1) Когда вам надо передать горящий блик на форме, которая уже освещена, бликующую поверхность надо слегка оконтурить. Посмотрите, как это делает художник Шварц, выделяя блик на кончике носа (рис. 82), или Д. Кардовский в рисунке головы старика (рис. 83). 2) Чтобы заставить тени светиться, не покрывайте их тоном одной силы, а создавайте контраст только на границе со светом. Например, вам надо передать падающую тень от шлема на лбу у Коллеони. Поступайте следующим образом — рисунок падающей тени дайте четкой линией и сразу же сведите ее на нет, на границе со световой поверхностью она будет казаться сильной, а по мере ухода в глубину — будет светиться. Примером может служить рисунок А. Скино, изображающий юношу в шляпе (рис. 84). Такой же метод применяйте, когда будете изображать падающую тень от носа на верхней губе у Коллеони или от нижней губы на подбородке, что поможет вам передать и материальность гипса. 3) Иногда учащийся приходит в недоумение — все тени на боковых плоскостях гипсовой головы он старался прокладывать очень осторожно, тон на бумагу наносил легкой тушевкой, а в итоге тени воспринимаются темными и глухими. Здесь легко исправить дело — проложите эти поверхности легкой штриховкой, и тени вновь станут прозрачными и красивыми. 4) Часто бывает так, что рисунок построен и форма головы правильно промоделирована тоном, но освещенная часть, находящаяся на первом плане, недостаточно выступает



вперед, а задняя часть головы, находящаяся в тени, не уходит в глубину. Чтобы освещенная часть головы вышла на первый план, необходимо создать тоновый контраст на границе освещенной части головы и фона, а чтобы голова воспринималась в пространстве, темный фон за головой по мере удаления в глубину надо несколько высветлить (рис. 56, 79). Теневую часть головы, которая должна уходить в глубину, наоборот, надо несколько высветлить, а фон утемнить. На эту особенность восприятия тона обращал внимание еще Леонардо да Винчи: «Тот рефлекс будет выделяться наиболее отчетливо, который виден на более темном фоне, а тот будет менее ощутим, который виден на более светлом фоне. Это происходит оттого, что если контрастно сопоставлены предметы различной [степени] темноты, то менее темный заставит казаться мрачнее более темный, а если контрастно сопоставлены предметы различной белизны, то более белый заставит казаться другой менее белым, чем он есть на самом деле»¹.

При рисовании такой сложной головы как голова Коллеони у студента часто возникают самые различные осложнения в работе. Сделав общее построение, учащийся вдруг обнаруживает, что не знает, как перейти к деталям, или, работая над деталями, чувствует, что должной взаимосвязи между ними нет, а в чем дело, понять не может. Когда вы работаете под руководством педагога, не стесняйтесь чаще обращаться к нему за помощью, ложно понятая стеснительность часто мешает в работе и не дает возможности двигаться вперед.

В период рисования гипсовых голов подавляющее большинство студентов стремится к выполнению капитальных тоновых рисунков и отдает предпочтение таким монументальным скульптурам, как головы Зевса, Коллеони, Гаттамелата, Люция Вера, Геракла. Отсюда и их желание, как мы уже упоминали, сделать рисунок большого размера, в целый ватманский лист. Такое стремление не вызывает особых возражений, работа над такими рисунками активизирует творческую деятельность рисовальщика, развивает его художественный вкус. Но практика показывает, что большинство учащихся совершенно не подготовлены к такой работе — чаще всего студенты испытывают затруднения именно при выполнении тоновых рисунков. И это вполне объяснимо, так как большие рисунки требуют применения мягких материалов (уголь, соус, сангина), а студенты привыкли работать карандашом, и кроме того, здесь от художника требуется хорошее знание законов теории теней и умения работать тональными отношениями. Без знания законов распределения света художник не сможет овладеть тональным рисунком. Рисовальщику, знающему лишь законы светотени, нетрудно выдерживать рисунок в тоне. В связи с этим ознакомим рисовальщика с этими законами. Законы освещения так же точны и определены, как и законы перспективы, анатомии. Наблюдения ученых-физиков показали, что свет имеет свои определенные законы распределения в пространстве и на поверхности предметов, которые необходимо знать каждому художнику:

1. По мере удаления поверхностей от источника света освещенность их будет ослабевать: сила света обратно пропорциональна квадрату расстояния от предмета до источника света (то есть поверхности, удаленные от источника света на вдвое большее расстояние, будут освещены в четыре раза слабее).

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 127.



85. И. Е. Репин
Рисунок гипсовой головы

2. Контраст света и тени на предметах, расположенных ближе к источнику света, резче, чем на предметах, удаленных от него. В рисунке, соблюдая этот закон, мы должны следить, чтобы света и тени на первом плане были интенсивнее, чем на среднем, а на среднем — сильнее, чем на заднем плане, причем следует избегать резких переходов от одной световой зоны к другой. Это явление легко увидеть. Постепенно удаляйте источник света от натуры, и вы увидите, как будут ослабевать контрасты света и тени. Удалите свет еще дальше, и вы увидите, что предметы становятся однотонными, границы светотени становятся трудно различимы.

3. Тень, падающая от предмета, будет темнее поверхности самого предмета. Если даже предмет будет темного цвета, участок падающей тени у основания предмета будет темнее, чем тень на самом предмете. Следовательно, моделируя, например, форму носа тоном, тень на ноздре должна быть слабее падающей тени от ноздри.

Выдержать рисунок в тоне — это значит передать светотеневые отношения от самого светлого через шкалу полутонов к самому темному. Единства и собранности рисунка мы сможем добиться в том случае, если общая тональность получит закономерное развитие через промежуточные нюансы — от самого светлого до самого темного в тенях.

Используя белый или тонированный цвет бумаги и силу тона карандаша, угля или соуса, рисовальщик может передать не только форму и объем изображаемой головы, но и фактуру (материал).

Светотеневые отношения (сила света, теней и полутеней) в общем ансамбле рисунка должны подчиняться определенной гармонии. Каждый полутон, свет, рефлекс и блик должны дополнять и поддерживать друг друга так, как это мы наблюдаем в музыке, где каждый звук аккорда согласован с соседним, дополняет его, создавая впечатление единого целого.

Леонардо да Винчи законам распределения света и тени, законам тоновых отношений уделял большое внимание и в своей «Книге о живописи» сформулировал их очень четко: «О тени. Тень покажется настолько более темной, насколько она будет ближе к свету. Все тени одноцветны, и та является наиболее темной, которая находится на наиболее светлом фоне». И далее: «О светах среди теней. Когда ты срисовываешь какое-нибудь тело и сравниваешь силу светов в его освещенной части, помни, что часто глаз обманывается, и ему кажется более светлым то, что менее светло. Причина тому порождается контрастами между соприкасающимися частями; действительно, если имеются две части различной светлоты и менее светлая граничит с темной частью, а более светлая граничит со светлой частью, как, например, небо или что-нибудь подобное по светлоте, тогда менее светлая, т. е. менее освещенная, будет казаться более освещенной, а более светлая покажется более темной»¹. Все эти закономерности особенно необходимо учитывать при изображении гипсовой головы, где приходится «сравнивать силу светов в его освещенной части» и иметь в виду, что «часто глаз обманывается, и ему кажется более светлым то, что менее светло». (Рис. 85)

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 239, 262.

Рисование живой головы человека

Переходя от рисования гипсовых голов к рисунку живой головы человека, рисовальщик сталкивается с большим количеством трудностей и осложнений в работе. Эти трудности и осложнения состоят в том, что гипсовая модель, которую рисовал студент ранее, находилась в постоянном положении; освещение головы не менялось, тени, полутени и падающие тени по рисунку и силе тона оставались неизменными на протяжении всех сеансов рисования. Живая голова натурщика все время находится в движении; при малейшем движении натурщика рисунок и характер полутеней меняются. Но главная сложность изображения живой головы по сравнению с рисунком гипсовой головы состоит в том, что здесь рисовальщику приходится многое решать самому, постоянно активизировать свою познавательную и творческую деятельность. В гипсовых слепках студент видел обобщенную форму, великий мастер, создавший данное произведение скульптуры, умело отбросил все случайное, несущественное и сосредоточил внимание на главном. При рисовании живой головы рисовальщику уже надо все это проделать самому — суметь отделить главное от второстепенного.

Сложность рисования с живой головы по сравнению с гипсовой состоит также в тональной моделировке формы. Гипсовая модель была однородна по тону и фактуре материала, разница в силе тона светлых и темных мест зависела только от того, как освещена та или иная поверхность формы. В рисунке с живой природы моделировка формы тоном усложняется тем, что позирующая натура имеет различную окраску лица, волос, глаз, щек, губ. Красноватые оттенки щек, губ будут казаться более темными, нежели оттенки кожи лица при одной и той же силе освещения. Различная окрашенность поверхности формы живой головы иногда затрудняет видеть саму форму, приводит рисующего к тому, что вместо изображения формы он начинает видеть и копировать светлые и темные пятна, а иногда выдумывать, чего там и нет.

Старая академическая система художественного образования XVIII—XIX веков специальному изучению живой головы человека не уделяла должного внимания. После рисования гипсовых голов переходили к рисунку гипсовых фигур, а от них — к рисованию живой обнаженной фигуры человека. Считалось, что тех знаний и навыков, которые художник получил при рисовании гипсовых голов, вполне достаточно для изображения живой головы и портрета.

Наша система художественного образования предполагает, что рисование гипсовых голов не дает возможности полностью изучить все закономерности и особенности строения формы головы, так как пластическая характеристика живой головы зависит не только от основных костей мышц и головы, но и от действия мимических мышц лица и других особенностей строения костей черепа, скрытых от глаз. При рисовании гипсовых голов студенты усваивают лишь первоначальные основы рисования и небольшую часть закономерностей строения формы человеческой головы. Для изображения живой головы необходимо усвоить еще целый ряд закономерностей.

Поэтому изложение научных сведений об анатомическом строении головы человека мы распределили по тем разделам рисования головы человека, которые требуют определенной суммы этих знаний и навыков.

Художник, не обладая научными знаниями закономерностей строения формы головы, неминуемо становится пассивным копировщиком натуры, он как бы попадает к ней в плен, натура приковывает все его внимание, он боится оторвать взор от ее внешнего облика и не в состоянии познать закономерности строения формы данной натуры, а следовательно, и использовать их в своей творческой работе. Для приобретения подлинной свободы творчества художнику необходимо вооружиться научными знаниями, чтобы с их помощью знать, чем обусловлена каждая впадина и выпуклость головы.

Художники эпохи Возрождения, искусство которых до сих пор поражает нас как своей выразительностью, так и знанием законов природы, обладали научными знаниями и придавали им исключительное значение. В трактате о живописи А. Дюрер писал: «Если же у тебя нет настоящих основ, тебе не удастся сделать ничего хорошего, какой бы свободы ни достигла твоя рука.

Также благодаря истинному знанию ты будешь гораздо смелее и совершеннее в каждой работе, нежели без него»¹.

При работе над рисунком живой головы художнику приходится одновременно решать ряд задач: добиваться убедительности трактовки объемной формы головы, передать в рисунке индивидуальные особенности строения черепа и мышц, а также и портретную характеристику данного человека.

Чтобы успешно решить все эти задачи, художник должен хорошо знать особенности строения формы, не интуитивно нащупывать местоположение той или иной детали, а заранее знать ее закономерности. Поэтому, прежде чем приступить к рисунку живой головы, вернемся к научным положениям анатомии, обосновывающей особенности строения черепа и его мышечного покрова, а также других наук.

Под научными основами учебного рисунка мы подразумеваем прежде всего те научные положения, выполнение которых требуется от каждого рисующего. Например, обучая рисованию, мы заставляем всех учеников точно соблюдать правила и законы перспективы. Анализируя анатомическое строение человеческой головы, необходимо соблюдать в рисунке структуру человеческого черепа и закономерность расположения мышц. Манера рисунка может быть индивидуальной, но закономерность

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. Л.; М., 1957. Т. 2. С. 19.



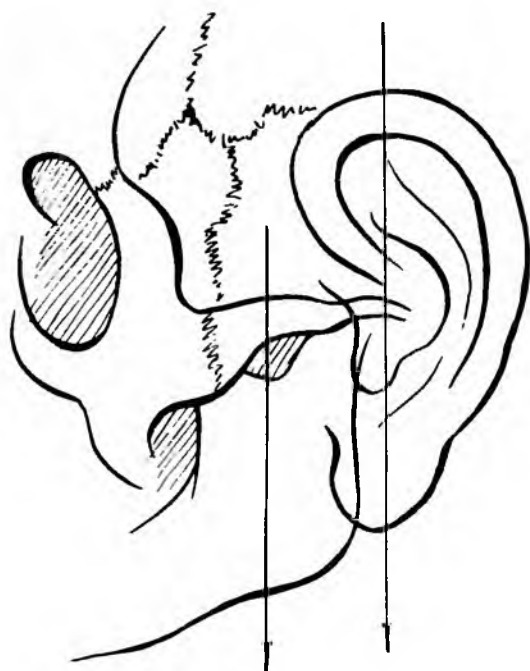
86. Леонардо да Винчи
Анатомический рисунок





87. Рисунок черепа

88. Учебный рисунок



89. Связь скулового отростка с ушной раковинной

расположения мышц, костей, сухожилий каждый должен передать правильно, одинаково, ибо это уже научные положения рисунка. То же самое можно сказать и о тоне, пропорциях, конструктивной основе формы.

В предыдущих главах много говорилось о научных основах учебного академического рисунка. Эта линия будет продолжаться и дальше, так как суть академического рисования в том и заключается, что обучающийся по этой системе все время обогащается научными знаниями, а метод обучения следует серьезному научному направлению. Русская Академия художеств эпохи ее расцвета всегда старалась строго придерживаться этого.

В данном пособии мы придерживаемся академического направления в лучшем понимании этого слова, поэтому мы часто употребляем термин «академический рисунок», а не «учебный рисунок». Учебный рисунок есть и у

модернистов, они тоже обучают и приобщают начинающих художников к своему искусству. В понятие «учебный рисунок» могут войти любые концепции и взгляды на искусство. Когда же мы говорим «академический рисунок», то имеем в виду принципы и методы реалистического искусства, где каждое положение имеет научно-теоретическое обоснование, а обучение подчиняется определенной системе.

Академическое обучение опирается на лучшие традиции западноевропейского и русского реалистического искусства, на научные положения современной педагогики и психологии. Академическое обучение раскрывает перед молодым художником объективные законы реальной действительности, ее неисчерпаемые богатства в проявлении красоты и неповторимости явлений. Все это имеет прямое отношение и к изображению головы человека.

Естественно, вначале ученик должен понять и запомнить схемы строения формы человеческой головы, научиться применять их на практике, а поскольку процесс построения изображения головы по предлагаемым схемам и принципам анализа формы является творческим процессом даже в учебном плане, то в дальнейшем он даст возможность молодому художнику находить свои собственные приемы работы, но торопиться с этим не следует. Вначале надо досконально изучить конструктивно-анатомическую структуру формы головы, понять роль и значение основных костей и мышц, то есть изучить анатомию головы человека.

Изучая пластическую анатомию, художник не ограничивается внешним наблюдением формы. Он так же, как и вдумчивый ученый-анатом, старается проникнуть внутрь формы, стремится познать закономерность строения человеческого тела. Он делает из своих наблюдений



выводы и обобщения, устанавливает правила и нормы видоизменения форм отдельных мышц. Примером такого глубокого научного изучения человека могут служить рисунки Леонардо да Винчи, Микеланджело, Лосенко, Шебуева и многих других. На рисунке Леонардо да Винчи мы видим прекрасное знание не только наружных мышц, но и глубоко лежащих сухожилий, связок, хрящей (рис. 86). Великие мастера прошлого внимательно изучали анатомическое строение человеческого тела и головы, запоминая основные особенности строения формы костей, мышц, сухожилий, включая и ангиологию—науку о расположении кровяных сосудов. Эти знания обогащали художников и вели их к вершинам профессионального мастерства.

Все сказанное говорит о том, что рисование с натуры требует глубоких научных знаний. Изучая натуру, познавая закономерности ее строения на основе серьезных научных данных, ученик начинает понимать общую согласованность строения костей и мышц.

§ 1. Кости черепа. В нашем пособии анализ формы головы человека мы опять начнем с костей черепа, зная которые необходимо при изображении живой головы (рис. 87). При анализе костей черепа особое внимание надо обратить на височную кость, на характер формы скуловой кости и скулового отростка, на нижнюю челюсть и с затылка на сосцевидный отросток, большое затылочное отверстие и два выпуклых мышелка эллипсоидной формы, при помощи которых затылочная кость сочленяется с атлантом, верхним позвонком костей шеи. Все эти кости, как и общий характер формы черепа в целом, должны изучаться с разных сторон, и что самое главное для художника, это изучение должно проходить с карандашом и бумагой в руках. Поэтому в учебных заведениях при рисовании живой головы первым заданием является рисунок черепа в трех поворотах (анфас, три четверти, профиль—рис. 88).

Итак, рисуя череп, необходимо запомнить, что череп состоит из двух частей—черепной коробки (задней, затылочной) и лицевой (передней), состоящей из многочисленных костей различной формы и размера.

Черепная коробка образуется шестью костями, соединенными между собой зубчатыми швами—затылочная (задняя), лобная (спереди), две теменные (сверху) и две височные (по бокам).

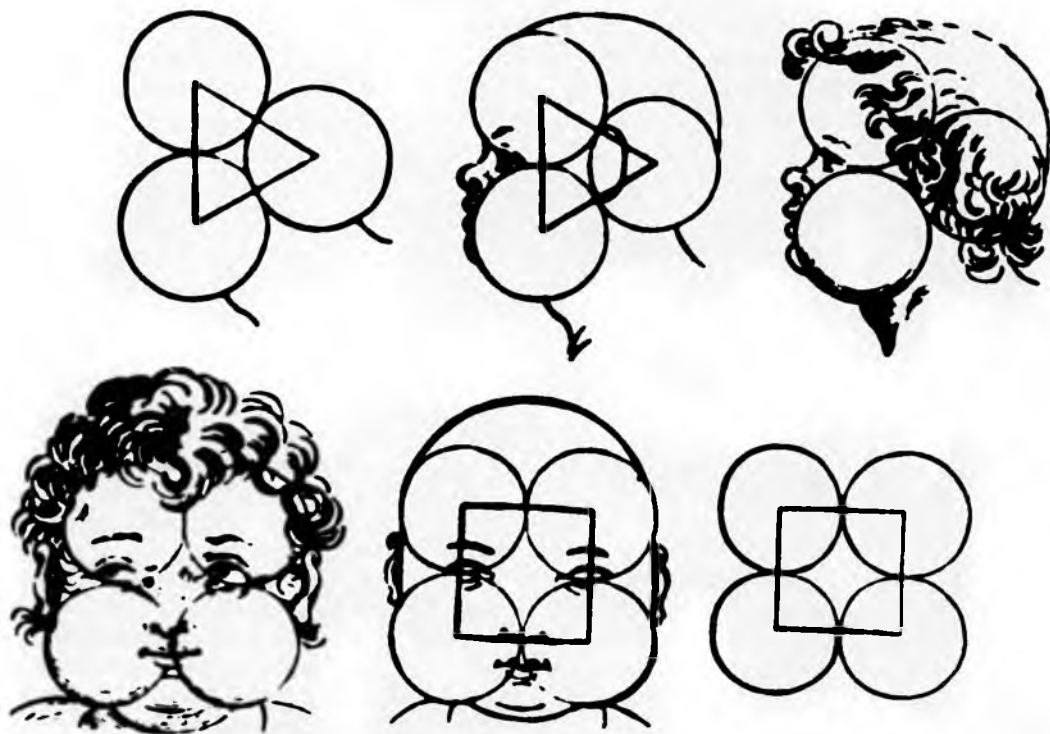
91. П. П. Рубенс
Рисунок головы ребенка



Лицевая часть состоит из двух глазничных впадин, носовой впадины грушевидной формы, снизу глазничную впадину облегает скуловая кость со скуловым отростком, сверху глазничные впадины облегают выступы надбровий и височных костей, от носовой впадины выступает кость верхней челюсти, а снизу лицевую часть черепа замыкает нижняя челюсть, состоящая из двух симметричных половин — правой и левой.

От характера форм этих костей и особенностей их строения зависит характер формы головы в целом и ее образная характеристика. Поэтому, рисуя с натуры череп, старайтесь запомнить общую конфигурацию формы каждой кости, так как они будут необходимы вам при изображении живой головы каждого человека.

Запоминая характер формы скуловой кости и скулового отростка, надо иметь в виду, что при рисовании живой головы они помогут



правильно передать моделировку формы щеки и изобразить на месте ушную раковину. Величина скулового отростка приблизительно равна четырем пальцам, и конец скулового отростка всегда располагается в середине ушной раковины и козелка. Это каждый может легко проверить на себе. Начиная прощупывать скуловой отросток, он может убедиться, что скуловой отросток уходит в середину ушной раковины, а палец, который прощупывает отросток, упирается в козелок (рис. 89). Не зная этого, учащиеся, как правило, изображают ухо либо на щеке, либо на затылке.

Сосцевидный отросток затылочной кости хорошо просматривается у каждого человека, он является началом крепления грудино-сосцово-ключичной мышцы, увязывающей голову с плечевым поясом. От расположения сосцевидных отростков зависит и характер формы мышц, и характер движения шеи в целом (рис. 90).

Нижняя челюсть, имеющая в своем основании подковообразную форму, своими ветвями уходит под скуловой отросток и на поверхности щек образует характерную впадину.

Поверхность черепной коробки у висков также уходит внутрь, под скуловой отросток, что надо учитывать при изображении живой головы.

Лобная кость образуется тремя большими плоскостями: одна — середина лба с лобными буграми и два плана от лобных бугров к

височным костям. По вертикали лобная кость делится на две части: верхняя—лобные бугры, нижняя—выступы надбровия, что хорошо видно и на рисунке Д. Кардовского (рис. 83).

Усвоив общую закономерность строения черепа, необходимо учитывать и возрастные его изменения. Возрастные изменения черепа можно разделить на пять периодов: первый—от рождения до семилетнего возраста, второй—от семи лет до половой зрелости (16 лет), третий—от 16 до 30 лет (до окончательного роста и развития), четвертый—от 30 до 60 и пятый—от 60 и старше. У маленьких детей мозговая часть черепной коробки оказывается намного больше лицевой. Во втором периоде процесс роста костей замедляется и разница в размерах лицевой и затылочной костей уже не так разительна. В третьем периоде сильно развивается лобная кость, мозговой отдел черепа расширяется и вырастает вверх. Удлиняется лицевой отдел, резко выгибаются скуловые дуги. Череп приобретает окончательную форму, характерную для взрослых. В четвертом периоде рост костей окончательно прекращается и не претерпевает никаких изменений. В пятом периоде начинаются изменения лицевой части, которая становится меньше; зубы выпадают, в результате чего нижняя челюсть приподнимается, подбородок резко выдается вперед, лицо укорачивается; происходит окостенение черепных швов.

Опытные художники эти особенности учитывают и убедительно передают в рисунках. Так, например, на рисунке Рубенса, изображающем голову ребенка (рис. 91), мы видим своеобразие строения костяка детской головы: большая верхняя часть черепной коробки и маленькая по сравнению с ней—лицевая. В связи с этим надо заметить, что Рубенс, следуя методу научного познания мира, как и его великие предшественники, стремился научно-теоретически обосновать с помощью математических расчетов (линейки, циркуля, треугольника) и установить постоянный закон формообразования головы человека, в том числе и ребенка (рис. 92). Данный пример лишний раз говорит о том, как необходимы истинные научные знания художнику реалистического направления вопреки тем, кто пытается утверждать, что правила и законы в искусстве не нужны, что они сковывают творческие возможности. Не зная законов природы и искусства, художник-формалист не может изобразить человека согласно реальной действительности, он изображает карикатуру не только на человека, но и на само искусство, которому служит. Но вернемся к анализу костей черепа.

На рисунке И. Репина изображен подросток (рис. 93) с характерными чертами лица. Здесь мы можем отметить, что величина черепной коробки (мозговой части) по сравнению с лицевой еще остается достаточно большой. Лобные бугры на лобной кости еще не получили должного развития. Скуловые кости (скуловые отростки) еще окончательно не сформировались. Нижняя челюсть—также.

В среднем возрасте сильно развивается лобная кость, удлиняется лицевой отдел, резко выгибаются скуловые дуги (рис. 94). В старости, в связи с выпадением зубов, подбородок резко выдается вперед, лицевая часть укорачивается. Это своеобразие головы и костей черепа старого человека хорошо передано в рисунке старухи Я. Иорданса (рис. 95).

При изображении живой головы человека помимо знания строения черепа художнику надо знать и закономерность соединения головы с плечевым поясом. Черепная коробка соединяется с плечевым поясом при

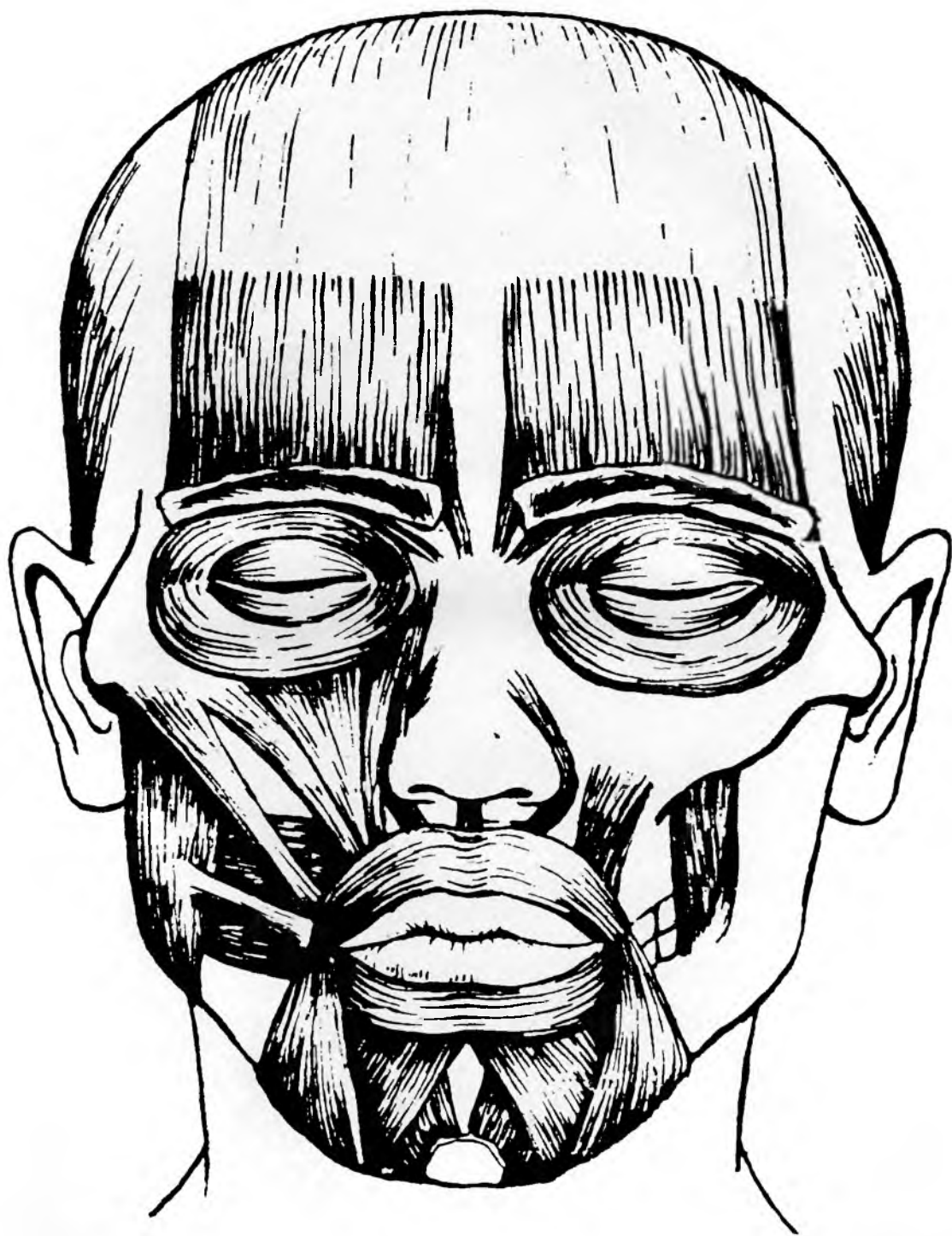




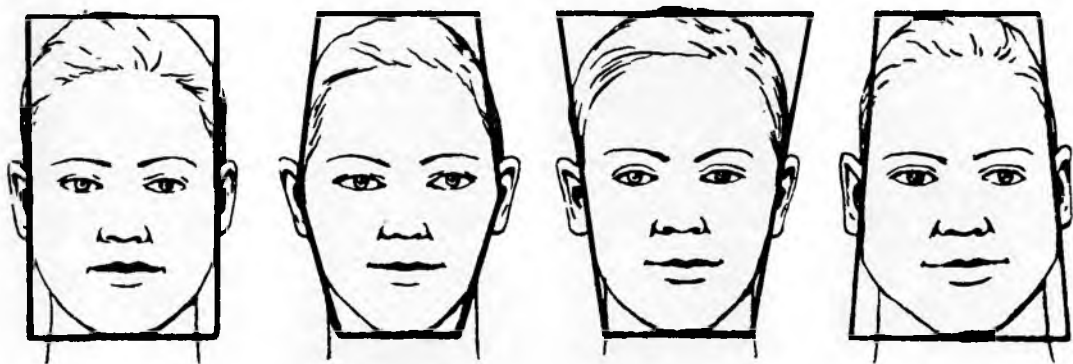


94. А. Сарто
Рисунок головы

95. Я. Йорданс
Голова пожилой женщины



96. Расположение мышц
головы



помощи семи шейных позвонков. Позвонки эти находятся один над другим, но между ними располагаются эластичные хрящи, которые, с одной стороны, их соединяют между собой, а с другой, дают им возможность двигаться. Первый позвонок сверху, на котором покоится голова, называется атлантом (по аналогии с легендарным великаном Атлантом, который поддерживал небесный свод), имеет в середине округлое отверстие и сочленяется с суставными отростками затылочной кости. При движениях головы, атлант принимает участие только в наклонах головы назад и вперед. Второй шейный позвонок — называется эпистрофеем (осью), его верхний отросток поднимается вертикально вверх в виде зуба и уходит в отверстие атланта, где играет роль стержня (оси), вокруг которого совершается движение головы направо и налево. Седьмой шейный позвонок важен для нас потому, что выступающая часть его хорошо видна и служит ориентиром при рисовании поясного портрета и фигуры человека. В дальнейшем, когда вы будете штудировать обнаженную фигуру человека, седьмой шейный позвонок и яремная ямка будут постоянно служить ориентиром при установлении оси равновесия стоящей фигуры человека. Здесь же нам надо запомнить, что седьмой шейный позвонок располагается на горизонтальной линии, проходящей через верхние края плеч. Знание этой закономерности будет помогать правильно рисовать шею и увязывать голову с плечевым поясом.

§ 2. Мышцы головы. Мышцы головы располагаются в основном на лицевой части черепа, они облегают кости черепа и определяют характер формы лица и всей головы. На рисунке 96 показаны основные мышцы лица и их характерная форма:

Мышца лба прикрепляется своими нижними концами к коже под бровями и при сокращении поднимает брови. Чем сильнее сокращаются волокна мышцы лба, тем больше приподнимаются брови, а вместе с тем на лбу появляются более глубокие и рельефные складки. При поднятии бровей верхнее веко также приподнимается и глаз открывается больше.

Мышца глаза при сокращении закрывает веки. К мышцам глаза нужно отнести и мышцу, сдвигающую брови, которая в свою очередь при сокращении опускает внутренние концы бровей.

Пирамидальная мышца носа располагается между бровями, прикрепляясь к поверхности носовой кости и к коже межбровного промежутка.

Мышца бровей располагается над круговой мышцей глаза, одним концом прикрепляется к лобной кости, а другим к коже бровей.

Жевательная мышца прикрепляется к скуловой кости, скуловому отростку и к нижней части челюсти. Жевательные мышцы хорошо видны на лице человека и во многом влияют на характер формы головы (рис. 97).

Малый скуловой мускул соединяется с носогубной складкой и поднимает ее вверх, а также и верхнюю губу.

Мускул, поднимающий верхнюю губу, прикрепляется сверху к краю глазничной впадины, а внизу — к крылу носа и верхней губе.

Мускул носа разделяется на два пучка — поперечный и крыльный. Поперечный располагается под мышцей верхней губы; крыльный — между возвышением верхнего клыка челюсти и носового отверстия.

Круговая мышца рта окружает ротовое отверстие, обуславливает толщину губ. Круговая мышца рта делится на две части: наружную и внутреннюю. При сокращении внутренней части углы рта сближаются между собой, придавая круглую форму губам; при сокращении наружной части губы плотно закрываются рот. При обратном действии круговой мышцы рта верхняя губа и крылья носа поднимаются, а нижняя губа и уголки губ опускаются.

Треугольный мускул губ располагается у боковых сторон подбородка ниже углов рта. Своим широким основанием он прикрепляется к нижнему краю нижней челюсти, а верхушкой к коже углов рта и верхней губе.

Квадратный мускул нижней губы берет начало у кости нижней челюсти и подкожной мышцы шеи и прикрепляется к коже нижней губы.

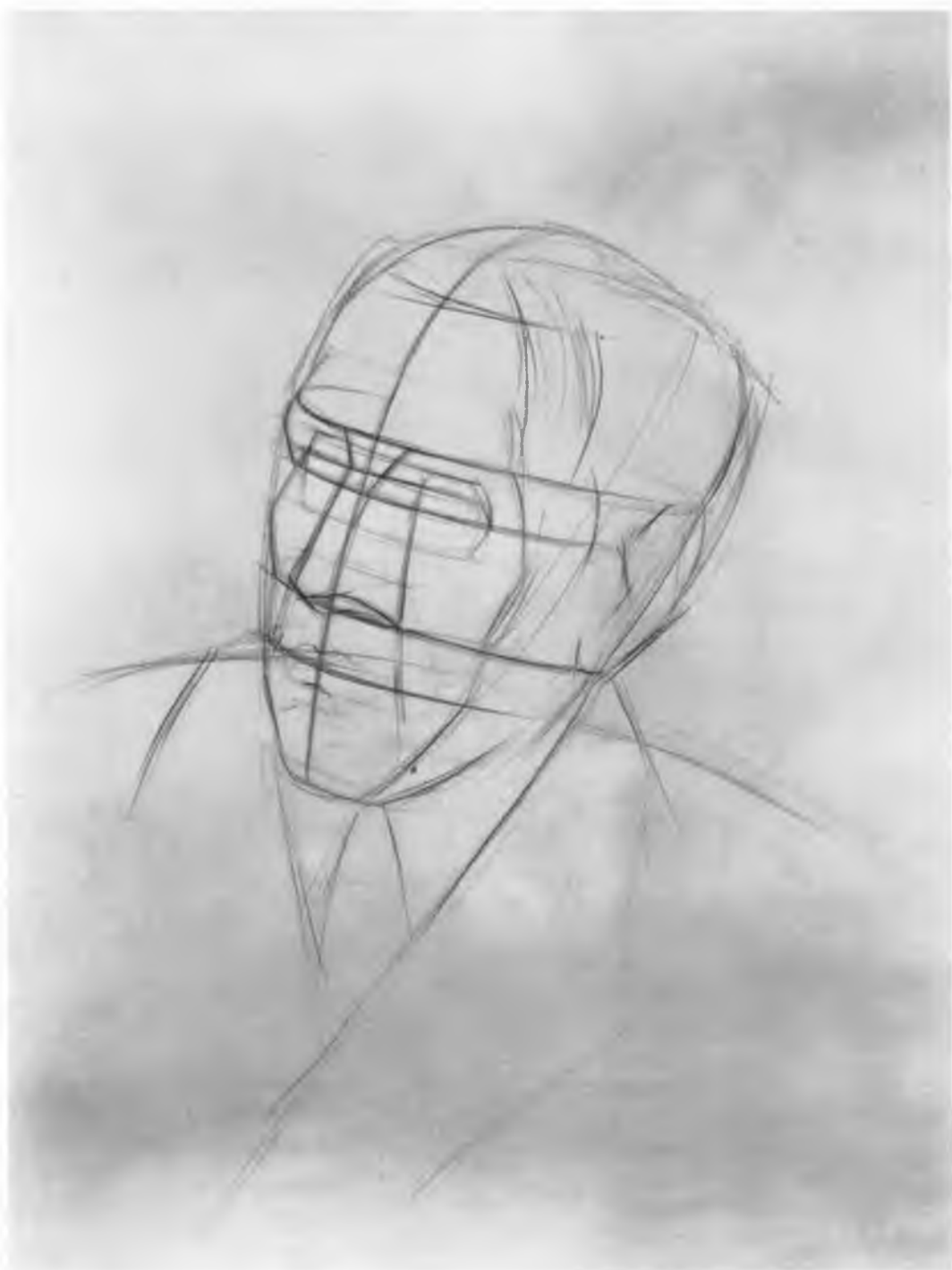
Грудино-сосцово-ключичная мышца соединяет голову с плечевым поясом, начинаясь от сосцевидного отростка затылочной кости, она одним пучком прикрепляется к грудной кости, а другим к ключице, отсюда и ее название. Сокращаясь, мышца отклоняет голову вниз и поворачивает голову в разные стороны. Если сокращаются одновременно обе мышцы, то голова поднимается вверх и назад. Сходясь у верхней части грудины, грудино-сосцово-ключичные мышцы образуют на шее характерную впадину — яремную ямку. При рисовании живой головы ее всегда учитывают и она часто бывает ориентиром. Например, когда надо увязать голову с шеей и плечевым поясом, то есть правильно поместить голову на плечах, яремная ямка является главным ориентиром. Плечевой пояс — самая подвижная часть человеческого тела; он прекрасно виден на живой натуре и является основным объектом изучения.

Как уже указывалось, усвоение учебного материала по анатомии должно быть с карандашом в руках. Натурой в данном случае может быть гипсовое экорше (рис. 98).

Здесь важно запомнить пластическую характеристику каждой мышцы, почему художники и изучают не анатомию вообще, а именно пластическую анатомию. Для художника очень важно знать не только общий вид мускула, но начало и конец крепления мышцы к костям, а самое главное — направление (расположение) мышечных волокон, так как моделируя форму в рисунке, карандаш художника должен двигаться по



98. Учебный рисунок. Экорше



99. Первый этап работы
над рисунком головы



100. Второй этап работы
над рисунком головы



направлению этих мышц, что помогает художнику создавать убедительный реалистический образ.

Поскольку закрепление учебного материала и творчески-активное его применение на практике на первых порах требует известного руководства, рассмотрим методическую последовательность работы над рисунком живой головы по этапам.

Методическая последовательность работы в принципе остается такой же, как и при рисовании гипсовой головы. Здесь же мы хотим остановить внимание читателя только на особенно важных моментах рисования живой головы.

Как мы уже говорили, разбивка процесса построения изображения на отдельные этапы является условной, она необходима молодому художнику только для лучшего усвоения учебного материала. В данном случае мы рассмотрим четыре этапа рисования живой головы: 1) композиционное размещение изображения на листе бумаги, выявление общего характера формы головы, а также пропорционального соотношения частей и целого; 2) линейно-конструктивное изображение формы головы с выявлением характерных особенностей ее анатомического строения; 3) детальная прорисовка формы с введением тона; 4) передача материальности и подведение итогов работы — обобщение. Рассмотрим все это на примере изображения головы мужчины.

Первый этап (рис. 99) — композиционное размещение изображения на листе бумаги, выявление общего характера формы головы и пропорций.

Прежде чем приступить к длительному рисунку, необходимо предварительно осмотреть натуру со всех сторон и отметить характерные особенности данной головы, выбрать наиболее интересную точку зрения и представить себе, как будет выглядеть рисунок с данной точки зрения. Для этого необходимо сделать ряд композиционных набросков с различных точек зрения и выбрать наиболее понравившееся место. Это необходимо сделать для того, чтобы в процессе работы над рисунком у вас не возникло разочарование.

Некоторые студенты, войдя в класс и вдохновясь выразительностью натурщика, считают, что композиционная задача уже решена и остается только механически перенести на лист бумаги все, что видит глаз.



102. Третий этап работы
над рисунком головы

Однако в натуре образная сторона может быть очень яркой и выразительной, а в рисунке вид природы с данной точки зрения может оказаться недостаточно убедительным, но стоит художнику чуть-чуть сместиться в сторону и выразительность рисунка намного возрастет. Поэтому очень важно для художника научиться видеть и чувствовать красоту движения масс, силуэт головы и выразительность линий, эффекты освещения и красоту фактуры лица, волос, глаз. При выполнении композиционных набросков с данной модели рисовальщику прежде всего надо найти наиболее эффектный и выразительный вид.

Выбрав положение, приступаем к рисунку.

Прежде всего, легко касаясь карандашом бумаги, намечаем общую форму головы, решая в основном композиционную задачу рисунка. Давая композиционное решение, вначале намечайте форму головы схематично. Это поможет правильно решать перспективные задачи. Расположив изображение на листе бумаги, уточняем характер формы головы, поворот (движение) головы, связь головы с шеей и плечевым поясом.

П. Чистяков так рекомендовал начинать рисунок: «Первое положение массы головы и шеи отно[сительно] вертикали. Потом сейчас положение глаз относительно горизонтали и сейчас же овал лица и шеи. Рисовать не линией, а формой, то есть чертить линию, а видеть массу, заключающуюся между двумя, тремя и т. д. линиями. Нарисованное поверять вдруг на всю массу»¹.

Многие же, как правило, ориентируются на силуэт головы, не думая об объеме. Вы же не будете начинать рисунок куба с изображения шестиугольника, а начнете с выявления его конструктивной основы. Также и рисунок головы надо начинать с выявления ее конструктивной основы большой формы.

Ограничив линиями переднюю (лицевую) часть головы от боковых, наметьте на ней профильную линию и проверьте по натуре ее направление. Затем на лицевой части надо определить места расположения деталей—носа, губ, глаз. С помощью профильной линии мы можем уточнить и пропорциональные отношения частей и целого, и общее построение формы головы. При изображении гипсовой головы студенты смело используют схемы построения и каноны пропорций, переходя же к рисунку с живой головы, они уже не решаются на это. Однако и при рисовании живой головы смело делите профильную линию на три равные части, это поможет вам не только правильно построить изображение, но и добиться портретного сходства. Например, разбив профильную линию на три равные части, мы замечаем, что у лысеющего человека, как в нашем примере, покров волос будет располагаться немного выше линии покрова волос, густые свисающие брови будут ниже линии надбровных дуг и так далее.

Самое главное на этом этапе работы—правильно изобразить общий вид головы и ее характер. Детали (нос, глаза, рот) только намечаются; не торопитесь моделировать их тоном, все это можно будет сделать позднее, когда все будет намечено на своих местах.

Как показывает практика, при рисовании живой головы многие учащиеся перестают следовать методическому принципу—от общего к

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 355.



103. Учебный рисунок

частному, от большой формы к малой. Они сразу же, не определив общего характера большой формы, начинают вырисовывать мелкие подробности — реснички, морщинки, повреждения кожи, которые, как им кажется, являются самыми главными в передаче сходства. Более того, садясь за рисунок, они предварительно не знакомятся с общим характером формы головы, а наблюдают натурщика только с одной стороны (с одной точки зрения), то есть видят и воспринимают форму головы частично. Это, в свою очередь, заставляет рисующих пассивно копировать все, что видит глаз. Те знания и навыки, которые студенты получили при рисовании гипсовой головы упускаются совершенно. Таким студентам надо твердо уяснить, что сходство в рисунке достигается не перечислением деталей, а правильным определением пропорциональных отношений, верной передачей характера формы, органической взаимосвязи отдельных частей. П. Чистяков писал: «Ведь можно же на лицо посадить очень похожий глаз направо и гораздо ниже. Что выходит? Хорош, да не на месте»¹. Поэтому вначале надо наметить общий характер формы головы и определить места расположения деталей, а чтобы можно было вносить в изображение коррективы, рисунок на бумагу наносим легким прикосновением карандаша к бумаге и переходим к линейно-конструктивному рисунку.

Второй этап (рис. 100) — линейно-конструктивное изображение формы головы с учетом явлений перспективы и анатомии.

Приступая к линейно-конструктивному изображению как головы в целом, так и ее деталей, старайтесь наглядно показать зрителю, как образуется объем. Каждая плоскость освещена по-разному, и передавая границы этих плоскостей линиями, мы можем правильно и убедительно воспроизвести как форму головы в целом, так и ее деталей.

При рисовании живой головы, выявляя конструктивную основу формы, одновременно уточняйте характер формы, обусловленный костями черепа. В нашем примере затылочная кость выступает вперед, теменная немного приплюснута, выступы надбровия немного шире лобных бугров, скуловые отростки хорошо развиты и скуловые кости сильно выступают, нижняя челюсть широкая и компактно сочленяется с костями черепной коробки. Такой анализ формы позволяет художнику верно передать характер головы и ее деталей. Принцип построения изображения формы на плоскости от простого к сложному, от изображения большой формы к детальной моделировке на всем протяжении рисования головы должен неукоснительно выполняться как при анализе головы в целом, так и при анализе отдельных деталей — носа, губ, глаз.

Уточняя форму глаза, уха, носа, губ, надо все время следить за их взаимосвязью. Детали в рисунке хороши только тогда, когда они гармонируют друг с другом и не мешают восприятию общего. В данном случае эта взаимосвязь показывается вспомогательными линиями, соединяющими лобные бугры, выступы надбровия, глазных впадин, верхнего и нижнего века.

Для передачи сходства художнику необходимо внимательно проследить за характером посадки глаз. Глаза могут быть посажены таким

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 344.



104. О. А. Кипренский
Портрет А. А. Олениной

образом, когда внутренние (слезники) и внешние углы находятся на горизонтальной линии (рис. 101), что можно наблюдать у людей европейской расы. Глаза могут быть посажены так, что внутренние углы (слезники) будут ниже наружных (рис. 101), что наблюдается у людей монгольской расы. Но посадка глаз может быть и такой, когда внутренние углы находятся выше наружных (рис. 101), чаще всего это бывает у людей преклонного возраста. В данном случае у натурщика горизонтальная посадка глаз.

Правильность и убедительность изображения головы человека во многом зависят от правильного расположения ушной раковины. Рисуя ухо, надо помнить, что низ ушной раковины (мочка) немного накрывает кость челюсти. Скуловой отросток всегда располагается в середине ушной раковины (козелка). Это, как мы уже говорили, каждый может легко проверить на себе. Прощупывая скуловой отросток, вы убеждаетесь в том, что он уходит в середину ушной раковины, а палец, который прощупывает скуловой отросток, опирается в козелок. Надо постоянно следить, чтобы ухо не получилось нарисованным на затылке или на щеке. Для правильного определения местоположения ушной раковины надо следить, чтобы ось ушной раковины была параллельна ветке челюстной кости. На рисунке направление осей показано стрелками (рис. 89).

Особое внимание обращайте на характер формы и расположение ушной раковины. Уши у каждого человека имеют свой рисунок, свои характерные особенности. Зная общую закономерность строения формы уха, художник сможет легко уловить характерные особенности каждой детали. Ухо человека состоит из пяти основных частей (рис. 74). Характер формы этих частей у каждого человека разный. Проследите за характером формы ушной раковины у вашего натурщика.

Особенно внимательно надо относиться к характеру основных деталей формы головы—носу, губам, глазам. От характера деталей головы зависит и характер самой головы и наоборот. А. Дюрер в своем трактате писал: «Например, когда говорят: это слишком длинное или слишком короткое лицо; то же может относиться и к частям: это слишком высокий, низкий, шишковатый или изрытый лоб. Подобное может относиться и к носам. Ибо некоторые имеют большие крючкова-тые, длинные и свисающие носы, другие же, напротив, имеют носы совсем короткие, вздернутые, толстые, шишковатые, глубоко вдавленные между глазами или же выступающие вперед от линии лба. Также некоторые имеют глубоко сидящие маленькие глазки или выпуклые большие глаза навывкате. Некоторые открывают глаза узко, как свиньи, и нижнее веко поднято у них больше, нежели опущено верхнее; иные же открывают глаза округло, так что виден весь зрачок. Далее, у некоторых брови высоко подняты над глазами, у других же они лежат совсем на них или нависают над ними, и у одних брови бывают тонкими, у других—широкими.

Далее, некоторые имеют толстые, выступающие, вывернутые губы, у других же губы закусенные и тонкие; у иных верхняя губа выступает над нижней или наоборот, и нередко одна бывает толще другой; у одного губа под носом длинная, у другого короткая. Также у одних бывает толстый, широкий, большой подбородок, у других же маленький и острый; иногда он отступает назад и срезан к шее, иные же сильно выступают вперед от шеи. И иногда они бывают длинными, иногда



105. Четвертый этап работы
над рисунком головы



106. Учебный рисунок

107. Таблица из пособия
Жюльена



Cours Élémentaire
Lith par Julien
d'après Brochart

Paris. FRANÇOIS DELARUE, r. J. ROSSIGNOLI 10

Imp. P. Delarue, Paris

короткими, что, как говорилось выше, определяется поперечными линиями»¹.

Такое внимательное наблюдение позволяет рисующему передавать в рисунке индивидуальные особенности и портретное сходство модели.

Рассматривая ухо у нашего натурщика мы замечаем, что завиток прижат к костям черепа, а противозавиток сильно выдается вперед. Эта особенность строения ушной раковины подчеркивает характер как уха, так и всей головы данного человека.

Скуловые и жевательные мышцы хорошо развиты и вместе с носогубными складками создают на щеках сильный рельеф. Передавая его в рисунке, мы усиливаем характеристику образа.

Широкая лобная мышца испещрена поперечными складками кожи, но изображать их в рисунке надо очень осторожно, чтобы их рельеф не спорил с рельефом складок кожи на щеках.

Третий этап (рис. 102)— детальная прорисовка формы с введением тона.

Приступая к детальной прорисовке формы, проверьте еще раз правильность решения предыдущих этапов работы. Чтобы не потерять общее восприятие формы, тон в рисунок вводите постепенно. Вначале надо проложить легкой штриховкой основные тени, это поможет увидеть форму головы в целом и внести уточнения. Затем можно переходить к деталям, опять исходя от общей формы.

Уточняя рисунок отдельных деталей, внимательно следите за закономерностью строения формы. Так, например, рисуя глаза, не забывайте, что переднюю выпуклость глазного яблока составляет роговица, за которой находится радужная оболочка со зрачком в центре. Многие рисовальщики зрачок глаза изображают в виде плоского диска с черным кружочком в середине. Это неправильно. Радужная оболочка со зрачком в середине имеет выпуклую форму, а не плоскую. Глазное яблоко накрывается веками. При повороте глаза в сторону выпуклость роговицы выгибает верхнее веко в ту же сторону, куда направлен взгляд человека. Поэтому, когда прорисовываете верхнее веко, внимательнее следите за наружным и внутренним его краями. Внутренний край верхнего века, передаваемый линией, должен обрисовывать выпуклость зрачка и слезника, а наружный край верхнего века — подчеркивать направление взгляда натурщика. В нашем примере взгляд натурщика направлен вправо и немного вверх. При детальной прорисовке формы глаза не забывайте и о закономерности распределения света. В обычных условиях свет падает на голову сверху и толщина верхнего века оказывается в тени, а нижнее в свету. Студенты же, как правило, нижнюю плоскость верхнего века и толщину нижнего века рисуют в одной силе тона, а иногда толщину век вообще не показывают, ограничиваясь одними линиями. Нижнее веко надо рисовать очень осторожно, еле-еле касаясь карандашом бумаги, в особенности, когда вы добиваетесь портретного сходства.

Серьезное внимание следует обращать и на рисунок бровей. Брови очень разнообразны, они могут быть широкими, узкими, с изломом, мохнатыми, гладкими, нависающими, приподнятыми, сросшимися и от правильной передачи характера бровей во многом зависит и точность

¹ Дюрер А. Дневники, письма, трактаты. С. 178.



108. В. И. Суриков
Рисунок головы

портретной характеристики. В нашем примере брови у натурщика густые, нависающие над глазами.

При усвоении учебного материала по рисованию живой головы человека у многих студентов складывается ложное представление, что детальная проработка формы вредит художественной выразительности рисунка, что ценность рисунка определяется умением художника обобщить как форму головы в целом, так и ее деталей; а потому детальная проработка вообще не нужна. Неверно. Наоборот, детальная проработка формы повышает выразительность рисунка, в этом вы можете убедиться, рассматривая рисунки как учебного плана (рис. 103), так и сугубо творческого (рис. 8). Уточняя форму головы и ее деталей, на этом этапе работы надо одновременно подготовить основу для тонального решения рисунка.

В академическом рисунке ценится не только правильность изображения форм, но и выразительность. Выразительность же в рисунке во многом зависит от правильного решения тональных задач.

Поскольку многие студенты термин «тон» определяют неверно, а следовательно, и в рисунке правильно использовать его не могут, остановимся на этом понятии.

Слово «тон» происходит от греческого слова «tonos», что означает «напряжение». Тон — это физическая характеристика света.

Под словом «тон» мы понимаем количество и качество света на поверхности предмета в зависимости от источника света и окраски самого предмета. Изменение освещенности отдельных плоскостей предмета зависит от положения их в пространстве по отношению к источнику света. Тон определяется характером источника света (естественный — солнечный, лунный; искусственный — вольтова дуга, электрическая лампа, свеча) и окраской предмета, на который падает свет.

Свет, падая на поверхность тела, определяет силу тона. В зависимости от положения плоскостей по отношению к источнику света изменяется и характеристика тона. Особенно путаются в тоне рисовальщики при изображении такой сложной модели, как голова живого человека. Моделируя форму головы тоном, они обычно не улавливают градаций светотени, а следовательно, и объема. Например, рисуя темные волосы, они закрывают их сразу одним ровным тоном, не показывая, где будет тень, полутень, свет и блик. Однако блик на черных волосах может быть такой же силы, как, скажем, на кончике носа.

На рисунке художника О. Кипренского (рис. 104) мы видим интересное решение тональной задачи. Передавая цвет темных волос, художник оставляет бумагу чистой в местах, где располагаются блики, он не закрашивает все волосы, а старается передать объем локонов средствами светотени.

Очень часто в процессе длительного штудирования природы у студента притупляется острота восприятия, он переходит на пассивное копирование природы и «затушевывает» свой рисунок. П. Чистяков советовал: «Работать над деталью долго не следует, так как пропадает острота восприятия, лучше перейти к другой, рядом находящейся части. Когда вернешься к проделанной вначале работе, легко увидеть недоделки»¹.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 366.



109. Н. И. Фешин
Набросок

Четвертый этап (рис. 105) — передача материальности и подведение итогов работы — обобщение.

Этот этап работы является самым трудоемким и длительным. Здесь студент должен довести рисунок до определенной завершенности, показать не только как он усвоил учебный материал, но и раскрыть свои творческие возможности. В рисунке живой головы от художника требуется не только правильность, но и выразительность. Выразительность рисунка повышается тогда, когда художник, моделируя форму тоном, одновременно передает и материальность. Например, если студент правильно изобразит форму и характер глаз натурщика, но не передаст блеск в глазах, его рисунок будет маловыразительным; если же художник, изображая глаз, передаст фактуру ресниц и кожи, а также блеск увлажненного глаза, то выразительность рисунка намного повысится (рис. 106, 107).

Блеск глаз объясняется тем, что глазное яблоко всегда смочено слезною жидкостью. Если художник этого не передаст в своем рисунке, то он не добьется убедительности и выразительности живого человеческого глаза.

Моделируя форму и передавая материальность, постепенно усиливаем силу тона на волосах, бровях, усах, а также на пиджаке. Это поможет показать особенности фактуры лица, волос, костюма. Передавая материальность, старайтесь точнее выражать в рисунке пластическую характеристику формы, не пугайтесь появляющейся пестроты рисунка. П. Чистяков в таких случаях говорил ученикам: «Итак, в процессе всей работы, переходя с одного места на другое, держи в глазу всю фигуру, не стремись сразу к общему, а вникай в детали, не бойся первоначальной пестроты, обобщить ее не так трудно, было бы что обобщать. Стремление передавать форму, ее объем делает твою линию, штрих живым и выразительным. Рисунок должен быть тонально выдержан, а потому следует брать верные отношения от самого темного до самого светлого, связав их с фоном»¹.

На последнем этапе надо подвести итоги проделанной работы. Проверить общее состояние рисунка. Подведение итогов работы начинается с проверки и уточнения пропорций головы, характера формы, убедительности выражения объема и правильной передачи тональных отношений.

Прежде всего надо проверить слаженность рисунка. В процессе детальной проработки формы вы могли сбить рисунок, детали могли потерять должную взаимосвязь между собой, анатомическая структура могла потеряться за тональной моделировкой формы; возможно, в каких-то местах ее надо подчеркнуть штрихами, а по контуру подчеркнуть выразительной линией. Необходимо проверить также характер формы каждой детали, чтобы они не только правильно выражали общую структуру формы головы, но и подчеркивали образную характеристику человека.

Затем надо проверить правильность решения тональной задачи. Здесь необходимо еще раз отметить самое темное и самое светлое места в натуре и от них, сопоставляя полутона, привести рисунок к общей

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 366.



110. Н. И. Фешин
Набросок



111. А. Броувер
Набросок

112. Э. Мане
Набросок



цельности. Необходимо обратить внимание на степень проработки деталей (рис. 103).

В работе над частями головы легко можно нарушить целостность рисунка. Ухо, например, может получиться слишком светлым, лобная часть — излишне раздробленной морщинами и затемненной, губы — резко очерченными и так далее. Чтобы избежать этого, надо проделать завершающий этап работы, который заключается в приведении всех частей головы к единому целому. Там, где форма излишне раздроблена, ее следует обобщить, свет сделать цельным, равномерно убывающим по мере удаления от источника света; теневые части погрузить в тень так, чтобы они не выходили из общей тональности. По четкости рисунка детали дальнего плана должны быть менее проработаны, переднего — более.

Подводя итоги проделанной работы, надо проверить, чтобы рефлексы не оказались в одной силе со светом, перечерненные тени не делали «дыр», контрасты света и тени на дальнем плане не «лезли» вперед. Чтобы легче было увидеть все эти недочеты, следует почаще отставлять рисунок на расстояние.

Заканчивая разговор о методической последовательности работы над рисунком живой головы, надо заметить, что вначале вы будете грубо членить этапы работы и много времени затрачивать на каждый, в дальнейшем эта градация исчезнет, каждый этап будет проходить быстрее, но методика работы сохранится.

Усвоение методической последовательности построения изображения дает возможность начинающему рисовальщику работать уверенно, без срывов, зная, как должен решаться каждый этап в отдельности и все вместе. Приобретая профессиональный опыт работы над рисунком, молодой художник приобретает опыт предвидения конечного результата. Но опыт предвидения приобретается с помощью педагога, в результате поэтапного усвоения всего процесса построения изображения, а не самопроизвольно, как это думают некоторые.

Советский психолог Б. Ломов пишет: «Умение предвидеть не является, конечно, некоторым натуральным качеством человека. Оно формируется в процессе накопления профессионального опыта. Этому умению можно и нужно обучать. Рациональное планирование деятельности предполагает не только анализ условий, в которых она протекает, и предвидение хода управляемого процесса, но также и оценку человеком его собственных возможностей, т. е. самооценку, и определение оптимальных путей использования своих резервов»¹.

После серии рисунков живой головы следует сделать ряд рисунков головы с плечевым поясом. Начинать нужно с открытого (обнаженного) плечевого пояса. Это необходимо для того, чтобы усвоить закономерность связи головы с плечевым поясом.

При выполнении таких рисунков особое внимание обращайте на пластическую характеристику шеи и плеч. Вначале определите положение головы по отношению шеи и плеч, то есть правильно «установите» цилиндр шеи на ромбовидной площадке плечевого пояса. Затем определите пластическую характеристику грудино-сосцово-ключичной мышцы с

¹ Ломов Б. Ф. Методологические и теоретические проблемы психологии. М., 1984. С. 220.

правой и с левой стороны. Проследите за расположением ключиц и акромиальных отростков. По отношению яремной ямки проверьте положение торса (грудной клетки) и головы. Если натуру найти не удастся, то такое задание можно выполнить, рисуя себя с помощью зеркала. Когда этот учебный материал будет хорошо усвоен, можно переходить к поясному изображению человека.

Параллельно с работой над длительным рисунком необходимо постоянно делать наброски и короткие зарисовки с живой головы человека. Такие наброски необходимы не только для закрепления знаний и навыков в изображении головы человека, но и для развития способности передавать в рисунке реальную жизнь.

Если художник будет давать фотографические кадры, изображающие тот или иной момент, взятый из жизни, застывшим, мертвым,—никакого искусства не будет. Художник-реалист должен уметь изображать человека в движении, во всей его красоте. Работа над длительным рисунком заставляет студента внимательно и методически последовательно строить изображение с помощью вспомогательных линий—осевых, конструктивных, дополнительных. Главное внимание в длительном учебном рисунке студент обращает на законы строения формы и правила построения реалистического изображения на плоскости. Причем в учебном рисунке эту работу студент проводит с помощью педагога, под его непрерывным наблюдением. Раскрывая различие между учебным и творческим рисунком, мы указывали, что они имеют разную направленность. Учебный рисунок создается во имя приобретения знаний и навыков, в длительном учебном рисунке учебно-познавательные задачи преобладают над творческими. В творческом рисунке, наоборот, он создается на основе уже полученных знаний и навыков во имя создания художественного образа.

Учебное рисование ведется во имя приобретения знаний и навыков: творческое рисование на основе уже полученных знаний и навыков—во имя создания нового и оригинального. Но как мы уже не раз говорили, учебно-аналитические задачи учебного рисунка не исключают творческих моментов. Набросок также создается на основе приобретенных знаний и навыков, но здесь главенствует творческое начало, хотя и в учебном плане. В наброске уже не требуется от студента последовательности построения изображения, применения вспомогательных линий.

Говоря о набросках, надо правильно определить их задачи, цели и назначение. Часто с понятием «набросок» смешивают первый этап работы над рисунком, линейно-конструктивное построение формы. Это неверно.

Набросок ставит своей целью дать в определенный промежуток времени полное представление о наблюдаемой натуре. Наброски могут быть самой различной продолжительности и отработанности: получасовые, часовые, десятиминутные и так далее, в зависимости от условий работы и тех задач, которые ставит перед собой художник.

Набросок—это быстрая зарисовка природы; он приучает учащихся быстро мыслить, выискивать наиболее убедительные и лаконичные средства выражения, развивает наблюдательность. Набросок заставляет рисовальщика сосредоточивать все внимание только на самом основном, отбрасывая все несущественное. В наброске выявляется степень подготовленности ученика к самостоятельной работе.

В набросках студент должен приучаться легко и быстро применять законы изобразительной грамоты. Наброски великих мастеров прошлого привлекают зрителя вдумчивой и своеобразной изобразительностью, умением выделять самые характерные особенности натуры.

В условиях академического рисования с натуры наброски преследуют определенную учебно-образовательную и воспитательную цель — закрепить уже пройденное и подготовить начинающего художника к самостоятельной работе. Делать набросок — это значит быстро мыслить, быстро анализировать. Набросок — это лаконичное суждение о предмете, которое проверяется по натуре с учетом ранее полученных знаний. Делая набросок, рисовальщик использует весь запас знаний о данной натуре, об особенностях конструктивного строения ее формы, анатомических особенностях и так далее.

За период нашей педагогической практики было отмечено, что наибольшая продуктивность учебных занятий достигается именно во время набросков, когда учащиеся показывают и знание натуры, и умение пользоваться различными техническими средствами рисунка.

Поэтому наброски полезны в том случае, если рисовальщик уже имеет некоторые сведения о натуре. Наброски без определенных задач, без целенаправленности могут разучить рисовать.

Многолетняя практика показала, что без системы, без соблюдения методических принципов эта работа оказывается бесцельной. Обучение наброску также должно преследовать определенную систему методической последовательности усложнения учебных задач. Для студентов первых курсов даются более легкие учебные задачи, на старших курсах — более сложные.

В коротких зарисовках и набросках основное внимание обращайте на характер, на образную характеристику человека — врач, спортсмен, полный и веселый, худой и мрачный и так далее. Главное надо правильно понять разницу в подходе к длительному учебному рисунку и к наброску. В длительном рисунке (учебном) мы усваиваем основные положения академического рисунка — конструктивное построение, передача анатомических закономерностей строения формы головы; в набросках же надо уловить эмоциональное состояние человека, передать типаж.

Регулярная работа над наброском даст возможность быстрее овладеть искусством рисунка. Нет такого художника, который не носил бы с собой альбом для набросков. Знаменитые художники прошлого придавали ежедневной работе очень большое значение. Итальянский художник Ченнино Ченнини в своем «Трактате о живописи» писал: «Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу»¹. В жизни мы никогда не встретим человека, абсолютно похожего на другого. Задача художника и состоит в том, чтобы уловить индивидуальные особенности, подметить, что является наиболее характерным для данного человека. Поэтому больше наблюдайте, больше рисуйте с натуры, постоянно делайте наброски.

Хорошим примером таких зарисовок может служить набросок В. Сурикова с молодого человека к картине «Меншиков в Березове».

¹ Ченнини Ч. Трактат о живописи. М., 1933. С. 38.

Художник не просто фиксирует наклон головы сидящего человека, а отмечает характер расположения деталей—носа, глаз, губ. Об этом говорит дополнительный рисунок в правом верхнем углу (рис. 108).

Характерные признаки женской и мужской голов хорошо выражены в наброске Н. Фешина (рис. 109, 110).

Экспрессивный набросок А. Броувера убедительно передает лицо смеющегося человека (рис. 111).

В наброске молодой женщины Э. Мане для более полной характеристики образа использует красивый, живописный и выразительный штрих и линию (рис. 112).

Умение передавать в рисунке жизнь, движение и экспрессию человеческого лица для художника-реалиста крайне необходимо.

Поскольку основная задача нашей школы—воспитать художника-профессионала, то в системе обучения рисунку головы работе над набросками уделяется серьезное внимание. Наброски и короткие зарисовки вплотную подводят начинающего художника к творческой деятельности. Они приучают студента к самостоятельности и оригинальности решения изобразительных задач. С системой и методикой работы над набросками можно подробно ознакомиться в книгах *Барц А. О. Наброски и зарисовки* (М., 1970), *Кузин В. С. Наброски и зарисовки* (М., 1970).

Рисование с живой головы человека является хорошей школой для художника. Богатство и выразительность форм во время движения живого человеческого лица дает возможность художнику подметить и уловить самые характерные черты, присущие данному человеку, а молодому рисовальщику подойти к созданию художественного образа. Наблюдая за мимолетными изменениями пластики лица, а точнее за сокращениями и расслаблениями мышц лица, художник начинает искать и соответствующие средства передачи формы в рисунке. К аналитической деятельности рисовальщика произвольно присоединяется и эмоциональная художественно-творческая деятельность. В этот момент рождается и формируется художник, активизируется его творческий подход к делу. Удачно решенные учебные задачи поддерживают увлечение искусством рисунка, а в дальнейшем и стремление овладеть искусством портрета.

Хорошо усвоив принципы изображения человеческой головы, можно переходить к решению более сложной задачи—к созданию портрета.

Овладевать искусством портрета лучше всего с изображения автопортрета. Рисуя себя самого, художник сможет позировать столько, сколько ему потребуется для завершения работы.

Автопортрет

Автопортрет как особый вид и жанр портретного искусства всегда интересовал и интересуется всех художников-профессионалов. Нет такого художника, который бы не пытался изобразить себя, запечатлеть свой образ. У Рембрандта, как пишут многие биографы и искусствоведы, была повышенная страсть позировать перед зеркалом, он изображал себя в различных головных уборах, изучал мимику лица, старался передать глубину своих чувств и переживаний. То мы видим его в восточной чалме, то в спальном колпаке, в рыцарских доспехах; то художник строит гримасы: высовывает язык, хохочет; то перед нами возникает образ молодого человека в нарядном берете, то сосредоточенного старика.

Изобразить себя с помощью зеркала художники стремятся как только приобретают навык в рисовании. В этом плане весьма показателен автопортрет тринадцатилетнего Альбрехта Дюрера (рис. 113). И это желание у художников не пропадает до глубокой старости — автопортрет Леонардо да Винчи (рис. 114).

Работа над автопортретом является хорошей подготовкой молодого художника к искусству портрета. Здесь рисовальщик имеет возможность углубить свои знания по пластической анатомии, приобрести умения и навыки выражения в рисунке психологической характеристики портретируемого, научиться преодолевать трудности и сложности в работе. Сложность перехода от рисунка живой головы к автопортрету заключается в том, что первое время учащийся не может правильно организовать свою работу в методическом плане, понять, почему при изображении другого человека он сравнительно быстро добивается сходства, а при изображении себя у него ничего не получается. Это объясняется следующими причинами:

1. При изображении живой головы человека, студент строго следил за методической последовательностью построения изображения, за закономерностью строения формы. Правильно переданный общий характер формы головы, верно взятые пропорциональные отношения и на месте расположенные детали головы уже давали сходство с натурой. При изображении себя студент, как правило, уже не следит за последовательностью построения изображения и законами строения формы. Все внимание он сосредоточивает на деталях, на вырисовывании их. В результате рисунок головы далек от оригинала, детали головы оказываются не на своих местах. Это мы можем отметить и у опытных





114. Леонардо да Винчи
Автопортрет

115. М. А. Врубель
Автопортрет



116. А. С. Пушкин
Автопортрет

рисовальщиков. Так, например, в автопортрете М. Врубеля 1883 года (Рис. 115) мы видим, что главными объектами внимания художника были нос и глаза; причем каждый глаз рисовался по отдельности. В результате правый глаз на рисунке оказался выше, чем следует, и меньше по размеру (от слезника до уголка) по сравнению с левым. Зрачки разошлись в стороны от слезников больше, чем следует, глазничные впадины и выступы скуловых костей по сравнению с лобными буграми и нижней челюстью «прыгают». Видимо здесь Врубель забыл или еще не знал наставлений своего учителя Н. Чистякова¹, который требовал от своих учеников строго соблюдать в работе порядок и закономерность строения формы.

При работе над автопортретом очень трудно держать в поле зрения общую массу большой формы всей головы. Подавляющее большинство сразу берется за вырисовывание отдельных деталей, причем тех, которые, как им кажется, они хорошо изучили и которые обязательно помогут им достигнуть сходства. Между тем, скопировав все эти детали, автор убеждается, что сходства в автопортрете добиться не удалось. Чтобы работа над автопортретом пошла успешно, вначале надо наметить общий характер формы головы и, держа в поле зрения эту большую форму, уточнять уже характер формы отдельных частей, строже следить за правильностью их изображения и взаимосвязью.

Наблюдая себя в зеркале, прежде всего постарайтесь запомнить характерные особенности строения черепа—характер формы черепной коробки и нижней челюсти, лобной кости и скуловых, глазничных впадин и переносицы. В данный момент ваше внимание должно быть обращено не на детали (нос, глаза, губы), а на общий характер формы головы. Чтобы общий характер формы головы хорошо запомнился, художнику необходимо сделать целый ряд лаконичных набросков своей головы с различных точек зрения—фас, трехчетвертной, профиль—и уметь в линейном рисунке показать зрителю эти характерные особенности. Все, кто стремился запечатлеть свой образ, хорошо знали и характерные особенности строения формы своей головы. Достаточно указать на многочисленные наброски пером А. Пушкина (рис. 116).

Работая над длительным рисунком, строже следите за методической последовательностью построения изображения. Не торопитесь прорисовывать мелкие детали. Только когда главное будет выражено достаточно убедительно, можно переходить к более тонкой моделировке формы. Однако и здесь внимательно следите за тем, чтобы тональная моделиров-

¹ Автопортрет Врубеля 1883 года как раз и приходится на период обучения у П. П. Чистякова. В книге «Врубель. Музыка. Театр» (М., 1983. С. 8) П. К. Сузда-

лев пишет: «В 1878—1883 годах—последних в университете и первых трех в Академии».



117. Учебный рисунок



118. Учебный рисунок

119. А. Дюрер
Автопортрет



ка формы не нарушала общего восприятия формы и не привела бы к потере сходства.

2. Вторая сложность работы над автопортретом состоит в том, что, наблюдая свое отражение в зеркале, художник направляет свое восприятие на проекционное, но ему представляется, что он воспринимает трехмерный реальный объект. Между тем, процессы восприятия предмета и восприятия рисунка протекают различно.

При восприятии предмета, разглядываемого с различных точек зрения, наше зрительное суждение направлено на выявление особенностей строения формы предмета как конкретного реального объекта.

При восприятии изображения (рисунка) мы видим проекционный образ предмета, зафиксированный с одной определенной точки зрения. В





120. В. К. Шебуев
Автопортрет

121. В. А. Серов
Автопортрет

рисунке перед нами лишь изображение трехмерного объемного тела на двухмерной плоскости листа бумаги, но не сам предмет.

В первом случае мы имеем дело с актом прямого восприятия, во втором — с актом опосредованного восприятия.

Художник во время рисования с натуры пользуется двумя видами восприятия: то ему надо установить проекционные отношения, которые он может наблюдать только с одной определенной точки зрения, чтобы правильно изобразить перспективный вид объекта.

Чтобы увидеть предметы такими, какими они будут на рисунке, то есть перспективно, необходимо представить их в проекции на воображаемой вертикальной плоскости, изображенными как бы на стекле, находящемся между рисующим и натурой. Изображение в зеркале в какой-то степени и является посредником между натурой и художником, но оно осложняет восприятие тем, что заставляет одновременно видеть и проекционное изображение и реальный объект, находящийся как бы за зеркалом.

При развитии и обогащении восприятий надо научиться одновременно совмещать восприятия объемных предметов и их проекционных изображений. Взаимодействие восприятия рисунка и восприятия предмета составляет специфику рисования с натуры. Психолог Н. Волков пишет: «Оба восприятия — и точное восприятие предмета, и восприятие рисунка — участвуют в процессе рисования на равных правах. Они взаимодействуют друг с другом. Без их удачного взаимодействия процесс создания реалистического рисунка невыносим. Но, участвуя в процессе создания рисунка на равных правах, они имеют на разных стадиях процесса разный удельный вес. Характер взаимодействия в процессе рисования меняется»¹. В начальной стадии построения изображения внимание опытного рисовальщика в основном направлено на восприятие реального объемного предмета, он внимательно анализирует форму, подмечает наиболее характерное; восприятие же рисунка у него оказывается мимолетным. К концу работы, наоборот, рисовальщик все внимание обращает на свой рисунок, а на натуру бросает быстрый взгляд только для справки, для корректировки своего рисунка. Поэтому не случайно наш замечательный художник-педагог П. Чистяков, давая методические рекомендации своим ученикам, в начале работы над рисунком советовал: «Не заботьтесь о красоте рисунка, смотрите беспрестанно на натуру, а не в карандаш. Линия пусть какая выйдет, и выйдет непременно красивая и легкая, если срисовать ее с натуры <...> Не смотреть в линию, а видеть форму, которую линия определяет, смотреть направление и связь всего. Рисовать на глаз и проверять потом <...> Нужно глядеть на натуру сперва, а на карандаш потом»². Психолог Н. Н. Волков отмечал: «Неизжитое до сих пор примитивное представление о процессе сравнения модели и рисунка легко может привести к механическому пониманию рисования с натуры как о непрерывном процессе взаимодействия двух восприятий. Гибельность практических последствий такого понимания нетрудно показать»³.

Методы восприятий должны меняться и в зависимости от характера постановки, и их сложности, и тех задач, которые диктуются академическим рисунком. Постоянными в автопортрете остаются требования к

¹ Волков Н. Н. Восприятие предмета и рисунка. М., 1950. С. 149.

² Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 353.

³ Волков Н. Н. Там же. С. 159.



122. В. Е. Савинский
Художник А. И. Саломс

портретному сходству—они должны обострять восприятие, помогать видеть и понимать характерные особенности строения формы.

Поэтому первые попытки в рисовании автопортрета не должны выходить за рамки общих требований учебного рисунка.

Работой над автопортретом студент может заняться уже в период усвоения принципов линейно-конструктивного построения изображения при изучении правил и законов академического рисунка. Примером



123. В. Н. Яковлев
Автопортрет

124. А. Менцель
Автопортрет



может служить учебный рисунок (рис. 117). На рисунке вы видите следы карандаша, выражающие линейно-конструктивную схему строения формы головы, с помощью которой студент старался не только правильно изобразить свою голову, но и передать портретное сходство. Здесь мы видим и профильную линию, и линии надбровных дуг, разреза глаз, основания носа, и вспомогательные линии, указывающие местоположения век. Подобные задания даются всем студентам, желающим овладеть искусством рисунка, и в данном пособии такие рисунки уже были представлены. В дальнейшей работе над автопортретом надо стараться не проводить вспомогательных линий, не вычерчивать схемы строения головы, а «держать» их в глазу. Если вначале это не будет получаться, то

проводите необходимые линии построения по воздуху, не касаясь карандашом бумаги; а на бумаге изображайте реальные формы, на тех местах, где они должны находиться. В данном случае автопортрет для обучающегося лишь повод дополнительной работы над учебными задачами, он дает возможность молодому художнику работать с увлечением, проявлять свою творческую инициативу, работать с подъемом. Работа над автопортретом помогает закрепить полученные знания и навыки, позволяет работать более сосредоточенно, ни на что не отвлекаясь, так как здесь художник остается наедине с самим собою.

Приступая к работе над автопортретом, надо хорошо продумать организационную сторону дела. Выбрать определенного размера планшет, соответствующий сорт бумаги, материал (уголь, соус, сангина, карандаш), которым художник собирается работать.

Поскольку эта работа будет протекать в учебном плане, то все требования к рисунку остаются прежними, лишь усложняются творческие задачи.

Рисунок как всегда начинается с композиционного размещения изображения на листе бумаги, но здесь подход к решению композиционной задачи будет иной. В автопортрете художник уже не может ограничиваться только внешним сходством, как это было при изображении живой головы по учебной программе. Здесь зритель ждет от художника психологической характеристики. Следовательно, композиция должна помогать художнику познакомить зрителя с автором и с тем, в каком виде художник хотел бы предстать перед зрителем. Композиционное решение автопортрета не должно быть случайным, художник заранее должен продумать, будет ли изображена только голова (рис. 118), или это будет поясной портрет (рис. 121), или портрет с аксессуарами (рис. 120). Отбрасывая подробности и сосредоточивая внимание на композиционном центре, художник должен четко промоделировать форму главного. Такое целенаправленное восприятие и изображение обостряет чувство формы, приближает художника к успешному решению композиционной задачи.

При работе над автопортретом надо иметь в виду, что решение композиционной задачи не ограничивается только расположением изображения на листе бумаги. Здесь еще надо найти (выделить) композиционный центр. Композиционным центром в портрете могут быть глаза, нос и губы, либо губы и подбородок. Чтобы успешно решить эту задачу, художнику надо все средства построения формы подчинить этому центру — здесь и линия и тон должны помогать художнику выделить главное. Для примера проанализируем автопортрет Дюрера (рис. 119). В его рисунке мы отмечаем, что моделировка формы предельно сдержанна и в то же время рельеф формы выражен с большой полнотой. Меткость глаза, уверенность руки — все говорит о великом рисовальщике, который не делает ни одной лишней линии. Здесь есть чему поучиться молодому художнику. Посмотрите, как, создавая поясной портрет, художник переводит взгляд зрителя с позы портретируемого к лицу, а от него к глазам, на которых и заставляет зрителя остановить все свое внимание. В автопортрете Дюрера мы видим, что художник, уловив главное в общем характере головы и основных деталей, не стал тщательно моделировать форму тоном, а ограничился достигнутым, решив и композиционную, и смысловую задачу.

Продумав идейное содержание и композиционное решение автопортрета, приступайте к его осуществлению, согласно уже усвоенным правилам и законам. Проработка деталей головы должна следовать строгой методической последовательности построения изображения от простого к сложному, в особенности при работе над автопортретом.

При работе над автопортретом, помимо соблюдения общей методической последовательности построения изображения, художнику необходимо научиться управлять своим восприятием. Представляя в общих чертах конечный результат работы над автопортретом, рисовальщик в одном случае должен воспринимать отражение в зеркале как средство, помогающее ему уточнить общую образную сторону рисунка, в другом — как контрольный эталон, помогающий проверять правильность построения формы головы как в целом, так и каждой ее части (детали). Совмещение этих двух моментов восприятия позволит художнику приблизиться к полноценному художественному образу, иначе говоря, непосредственное восприятие в ходе построения изображения должно вступить в тесный контакт с процессом мышления и тем самым помогать формироваться полноценному реалистическому зрительному образу.

Делая законченный рисунок, не стремитесь к излишней проработке мелких деталей. Если в лаконичной трактовке формы вы добились успеха — уловили портретное сходство и добились выразительности, — рисунок следует прекратить. Примером такого лаконичного рисунка может служить автопортрет Дюрера (рис. 119), хотя Дюрер всегда любил детальную проработку формы. Конечно, сегодня художник может найти другие средства выражения, и мы не призываем современного художника рабски следовать великому мастеру, копировать его манеру рисования, но изучение наследия прошлого поможет понять и освоить искусство портрета.

При длительном штудировании внимательнее следите за правильностью перспективного построения формы как всей головы, так и ее деталей. В этом отношении весьма показателен автопортрет В. Серова (рис. 121). В эти годы Серов еще учился в Академии художеств и общался с П. Чистяковым, и в данном рисунке влияние Чистякова ярко проявляется, достаточно сравнить этот рисунок с рисунком Савинского (рис. 122).

Здесь мы видим и метод «поверки» направления основания плоскостей в пространстве по отношению вертикали и горизонтали, и логическую взаимосвязь деталей, где каждая деталь рисуется не по отдельности, а увязывается с другими, и моделировка формы тоном идет не методом пассивного копирования светотени, а сознательным построением объема на плоскости.

Раскрывая систему «поверочного рисования», И. Репин описал ее следующими словами: «После его [Чистякова] урока рисования с гипсовой головы на первый раз, для удобства и простоты, он объяснил нам систему своего рисования. Она заключалась в перспективе плоскостей головы. Встречаясь на черепе, эти плоскости, т. е. границы этих плоскостей, образовали сеть на всей голове, что и составляло основу рисунка головы. Особенно интересной получалась перспектива встреч этих плоскостей; дробясь и разбиваясь в разные детали головы, эти плоскости совершенно правильно определяли величину этих деталей до меньших плоскостей, и голова получала верный каркас, во всех возвы-



125. К. П. Брюллов
Автопортрет

126. К. П. Брюллов
Автопортрет



шенностях и углублениях целой головы. Она получалась стройная, рельефная. При этом торжествовало правило, что рельеф зависит не от тушевки, во что так верят все начинающие, а от линий этих правильно построенных оснований. Перспектива всякой детали от верного основания необыкновенно математически держит весь ансамбль головы. И даже странно видеть, как голые линии неумолимо лезут вперед, если они поставлены на своем месте»¹.

Когда вы переходите к выявлению объема средствами светотени, то строже лепите форму как всей головы, так и каждой ее части, внимательнее передавайте пластику своего лица. Пристальнее наблюдай-

¹ Переписка П. П. Чистякова с В. Е. Савинским. Л.; М., 1939. С. 29—30.

те переходы одной поверхности формы в другую и не забывайте о конструктивно-анатомической структуре. В этом плане примером может служить автопортрет В. Яковлева (рис. 123). Посмотрите, как внимательно художник выявляет костную основу черепа, выступы лобных костей, скуловых, подбородка; с какой тщательностью он прорабатывает веки, слезники, форму носа, носогубные складки, губы. Карандаш художника лепит форму очень четко и ясно, здесь нет хаотического нагромождения линий и пятен, все логически осмыслено и оправдано.

При работе над автопортретом особое внимание обратите на моделировку формы лба. Структуру формы лба в рисунке не всегда удастся выразить достаточно убедительно. Даже такой замечательный портретист, как Серов, всегда мучился с этой задачей. В своих воспоминаниях о Серове И. Грабарь записал: «Вот лба, например, совсем не понимаю».

Про лоб мне Серов говорил еще однажды, значительно позднее в Москве, снова повторив, что он ему не удается.

— Ведь вот все понимаю, а лба нет.

И действительно, внимательное наблюдение над лбами серовских портретов приводит к заключению, что строение лба он чувствовал менее уверенно, чем всю остальную маску лица, но в своем постоянном недовольстве собою он сильно стущал краски»¹.

Почти во всех пособиях и высказываниях художников об искусстве портрета, мы находим указания на необходимость развития у себя зрительной памяти и образного представления, меньше смотреть на натуру, а больше на свой рисунок. При работе над автопортретом это необходимо художнику в себе развивать. Если первое время вы не сможете использовать свою зрительную память, то попробуйте применить следующий прием: начав рисовать автопортрет и получив начальную стадию изображения, которую вы намериваетесь конкретизировать и уточнять, переверните зеркало от себя и продолжайте рисунок по памяти. Когда вы почувствуете, что плохо запомнили характер формы, поверните зеркало к себе, но не рисуйте, а только внимательно рассмотрите форму и запомните ее характерные особенности, затем опять переверните зеркало от себя и продолжайте рисунок дальше по памяти. Повторите эту процедуру несколько раз, полученный навык поможет вам в дальнейшем успешнее справляться с работой над парными и групповыми портретами.

При моделировке формы тоном и передаче материальности старайтесь добиваться реальной выразительности фактуры — локонов волос, головного убора, одежды и так далее. В автопортрете Альбрехта Дюрера мы чувствуем фактуру его одежды (рис. 113); в автопортрете Адольфа Менцеля (рис. 124) мы ощущаем металл оправы его очков.

При изучении наследия великих мастеров прошлого, чтобы лучше понять художника, полезно сопоставить несколько его работ вместе. Например, сопоставляя автопортреты К. Брюллова (рис. 125 и 126), мы можем проследить за изменением технических приемов работы над рисунком, за разницей трактовки формы, за моментами проникновения в психологические тайники художника.

¹ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. В 2 т. Л., 1971. Т. 1. С. 528.



Используя формы и методы графического языка, достижения портретного искусства художников прошлого, не бойтесь, что вы станете подражателями давно ушедшего времени, художниками, чуждыми нашему веку. Человек XX века не в состоянии мыслить и чувствовать точно так же, как человек XVII—XVIII веков. Сегодня уровень мировоззрения и познания мира у человека совершенно иной, чем у людей столетней давности, даже пятьдесят лет тому назад люди мыслили и воспринимали мир иначе. В 30-е годы многие даже не могли себе представить, что человек сможет улететь в космос и спуститься на поверхность Луны, а сегодня это — реальная действительность. Современный портретный жанр при всем желании следовать старым традициям не может трактоваться точно так же, как сто лет назад. Характер мышления и восприятия у художника сегодня совершенно иной, чем был у художников прошлых эпох. Даже художники одного столетия, по прошествии нескольких десятилетий, начинают по-иному воспринимать и оценивать искусство. Касаясь этого вопроса, И. Крамской писал В. Поленову: «Но уж такая судьба русского общества, что то, что было вчера еще впереди, завтра, в буквальном смысле завтра, будет невозможно, и не для одного или двух невозможно, а для всех станет очевидным. Четыре года тому назад Перов был впереди всех, еще только четыре года, и после Репина „Бурлаков“ он невозможен»¹.

127. В. Н. Яковлев
Автопортрет

¹ Крамской И. Н. Письма. М. 1937. Т. 1. С. 318.

Каждый художник, являясь представителем эпохи, своего времени, старается это отразить в своем произведении, включая и автопортрет. Это достаточно убедительно доказала выставка «Автопортрет», организованная Государственной Третьяковской галереей в 1977 году. Поэтому, используя отдельные приемы и методы передачи формы в рисунке, с помощью которых великие мастера достигают неповторимой выразительности, не превращайте их в единственную и главную цель своей работы; главная цель — раскрыть свой образ, показать себя таким, каким вы являетесь в жизни, тогда и средства выражения формы в рисунке будут приобретать новое звучание, свойственное вашей манере и темпераменту. Если же вы будете подражать какому-нибудь старому художнику, маскироваться под него, копировать у данного мастера средства выражения — успеха в работе не будет. Еще хуже, когда вы начнете изображать себя в несвойственном виде, с повышенной помпезностью, что любят делать начинающие художники. Старайтесь изобразить себя таким, каким вы привыкли видеть себя в отражениях (зеркале), не задумываясь и не заботясь о формальной стороне дела. Великие мастера портрета в своих автопортретах стремились запечатлеть свой образ таким, какими они были в том или ином периоде жизни.

Значение этих автопортретов для нас состоит не только в их художественной ценности как образцов графического искусства, но и в том, что они сохранили до нашего времени живой образ их создателей. В каждом рисунке отражен облик художника без какой-либо парадной напыщенности, а такой, каким художник был в период создания своего автопортрета. Эта естественность и простота заставляет зрителя верить в непогрешимость сходства, в реальную убедительность образа.

Работая над автопортретом, полезно изобразить себя с разных точек зрения, чтобы лучше изучить свое лицо. Примером таких зарисовок может также служить рисунок академика В. Н. Яковлева, который представлен в нашем пособии на рисунке 127.

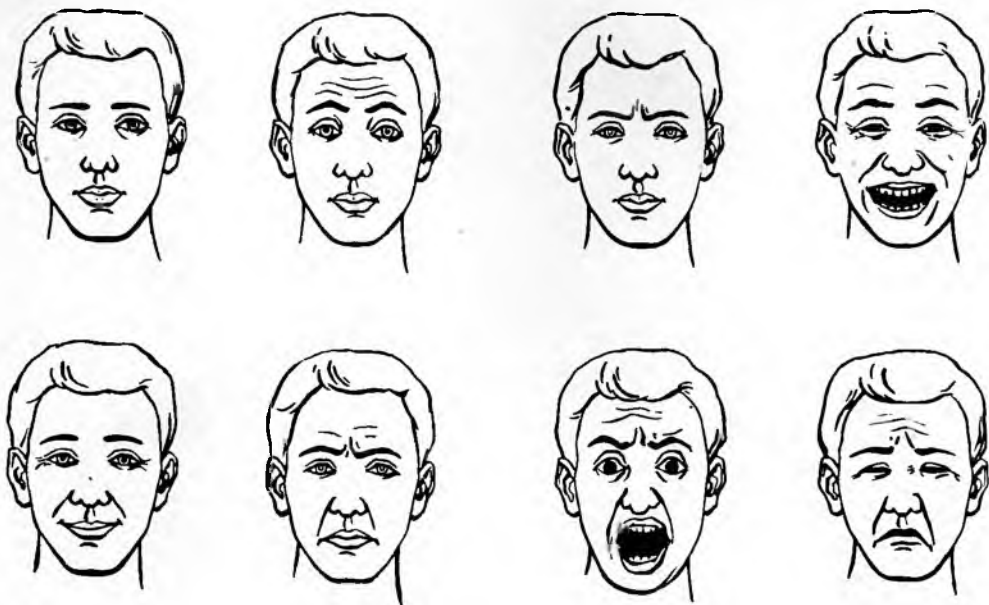
При выполнении автопортрета с рукой, не подрисовывайте ее как элемент композиции, что обычно делают некоторые художники, а старайтесь передать жест руки, свойственный всей фигуре. Прорисовывая пальцы на руках, передавайте содержание движения кисти руки — держит палитру, карандаш, планшет с бумагой (рис. 120).

Работая над длительным рисунком, не торопитесь его заканчивать в один сеанс. Начав рисунок и почувствовав, что работа пошла успешно, ведите ее до первого, даже самого незначительного затора. Почувствовав, что в рисунке что-то стало не так, немедленно прервите работу, даже если рисунок будет только начат. Прервав работу и сохранив хорошее начало, вы в дальнейшем сможете успешно ее продолжить. Если же вы себя заставите продолжать работу, то срывы будут следовать один за другим и автопортрета не получится. Если же вы передохнете и вернетесь к работе через несколько часов или на другой день, то работа может пойти успешно.

Для повышения выразительности рисунка во время моделировки формы можно вводить различные материалы. Например, при работе углем можно чуть-чуть добавить сангины (рис. 118, 128), или мела, при работе графитным карандашом — цветные карандаши. Но, сочетая различные рисовальные материалы, не стремитесь к раскраске. Рисунок становится красивым и выразительным тогда, когда художник вносит



129. Передача эмоциональных состояний



цветные удары очень деликатно — в угольный рисунок удары мелом, но не по всем поверхностям, где располагается свет, а только там, где горят блики; сангину — для передачи материальности кожи лица, но не пастозными штрихами, а растертую пальцем с легкой прокладкой тона.

Молодому художнику необходимо запомнить характер работы мимических мышц лица.

Говоря о мимических мышцах лица, надо иметь в виду, что все они очень тонкие, особого влияния на пластику формы головы и лица не оказывают, они только сдвигают кожу, создают складки и морщины и тем самым выражают душевные состояния человека. Поэтому запомнить характер движения мимических мышц лица вполне можно по схематическим изображениям (рис. 129).

Говоря о важности знания движений мышц лица, Леонардо да Винчи советует прежде всего запомнить основные, выражающие душевные состояния человека: «Движения частей лица, вызываемые душевными состояниями (различны). Первые из них: смех, плач, крик, пение различными голосами — высокими или низкими, — удивление, гнев, радость, печаль, страх, страдание при мучении и тому подобные, о которых будет упомянуто. Во-первых, о смехе и плаче, которые очень похожи в (движениях) рта и щек и в прищуривании глаз и отличны только в бровях и в промежутках между ними»¹. В то же время Леонардо предупреждает: «Не делай лицо у плачущего с теми же движениями, что и у смеющегося, так как часто они похожи друг на друга, и так как на самом деле их следует различать, точно так же, как отличается состояние плача от состояния смеха; ведь во время плача брови и рот изменяются при различных причинах плача, так как одни плачут от гнева, другие от страха, одни от нежности и радости, другие от предчувствия, одни от

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 162.



130. А. М. Герасимов
Автопортрет

боли и мучения, другие от жалости и горя, потеряв родных или друзей; при этих плачах один обнаруживает отчаяние, другой не слишком опечален, одни только слезливы, другие кричат, у одних лицо обращено к небу и руки опущены, причем пальцы их переплелись, другие напуганы, с плечами, поднятыми к ушам; и так дальше, в зависимости от вышеназванных причин. Тот, кто изливает плач, приподнимает брови в месте их соединения, и сдвигает их вместе, и образует складки посередине над ними, опуская углы рта. У того же, кто смеется, последние подняты, а брови раскрыты и удалены [друг от друга]»¹.

Более того, для более яркой и убедительной передачи душевных переживаний художнику необходимо знать, какие мускулы принимают участие при том или ином состоянии человека. Например, художник желает передать изумление. Он должен знать, что при этом состоянии брови человека у переносицы приподняты, рот полуоткрыт, глаза широко открыты. Лицевой мускул, наиболее действующий в этом выражении,— лобно-затылочный. Но к работе мимических мышц мы еще вернемся в главе о портрете.

Работу над автопортретом ведите также в двух направлениях — длительный рисунок и короткие зарисовки и наброски.

Короткие зарисовки и наброски, принуждающие художника к лаконичности графического языка, требуют выразительных средств изображения: где-то сочной экспрессивной линии, живописной (тоновой) прокладки эффектов светотеней в подчеркивании и выделении главного. В наброске помимо общего сходства попробуйте передать свое настроение — радость, грусть, сосредоточенность, плохое настроение и так далее. Академик В. Яковлев много делал коротких зарисовок, выражающих смех, злость, печаль, недовольство.

В овладении искусством рисунка, в формировании мастерства большую помощь молодому художнику может оказать работа пером. Рисунок пером очень дисциплинирует, способствует развитию руки, приучает художника к осмотрительности и ответственности, так как малейшая небрежность, неловкое движение руки дают кляксы, искажения рисунка формы. И не случайно с древнейших времен при обучении рисунку работе пером и кистью придавали особое значение.

Автопортретов, выполненных пером, довольно большое количество. В данном пособии мы приводим набросок пером (автопортрет) А. Герасимова (рис. 130).

Поскольку работа рисовальщика над автопортретом идет в учебном плане, не торопитесь переходить к капитальной работе средствами живописи. Вначале овладейте рисунком, так как рисунок будет главенствовать и в живописи. Без крепкого рисунка не будет и живописного портрета, без рисунка вы не сможете достигнуть сходства, передать характер формы деталей. Поэтому, работая над автопортретом, параллельно ведите работу над портретом и других людей. Часть таких заданий, предусмотренных программой, вам придется выполнять на академических занятиях под руководством опытных педагогов, большую же часть, тем, кто хочет овладеть искусством портрета, придется решать самостоятельно; и здесь рисовальщик не только столкнется с трудноразрешимыми проблемами, но и узнает много интересного и увлекательного.

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 186.

Портрет

Главным объектом отображения в изобразительном искусстве всегда был человек. Умение художника передать в рисунке портретное сходство с оригиналом восхищало людей с древнейших времен. Отмечая дарование величайшего художника древности Апеллеса, историк Плиний с восхищением писал, что однажды Апеллесу пришлось быть в Александрии, и завистники художника подговорили царского шута пригласить Апеллеса на пир к Птолемею. Когда Апеллес явился, Птолемей страшно разгневался и стал спрашивать, кто его пригласил. Чтобы точно указать виновного, Апеллес выхватил из печки уголь и на стене набросал портрет, по которому Птолемей узнал лицо своего шута.

Умение художника передать в портрете сходство всегда ценилось очень высоко. Каждый, кто мог узнать в изображении облик знакомого человека, испытывал положительные эмоции и соответственно оценивал работу художника, отдавая должное его способностям и мастерству. Особенно ценились с древнейших времен портреты с реалистической трактовкой форм, с повышенной выразительностью изображения. Такие портреты представляют большую ценность не только для современников, но и для потомков, которые могут по этим портретам ознакомиться с обликом людей прошлого (рис. 132).

Однако рисунков художников древности до наших дней не сохранилось. Рисунки-портреты, сохранившиеся от прошлых времен, относятся уже к эпохе Возрождения. Среди этих рисунков особого внимания заслуживают портрет девушки, созданный Тицианом, серия портретов Г. Гольбейна Младшего—портрет Моретта (рис. 131).

Восхищаясь портретами Гольбейна, И. Крамской писал: «Это был человек колоссального ума и, вероятно, огромного таланта. Он спускался со своим анализом почти в самую глубину человеческого лица, и его произведения в искусстве—как великие открытия науки. Нигде нерв не дрогнул. Он как будто пожертвовал сердцем, и только в одном портрете дрогнуло что-то—в портрете Колонна, в галерее Колонна в Риме»¹.

Хорошо сохранилась серия портретов А. Дюрера—портрет Вилибальда Пиркгеймера, выполненный углем в 1503 году; портрет Феликса Гунгерберга, выполненный пером в 1520 году; портрет Луки Лейденского, выполненный серебряным карандашом в 1521 году (рис. 133); и много других.

¹ Крамской об искусстве. М., 1960. С. 69.



131. Г. Гольбейн Младший
Портрет Моретта



132. Ж. О. Д. Энгр
Портрет художника Гране

Особое место в истории изобразительного искусства принадлежит французскому карандашному портрету. Среди этих уникальных произведений необходимо отметить портреты, выполненные придворным художником Екатерины Медичи Дюмустье Пьером Старшим,—портрет брата Этьена Дюмустье, Дюмустье Даниэля портрет неизвестного (рис. 134); Дюмустье Даниэля портрет дамы (рис. 135) и другие.

Карандашный портрет—один из интереснейших и значительных разделов изобразительного искусства. Средствами рисунка художник способен передать не только внешний облик человека, но и его переживания, чувства, мысли. Примером может служить рисунок О. Кипренского—портрет г-жи Прейс с ребенком (рис. 136). Скупыми средствами графики художник мастерски передает не только сходство с оригиналами, но и их внутренний мир, их душевное состояние.

Госпожа Прейс свободно и непринужденно откинулась на подушку. Ее мечтательно-задумчивое лицо, обрамленное лежащими в беспорядке волосами, выражает доброту, простоту и ласку. Она отложила свое рукоделие, предоставив художнику возможность свободно работать. Малыш испуганно прижался к ее груди, ища защиту у матери, но смотрит с любопытством. Его заинтересовала работа художника и он старается понять ее смысл. Это душевное состояние ребенка художник очень тонко подметил и мастерски передал в рисунке.

Работая над портретом, каждый художник вынужден решать целый ряд проблем и главнейшая из них—это проблема сходства. Проблема сходства в портрете требует от художника предельной остроты восприятия и тонкого чувства формы. Прорисовка всех деталей еще не дает возможности раскрыть глубину образа, здесь нужен творческий подход к делу, умение опустить мелочи, сосредоточить внимание на самых характерных особенностях портретируемого.

При выполнении портрета в учебном плане проходит сложный путь овладения искусством реалистического рисунка от первоначальных этапов построения изображения до выражения психологического состояния натуры. На этом пути молодой художник обогащается новыми знаниями, представлениями и навыками, он научается творчески использовать полученные ранее знания и навыки, и приближается к подлинному искусству портрета.

Если художник не будет постоянно обогащать себя новыми знаниями и навыками, он остановится в своем развитии. Те знания и навыки, которые он получил при рисовании гипсовой и живой головы, еще недостаточны, чтобы успешно решать задачи портрета.

Некоторые считают, что и без знаний талантливый художник может точно скопировать натуру, что и требуется, по их мнению, для портрета. Эти рисовальщики думают, что если они с фотографической точностью копируют с натуры все мелкие детали, то добьются портретного сходства. Однако такая «точность» может исказить действительность. Очень хорошо о фотографии сказал Ф. Достоевский: «...фотографические снимки чрезвычайно редко выходят похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя. В редкие только мгновения человеческое лицо выражает главную черту свою, свою самую характерную мысль. Художник изучает лицо и угадывает эту главную мысль лица, хотя бы в тот момент, в который он списывает, и не было ее вовсе в лице. Фотография же застает человека





134. Д. Дюмустье
Мужской портрет

135. Д. Дюмустье
Портрет дамы



как есть, и весьма возможно, что Наполеон, в иную минуту, вышел бы глупым, а Бисмарк — нежным»¹.

Главное требование, предъявляемое к портрету, — это передача индивидуального сходства, индивидуальной характеристики портретируемого. Очень хорошо об этом рассказал Б. Иогансон, вспоминая свои впечатления от портрета Морозова, выполненного В. Серовым: «В способности Серова, этого совершенно исключительного мастера портрета, давать острейшую характеристику портретируемого, я убедился лично. На одной из выставок Союза русских художников был выставлен портрет Морозова, коллекционера западной живописи. Он был изображен на фоне матиссовского натюрморта. Портрет поражал какой-то исключительной жизненностью и, вероятно, был очень похож... И вдруг я увидел в зале выставки идущего навстречу самого Морозова. Я был потрясен тем обстоятельством, что это было не только похоже, но это было гораздо больше чем похоже! Парадоксально выражаясь, Морозов был гораздо больше „похож“ у Серова, чем в натуре. Мастер сумел найти то, что выражает подлинную сущность этого человека. Вот это, я считаю, и есть реализм. И мне кажется, я воочию убедился, что Серов ничего не преувеличивал, он только подчеркнул самое типичное, самое характерное во всем облике этого человека»².

Задача художников нашего времени — запечатлеть в произведениях образы своих современников, людей нашей героической эпохи — героев труда, науки, искусства, неутомимых тружеников сельского хозяйства, живых людей сегодняшнего дня со всеми их радостями и горестями.

Психологическая и социальная конкретность образа сегодня является необходимым критерием реалистического портрета. Для усиления психологической характеристики портрета художнику иногда необходимо передать характерные жесты рук, направление взгляда и даже костюм портретируемого.

Главная цель карандашного портрета — сохранить образ тех, с кем ты общался, и заслуга художника состоит в том, что он не только это делает для себя, друзей и знакомых, но и дает ценный материал для потомков. Сегодня, изучая русскую культуру прошлого, мы не только хотим знать имена выдающихся людей той или иной эпохи, но и увидеть их облик. Такие карандашные портреты, как портрет Тараса Шевченко (рис. 137), портрет Н. Некрасова (рис. 138) художника И. Крамского, портрет И. Крылова (рис. 139) и А. Мокрицкого (рис. 140), выполненные художником К. Брюлловым, являются ценнейшими документами для нашего времени.

Будущий художник должен понять, что создаваемые им портреты должны быть не только схожими с оригиналами, но и отвечать высоким требованиям художественного исполнения.

Чтобы между художником и зрителем возник контакт, необходимо, во-первых, чтобы автор портрета умел грамотно изобразить форму головы портретируемого, во-вторых, чтобы сходство в портрете было убедительным и выразительным. Только тогда зритель будет заинтересован портретом. А для этого будущему портретисту надо хорошо подготовить себя к этой художественно-творческой деятельности. Не

¹ Достоевский Ф. М. Собр. соч. М., 1957. Т. 8. С. 507.

² Иогансон Б. В. Доклад на Первом Всесоюзном съезде советских художников. М., 1957. С. 96.



136. О. А. Кипренский
 Портрет г-жи Preis с
 ребенком



давайте себе никакой поправки, строго следите за усвоением учебного материала, а при малейшей неуверенности не стесняйтесь обращаться за помощью к преподавателю.

Научиться видеть самое характерное, подмечать тончайшие особенности пластики формы может каждый художник. Для этого он должен хорошо изучить анатомию костей черепа и мимических мышц лица, знать их расположение и действия при выражении душевных эмоций. Тем и



137. И. Н. Крамской
Портрет Т. Г. Шевченко

138. И. Н. Крамской
Портрет Н. А. Некрасова



139. К. П. Брюллов
Портрет И. А. Крылова

отличается художник-профессионал от художника-самоучки, дилетанта, что первый знает заранее, как должны располагаться мимические мышцы лица при выражении горя, радости, смеха, плаче; дилетант же беспомощно мечется глазами по форме, не зная за что уцепиться. Правильно говорил Гёте: «Дилетант всегда боится основательного, минует приобретение необходимых познаний, чтобы подойти к исполнению, смешивает искусство с материалом...»¹.

Чтобы художник мог успешно работать над портретом, ему необходимо не только пользоваться всеми знаниями и навыками, которые он

¹ Гёте об искусстве. М., 1936. С. 363.



140. К. П. Брюллов
Портрет А. Н. Мокрицкого

получил раньше, но и вооружиться новыми, крайне необходимыми при работе над портретом. Здесь прежде всего надо углубить знания о строении костей черепа, о работе и изменении формы мышц лица, о психических состояниях человека и их отражениях на внешней форме головы. Образное решение портрета, передача психологического состояния портретируемого не может основываться только на эмоционально-чувственном восприятии художника. Попытки передать в рисунке выражение лица без знания анатомии — пустая трата времени; выразить в портрете красоту пластической моделировки формы на плохо построенном рисунке головы — безнадежная попытка. Если вы заметили сами или вам указал педагог, что рисунок плохо построен, продолжать работу над портретом не следует, лучше начать все заново.

Педагогическая практика показывает, что пассивность рисующего ведет к механическому копированию натуры, то есть к перерисовыванию видимого облика натуры без понимания сущности рисуемого объекта — конструктивной основы формы, анатомической характеристики, пластической моделировки как всей головы, так и ее составных частей. Когда мы смотрим на портрет скульптора Витали, выполненного К. Брюловым (рис. 141), то в первый момент кажется, что художник дает лишь намек на форму, он почти не касается карандашом бумаги; но приглядевшись внимательно, мы замечаем, что художник с ювелирной точностью моделирует форму, привычка анализировать пластику лица не позволяет художнику ограничиваться поверхностным наблюдением, он связывает внешние признаки формы с особенностями строения черепа и анатомической закономерностью расположения мышц лица.

Итак, о костной основе формы головы, знание которой помогает художнику при работе над портретом.

Форма лицевой части черепа зависит от развития отдельных костей черепа. При положении головы в профиль они образуют лицевой угол, который художник-портретист должен обязательно учитывать. Под лицевым углом имеют в виду угол, образованный пересечением горизонтальной линии, проходящей через край скулового отростка и линией, проходящей от выступающей точки лба и выступа зубов (рис. 142). Раньше лицевой угол считали признаком определенной расы. Исследования советского антрополога и скульптора М. Герасимова не подтвердили пресловутых расовых отличий. У маленьких детей лицевой угол близок к прямому, так как мозговая часть черепа больше лицевой, но в дальнейшем, с развитием костей черепа, лицевой угол изменяется.

На портретное сходство большое влияние оказывает также передача прикуса зубов (рис. 70). Когда челюсти смыкаются в прикусе, коронки передних зубов верхней челюсти находятся несколько впереди коронок зубов нижней челюсти и верхняя губа несколько выдается вперед. В ряде случаев наблюдается ровный прикус, который никакого влияния на изменение пластики лица не оказывает. При выпадении зубов, даже частичном, рельеф лица изменяется, щеки западают, образуются морщины. При полной потере зубов, челюсти смыкаются, подбородок выдается вперед, что характерно для старух и стариков.

В пятой главе мы познакомились с мышцами головы, знание которых необходимо для ее рисования.

Продолжим рассмотрение анатомических закономерностей расположения и действия мышц лица, которые необходимо знать портретисту с других позиций.

При рисовании портрета художнику надо хорошо знать мимические мышцы лица, их работу и характер проявления действий на кожный покров. Ведь самое незначительное изменение пластической характеристики на лице, не всегда заметное для других наблюдателей, для художника является ключом проникновения в душу портретируемого. Знание помогает художнику не только уловить внешнее сходство, но и подойти к психологической характеристике портретируемого. Без знания действий мимических мышц лица рисовальщик не сможет дать тонкой характеристики портрета. Художник, хорошо знающий действия мимических мышц лица, сможет передать в рисунке еле уловимые движения — нежную улыбку, которую мы видим в портрете Монны Лизы (Джоконды)



141. К. П. Брюллов
 Портрет скульптора Витали

Леонардо да Винчи, в портрете А. Олениной О. Кипренского; особое выражение глаз и взгляда, как в портрете археолога Ланчи К. Брюллова, или в портрете папы Иннокентия X испанского художника Веласкеса.

Мимические мышцы лица, имеющие большое пластическое значение при изображении портрета, являются кожными мускулами, так как приводят в движение определенные участки кожи, придавая то или иное выражение человеческому лицу в момент душевных переживаний. Расположение мимических мышц на лицевой части головы показано на рисунке 96. Разберем каждую из них в отдельности:

Лобный мускул— мускул внимания, удивления. Нижний край его прикрепляется к коже бровей, а верхний к сухожилию апоневротического шлема, которое, облекая череп, переходит в затылочный мускул и прикрепляется к затылочной кости. Лобный мускул, сокращаясь, тянет кожу бровей снизу вверх, поднимает брови, а на коже лба образует поперечные складки. Это действие мышц лба хорошо передано на рисунке головы Иоанна Крестителя А. Иванова.

Круговая мышца глаза имеет форму широкой ленты и облекает глазницу. На всем своем протяжении она тесно связана с кожей. Верхние волокна этой мышцы могут сокращаться изолированно, оттянуть кожу лба вниз, расправить морщины на лбу, уменьшить изгиб бровей. При их сокращении лицо принимает выражение думы, сосредоточенности и часто называется мышцей размышления. Это хорошо выражено в рисунке головы калмыка И. Репина. Нижние волокна, оттягивая кверху кожу щеки, образуют бороздку между щекой и веком, принимая участие в мимике смеха.

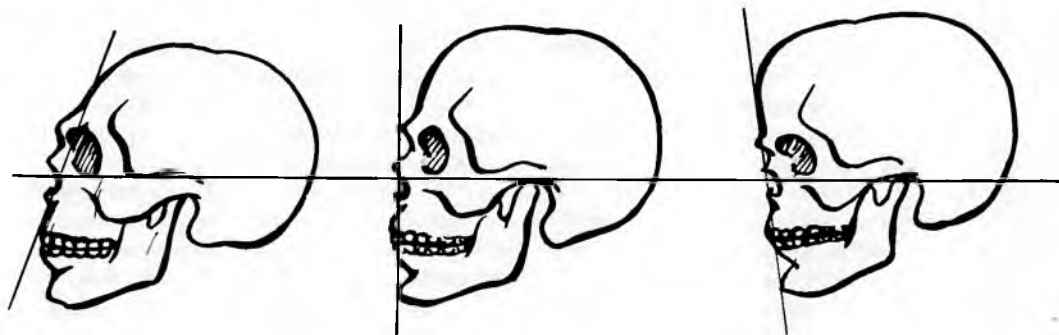
Пирамидальная мышца носа расположена между бровями. Начинается она от поверхности носовой кости и, расширяясь пучком, прикрепляется к коже межбровного промежутка. При сокращении пирамидальная мышца тянет кожу межбровного промежутка вниз и образует на переносье поперечные складки и сближает брови. Такая мимика выражает угрозу, недовольство, презрение. В наброске Леонардо да Винчи для «Битвы при Ангиари» хорошо передается угроза (рис. 143).

Мышца бровей лежит глубоко под круговой мышцей глаза и лобной кости, а наружный (нижний) ее конец пронизывает круговую мышцу глаза и прикрепляется к коже брови. При сокращении— сближает брови, образует между бровями вертикальные морщинки, а линию бровей прогибает посередине, выражая на лице боль, страдание. Пластическая характеристика действий этих мышц хорошо передана в рисунке Бруни к картине «Медный змей» (рис. 144).

Большой скуловой мускул (мускул смеха) прикрепляется верхним концом к скуле и, направляясь внутрь и вниз, прикрепляется к коже угла губ. Сокращаясь, он оттягивает угол рта вверх и наружу. При этом щека округляется, а у наружного угла глаза образуется сеть морщинок, что мы видели в портрете В. И. Ленина у скульптора Андреева (рис. 1).

Малый скуловой мускул (мускул плача) при сокращении угловой головки поднимает верхнюю губу, подтягивает вверх носогубную складку. Кожа щеки приобретает ряд складок, идущих от внутреннего угла глаза вниз, передавая выражение печали. Эту закономерность очень тонко передает в рисунке плачущей женщины И. Крамской (рис. 145).

Мускул, поднимающий верхнюю губу, прикрепляется вверху к краю глазничной впадины и, опускаясь вертикально, одним пучком



прикрепляется к крылу носа и к верхней губе. Сокращаясь, приподнимает среднюю часть губы, оставляя угол рта неподвижным, и придает каждой половине губ косвенное положение вниз и наружу, расширяя ноздри, приподнимая крыло носа. Носогубная складка образует желобок, по которому скатываются слезы.

Мышца носа разделяется на два пучка—поперечный и крыльчатый. Поперечный пучок располагается глубоко под мышцей верхней губы. При сокращении сжимает хрящевую часть носа и образует кожные складки на боковой поверхности носа. Крыльчатый пучок начинается там же, где и поперечный пучок—от зубного возвышения верхнего клыка, и вплетается в кожу вокруг носового отверстия. При сокращении опускает крылья носа и сужает ноздри.

Круговой мускул губ представляет собой плотное мышечное кольцо с двумя группами волокон—поверхностную, находящуюся в толще красной каемки губ, и глубокую, расположенную под волосистой частью кожи.

При сокращении поверхностного слоя губы сближаются, кайма заворачивается внутрь, губы поджимаются. При сокращении глубокого слоя губы выдвигаются вперед, как при поцелуе.

Треугольный мускул губ располагается у боковых сторон подбородка ниже углов рта. Своим широким основанием прикрепляется к нижнему краю нижней челюсти, а верхушкой направляется вверх к коже уголков рта и радиально вплетается в толщу верхней губы. При сокращении тянет угол рта книзу, делает линию рта дугообразной, что придает лицу выражение разочарования и недовольства.

Квадратный мускул нижней губы (мускул отвращения) лежит глубоко на кости нижней челюсти. Начало берет от нижней челюсти и от подкожной мышцы шеи, являясь как бы ее продолжением, прикрепляется к коже нижней губы. При сокращении оттягивает нижнюю губу вниз и выворачивает ее наружу слизистой оболочкой. Это придает лицу выражение отвращения.

Искусство как особая форма познания и отражения реальной действительности требует объективных знаний. Художник-портретист не только изображает облик человека, но и выражает свое отношение к натуре, свои знания и представления о ней. Если знания художника о натуре будут скудными, неполными, то и изображение головы будет

бледным, примитивным и невыразительным. Следовательно, ограничиваться только наблюдением внешнего облика человека без знания анатомии художник не может, непосредственно анализируя формы натуры, художник должен заранее знать общие анатомические закономерности строения этой формы.

Особенно эти знания необходимы при работе над психологическим портретом, где передаются душевные переживания людей.

Давая такие сведения художникам, И. Виен писал: «В прискорбии, радости, любви, стыдливости и сострадании глаза наши мгновенно становятся тучными и испускают слезы, кои всегда последуют бываюти напряжением лицевых мышц и отверстием рта; в печали оба угла рта опускаются, веки полузамкнуты и верхняя губа поднята; равно как и зрачки глаз, а как вследствие сего расстояние между оных и рта становится гораздо более обыкновенного, то и лица приемлют продолговатые образования; от боязни страха, испуга и отвращения бледнеют лица, лбы наморщены, брови подняты, веки сильно растворены, белки глаз надмеру зримы, зрачки закачены несколько вниз, разевается рот и растягиваются губы столь далеко, что и верхние и нижние зубы от того обнаруживаются; в пренебрежении верхняя губа, поднимаясь с одной стороны, обнажает зубы, сморщивается нос, и глаз той стороны почти закрывается; зрачки же опускаются вниз; в ревности брови насулены, веки подняты, зрачки глаз опущены; верхняя губа поднята, между тем как углы рта несколько опущены, так что середина нижней губы с верхнею соединяется; в смехе углы рта подаются назад и несколько вверх, щеки надуваются, глаза смыкаются более или менее по мере причины, произведшей смех, и сверх сего сморщиваются еще и нос и открывается рот, исключая лишних сил начертаний, изображающих и обнаруживающих душевные наши чувствования, все и прочие члены человеческого тела входят в выражение наших страстей, так что все его движения вообще и, одним словом сказать, внешний вид человека соответствуют совершенно душевному его положению.

А как душевное сие влияние не инако производится, как посредством чувствительных орудий, приводящих лишние наши кровяные сосуды, а особливо мышцы в различное, относительно им по страстям напряжение или ослабление, то и ощутительно, что познание оных и наипаче таковых мышц и их разнообразных действий необходимо нужно каждому художнику, держащему в творениях своих уподобляться природе; к достижению же совершенного ее познания, кроме Анатомии, как я уже сие неоднократно и выше повторял, иного прямого пути нет»¹. В старых художественных школах этому разделу уделяли большое внимание. Уже в первой Академии художеств братьев Карраччи ученики изучали действия мимических мышц лица. В пособии по рисунку А. Карраччи наглядно показывалось ученику, как выражаются эмоции человека (рис. 57).

Конечно, в натуре, в лицах живых людей мы не увидим такой ярко выраженной схемы действия мимических мышц лица. Здесь от рисовальщика требуется более тонкое чувство формы, более острая наблюдательность за изменениями пластической характеристики образа, за малейши-

¹ Виен И. И. Краткое историческое обозрение скульптуры и живописи с полным влиянием анатомии в сих свободных художествах. СПб., 1803. С. 107—109.

ми изменениями выражения лица. Естественно, такое видение требует большой практики и творческого подхода к делу, и у художника-портретиста эта острота зрения вырабатывается годами. Мы же здесь ограничиваемся в основном учебными задачами. Задачи рисунка, связанные с передачей меняющихся состояний человеческого лица, требуют знаний и умений подметить в определенный момент самое характерное в человеческом лице, чему и должен научиться художник в период обучения.

Душевные состояния человека, отражающиеся на лице, всегда интересовали художников, и они старались установить их закономерности. Так, например, Леонардо да Винчи записал: «Тот, кто изливает плач, приподнимает брови в месте их соединения, и сдвигает их вместе, и образует складки посредине над ними, опуская углы рта. У того же, кто смеется, последние подняты, а брови раскрыты и удалены [друг от друга]»¹. И совет начинающему художнику: «Если ты хочешь обладать легкостью в запоминании выражения лица, то заучи сначала на память глаза, носы, рты, подбородки многих голов, а также горла, шеи и плечи»².

Приобщаясь к искусству портрета, молодому художнику надо помнить, что выразительность портрета во многом зависит, как мы уже говорили неоднократно, от решения композиционной задачи, от зрительного охвата всего облика портретируемого. Поэтому, прежде чем начать рисунок, продумайте, как лучше изобразить данного человека. Одна образная характеристика портретируемого требует изображения только головы; другая — изображения головы с плечевым поясом (рис. 165); третья — требует поясного или поколенного изображения (рис. 132); четвертая — человека во весь рост (рис. 151).

При решении композиции портрета строже продумывайте свой замысел и свою цель. Не меняйте композиционную идею в процессе работы над портретом. Очень часто учащиеся, задумав выполнить портрет головы на нейтральном фоне, вдруг в процессе работы начинают подрисовывать шею с плечевым поясом и даже руку. В результате такого дорисовывания появляется масса грубых ошибок в пропорциях, а о конструктивно-анатомической слаженности рисунка и говорить нечего.

В портрете зритель должен увидеть и ясно представить себе весь облик портретируемого, его психические, нравственные и физические черты.

Своеобразие творческого решения портрета состоит в том, что художник отбирает наиболее важное в портретируемом, дает свою оценку, привлекает дополнительное для более полного раскрытия образа — предметы быта, одежду и так далее.

Используя в рисунке портрета аксессуары, надо все время следить, чтобы моделировка формы и передача материальности их не отвлекали зрителя от главного в портрете. Будет плохо, если художник хорошо прорисует воротничок рубашки, кружево на блузке портретируемой, а форму головы и деталей лица не промоделирует в должной мере и оставит все в набросочном состоянии — портрета не будет, будет портрет костюма, а не человека. Аксессуары в портрете должны быть небольшим

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 187.

² Там же. С. 163—164.



дополнением к характеристике образа, но самостоятельного значения они иметь не должны.

При решении композиции портрета во весь рост человека необходимо выбрать нужную точку и уровень зрения, найти общий силуэт фигуры, характерную для данного человека позу, осанку, манеру держать голову, руки.

Решение подобной задачи требует от художника большого количества композиционных набросков, поисков наиболее удачного решения поставленной задачи.

Большая роль в создании портрета принадлежит точке зрения— низкий горизонт придает монументальность изображению (Шляпин



143. Леонардо да Винчи
Этюд голов воинов

144. Ф. А. Бруни
Рисунок

В. Серова). Облик портретируемого, вдохновивший художника, заставляет искать и наиболее выразительные средства изображения. Так, например, величавый образ Ф. Шаляпина подсказал В. Серову обращение к угольному рисунку, чтобы усилить индивидуальную характеристику великого русского певца.

Здесь важно обратить внимание художника не на внешний вид рисунка, не на манеру использования угля, не на трактовку формы (что интересует обучающегося художника в первую очередь, так как студент еще не владеет мастерством и ему важно посмотреть, как это делают большие мастера), а интересна трактовка художественного образа. Серов как художник прежде всего пленился и восхитился внешностью и красотой великого артиста, его величием, великолепием осанки и выразительностью жестов. И только после этого художник стал думать, как, какими средствами рисунка можно запечатлеть образ Ф. Шаляпина.

Поскольку в данной главе речь идет о рисунке портрета, а не о правилах изображения головы человека, мы и хотим помочь молодому художнику овладеть искусством портрета.

Для каждого портрета требуется свой формат и композиция, большую роль играют поза, жест, осанка.

Камерный интимный портрет требует небольшого размера, изображения только головы, все остальное изображается легкой контурной линией. Такую трактовку мы часто встречаем в портретах Энгра и К. Сомова.

Парадный портрет требует более сложной композиции, введения аксессуаров, части интерьера или пейзажа. Примером может служить рисунок Бокхорста «Молодая дама в берете» и рисунок Д. Левицкого «Портрет Екатерины II».

Для более полной характеристики портретируемого художник часто вводит в композицию рисунка дополнительные объекты изображения — плечевой пояс, костюм, руки. Особенно сильное воздействие на зрителя оказывают руки портретируемого, они помогают глубже проникнуть в духовный мир человека. Поэтому не случайно в учебных программах художественных школ предусмотрены специальные задания: рисунок головы с плечевым поясом и руками.

Решение композиционной задачи в портрете направлено на организацию восприятия зрителя, композиция должна концентрировать внимание зрителя на портретируемом, композиционный центр должен быть акцентирован на лице портретируемого. Аксессуары (предметы быта, одежда, интерьер или пейзаж) должны дополнять характеристику портретируемого, чтобы зритель мог получить более яркий и убедительный образ портретируемого: врач, артист, ученый, рабочий, колхозник и так далее.

Как мы уже не раз говорили, чтобы добиться успеха в рисунке, художнику надо вооружиться научными знаниями и практическими навыками, он должен при рисовании с натуры не только видеть, но и предвидеть. Зная, что характеризует голову человека, художник сможет не только увидеть в ней самое главное, но и заметит много нового, чего раньше не замечал.

Предвидение художника, обогащенное научными знаниями и опытом творческой работы великих мастеров прошлого, должно помогать ему на всем протяжении рисования с натуры. Уже на первом этапе



145. И. Н. Крамской
Этюд для картины
«Неутешное горе»

композиционного размещения изображения на листе бумаги, художник должен ясно себе представить, как будет выглядеть его рисунок, как лучше расположить изображение, чтобы добиться образной характеристики, какими материалами для этого лучше воспользоваться.

При построении изображения художник заранее должен знать, на что в данном случае следует обратить свое внимание, а что можно опустить, как это мы видели в портрете матери А. Дюрера (рис. 3). Художник заранее должен знать, какого эффекта можно добиться при моделировке формы тоном, при использовании того или иного рисовального материала.

При работе над длительным рисунком необходимо строго соблюдать методическую последовательность в работе. Прежде всего надо предварительно ознакомиться с натурой, с ее характерными особенностями: общим видом формы головы и ее деталей, характерным выражением лица и положения головы, эффектами освещения и общими тональными отношениями, которые в рисунке будут определять композицию. Все это желательно делать с карандашом в руках, выполняя короткие композиционные наброски.

Когда будет найдена наиболее выразительная точка зрения, решена композиция листа бумаги и появится ясное представление об общем виде законченного рисунка, можно приступать к работе над портретом.

Задумав сделать портрет человека, не спешите сразу начинать рисунок. Предварительно понаблюдайте за ним, сделайте несколько набросков с этого человека. Особое внимание обратите на его характерные движения головы, на положение головы по отношению плечевого пояса, на его манеру смотреть, говорить, сопровождать свои слова жестами рук.

В. Тропинин, давая наставления своей ученице, советовал: «Обращайте внимание при посадке для портрета кого бы то ни было, чтобы это лицо не заботилось сесть так, уложить руку этак и пр., постарайтесь развлечь его разговором и даже отвлечь от мысли, что вот он сидит для портрета»¹.

Чтобы добиться успеха в работе, портретируемый должен быть свободен в своих движениях, у него не должно проявляться никакого напряжения, в противном случае у вас будет получаться изображение восковой фигуры, а не живого человека. Все, кто обучался искусству портрета, прежде всего следили за выполнением этого требования. Так, например, обучавшийся портрету у И. Репина А. Любимов писал: «Разговаривайте с моделью,—говорил он,—заставляйте ее жить, долго и внимательно всматривайтесь в нее, запоминайте, старайтесь сохранить в своей памяти образ человека, которого вы пишете. Работайте больше над холстом, а когда образ у вас начинает постепенно ослабевать в памяти, опять начинайте внимательно вглядываться в модель, сравнивая с тем, что у вас уже намечено; проверяйте, верно ли то, что вы сделали, решайте, что надо убрать, что исправить, что внести нового»².

Однако одним из важнейших условий художественного восприятия портретного образа является эстетически-чувственный настрой художника. Если художник безразлично относится к образу портретируемого—

¹ Цит. по: Книга для чтения по истории русского искусства. М., 1949. В. III. С. 14.

² Цит. по: Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960. С. 120.

успеха не будет. Если образ портретируемого захватил художника, если у него появилось несколько вариантов решения портрета — успех гарантирован.

Организуя чувственное восприятие, художник тем самым активизирует свою познавательную и творческую деятельность. Интересна в этом смысле была подготовительная работа В. Серова. Композицию портрета художник находил по вдохновению, неожиданно. Так, например, работая над портретом С. Олсуфьевой, Серов никак не мог решить, в каком платье и в какой позе ее изобразить. «Однажды Софья Владимировна была дома одна, на ней было надето белое кисейное платье и длинный шарф на плечах. По своей всегдашней привычке она грелась, прислонясь к печке и приложив к ней левую руку. В это время пришел Серов, сказав горничной: „докладывать не нужно“, он вошел в комнату. Софья Владимировна, продолжая греться в том же положении, обернула голову, чтобы посмотреть, кто вошел. Увидев ее, Серов сразу же, как бы делая рукой усилие удержать ее в понравившейся ему позе и боясь, что она двинется, чтобы поздороваться с ним, решительно сказал: „Вот так я и буду вас писать. И платье это тоже чудесно“. Тут же, как бы радуясь своей находке, он начал делать наброски»¹.

Психологическая установка художника должна быть направлена на решение образной задачи, чтобы натура была не носителем внешней визуальной информации, как при учебном рисовании живой головы человека, а художественно-образной основой идейного содержания портретируемого: ученого, музыканта, актера, учителя и так далее.

Создавая в рисунке портрет, художник должен изобразить человека таким, каким он бывает в жизни, и вместе с тем подметить то неповторимое, что составляет психологическую характеристику именно данного человека, с которым художник в данный момент общается.

Сложность искусства портрета состоит также и в том, что внешность человека не всегда дает возможность художнику правильно судить о человеке, а следовательно, верно передать в рисунке образ данного человека. Внешность может быть обманчива. За скромной, недостаточно выразительной внешностью может скрываться необыкновенной силы характера личность, личность с богатым духовным миром. Поэтому художники-портретисты прежде чем приступить к созданию портрета, стараются предварительно узнать о данном человеке как можно больше, а во время сеансов вызвать портретируемого на разговор. Так, например, В. Яковлев рассказывал, что во время работы над портретом Горького Алексей Максимович много ему рассказывал о себе,



146. Схема расположения морщин

¹ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971. Т. 2. С. 35.

о случаях из жизни. Это, как говорил художник, помогало ему глубже вникнуть в образ великого русского писателя.

Отсюда, для создания портрета художнику необходимо знать не только характерные особенности внутреннего строения черепа и его мышечного покрова, но и знать мировоззрение портретируемого, его характер, вкусы, интересы, которые также проявляются в чертах лица. В этом отношении художник должен обладать глубокой интуицией психолога, способностью проникать в тайники душевных переживаний портретируемого, как это он делает, вскрывая конструктивно-анатомическую структуру формы головы. Великие художники прошлого обладали такой способностью. Анализируя творчество Гольбейна, И. Крамской писал: «Так и Гольбейн, например, запуская свой щуп до дна души человека, этот ужасающий аналитик и философ, дал такие портреты, которые и теперь останавливают внимание всякого наблюдательного человека. Думаю (разумеется, бездоказательно), что люди, с которых он писал, могли желать чего-нибудь другого, но человеческий род всегда будет ему благодарен за его исследования и всегда предпочтет, в известных случаях, опираться на его свидетельство, нежели на свидетельство Рубенса. Потому что Гольбейн — сама природа, вскрытая уму человека»¹.

Однако очень важно при создании портрета и первое впечатление художника. Первое зрительное впечатление является наиболее сильным в восприятии натуры, часто служит толчком к решению творческих задач. Здесь перед рисовальщиком встает очень сложная задача: с одной стороны, рисунок надо выполнить грамотно, с соблюдением всех правил и законов; с другой — первое эмоционально-образное впечатление хотелось бы донести до зрителя, чтобы выразить себя как художника. Как же здесь поступить? Начинать ли рисунок с изображения линейно-конструктивной схемы и от нее идти к выявлению образа, как это мы уже делали при рисовании живой головы, или, наоборот, от эмоционально-образного наброска идти к строгой академической моделировке формы? Ни то, ни другое. В данном случае при рисовании портрета надо идти дальше, обучаясь опыту художественно-творческой деятельности.

При работе над портретом художнику уже не требуется неподвижного состояния натуры, как это было нужно студенту при выполнении учебного рисунка живой головы, здесь, наоборот, «каменное лицо» будет мешать художнику решать портретную задачу. Живое, подвижное лицо портретируемого помогает художнику уловить наиболее характерные черты лица, его выражения, правильнее прорисовать форму каждой детали. В данном случае метод работы рисовальщика должен быть близок методу работы скульптора, который при лепке портрета следит за силуэтом головы, за характером формы деталей с различных точек зрения.

При работе над портретом не следует начинать рисунок с вычерчивания схемы строения головы. Эта схема должна оставаться в сознании рисующего и служить лишь камертоном для проверки правильности построения изображения. Если учащийся не может обойтись без изображения схемы, следует вернуться к ее осмыслению и закреплению в

¹ Крамской об искусстве. М., 1960. С. 156—157.



147. П. П. Рубенс
Портрет молодой дамы

памяти. Психологи указывают, что процесс запоминания и прочность сохранения в памяти воспринятой информации, в том числе и зрительной, связан с процессом мышления. Следовательно, надо еще раз внимательно просмотреть рисунки 32, 38, 39, 41 и постараться мысленно воспроизвести их схему, наблюдая головы людей в метро, трамвае, автобусе и троллейбусе, а затем сделать серию набросков с живой головы, но уже без применения схемы.

Начиная рисунок с живого эмоционально-выразительного наброска, где главная задача уловить портретное сходство, исходить нужно из анатомической структуры формы головы, но не вообще, а данной головы. Однако методика работы в длительном рисунке над портретом остается прежней — рисунок наносится вначале очень легко, не нажимая карандашом на бумагу. Здесь надо иметь в виду, что, улавливая какие-то моменты характеристик портретируемого, первое эмоциональное впечатление может быть и ложным, в дальнейшем все может оказаться далеким от действительности.

Большую роль в эмоциональном восприятии портрета играет характер освещения. В одном случае свет помогает выразить объемную пластику формы лица и создает одно впечатление; в другом растворяет четкость светотеневой лепки форм деталей и создает совершенно другое впечатление. Касаясь этого вопроса, Жан-Доминик Энгр писал: «Портрету часто недостает сходства, потому что для него дурно позировали при дурном расположении света и тени, так что бывает трудно узнать оригинал, если видели его в том же месте, где с него писали. Чтобы достигнуть сходства надлежащим образом, надо долго проникаться лицом, которое хотят написать, рассматривать его досыта со всех сторон и посвятить этому даже первый сеанс. Кроме того, есть лица, которым больше подходит анфас, другим — в три четверти или сбоку, некоторым профиль. Одни требуют много света, другие производят больше впечатления, когда есть тени, особенно худые лица, которым нужно положить тени в углублениях глаз, что придает голове более эффекта и выразительности. И для этого надо дать освещение сверху и в небольшом количестве»¹.

Поэтому, начиная рисунок портрета, еще раз проверьте, хорошо ли освещена натура, достаточно ли ясно читается форма основных деталей головы, будет ли при данном освещении правильно выражена в рисунке форма головы, не следует ли сзади натуры создать соответствующий фон (нейтральный или пространственный).

Работая над портретом, не следует забывать, что художественный образ возникает постепенно, формируется в процессе длительного изучения человека, отбора из огромного количества признаков и деталей наиболее типичного и характерного для данного человека. Поэтому то, что удалось верно подметить в трактовке образа, можно утвердить и закрепить не очень сильным нажимом карандаша на бумагу, что не соответствует действительности, выправить, а остальное надо напряженно искать.

Развивать чувство формы, способность улавливать малейшие отклонения в пластической характеристике формы надо не во время набросков, а во время работы над длительным рисунком. Обычно эти задачи

¹ Мастера искусства об искусстве. М., 1933. Т. 2. С. 227.



148. В. И. Иванов
Портрет Анхель Алонсо

относят к работе над набросками и короткими зарисовками, но практика показывает, что наибольшие успехи в этом направлении молодой художник делает во время работы над длительным рисунком. Правда, здесь надо художнику несколько напрячь свое внимание и свою волю. Обычно художник, выявив форму основными градациями светотени, считает, что он сделал все для него возможное, но ему надо напрячь свое



149. К. П. Брюллов
Портрет Е. П. Бакуниной

150. Л. С. Бакст
Портрет Андрея Белого







151. В. А. Серов. Портрет
Ф. И. Шаляпина

152. И. Е. Репин
Лесгафт на трибуне

внимание и посмотреть, как лепится форма в свету. Пластическая характеристика формы в свету читается довольно ясно, надо только направить свое внимание. Умение сосредоточить внимание на более тонких нюансах рождает у художника творческую инициативу и формирует у него художественный вкус.

Приступая к детальной моделировке формы, внимательно следите за характерными особенностями отдельных частей формы—крыльев носа, строения губ, ушной раковины и самое главное—за характером выражения глаз.

Рисуя глаза, внимательно наблюдайте их выражение. В глазах отражается душевное состояние человека. Недаром народная поговорка гласит: «Глаза—зеркало души».

Говоря о портретном сходстве, Леонардо да Винчи считал, что сходство человека можно достигнуть тогда, когда художник изображает глаза портретируемого на уровне наших глаз: «Тот, кто срисовывает рельеф, должен пристроиться так, чтобы глаз срисовываемой фигуры был наравне с глазом того, кто срисовывает; это же следует делать в случае одной головы, которую ты должен срисовать с натуры, так как обычно у фигур, или людей, которых ты встречаешь на улицах, у всех глаза расположены на высоте твоих глаз, и если бы ты их сделал выше или ниже, то ты увидел бы, что портрет твой выходит непохожим»¹.

При работе над портретом старайтесь больше наблюдать, не ограничивайтесь рассмотрением головы только с выбранной вами точки зрения, а постарайтесь рассмотреть ее со всех сторон и увидеть то новое, наиболее характерное, чего вы вначале не заметили.

Детально моделируя форму и проверяя объемно-конструктивную слаженность рисунка, одновременно старайтесь обращать внимание и на эмоциональную выразительность своего рисунка, на красоту и выразительность штриха, линии, прокладки тона. В данном случае речь идет о той необходимой способности, которая должна проявляться непосредственно у каждого художника силой его таланта, интуиции, природной одаренности. Например, вы пишете в живописной мастерской этюд головы, ваш сосед составляет цвет и тон для фона, точно такой же, как и у вас, но когда вы оба проложили этот фон на полотне, то заметили, что сосед ваш этот фон проложил серией очень красивых и выразительных мазков, а у вас мазки получились вялыми, инертными. Но чтобы выразить себя, вы же не копируете манеру соседа, а ищете себя, и проходит время, и у вас появляется своя манера и техника письма. Поскольку данное пособие должно давать советы, мы не призываем начинающего художника «ждать у моря погоды», когда наконец его посетит вдохновение; не советуем и копировать чужую манеру, у каждого художника должна быть своя манера, свое лицо; а чтобы этого быстрее добиться, можно посоветовать следующее: 1) Внимательно анализируйте красоту и изящество одной и той же техники у разных художников, но не копируйте их рисунки, а только внимательно анализируйте их манеру, способы и используемые ими эффекты. Например, как использовали технику угольного рисунка великие мастера, как они использовали тон в рисунке. 2) Внимательно наблюдайте и изучайте натуру, но не ограничивайтесь поверхностным наблюдением, старайтесь понять закономерность

¹ Леонардо да Винчи. Книга о живописи. С. 107.



153. И. Е. Репин
 П. М. Третьяков в
 Академии художеств

строения формы. П. Чистяков своим ученикам советовал: «Законы, на которых стоят все изящные искусства, всегда были, есть и будут одни и те же. Потому что они лежат в самой сущности природы, откуда избранный, любящий свое дело художник их черпает, постоянно стараясь изучить, понять и их подчинить по возможности своей воле и создать что-либо новое, изящное»¹.

Поскольку портретная характеристика часто требует от художника передачи мельчайших форм (морщин), в особенности при изображении людей преклонного возраста, мы посчитали необходимым ознакомить с закономерностью расположения морщин. Складки кожи (морщины) появляются при постоянном сокращении мимических мышц лица и при потере кожей эластичности. При всем разнообразии форм морщин в их расположении можно отметить общую типичную для большинства людей закономерность, которая наглядно показана на рисунке 146. Эту закономерность подмечали и старые мастера.

На портретную характеристику большое влияние оказывает особенность распределения волосяного покрова на голове. Но здесь речь идет не о случайных распределениях прядей волос, а об особенностях роста волос. Беря за основу линейно-конструктивную схему, мы замечаем, что у одних волосы растут ниже линии покрова волос и распределяются по всей форме лба, вплоть до висков; у других от линии покрова волос идут вверх, образуя залысины; у третьих, расположенных к раннему облысению, занимают лишь половину головы. И как бы с годами не изменялся человек, как бы не выпадали у него волосы, следы естественного роста волос всегда остаются, и они хорошо видны у каждого человека. Передача этих особенностей роста волос помогает художнику добиваться большого портретного сходства.

В связи с затронутым вопросом необходимо несколько слов сказать и о бровях. Брови придают особую выразительность лицу, а нависающие брови над глазами и падающая от них тень повышают выразительность глаз.

Брови располагаются на выступающей части надбровных дуг и имеют свою закономерность, а именно: начало бровей (головка) располагается у переносья, у некоторых людей они срастаются, средняя часть и конец бровей чуть-чуть поднимаются над выступом надбровных дуг. У мужчин брови, как правило, гуще, чем у женщин. Характер формы и величина бровей оказывают сильное влияние на характеристику образа человека.

Изменение формы и подвижность бровей в основном зависят от действия мимических мышц лица. Так, например, брови приподнимаются вверх, когда человек чему-нибудь удивляется, и сокращаются лобная мышца и мышца, сдвигающая брови; при выражении печали и боли головки бровей поднимаются вверх, на лбу образуются поперечные складки, а в промежутке бровей — вертикальные; при сокращении верхней половины круговой мышцы глаза брови опускаются и на лице человека появляется выражение серьезной задумчивости; при сокращении пирамидальной мышцы кожа межбровного промежутка опускается вместе с бровями вниз и на лице человека появляется выражение злости.

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 304.



154. И. Е. Репин
 Портрет П. Д. Лебедева
 (Казак-пластун)

В образной характеристике портретируемого большую роль играют губы. Губы человека часто бывают очень выразительны, и за разнообразием их форм художнику надо внимательно следить, чтобы передать в рисунке их характерную особенность. Губы бывают тонкие или широкие (пухлые); нижняя губа может быть полной и выступать вперед, в то время как верхняя губа — тонкая; может быть и наоборот, верхняя губа пухлой и выступать вперед, а нижняя — тонкой.

Линия разреза рта также бывает разнообразного рисунка; у одних нижний край верхней губы рисует бантик, состоящий из трех симметрично расположенных частей; у других между губ образуется прямая линия; у третьих она оказывается скошенной.

Углы рта у одних бывают приподняты, у других — опущены; у одних они заканчиваются небольшими бороздками, у других — круглыми ямочками.

Это разнообразие губ мы можем проследить и на рисунках художников. Рубенс в женском портрете изображает губы, сложенные сердечком (рис. 147). Йорданс в портрете старой женщины линию разреза губ смазывает, так как форма губ деформировалась, и они провалились внутрь (рис. 95). В рисунке Клуэ губы Елизаветы Испанской изображены с четкой линией разреза губ, губы тонкие, слегка приподнятые и заканчиваются на концах ямочками. Сходство в портрете достигается подчеркиванием неповторимых индивидуальных черт лица, индивидуального своеобразия деталей — крыльев носа, губ, век и так далее.

Работая над портретом, художник должен выражать в рисунке объективную правду, не впадая ни в натуралистическую копировку, ни в неоправданную утрировку. Образ в портрете требует длительной и напряженной аналитической работы. Характеристика формы головы и ее деталей должна быть предельно точной и выразительной.

Говоря об общих требованиях к портрету, И. Крамской писал, что выполняя портрет, художник должен быть объективен, не привносить того, чего нет у портретируемого: «Конечно, портретист обязан ничего не вносить своего в концепцию портрета, а должен, как строгий ученый, объективно, спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были»¹.

Такие требования к портрету мы находим почти у каждого крупного художника. Так, например, Эжен Делакруа писал о портрете: «Напротив, в портрете художник должен прежде всего верно передать черты человека, в особенности если речь идет о человеке известном, как например, Наполеоне, и каждый имеет возможность сравнить изображение с оригиналом. Художник должен вдохнуть жизнь в свое изображение и на немой поверхности придать ему движение и рельеф; вместе с тем он должен показать все, что окружает этого человека, все вплоть до мельчайших деталей, не отвлекая при этом внимания от его лица»².

Сила выразительности образа в портрете заключается прежде всего в его реальной достоверности. Портреты, созданные великими художниками прошлого, это прежде всего достоверные, документальные факты духовной жизни людей определенной эпохи и времени, по ним мы знакомимся с обликом и характером интересующего нас человека.

¹ Крамской об искусстве. М., 1960. С. 79—80.

² Эжен Делакруа. Мысли об искусстве. О знаменитых художниках. М., 1960. С. 28.

Чтобы стать выразителем нашей эпохи, при работе над портретами пытайтесь в каждом отразить дух нашего времени. Когда вы будете стараться в облике портретируемого подчеркнуть то, что характеризует вашего современника, у вас и форма отражения будет получать новую современную окраску, ибо форма и содержание всегда едины. Если вы будете следить только за формой изображения, воспринятой от великих мастеров прошлого, то между формой и содержанием будет получаться разрыв. Нехорошо, когда рисунок будет выполнен в стиле прошлых веков, когда вам будут говорить: «Ну прямо Брюллов, как у Крамского или почти Репин». В портрете надо добиваться того, чтобы портрет отражал вашего современника, чтобы в рисунке появлялись черты вашей трактовки, чтобы все внимание было направлено на раскрытие внутреннего психологического состояния человека. Посмотрите на портрет Анхель Алонсо, выполненный художником В. Ивановым (рис. 148). Вы видите здесь современную трактовку образа, форма и содержание неотделимы друг от друга.

Создавая портрет современника, рисунок начинайте с изображения человека с яркой характеристикой образа — сталевар, врач, учитель, артист и так далее. Если первое время не будет получаться психологический портрет, используйте аксессуары, создавайте более сложные композиции. В дальнейшем аксессуары сокращайте и больше внимания уделяйте психологической характеристике лица, старайтесь, как Гольбейн, «запустить свой щуп до dna души человека».

Великие мастера портрета прошлых эпох внесли бесценный вклад в искусство портрета, они обогатили опытом своей работы новое поколение художников, и сегодня мы имеем возможность продолжить традиции их искусства, внося свое, новое, что характеризует наше время.

При создании психологического портрета от художника всегда требуется четкая проработка каждой детали. Однако, прорабатывая детали, нельзя впадать в крайность. П. Чистяков предупреждал: «Но нельзя только строго рисовать, доводить до крайности, нужно уметь остановиться вовремя; легко перешагнуть предел и попасть на дорогу фотографа, или засушить, если не умеешь охватить общее»¹.

«Охватить общее» — это прежде всего охватить главное и опустить второстепенное, и с помощью этого общего приблизиться к психологической характеристике человека, вскрыть его индивидуальность.

Очарование портрета Е. Бакуниной (рис. 149) К. Брюллова состоит прежде всего в передаче внутреннего психологического состояния портретируемой. Художник сосредоточивает внимание зрителя на главном, опуская второстепенное.

При работе над портретом надо быть во всеоружии профессиональных знаний, умений и навыков, чтобы свободно, творчески и умело использовать изобразительные средства, которые имеются в распоряжении художника.

Освоение учебного материала требует от молодого художника постоянных тренировок, развития своего восприятия, памяти и воображения. Выполнение дополнительных упражнений, набросков и зарисовок с натуры должно стать для обучающегося повседневной профессиональ-

¹ Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. С. 486.

ной потребностью. Все это даст возможность острее чувствовать и видеть красоту и неповторимость реальной действительности, эстетически оценивать людей труда, передавать облики советских людей в художественно-образной форме.

Некоторые студенты часто боятся выполнять длительные рисунки. Начиная работу над длительным рисунком, они смело и решительно начинают улавливать сходство с портретируемым, давать образную характеристику, но по мере продолжения работы они вдруг замечают, что сходство с натурой начинает пропадать, и чтобы сохранить достигнутое, они сразу же прекращают работу над портретом. Здесь мы можем дать два совета: первый — поскольку мы решаем проблему портрета в учебном плане, надо учиться, не ошибается только тот, кто ничего не делает. Приобрести опыт художественно-творческой работы без срывов невозможно, только испытав горечь поражений и радость созидания можно стать настоящим художником. Поэтому, поставив задачу выполнить длительный рисунок, надо выполнять, даже если должного результата и не получится. Второй — надо перебороть страх, когда вам кажется, что вы теряете сходство. Если рисунок начат хорошо, то и закончить его можно успешно. К художественному образу в портрете художник подходит очень сложным путем, и некоторые моменты достижения цели он даже не в состоянии объяснить. Поэтому, когда вам кажется, что вы теряете сходство и вам страшно продолжать работу дальше, необходимо показать свою работу педагогу, и, возможно, он скажет, что вы не только не потеряли портретного сходства, но, наоборот, подошли к психологической характеристике, и посоветует, как вести рисунок дальше.

Овладение искусством портрета, как мы уже не раз говорили, требует систематической и ежедневной работы, иначе овладеть искусством нельзя. В этом отношении примером для нас может быть И. Репин. Илья Ефимович никогда не разлучался с альбомом, он рисовал постоянно, использовал каждый удобный момент, на заседаниях, совещаниях. Он постоянно делал наброски, где решались и задачи портретного сходства.

Выдающийся советский художник и искусствовед И. Грабарь писал: «У Репина всегда был с собой альбом. Шел ли он на заседание совета Академии художеств или на литературный вечер, ехал ли на званый обед, садился ли в конку или в вагон поезда, при нем был альбом, в котором по возвращении домой оказывалось много страниц, заполненных портретами, набросками»¹. Примером такой работы художника могут служить: портрет А. А. Потехина, «Лесгафт на трибуне» (рис. 152), «П. М. Третьяков на заседании в Академии художеств» (рис. 153), портрет П. Д. Лебедева (рис. 154).

Чтобы добиться успеха в передаче психолого-эмоционального состояния человека, необходимо больше делать набросков и коротких зарисовок, но начинать надо не с тонких эмоциональных состояний человека — улыбка, грусть и так далее, а с ярких, бурных проявлений — откровенный смех, ярость, горе.

Наряду с рисованием с натуры надо постоянно развивать свою зрительную память. В этом отношении примером может служить В. Серов, который много делал рисунков по памяти. В своих воспоминаниях И. Грабарь писал о Серове: «Одновременно он писал какие-то портреты,

¹ Грабарь И. Э. Серов-рисовальщик. М., 1961. С. 2.

для которых главным образом и ездил в Петербург. Возвращаясь после сеансов домой, он охотно рассказывал о них, описывая заказчиков, часто зло, иногда с юмором. Говоря о концепции портретов, он вынимал из кармана небольшой альбом, бывший у него всегда с собой, и рисовал портрет. Многие из таких рисунков, сделанных при мне в разные годы, я узнавал впоследствии, просматривая все его огромное альбомное наследство. Их неправильно принимали и сейчас принимают за „первую мысль“ знаменитых портретов. Иногда он давал в таких случаях только легкий очерк, иной раз увлекался и рисовал подробно, не замечая, как за чашкой кофе где-нибудь у Кюба или Донона, страница заполнялась первоклассным тонким законченным рисунком»¹.

Помимо работы над индивидуальным портретом художнику часто приходится решать и более сложные задачи—выполнять парный портрет, а иногда и групповой, о чем речь пойдет в следующей главе.

¹ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971. Т. 1. С. 526.

Парный и групповой портрет

Парный портрет при всей сложности задачи является хорошей школой в деле овладения искусством портрета. Известно, что выдающийся английский художник Томас Гейнсборо овладевать этим искусством начал с изображения парных портретов. Такой путь от пейзажа к жанру портрета у Гейнсборо не был случайным. В парном портрете, сравнивая лица, художник сразу замечает различия, а через это сравнение ему легче подметить и самое характерное у каждого. В этом плане работа над парным портретом близка учебной работе при выполнении академического рисунка двухфигурной постановки (обнаженных и одетых). В академическом задании на рисунке двухфигурной постановки обнаженных натур мы отмечаем сходство и различие в строении и характере формы человеческого тела, здесь же мы наблюдаем различие формы головы и черт лица. Работа над парным портретом для молодого художника не только полезна, но и необходима, в особенности для того, кто решил в дальнейшем специализироваться в области портрета.

В данной главе дается ряд практических советов для создания парных и групповых портретов.

Для начала выбирайте людей с разной характеристикой образа, резко отличающихся друг от друга, это поможет быстрее улавливать портретное сходство каждого, подчеркивать его индивидуальные особенности. Но выявляя портретное сходство каждого, в парном портрете необходимо выразить и взаимосвязь портретируемых, чтобы у зрителя не появилось ощущения, что перед ним два совершенно отдельных портрета, сложенных вместе. Парный портрет должен быть парным портретом. Примером подобного выполнения парного портрета может служить портрет Пауля Топлера и Мертена Пфинцига работы А. Дюрера.

В этом рисунке А. Дюрера мы видим, как художник, передавая образы современников, показывает нам различие их характеров и облика (рис. 155).

В портретах Пауля Топлера и Мертена Пфинцига Альбрехт Дюрер показывает совершенно различных людей. Разница в характере людей передается художником моделировкой формы губ, строения черепа и различной посадкой глаз и их выражением. Голова Топлера имеет несколько удлиненную форму, скуловые кости выступают вперед, щеки ввалились и жевательные мышцы едва заметны. Голова Пфинцига более квадратна по форме, жевательные мышцы хорошо развиты; эта анатомическая особенность подчеркивает твердость характера депутата Нюр-



нбергского совета. Тщательная проработка деталей и передача фактуры предметов придают портрету некоторую официальность. Главное в этом рисунке — решение образной задачи.

В несколько ином плане решен парный портрет И. Глазуновым (рис. 156). Здесь изображены молодые люди почти одного возраста, но разной национальности. Это различие подчеркивается особенностями строения костей черепа, разной посадкой глаз, характерными особенностями формы мимических мышц лица.

Умение видеть и передавать образ натуры, подмечать характерные черты лица в рисунке, а также овладение приемами выразительной лепки формы для художника-портретиста крайне необходимы. Без этого художник-портретист будет пассивным копиистом и не сможет передать жизнь и эмоции человека. Работа над характерными образами людей обостряет глаз художника и подготавливает его к активной творческой деятельности.

Однако, настраиваясь на творческий характер работы над портретами, не забывайте о методической последовательности и основных принципах построения реалистического изображения. Рисунок каждой головы начинайте с выявления большой формы. Разница в характере голов определяется прежде всего в обобщенной форме, общая форма дает портретную характеристику. Касаясь этого вопроса, Д. Рейнольдс указывал своим ученикам: «Я уже говорил раньше, что достижение сходства в портрете состоит больше в умении схватить общее выражение, чем в самой тщательной отделке каждой черты лица или других составных частей. И вот в отношении законченности или выявления формы

155. А. Дюрер
Портрет П. Топлера и
М. Пфинцига

портреты Гейнсборо были часто не более, как подмалевком; но так как он всегда обращал свое внимание на общее впечатление целого, мне часто казалось, что эта незаконченная манера именно и содействовала созданию разительного сходства, отличающего его портреты»¹.

Наметив основную форму каждой головы, мы тем самым подготовим себе базу для дальнейшей работы над деталями лица, и нам легче будет находить различия в портретной характеристике каждой головы. Моделируя форму отдельных деталей, необходимо одновременно следить за их взаимосвязью и согласованностью с целым, подчеркивая при этом характерные особенности формы. В то же время, работая над парным портретом, глаз художника должен «перескакивать» с одной головы на другую, сравнивая характер формы деталей одной (нос, глаза, губы) с характером деталей другой. При таком сравнении художнику легче уловить индивидуальные особенности и характерные черты каждого.

Когда появится некоторый опыт в работе над парным портретом, можно усложнить задачу и перейти на лица близкие по характеру формы. Примером подобного решения портретной задачи может служить рисунок П. Рубенса (рис. 157).

В этом парном портрете П. Рубенс очень хорошо передал как сходство молодых девушек, сестер, так и портретное различие. Сходство мы видим в строении губ, носа, подбородка. Различие — в характере формы головы, строении век, крыльев носа. При работе над парным портретом рисовальщик должен внимательно следить не только за различием характера формы головы и ее деталей, но и за различием тональных отношений. Например, в парном портрете одна голова находится ближе к художнику, а другая — дальше; возможны случаи, когда одна голова немного загораживает другую. Естественно, прорисовывать обе головы совершенно одинаково нельзя — на ближней голове светотеневые контрасты должны быть сильнее, на отдаленной слабее; на голове первого плана все детали должны быть прорисованы очень четко, на втором — менее. Однако делать это надо не нарочито, а тонко, чтобы портрет не потерял своей цельности и единства, что мы видим в вышеприведенном портрете. Поэтому рисовать каждую голову по отдельности не следует, а необходимо все время сравнивать и сопоставлять их между собой.

При работе над парным портретом художнику надо чаще обращаться к своей зрительной памяти. Часто портретируемые не позируют специально художнику; он должен быстро взглянуть на натуру, мгновенно запечатлеть в памяти увиденное и тут же зафиксировать в рисунке. Так обычно работали и работают большие мастера, в особенности при изображении детей, которые не могут сидеть без движения. Заслуживают внимания парные портреты — детей Боткиных (рис. 158) и детей Касьяновых (рис. 159), выполненные В. Серовым.

Парный портрет требует не только передачи сходства с оригиналами, но и передачи особой обстановки, той атмосферы, в которой находятся портретируемые (рис. 162). В связи с этим необходимо упомянуть серию двойных карандашных портретов выдающегося советского графика В. Фаворского. В книге о Владимире Андреевиче Фаворском мы читаем: «Фаворский неизменно выбирает моделями портретов

¹ Мастера искусств об искусстве. М., 1967. Т. 3. С. 435.



людей, связанных узами родства или дружбы, общностью мысли и настроения. Таковы Т. Козулина и Т. Эйгес, Ю. Дервиз с сыном, сестры Е. М. и С. М. Родионовы, М. В. Фаворская и Е. В. Дервиз. Каждый из двух персонажей погружен у него в свой внутренний мир, однако постоянно ощущает присутствие близкого человека. Эти нравственные нити, протянутые от одного человека к другому, и образуют подлинную тему двойных портретов. Проникнутая чувством взаимопонимания, атмосфера придает портрету единую эмоциональную настроенность и сообщает новое звучание каждому из образов. Сам Фаворский говорил по поводу двойных портретов: „Два человека в портрете — это не один плюс второй, а что-то совсем новое, что не принадлежит ни тому, ни другому человеку. Вероятно, это пространство, которое возникает между ними со всем своим эмоциональным содержанием“¹.

Парный портрет М. Фаворской и Е. Дервиз очень хорошо передает настроение домашней интимной обстановки, и в то же время образ каждого персонажа раскрывается убедительно и реально. Соответственно этому художник использует и средства рисунка, где ведущая роль принадлежит выразительной линии, но, как справедливо указывает Г. Поспелов, они «не имеют ничего общего с беглыми портретными набросками, обнаруживая каждый раз глубоко продуманную задачу автора»².

При работе над парным портретом художнику надо внимательно следить, чтобы с начала композиции и до завершения работы сохраня-

156. И. С. Глазунов
Портрет И. Бакаланова и
В. Павленко

¹ Книга о Владимире Фаворском. М.: Прогресс, 1967. С. 50.

² Там же. С. 51.

лась основная линия портрета и рисунок не превращался в жанровую картинку.

Композиция в парном портрете должна быть подчинена человеку, содержанию портрета. Например, художник хочет передать взаимоотношения портретируемых, их дружбу, любовь — нужна одна композиция, как ее решил Рубенс в парном портрете девушек. Если сестры или другие портретируемые постоянно враждуют между собой и об этом знают все, то художник обязательно захочет эти взаимоотношения передать в своем портрете, а для этого он должен создать соответствующую композицию.

Иногда малоопытный художник, составляя композицию для парного портрета, вводит большое количество второстепенных объектов изображения — мебель, предметы обихода, интерьер комнаты или загородный пейзаж. В результате зритель видит общую картину, а портретируемых — как дополнительных персонажей. В портрете все средства композиции и трактовки формы должны быть направлены на портретную характеристику тех, кого художник решил запечатлеть в своем рисунке.

Методика работы над парным портретом у каждого должна вырабатываться своя. В качестве советов мы можем предложить следующее: те, кто решил специализироваться в области портрета, при выполнении академических заданий двухфигурной постановки особое внимание должны уделять рисунку голов натурщиков, установить разницу в характере формы не только фигур, но и верхнего плечевого пояса, формы головы и ее деталей.

Многие художники любят изображать головы людей в профиль, им кажется, что так легче уловить портретное сходство. В этом плане интересен рисунок Б. Кустодиева. Художник решил, что в данном случае профильные изображения Н. С. и Г. А. Кук будут более выразительными. К этому можно добавить, что в те годы профильные изображения были в большой моде. Даже на базарах и на улицах многие художники вырезали из черной бумаги силуэты голов для желающих приобрести свой портрет.

При работе над композиционным портретом, где требуется более тщательная моделировка формы, рисунок каждого персонажа придется предварительно выполнять по отдельности. В этих случаях рисуйте их на одном листе бумаги, причем сопоставляйте так, как это предусмотрено вашей композицией — головы обращены лицом друг к другу, одна голова находится в трехчетвертном повороте — другая в фас, одна смотрит снизу вверх, другая сверху вниз (когда композицией предусмотрена одна фигура стоящая, другая сидящая).

При создании парного или группового портрета начинающему художнику надо запомнить еще одну закономерность: плечи сидящего человека по отношению головы всегда несколько выше, чем у стоящего. Чтобы образы людей в групповом портрете были убедительными, художник должен соблюдать эту закономерность. В групповом портрете Энгра «Семья Форестье» эта закономерность строго соблюдается, что придает изображению необыкновенную убедительность и выразительность.

Решение группового портрета требует от художника предельного напряжения творческих сил. Здесь нельзя дать определенных рекомендаций начинающему художнику ни в решении композиций, ни во взаимосвязи между портретируемыми. Здесь творческая интуиция должна подсказать художнику, как лучше решить задачу.



157. П. П. Рубенс
Парный портрет

Однако это не исключает общих требований, обязательных для всех — выделение главного и подчинение ему второстепенного, нахождение композиционного центра, соблюдение единства композиции и жизненной убедительности.

Создавая портрет семьи Лаццерини, художник Энгр очень удачно решил композицию. В центре он поместил дочь Лаццерини, супруги оттеснены на второй план, однако единство композиции и членов семьи не нарушено. Художник умело прорисовывает лицо каждого и в то же время не выделяет особо ни одного из портретируемых, сохраняя единство семейного портрета.

В групповом портрете кроме портретной характеристики каждого отдельного лица обязательно должно быть выражено впечатление их общности, духовное единство. Это единство может быть выражено через общность действий, через внимание друг к другу, через общность аксессуаров.

На выразительность и убедительность группового портрета большое влияние оказывают подмеченные художником позы и жесты портретируемых. В качестве примера может служить групповой портрет семьи Стаматти Энгра. Справа художник помещает группу супругов с маленькой дочкой, прижавшейся к матери, и сына, облокотившегося на спинку стула, которые еще в силу возраста будут жить вместе с родителями; старшую дочь, сидящую за клавесином, которая, возможно, скоро от них отделится и выйдет замуж, художник помещает в левой части рисунка отдельно, создавая полную картину взаимоотношения членов семьи и характеристику каждого.

Если в групповом портрете вы хотите соблюсти принцип субординации, например, изобразить начальника в кругу своих подчиненных, то и в своей композиции художник должен выделить одно или несколько лиц. Сложность создания такой композиции состоит в том, что все действующие лица должны находиться в полной согласованности между собой, а характерная для каждого человека осанка, поза, жесты не должны потерять выразительности. В этом плане оригинален групповой портрет «Директор Ульканской школы с учениками» И. Глазунова (рис. 160). Учительница изображена не только на первом плане, но ее лицо занимает почти всю композиционную площадь листа бумаги, окружающие ее ученики являются как бы пространственным фоном, но портретное сходство каждого ученика передано с реальной достоверностью. Достоинство и оригинальность этого портрета состоит в том, что художнику не потребовалось создавать жанровую композицию, изображать фигуры людей, он ограничился только их лицами, то есть решил сугубо портретную задачу.

К групповым портретам можно отнести и рисунок К. Юона «Подмосковная молодежь» (рис. 164).

В семейных портретах, как правило, выделяется глава семьи. Ярким примером этого может служить групповой портрет семьи Томаса Мора Г. Гольбейна (рис. 161), выполненный пером. Томас Мор изображен со своей семьей, но художник умело выделяет его как главу семьи. Здесь дело не только в том, что Мор находится в середине, но и в том безмолвном общении, которое ощущается в рисунке.

Обращает на себя внимание этот рисунок еще и техникой исполнения. Изображение фигур дается лаконичными средствами. Тонкая линия,

рисующая портретируемых, необычайно гибкая, смелая и выразительная. Никаких излишеств, никакой мелочности. Даже объем формы художник передает без применения светотеневых контрастов, заставляя зрителя почувствовать дневной свет, какой бывает в ярко освещенном помещении. Окружающее пространство ничем не обозначается, а воздух все же чувствуется, фигуры находятся в реальном пространстве, художник убеждает зрителя, что он наблюдает живую действительность, живых людей.

Заслуживает внимания и «Семейный портрет» К. Юона. Портрет решен очень лаконичными средствами. По манере исполнения он близок карандашным портретам Энгра, но сама трактовка образов и технические приемы обработки деталей говорят о том, что это художник XX века. Такая манера рисунка и трактовка образов в начале XX века встречается у многих художников К. Сомова, Ф. Малявина, Л. Бакста и у других. К. Юон в данном портрете ищет свои творческие возможности, он по-разному трактует образ матери и сыновей, делая акцент на главе семьи.

Групповой портрет помимо портретной характеристики каждого в общей композиции должен отражать определенную атмосферу, в которой находятся портретируемые. В этом отношении показателен групповой портрет, выполненный И. Репиным в «Пенатах»: «А. М. Горький читает в „Пенатах“ свою драму „Дети солнца“». Здесь художник передает атмосферу уюта гостиной, внимания слушателей к чтению.

Создавая композицию группового портрета, художник должен строже следить за точностью рисунка, за ясностью выражения формы, не упуская цельности. Все должно найти в рисунке взаимосвязанное единство.

Когда мы даем совет внимательно наблюдать натуру, мы призываем молодого художника в процессе этого наблюдения использовать полученные знания о закономерностях строения формы. Умению видеть учатся, умение видеть не приходит само по себе.

Процесс восприятия начинается с наблюдения, где художник, опираясь на свои знания, старается определить, что является наиболее характерным в данном человеке. То, что воспринято и осознано в процессе наблюдения, должно быть тут же зафиксировано в рисунке.

Смотря глазами, художник должен все время осознавать, что он видит, зрение в отрыве от сознания может привести к обману. Психологи приводят много примеров обмана зрения, и художнику надо это учитывать, а не ограничиваться только первым эмоциональным зрительным восприятием, в особенности когда он работает над портретом. Да и вообще, реалистическое искусство немыслимо без объективного познания реальной действительности. В. И. Ленин писал: «Изображение необходимо и неизбежно предполагает объективную реальность того, что „отображается“»¹. Более того, «бесспорно, что изображение никогда не может всецело сравняться с моделью»². Это говорит о том, что реальная действительность для художника является неисчерпаемым источником творческого вдохновения, и сколько бы художников не отталкивалось от этой реальности, каждый будет находить в ней что-то новое. Поэтому, когда мы ориентируем художника на примеры великих мастеров прошло-

¹ Ленин В. И. Полн. собр. соч. Т. 18. С. 248.

² Там же.





158. В. А. Серов
Портрет детей Боткиных

159. В. А. Серов
Портрет детей Касьяновых



160. И. С. Глазунов
Директор Ульяновской
школы с учениками

го, то это не означает, что мы призываем механически копировать данного мастера, а предлагаем ознакомиться с уже оправдавшим себя опытом работы, который для молодого художника открывает большие возможности проявить себя в творческой деятельности.

Групповой портрет с большим числом действующих лиц требует продуманной композиции, без решения композиционной задачи успеха в работе не будет. Говоря о групповом портрете, надо заметить, что такие портреты редко выполняются прямо с натуры, обычно они ограничиваются зарисовками и короткими набросками. Длительный же рисунок группового портрета обычно создается методом станкового произведения, то есть окончательная прорисовка людей происходит без натуры, на основе зарисовок и набросков, сделанных с натуры, а детализовка формы ведется по памяти и по представлению. Поэтому на академических занятиях, когда вам дается задание выполнить рисунок по памяти и по представлению, относитесь к делу более серьезно и ответственно. Учащиеся обычно к этим заданиям относятся очень формально: по программе нужно представить рисунок по памяти — пожалуйста, по представлению — и этот рисунок у меня есть; но поставить перед собой конкретную цель, конкретную задачу — этого у таких учеников не наблюдается.

Работа над групповым портретом без хорошо развитой зрительной памяти невозможна; да и вообще работа над портретом требует зрительной памяти. И. Репин, занимаясь со своими учениками портретом, прежде всего старался развить у них зрительную память. Вспоминая свои



годы обучения у Репина, А. Любимов писал: «Репин был против точного копирования, он заставлял подмечать в модели наиболее характерные черты, сохранять их в памяти и изображать на портрете. Он добивался, чтобы натурщик чаще отдыхал, разговаривал и, вообще, чувствовал себя свободнее. Он всегда говорил, что при застывшей позе, во время длительного позирования, лицо деревенеет, „приобретает идиотский вид“, и его изображение, даже будучи перенесено на холст с фотографической точностью, не будет похожим, „не будет жить“. Репин требовал, чтобы портрет писался больше по впечатлению, по памяти»¹.

Развивать зрительную память можно различными способами и методами. Начать лучше всего с первого эмоционального восприятия: нравится или не нравится данное лицо, вызывает ли оно чувство симпатии или антипатии и почему, чем оно вам понравилось или наоборот? Один человек запомнился потому, что он все время улыбается, другой, наоборот, хмур и всегда сосредоточен. Так, например, большинству телезрителей хорошо запомнился дважды Герой Советского Союза, летчик-космонавт Г. Гречко благодаря своей улыбке.

Чтобы лучше запомнить лицо человека, необходимо обратить внимание на наиболее характерные признаки. Например, когда человек улыбается, посмотрите, появляются ли у него ямочки на щеках или нет; у хмурого над переносицей между бровями какие образуются складки кожи: очень рельефные или еле заметные? Это, как мы уже не раз

161. Г. Гольбейн
Семья Томаса Мора

¹ Цит. по: Бродский И. А. Репин-педагог. М., 1960.
С. 120.



162. К. П. Брюллов
Парный портрет



163. П. А. Федотов
Прогулка

164. К. Ф. Юон
Подмосковная молодежь



говорили, можно делать, наблюдая лица людей в трамвае, троллейбусе, метро.

Е. Зернова в своей книге «Будущему художнику об искусстве живописи» в главе «Этюд головы» дает несколько советов по развитию зрительной памяти. Вот один из них: «Самым верным способом для многих было выбрать характерную голову, внимательно ее рассмотреть, закрыть глаза и проверить, все ли вспоминается. Если не встает перед внутренним зрением какая-то деталь, например, уши, открыть глаза и посмотреть. Потом снова закрыть и еще раз проверить. Таким образом можно запомнить на первый раз 5—6 голов или фигур; если автор, подумав об общей композиции, решит, что именно ему понадобится»¹.

Особое внимание художника должно быть обращено на композиционную группировку людей, на то, как общаются эти люди между собой, какие позы и жесты наиболее характерны для этой группы людей.

Групповой портрет с большим числом действующих лиц требует продуманной композиции, без решения композиционной задачи успеха в работе не будет. Сложность многофигурной композиции группового портрета состоит в том, что очень трудно собрать всех в единое целое. Головы без плечевого пояса в групповых портретах почти не укомпоновываются, они становятся случайным перечислением отдельных персона-

¹ Зернова Е. С. Будущему художнику об искусстве живописи. М., 1976. С. 108.

жей. Поясные портреты легче закомпоновать и в них проще добиться единства.

Многофигурные композиции, как правило, превращаются в жанровые картины. Чтобы добиться в многофигурной композиции должного единства именно портретного решения, от художника требуется особая способность охватывать всю группу людей единым взглядом, как это умел делать Франс Гальс. Историки и теоретики искусства считают, что эта способность у Гальса была заложена самой природой. М. Алпатов писал: «Быстрый взгляд Гальса, его несравненное умение на лету улавливать движение и передавать мгновенное, позволили ему стать самым замечательным мастером групповых портретов»¹. Молодому начинающему художнику, пожелавшему специализироваться в области портрета, эту способность надо систематически у себя развивать.

Задумав сделать групповой портрет, художнику необходимо уже в период наблюдения за группой людей понять их общность, их взаимосвязь, как это умел делать Ф. Гальс в своих групповых портретах. Конечно, первый композиционный замысел и сделанный с натуры набросок будет претерпевать изменения, а возможно, и перегруппировку, но дух общности людей должен сохраниться до конца.

При работе над групповым портретом большое значение, если не решающее, имеет первый композиционный набросок, раскрывающий замысел художника. Если в нем идея портрета выражена убедительно и дает возможность в дальнейшем реально раскрыть содержание портрета, то художнику надо мобилизовать все возможности для завершения начатого и не потерять живого эмоционального восприятия действительности.

Развить в себе это умение двумя путями: во-первых, постоянно наблюдать за группками людей, как они общаются между собой, каковы при этом их движения, характерные жесты рук и как при этом воспринимается общий ансамбль данной группы людей. Во-вторых, постоянно фиксировать увиденное в быстрых набросках и коротких зарисовках.

При выполнении окончательного рисунка, изображение каждой головы, как мы уже говорили, протекает в основном по памяти и по представлению. Поэтому к групповому портрету надо собирать как можно больше подготовительного материала, с помощью которого художник будет вносить коррективы в рисунок каждой головы.

Если в процессе моделировки формы стала появляться схематичность, теряться образность (нехарактерные выражения лица, несвойственные портретируемыми позы и жесты), работу надо прекратить и сделать ряд набросков с каждого персонажа, уточнить различие, выявить самое характерное. Возможно, такой метод накопления зрительных впечатлений заставит художника изменить технику и материал. Например, художник задумал решить групповой портрет в технике угольного рисунка, но в процессе работы над набросками он увидел, что выразительность повышается при более детальной проработке формы, а это возможно только при работе угольным карандашом. Следовательно, для большей убедительности и выразительности рисунка художнику надо

¹ Алпатов М. В. Всеобщая история искусства. М., 1949.
Т. 2. С. 202.

наряду с углем использовать карандаш «Ретушь», а возможно, ввести немного сангины.

При выполнении быстрого рисунка группового портрета желательно ознакомиться с опытом работы больших мастеров — посмотрите групповые портреты П. Федотова, где он запечатлел своих однокашников, таких рисунков сохранилось довольно много. Примером такого подхода к групповому портрету могут служить рисунки Федотова, где он изображает и себя в кругу близких (рис. 163, 187).

При детальной проработке формы прежде всего внимательно следите за различием характера деталей головы. Проследить за этим можно при выполнении группового портрета своих однокурсников; но, к сожалению, собрать их всех вместе бывает очень трудно. Поэтому изображение головы каждого приходится выполнять по отдельности, а затем уже, по эскизу композиции, соединять вместе. Иначе говоря, эта работа имеет сугубо творческий характер.

Стремление к созданию парных и групповых портретов у учащихся, как правило, проявляется в период прохождения пленэрной практики. Одному хочется запечатлеть преподавателя, окруженного группой студентов, другому своих друзей, третьему себя в кругу товарищей. Много парных и групповых портретов создается художниками в творческих командировках, на различных стройках, в колхозах, экспедициях. Большое количество парных и групповых портретов было выполнено советскими художниками в годы Великой Отечественной войны.

Конечно, ограниченность данного пособия не дает возможности полностью раскрыть все тонкости и особенности искусства портрета, объем иллюстративного материала не может превышать установленных норм, а именно он [иллюстративный материал] иногда говорит начинающему художнику больше, чем пространные объяснения педагогов. Поэтому мы советуем начинающему, когда он встретит интересные рисунки парного или группового портрета, не ограничиваться мимолетным наблюдением, а внимательно проанализировать их содержание и технику исполнения. Посмотрите, как художник трактует лица портретируемых и как прорисованы аксессуары, какую технику и какие материалы он применял (рис. 188).

Работая над портретом, продолжайте овладевать техникой рисунка, мастерством, активизируйте свою творческую инициативу в поисках эффективных средств выражения.

В связи с этим необходимо несколько слов сказать о технике рисунка, которая так необходима при рисовании с натуры головы человека.

Техника рисунка и рисовальные материалы

В задачу учебного академического рисования с натуры входит не только усвоение правил реалистического рисунка, но и художественного мастерства. Рисование с натуры головы человека не должно ограничиваться только усвоением законов реалистического рисунка, оно прежде всего должно подготовить будущего художника к его практической творческой деятельности. П. Чистяков писал: «Искусство не есть одна наука, искусство пользуется наукой, искусство должно уметь законы и знания применять к делу, на то оно и есть искусство—уменье»¹. Знание основ изобразительной грамоты дает художнику возможность правильно видеть и понимать законы строения форм природы и точно изображать виденное. Однако этого еще недостаточно, чтобы стать художником. Рисовальщик может хорошо понять и запомнить основные правила рисования с натуры, но не уметь приложить полученные знания к делу. Медики хорошо знают анатомическое строение человеческого тела, но это еще не дает им возможности изобразить человеческую фигуру. Помимо знаний, художник должен овладеть мастерством.

Одним из решающих моментов приобретения художественного мастерства является техника. От рисовальщика требуется техническое совершенство, большой навык и вкус в пользовании различными рисовальными материалами—орудиями его труда. Основная причина робости в рисовании заключается в отсутствии технического навыка. Вопросы техники рисунка, вопросы изучения приемов работы рук являются настолько серьезными, что умалчивать о них в художественной школе нельзя. Между тем вопросам техники рисунка в нашей методической литературе уделяется очень мало внимания, дается мало методических рекомендаций по работе карандашом, углем, сангиной, соусом, пером и кистью.

Развитие технических навыков также необходимо художнику, как необходима скоропись в чистописании для свободного начертания письменных знаков. Художник не должен испытывать затруднений в технике рисования, так же как не испытывает этого человек при письменном изложении своих мыслей.

Свобода и виртуозность владения языком искусства дает возможность художнику всецело отдаваться творчеству, легко решать творческие замыслы и добиваться наибольшего эффекта. Художник, слабо

¹ Цит. по: Гикбури И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. Л.; М., 1940. С. 127.

владеющий изобразительной техникой, оказывается скованным и не может выразить свои замыслы в полную силу. Очень хорошо по этому поводу сказал балетмейстер Р. Захаров: «Если танцовщица не освоит всех трудностей своей вариации, она будет связана и как бы закрепована технической стороной танца, ей будет уже не до образа. Все ее внимание будет сосредоточено не на выражении мысли и чувств, заложенных в танце, а на преодолении его технических трудностей»¹.

Разговор о технике рисунка и рисовальных материалах мы будем вести в связи с изображением головы человека. Задача данного пособия не только раскрыть закономерности построения изображения формы головы, но и показать, как, какими средствами рисунка можно добиться наибольшей выразительности.

Техническая виртуозность в руках одаренного художника — залог его успеха, высокого мастерства. Поэтому, обучаясь рисованию с натуры, необходимо обучаться и художественному мастерству, в особенности в специальной художественной школе. И в этом плане надо отдать большое внимание старой художественной школе, которая технике рисунка уделяла большое внимание. По сути дела, обучение рисованию началось с обучения техническим приемам работы — копирования образцов, оригиналов. Копируя, например, рисунки Ж.-Б. Грёза (рис. 166, 167) и наблюдая выразительность линий и штрихов, ученик начинал понимать и овладевать языком искусства рисунка, научился лепить форму средствами рисунка. Если мы внимательно посмотрим, как художник в рисунке трактует форму лба, щек, прядей волос, то станет ясна их учебно-воспитательная ценность.

Художественное исполнение рисунка требует определенных технических навыков. Вспоминая виртуозного рисовальщика О. Кипренского, мы восхищаемся его изумительной техникой. В серии рисунков 1812—1813 годов он довел технику работы итальянским карандашом до исключительного совершенства. Он извлекал из итальянского карандаша все возможности и сумел довести «черное и белое» до живописного звучания, оставляя в то же время карандашу его специфические особенности. В очаровательном портрете мальчика Кипренский продемонстрировал совершенство графической техники, показал, какие богатые возможности имеются у итальянского карандаша. С исключительным мастерством он дает удары мела, заставляя его то гореть в виде ярких бликов, то тускнеть на осветленном фоне тоновой прокладки, создавая прозрачный и нежный ажур белого воротничка. Видно, как свободно художник владеет материалом, знает его природу, его качества (рис. 168).

В известном портрете Салтыкова (рис. 169) мы видим, что Кипренский взял от академической школы рисунка. Особое внимание обращает на себя высокая техника штриха в изображении пространственного фона. С одной стороны, это очень своеобразный, легкий, лишенный скованности и сухости штрих, который художник так ловко наносит на поверхность. С другой же стороны, если внимательно присмотреться, это традиционный академический штрих, который так строго и долго изучался в Академии. Посмотрите на правую щеку,

¹ Захаров Р. Искусство балетмейстера. М., 1954.
С. 58—59.



165. К. П. Брюллов
Портрет Ф. Д. Гвераци

подбородок, фон, и вы узнаете знаменитый штрих, который воспитанники Академии начинали осваивать еще в оригинальных классах.

Надо отметить: во всех художественных школах первой половины XIX века обучению техники рисунка уделялось самое серьезное внимание. Об этом свидетельствуют методические пособия и самоучители по рисованию, а также работы воспитанников художественных школ.



166. Ж. Б. Грез
Рисунок

Техника в рисунке, в творческой работе художника имеет такое же значение, как исполнительская техника у актера, музыканта, спортсмена. Художник, слабо владеющий профессиональной техникой, не может создать совершенных художественных образов и успешно решить поставленную задачу. И. Репин писал: «Но согласитесь, как бы ни была содержательна вещь по своей задаче, если она будет слаба по исполнению, она будет возбуждать даже отвращение к той прекрасной идее, за которую автор взялся. Я помню, как Крамской при взгляде на подобные вещи говаривал: „Какой прекрасный сюжет *испорчен*, и испорчен надолго“»¹.

¹ Репин об искусстве. М., 1960. С. 36.

167. Ж. Б. Грез
Рисунок

Во всех других искусствах технике исполнения уделяется самое серьезное внимание. Выработка технического мастерства у художника также должна занимать должное место в художественном образовании.

Вспоминая свои беседы с В. Серовым о мастерстве С. Маковский (сын художника К. Маковского) писал: «Я вспоминаю одну мою беседу с Серовым. Валентин Александрович жаловался на современный упадок профессионального уважения к живописи. Он говорил: „Беда в том, что наша молодежь, боясь академичности, пренебрегает своим ремеслом. А ведь это главное. Надо знать ремесло, рукомесло. Тогда с пути не собьешься“. Он повторил раздельно: ру-ко-мес-ло... У меня и сейчас в ушах звук голоса, каким это было сказано. Ясно почувствовал я тогда, что

„рукоделство“ значило для Серова гораздо больше, чем обыкновенно понимают под ремесленным навыком: некое цеховое жречество, как выход из преемственного знания, связывающего и освобождающего порыв художника. Неумоимо учиться у других и у себя; вложить душу в изобразительные средства; проникнуться ответственностью за всякую черту карандашом и за всякий мазок кистью; всматриваться в то, что пишешь с таким напряжением зоркости, чтобы перенесенная на холст „натура“ стала как бы овеществлением внутреннего образа,— вот что было „рукоделством“ для Серова, вот какое „профессиональное уважение“ он разумел, сетуя на молодежь¹.

Не следует думать, будто бы техника приходит сама собой. Техника рисунка—это сумма рациональных приемов работы, это искусство, которому надо учиться. В результате правильно проводимых занятий и внимательного обдумывания методики работы можно овладеть необходимыми техническими навыками.

Не следует смешивать понятия «техника рисунка» и «манера». Манера—это почерк художника, который связан с темпераментом художника, с его природным характером. Манера присуща каждому своя.

В связи с затронутым вопросом необходимо прежде всего выяснить, что мы понимаем под техникой рисунка. Техника—это искусство выполнения, это „находчивость“, это предугадывание тех эффектов, которые могут получиться при использовании данного приема. Техника—это не только особая манера изящно проводить штрих к штриху, но и толковое выражение, передача характера формы. При техническом воспроизведении рисунка происходит рефлекторное действие руки и глаза, которое дает возможность художнику не задумываться над средствами изображения, а производить над натурой более глубокий анализ. Техническое мастерство должно быть органически связано со всем процессом построения рисунка. Только та техника рисования может считаться удовлетворительной, которая вытекает из органического понимания сущности рисунка, когда каждый штрих, каждая линия, пятно выражает форму, объем, характер более убедительно и реально. Поэтому технику рисунка не следует понимать как шаблон, раз и навсегда свойственный данному художнику.

Начиная заниматься рисованием, почти все, как правило, интересуются внешней стороной дела—не техникой, как таковой, а манерой. Безусловно, многообразие творческих индивидуальностей и своеобразие творческой манеры каждого художника имеют важное значение, но ими никак нельзя подменить задачи школьного обучения. Наша художественная школа не стремится обучать манере. Еще П. Чистяков указывал: «Манерность [т. е. манера] всякому своя присуща по природе, следовательно, учить тут нечему; учить нужно законности, правильности, и только, а оттенок у каждого останется свой. У всякого своя природа, а закон один»².

Основная задача техники—это как можно выразительнее донести до зрителя то, что видел и чувствовал художник, но никогда техника не должна быть самодовлеющей. Она необходима как средство для достижения цели. Целью же является правдивое реалистическое изображение.

¹ Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Л., 1971. Т. 2. С. 403.

² Цит. по: Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогическая система. М.; Л., 1940. С. 123.



168. О. А. Кипренский
Портрет мальчика



169. О. А. Кипренский
Портрет Салтыкова

Существует множество технических приемов работы карандашом, сангиной и другими материалами. Овладеть определенной техникой рисунка студент может только в процессе упорных и длительных занятий. Каждый вид техники имеет свои специфические особенности, и художник должен знать, что можно извлечь из угля, сангины, карандаша и как одним и тем же материалом можно добиваться различных эффектов. Например, работая углем или сангиной, можно применить различную технику рисунка. В одном случае можно ограничиться только тоновой лепкой формы, в другом — сочетать тоновую прокладку со штрихом. На рисунке 171 дан пример тоновой моделировки формы. На рисунке 174 дан другой пример — сочетание штриха с тоном. На свету форма лепится легкой прокладкой тона, в полутенях и тенях объем



моделируется штрихом — лоб, щеки, подбородок. На рисунке 173 показана техника работы простым карандашом.

Среди различных материалов, которые помогают молодому художнику быстрее овладеть мастерством рисунка, особого внимания заслуживают тушь и перо.

170. П. Э. Соколов
Портрет молодой женщины

Перо дает тонкую, красивую линию и позволяют четко прорисовывать детали. Кроме того, работа пером с первых же шагов приучает рисовальщика внимательно относиться к делу, наносить линии очень обдуманно и с большим расчетом, так как малейшее невнимательное влечет искажение формы, а при исправлении рисунка — грязь и кляксы. Перо очень дисциплинирует, не дает возможности думать о постороннем, рука приобретает легкость движений. Недаром художники эпохи Возрождения, а также наши русские иконописцы придавали такое большое значение рисованию пером. На рисунке 175 показан набросок пером О. Кипренского, в котором художник с виртуозным мастерством извлекает из пера все его возможности. Здесь мы видим не «сухую, проволочную» линию, а живое, выразительное использование линий. Лицо, руки художник моделирует тонкой, четкой линией; волосы, костюм — быстрыми, сочными штрихами.

Часто художники применяют в рисунке сангину и черный угольный карандаш. Такое сочетание материалов позволяет повысить выразительность рисунка, передать реально материал, его фактуру. Сочетание угля и сангины дает возможность художнику повысить выразительность. Примером может служить рисунок детской головки И. Репина (рис. 176), выполненный углем и сангиной. Теплый тон сангины хорошо передает фактуру детского лица, холодный тон угля — фактуру волос и рубашки.

Говоря о мастерстве, о технике, мы имеем в виду прежде всего те средства выражения мысли, объема, фактуры, с помощью которых художник может добиться в рисунке наибольшего эффекта, наибольшей выразительности. Художественная форма в рисунке может быть выражена самыми различными техническими приемами работы.

Задача учебного рисунка — раскрыть эти технические приемы, показать, какие приемы работы уже себя оправдали на практике. Так, например, для графитного карандаша более характерна штриховая техника рисунка, что мы видим у художников старой академической школы. Для угля, соуса, сангины больше подходит широкая, живописная прокладка тона.

Овладевая техникой, необходимо научиться правильно пользоваться рисовальным материалом. Например, при работе карандашом не следует затирать рисунок пальцем, так как это приводит к излишней черноте, рисунок становится грязным и маловыразительным. При такой технике работы тон в тени становится глухим, он не дает нужной прозрачности и теряет свою свежесть. Для карандаша более характерны четкие, ясные, чеканные рисунки, которыми нас восхищает Ж. Энгр (рис. 177). Наоборот, при работе углем, сангиной, соусом растирание помогает добиваться более разнообразных нюансов и передачи материальности (рис. 178). Здесь этот метод позволяет художнику найти более тонкие переходы от света к тени. Но главное внимание в учебном рисунке должно быть обращено на анализ формы предмета. Технику рисунка нельзя отрывать от основных задач учебного рисунка, она должна помогать лучше, убедительнее выражать форму на плоскости. Художнику нужно знать, что при работе штрихом или тоном движения карандаша и, соответственно, руки должны соответствовать направлению каждой плоскости в пространстве, подчеркивать и указывать изгиб каждой поверхности формы.

Рассмотрим методику работы карандашом.



171. Учебный рисунок

Методика использования тональных возможностей карандаша следующая. Вначале ученик работает карандашом очень осторожно, еле-еле прикасаясь к бумаге. Когда основной рисунок намечен и требуется уточнение формы, художник начинает усиливать нажим карандаша на бумагу. Затем он начинает делать акценты, давать карандаш в полную силу, добиваясь наибольшей выразительности.

Развитие техники, мастерства требует специальных упражнений. Техника не колдовство и не таит чудес, она сама собой не приходит.

Касаясь этого вопроса, И. Крамской писал: «Они думают, что техника висит где-то, у кого-то, на гвоздике в шкапу, и стоит только подсмотреть, где ключик, чтобы раздобыться техникой; что ее можно положить в кармашек, и, по мере надобности, взял да и вытащил»¹.

Здесь нужна не только систематическая ежедневная работа, но и научная база, на основе которой ученик смог бы успешно овладевать техникой рисунка. О необходимости научного обоснования всех положений академического рисунка писал еще П. Чистяков: «А так как высокое искусство без науки не может быть, то и техника оною должна быть высокая, развитая на необходимых, прямо идущих к делу науках, ловко, энергично, вовремя и на месте применяемых. В искусствах смотреть на технику как на задачу, которую следует законно разрешить,— благородно»².

Методические положения и их теоретическое обоснование наша советская педагогика разрабатывает на основе богатейшего опыта великих ученых-физиологов И. Сеченова и И. Павлова. В своей работе «Рефлексы головного мозга» Сеченов указывает, что все внешние выражения мозговой и психической деятельности обязательно проявляются в движении мышц. Даже оценка расстояний с помощью глазомера совершается также благодаря мышечному чувству. Комплекс импульсов, поступающих в мозг в результате деятельности мышц глаза, создает представление о форме предметов, их расстоянии друг от друга, характере и скорости их перемещений.

Из учения И. Павлова о высшей нервной деятельности мы узнаем, что рефлекторные процессы могут возникать у человека независимо от врожденности и наследственности. Они образуются в результате личного опыта и соответствующих условий. В то же время эти рефлексы исчезают и гаснут, если условия, при которых они образовались, устраняются и наоборот.

Иначе говоря, если художник, достигнув высокого мастерства, перестанет его поддерживать ежедневной работой, то это мастерство быстро исчезнет; и наоборот, если художник после небольшого перерыва начнет усиленно работать над собой, то мастерство быстро восстановится. Поэтому не случайно все большие мастера рисунка с древнейших времен требовали от своих учеников ежедневной работы. Апеллес говорил — ни одного дня без линии. Ченнино Ченнини в «Трактате о живописи» записал: «Постоянно, не пропуская ни одного дня, рисуй что-нибудь, так как нет ничего, что было бы слишком ничтожным для этой цели; это принесет тебе огромную пользу»³.

В технике нет необъяснимых моментов, нет никакой особой тайны, которая недоступна человеку. Техника вырабатывается путем специаль-

¹ Крамской об искусстве. М., 1960. С. 62.

² Цит. по: Малев Н., Белютин Э. П. П. Чистяков как

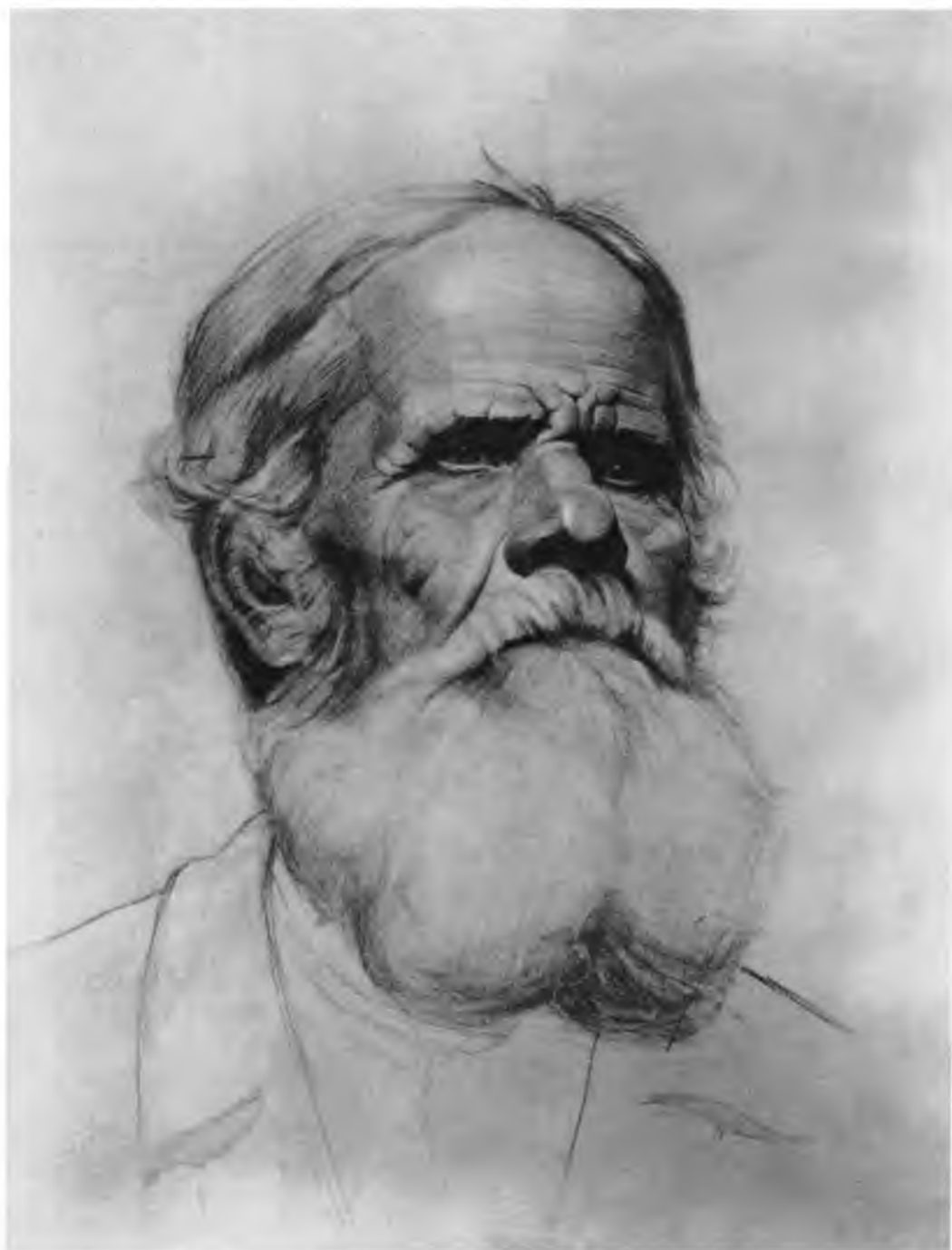
теоретик и педагог. М., 1953. С. 72.

³ Ченнино Ченнини. Трактат о живописи. М., 1933. С. 38.



ных упражнений. Ее основные методические положения базируются на строго научных данных естествознания. Выработка технических приемов тесно связана с деятельностью нервной системы и головного мозга. Художник отрабатывает автоматизм действий руки так же, как пианист,

172. Дела вос Кардовская
Женский портрет



173. Учебный рисунок



174. Учебный рисунок

175. О. А. Кипренский
Портрет И. А. Крылова



который после долгих лет упражнений не делает усилий, чтобы следить за правильной последовательностью движений пальцев в пассажах.

Выработка необходимого навыка требует не только усидчивости, но и мобилизации воли. При формировании двигательных навыков в рисовании большую роль играет осознанная воля, управляющая движением. «Эта-то ярко осознаваемая возможность,— пишет И. Сеченов,— выражающаяся в словах „я хочу и сделаю“, и есть та неприступная с виду цитадель, в которой сидит обыденное учение о производительности». Говоря о технических навыках, о выработке мастерства, И. Сеченов указывает, что наука в этих вопросах могла бы во многом помочь: «Ведь и у музыканта и у скульптора рука, творящая жизнь, способна делать лишь чисто механические движения, которые, строго говоря, могут быть даже подвергнуты математическому анализу и выражены формулой»¹.

Советские ученые в своих исследованиях приходят к мысли, что образование двигательного навыка проходит три фазы развития:

- 1) изучение отдельных элементов движения и объединение ряда отдельных деталей в единое целое;
- 2) устранение лишних движений и излишнего напряжения мышц;
- 3) совершенствование двигательного навыка и уточнение координации движения и мышлений.

Рассмотрим эти три фазы на примере усвоения навыков штриховой техники рисунка.

¹ Сеченов И. М. Избранные философские и психологические произведения. М., 1947. С. 72.



176. И. Е. Репин
Рисунок

Первая фаза — изучение отдельных элементов движения и объединение ряда отдельных действий в единое целое. Эта работа вначале представляет для обучающихся некоторую трудность: плохо слушается рука, штрихи не получаются параллельными, в особенности, если приходится работать, стоя у мольберта. Вместо того, чтобы держать карандаш на вытянутой руке и только мизинцем опираться на планшет, он зачастую держит карандаш, как ручку с пером, а на доску опирается всей рукой.

При постановке руки ученик должен усвоить следующее правило. Сидеть или стоять у мольберта надо на расстоянии вытянутой руки. Карандаш держать всеми пальцами, дальше от очиненного конца, причем карандаш надо держать в руках так, чтобы он постоянно был в движении. Опирается на планшет можно только мизинцем, а лучше — вообще не опираться; такое положение руки дает свободу движения кисти. Этот навык будет очень полезен в занятиях живописью, так как там нельзя касаться рукой холста.

Неудачи у подавляющего большинства рисовальщиков можно объяснить следующими причинами. За неимением нужных навыков в движениях рука пускает в ход уже имеющиеся в ее распоряжении навыки и действия (умение писать, чертить, тушевать). Причем интересно отметить, что приемы подбираются самые разнообразные, но уже много раз проверенные, движения наиболее легкие из имеющихся в двигательном опыте.

Необходимые навыки приобретаются посредством упражнений, в процессе которых навык формируется, закрепляется и автоматизируется. Такие упражнения приучают студента работать в определенной системе и сознательно. Когда учащийся научится твердой рукой проводить серию штрихов и линий, развитие навыка должно перейти во вторую фазу.

Вторая фаза — устранение лишних движений и излишнего напряжения мышц. Несмотря на то, что учащийся научился проводить параллельные штрихи и линии, рука его все еще очень скована, почти не сгибается в кисти, пальцы плохо держат инструмент. На этой стадии прежде всего необходимо добиться подвижности кисти. Кисть руки должна быть совершенно свободна в своих движениях, как у скрипача, пианиста, хирурга, тогда сразу же исчезает напряжение в плече и в пальцах. Карандаш, который учащийся держит в руках, должен быть постоянно в движении. При перемене направления штриха, выявляющего форму, должен менять свое направление и карандаш. Лист бумаги и корпус рисовальщика остаются в покое, в движении только карандаш и кисть руки.

Чтобы правильно методически решить эту задачу, необходимо знать те причины, которые мешают начинающему овладеть техническим приемом в новом практическом действии. При работе новичка над передачей средствами рисунка формы, объема прежде всего обращает на себя внимание общая закрепощенность всего тела и вовлечение большего, совершенно ненужного для данного движения количества мышц. Это явление (излишнее напряжение) вполне закономерно, оно связано с широкой иррадиацией нервного возбуждения по коре головного мозга. В дальнейшем процесс освоения нового упражнения сводится к постепенному исключению лишних статических напряжений и движений. Для





178. Учебный рисунок

этого необходимы специальные упражнения, содержащие комплекс различных движений. Возможно, на этой стадии развития навыка целесообразно применять копирование с образцов как наиболее простую работу.

Например, копируя рисунок классического образца, ученик вначале как бы механически повторяет движения рисовальщика, но в то же время он видит и запоминает, как штрихами можно убедительно подчеркнуть форму, выразительно передать объем.

Когда ученик достиг некоторой свободы движения руки, овладение техникой переходит в третью стадию

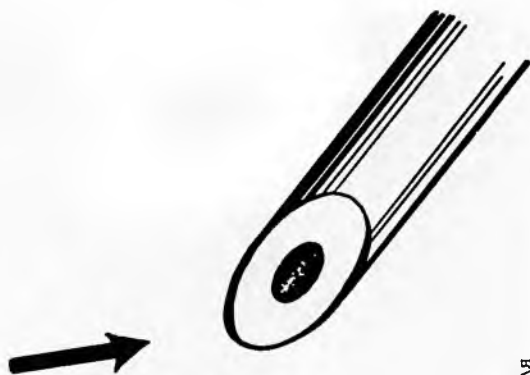
Третья фаза — совершенствование двигательного навыка. Рисуя с натуры, учащийся обязан прежде всего думать о закономерности строения натуры и законах изображения ее на плоскости; поэтому всю предыдущую работу необходимо довести до степени автоматизма. Автоматизация навыка сводится к тому, чтобы начинающий художник приучался без особого напряжения сознания в момент анализа натуры применять соответствующий прием работы. У музыкантов начинающий, соблюдая ритм, вначале считает вслух, затем с помощью метронома и, наконец, научается удерживать ритм без всяких усилий. В нашем деле это также необходимо. Например, следя за изменением пластической формы, рисовальщик автоматически должен менять на рисунке направление штрихов, класть их по форме. Этим он не только будет лепить объемно-пластическую форму, но и подчеркивать зрителю ее характер, делать изображение более убедительным и выразительным.

Совершенствование и закрепление последней фазы развития технических навыков должно проводиться обязательно на уроках рисования с натуры.

После многократных повторений, когда трудовой процесс заучен в достаточной мере, он совершается совершенно автоматически. Но это не значит, что навыки возникают сами собой. Для образования действительно профессиональных навыков требуется систематическая и ежедневная работа.

Помимо такого, чисто физиологического влияния, на карандашную технику влияет характер затачивания карандаша. Остро отточенный грифель дает возможность художнику четко прорисовывать мелкие детали формы и создавать строгий и тонкий рисунок. Примером может служить рисунок Энгра (рис. 177). Кругло отточенный грифель рождает красивую и выразительную линию и помогает художнику добиваться живописных эффектов. Плоско отточенный грифель дает возможность проводить и тонкие и широкие линии, и требует своей техники работы.

Наиболее простой, и пожалуй, наиболее доступной формой обучения технике рисунка является разбивка изучаемой техники на отдельные звенья с последующим их объединением в целостный процесс. В этом отношении интересна была методика обучения штриховой технике рисунка у Жюльена. Обучение начиналось с нанесения штриховки с



179. Заточка угля

последовательным усилением тона, затем изображение геометрических тел — прямолинейных и округлых, после этого рисование частей человеческой головы — глаз, носов, ушей, затем маски и, наконец, всей головы¹.

Техническое мастерство совершенствуется в результате ежедневной систематической работы. Уже в школьные годы молодой художник должен приучить себя к такой работе. Весьма показательна в этом отношении работа музыканта. Отдельные пассажи, рюлады он отшлифовывает часами. Если он перестает заниматься этой работой, то его профессиональное мастерство понижается. Всемирно известный пианист-композитор Антон Рубинштейн говорил: «Если я один день не играю, то я это замечаю сам. Если я два дня не играю, то это замечают мои друзья. Если же я три дня не играю, то это замечает публика».

Как у пианиста сложный пассаж кажется легким, простым, как бы воспроизведенным шутя (на деле же является результатом многолетнего упорного труда), так и техника рисунка у художника помимо врожденного таланта требует огромной ежедневной работы. Техника владения рисовальными материалами не должна сковывать творческого процесса молодого художника, он должен направлять все внимание на яркое, убедительное воспроизведение образа (рис. 172).

Чтобы упражнения достигали цели, они должны удовлетворять следующим требованиям:

1. Учащемуся необходимо ясно представлять себе, чего он должен добиться в результате упражнений: тщательности, скорости и так далее.

2. После каждого отдельного упражнения он должен знать его результаты, чувствовать свое продвижение, знать, чего он достиг и какие недочеты или ошибки ему остается еще преодолеть.

3. Упражнения должны быть как можно разнообразнее, то есть не ограничиваться изучением только одного вида техники рисунка; ученик должен ознакомиться с самыми различными техническими приемами работы. Различные упражнения не только усиливают интерес к рисованию, но и углубляют понимание рисунка вообще, так как через различие форм работы сильнее подчеркивается общность и единство принципов построения реалистического изображения.

4. В создании прочного и устойчивого навыка в изобразительном искусстве большое (если не решающее) значение имеет количество упражнений. Чем сложнее навык, тем больше требуется упражнений. В вопросе о количестве упражнений следует избегать двух крайностей:

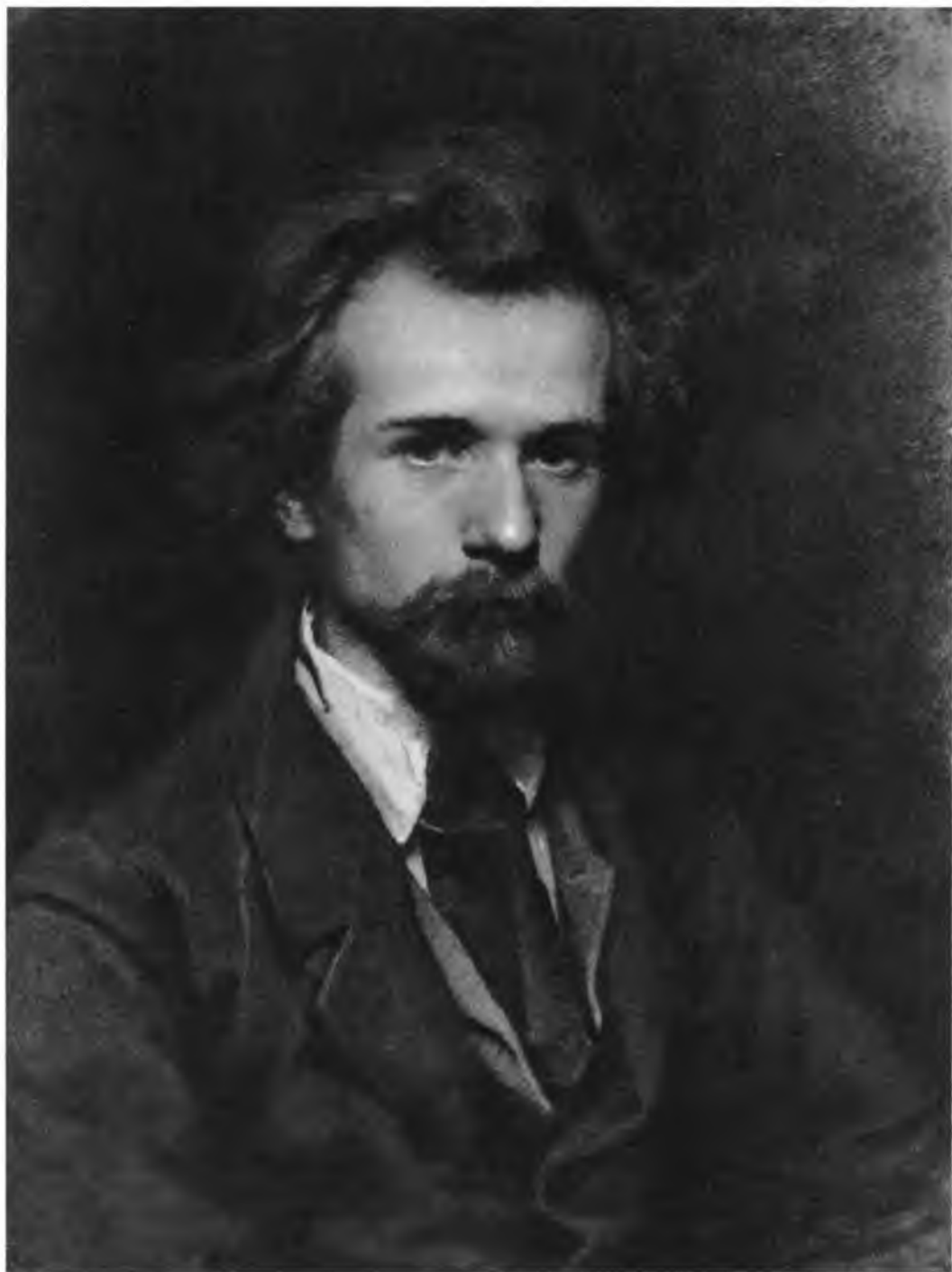
а) недооценки упражнений и как следствие этого поспешного перехода от одного этапа работы к другому;

б) излишне большого количества упражнений на отдельные приемы работы, которые часто приводят к стилизации, усвоению чужой манеры.

5. На образование правильного и устойчивого навыка влияет не только количество упражнений, но и распределение их во времени.

6. В упражнениях нужно ставить каждый раз одну какую-либо трудность, один какой-либо элемент сложного технического навыка. Не следует преодолевать одновременно две или несколько трудностей. Прежде чем приступить к упражнению в каком-либо сложном навыке,

¹ Сохранившийся экземпляр этого пособия имеется в библиотеке художественного училища имени М. И. Калинина в Москве.



180. И. Н. Крамской
Портрет П. П. Чистякова





181. А. Г. Венецианов
Портрет Л. А. Стромилловой

182. В. А. Серов
Портрет О. К. Орловой

надо хорошо усвоить те элементы, из которых складывается данный технический прием.

7. К каждому последующему навыку надо переходить тогда, когда твердо усвоены предыдущие навыки, на которые этот последующий опирается.

В развитии технических навыков большую пользу может принести копирование рисунка. Наша учебная программа академического рисунка предусматривает это. Изучая технику работы карандашом, углем, пером и так далее, молодой художник обогащается новыми приемами работы, расширяет творческие возможности. Копирование с образцов в старой Академии художеств в известной степени способствовало развитию мастерства молодых художников. Предлагая копировать образцы из различных методических руководств, пособий, рисунки птиц, животных, пейзажи и фрагменты человеческой фигуры, руководители раскрывали разнообразные техники рисунка. Воспитанник наглядно видел на образцах, каких результатов можно достигнуть, применяя ту или иную технику рисунка.

Учебно-воспитательная роль копирования подобных рисунков очевидна. В настоящее время студенты Ленинградского художественного института им. И. Е. Репина и учащиеся художественной школы занимаются подобной работой. Мы наблюдали не раз в Ленинграде, как учащиеся в академической библиотеке копировали рисунки из пособий Каламе, Баргве, Жюльена, прислушивались к объяснениям руководителя, беседовали с руководителем. К сожалению, кроме академической библиотеки (в Ленинграде) таких образцов для копирования в других художественных учебных заведениях нет.

Однако повторяю, развитие технических навыков не должно совершаться в отрыве от научного образования и эстетического воспитания. Работа руки, ее действия должны быть подчинены велениям разума, рука должна повиноваться рассудку, так же как повинует язык при разговоре нашему мышлению. Успех творческой деятельности зависит от четкой координации мыслительных и двигательных процессов. Ф. Энгельс писал: «...никак не избежать того обстоятельства, что все, что побуждает человека к деятельности, должно проходить через его голову: даже за еду и питье человек принимается вследствие того, что в его голове отражаются ощущения голода и жажды, а перестает есть и пить вследствие того, что в его голове отражается ощущение сытости»¹.

Техника рисунка—это средство художественного выражения мысли. Как в литературе писатель словами выражает свои мысли, так и в рисунке художник каждым штрихом, линией, пятном передает зрителю свое суждение о форме предмета. Работа руки—это работа ума художника. Технический прием не что иное, как передатчик мысли художника. Штрих, линия, пятно не что иное, как средство выражения мысли художника.

«Техника,—говорил П. Чистяков,—это язык художника, развивайте ее неустанно до виртуозности. Без нее Вы никогда не сумеете рассказать людям свои мечтания, свои переживания, увиденную Вами красоту»².

¹ Маркс К., Энгельс Ф. Соч. 2-е изд. Т. 21. С. 290.

² Малова Н., Белютин Э. П. П. Чистяков теоретик и педагог. М., 1953. С. 94.



183. И. Н. Крамской
Портрет Н. А. Кошелева

Итак, основой всякого мастерства является сознание. Даже самое простое наложение штриха на рисунок (штрих по форме) связано с работой мозга. Только сознательно вырабатывая у себя технические навыки, можно постепенно подойти к более сложным действиям, достигнуть виртуозности. А для этого мы должны приучить одновременно работать мозг и руку. Ф. Энгельс писал, что только благодаря совместной деятельности руки, органов речи и мозга люди смогли выполнять все более сложные операции.

Обучаться какой бы то ни было технике изобразительного искусства, отделив ее от работы мозга, от процесса познания того, что изображаешь, было бы бесплодной потерей времени. Верно положенный штрих, верно воспроизведенная линия—это правильно понятая форма, правильно понятый объем. Поэтому развитие навыков следует сочетать с анализом натуры, то есть с основными задачами учебного рисунка. Такое комплексное выполнение и решение учебных задач будет способствовать одновременному развитию у учащихся мыслительных процессов и техники.

В учебном рисунке техника не должна бросаться в глаза. Качество рисунка определяется не эффектно положенными штрихами, а тем, как выражена конструктивная слаженность рисунка, соразмерность всех составных частей. В академическом рисунке дело преподавания и обучения технике рисунка должно быть поставлено таким образом, чтобы каждый технический прием рассматривался как подсобная, дополнительная задача учебного рисунка. Каждая линия, каждый штрих, которые наносятся на плоскость бумаги, помогают рисовальщику выразить, наглядно передать зрителю то, что он желает рассказать. Следя за формой натуры, художник передает штрихом, линией ее характер, особенности ее строения. Рисовальщик должен как бы рассказывать зрителю, какова форма предмета, как его поверхности отграничиваются от окружающего пространства, как изгибается поверхность, в какую сторону направлена та или иная плоскость. Зритель должен ясно видеть, куда идет линия, в каком направлении положены штрихи, подчеркивающие характер плоскости. Техника рисунка должна быть подчинена разуму, логическому осмыслению всего процесса изображения. Образование у человека специальных двигательных навыков без опоры на сознание не может быть. Именно сознание помогает человеку приобрести новый опыт в работе. Практически освоение сложных движений никогда не происходит без осознания целей и задач, стоящих перед обучающимся, что уже указывает на неперемнное участие сознания в этом процессе.

Говоря о технике рисунка, нелишним будет еще раз напомнить, что свобода исполнения, техническое мастерство не должны идти вразрез с академическими задачами учебного рисунка. Свобода исполнения достигает силы только в том случае, если она не мешает правильности, если техника рисунка будет помогать полнее и красочнее раскрывать научные положения реалистического рисунка, объективные законы строения природы. Прекрасные рисунки Рафаэля поражают нас высокой техникой исполнения только потому, что в них заложено глубокое знание законов природы и законов изобразительного искусства. Но сама техника, как таковая, не выпячивается, зритель даже не чувствует тех громадных усилий, которые пришлось затратить художнику, чтобы добиться свободы и легкости исполнения. Еще Архип Иванов указывал: «Но и то должно



184. И. Н. Крамской
Портрет В. М. Васнецова

сказать, что свобода руки не кажется тогда свободностью, когда она заключена, как то ей следует в пределы великой правильности; чему представляет пример нежная собственность, находящаяся в лучших Рафаэловых рисунках, которая ощутительна одним ученым глазом»¹.

Говоря о технике рисунка, необходимо в связи с этим сказать несколько слов и о материалах, о приготовлении бумаги, конечно, не в смысле заводского изготовления, а в том смысле, как нужно натянуть бумагу на планшет, как подготовить ее для рисунка. Студенту необходимо ознакомиться с рисовальными материалами, их свойствами. Некоторые считают, что в учебном заведении студентов не надо знакомить с техникой работы, однако студенты очень часто не только не умеют работать углем, сангиной, но даже не умеют правильно заточить материал, правильно натянуть бумагу на планшет. Такое невнимание к технике и технологии материалов очень портит художников.

Очень часто ученики не только не желают натягивать бумагу на планшет, но и кнопками его прикалывают небрежно. То рисунок висит на двух кнопках, то иногда даже на одной. Одно это характеризует отношение ученика к своему рисунку.

В художественных учебных заведениях очень часто мы видим рисунки самого неприглядного вида — затоптанные, испачканные краской, покрытые жирными пятнами. Нужно всячески развивать у молодых художников профессиональное отношение к материалам. В этом отношении очень хорошо было поставлено дело у А. Дейнеки. Он всегда строго требовал, чтобы на всех курсах рисунки выполнялись на бумаге, натянутой на планшет. Это заставляло студентов любовно относиться к делу, работать над рисунком с большой ответственностью. Студент художественного учебного заведения должен научиться хорошо разбираться в качестве бумаги и уметь правильно подобрать для нее соответствующий рисовальный материал. Очень часто студенты художественных учебных заведений (причем старших курсов) для работы углем приносят гладкий полуватман и начинают спрашивать у педагога, на какой стороне лучше рисовать. На деле же оказывается, что эта бумага вообще не пригодна. Нужна шероховатая пористая бумага.

Бумагу на планшет можно натянуть двумя способами: первый — намочить лист бумаги, положить его на планшет и, слегка натягивая, закрепить клеем на торцовых краях планшета; второй — положить сухой лист бумаги на планшет, разровнять его ладонями и края наклеить на торцовую часть планшета. Чтобы на углах бумага не морщилась, не получались складки, углы листа бумаги срезать бритвой. Затем смочить лист бумаги водой, и она хорошо и ровно натянется на планшет.

Художник должен знать, что каждый материал имеет свои специфические свойства, характерные особенности. В каждом материале заключены свои возможности, которые начинающий художник обязан изучить. Культура рисунка тесно связана с знанием материалов, их качества и разнообразия. Так, например, для угля, сангины, соуса бумага должна быть шероховатой, пористой, чтобы рисовальный материал входил в

¹ *Иванов Архип*. Понятие о совершенном живописце и примечание о портретах. СПб., 1798. С. 21.



185. И. Н. Крамской
Портрет неизвестного

поры бумаги и не осыпался. Уголь, соус, сангина должны быть средней мягкости, однородного состава и не царапать бумагу.

В процессе обучения рисунку художник должен узнать выразительные свойства каждого рисовального материала, чтобы с их помощью донести до зрителя свои впечатления и чувства ясным и убедительным языком изобразительного искусства.

186. П. А. Федотов
Игра в шахматы



Художнику-реалисту необходимо овладеть культурой рисунка, овладеть техникой и технологией материалов, чтобы убедительно и ярко воспроизводить образы своих современников. Например, при работе над портретом уголь является прекрасным рисовальным материалом. Примером этому служат рисунки великих мастеров. Углем можно добиться очень тонких переходов светотени, передать материальность (рис. 178). В учебном рисунке уголь дает студенту возможность находить приемы работы, отвечающие темпераменту, вкусам и творческим устремлениям данного студента. В отличие от карандаша уголь более подвижный и податливый материал, он легко смахивается с бумаги тряпкой и хорошо втирается в поры при употреблении растушки.

В старые времена, используя эти ценные качества угля, всякий рисунок начинали с изображения формы углем, даже под карандашный¹ рисунок. Уголь как прекрасный рисовальный материал хорошо зарекомендовал себя и в учебной работе, и в творческой работе художника-профессионала.

Однако многие молодые художники не только не умеют работать углем, но даже заточить угольную палочку не могут. Обычно они затачивают уголь, как карандаш, ссылаясь при этом на указания старинных пособий. Действительно, в старину изготавливались угольные палочки из древесины, которые можно было затачивать, как карандаш. Тогда

¹ С подобной методикой подготовительного рисунка углем под карандаш можете ознакомиться: «Школа

рисования, живописи и прикладного искусства — Искусство для всех». Изд. «Благо». Петроград. Т. IX.



187. П. А. Федотов
Автопортрет

были специалисты-угольщики, которые умели готовить особые сорта угля для самоваров, утюгов, переносных печек для обогрева комнат без угара; они же готовили и разные сорта угольных палочек для художников. Сегодня угольные палочки готовятся не из широкой древесины, а из древесных веток, сердцевина у которых рыхлая, она крошится и остро заточить ее невозможно. Поэтому такую угольную палочку надо затачивать косо (рис. 179), так чтобы сердцевина оказывалась сбоку. При такой заточке художник может давать и очень тонкие линии (ребром), и широкие. При покрытии тоном больших плоскостей уголь кладут плашмя.

Сочетание тонких линий с широкой прокладкой тона мы находим во многих рисунках Н. Фешина. В этих рисунках художник тонкую линию использует не только для конкретизации формы, но и для придания изобразительного эффекта при трактовке волос, одежды. Если рисовальщику очень трудно работать углем над мелкими деталями, можно использовать в этом же рисунке и угольный карандаш «Ретушь».

Для более тонкой моделировки формы тоном применяются растушки, сделанные из замши, лайки, бумаги. Поскольку в продаже специальных растушек почти не бывает, каждый может сделать растушку сам из простой газетной бумаги. Для этого надо отрезать полоску от целого листа газеты шириной 15—20 см и вырезать из нее треугольник. Основанием этого треугольника будет ширина полосы (15—20 см), а вершина будет располагаться на противоположном конце полосы. Соединив линейкой вершину с основанием, и отрезав лишнее, мы получим очень длинный треугольник. У его основания кладем карандаш или тонкую кисть и сворачиваем этот треугольник в трубочку. Затем вынимаем кисть или карандаш, и эту трубочку ладонями на столе скатываем в твердый валик. Когда у вас получится твердый валик в виде веретена, его концами можно тонко прорисовать форму.

Снимать уголь во время моделирования формы в рисунке, то есть вводить свет в нужных местах формы резинкой (ластиком) не следует. Для этого лучше всего пользоваться клячкой или мякишем белого хлеба. Разминайте пальцами кусочек белого хлеба и им высветляйте нужные места, причем каждый раз его снова разминайте, чтобы он не пачкал листа бумаги. Для более тонкой проработки деталей на комочке хлеба делаете заостренный кончик и им снимаете маленькие плоскости тона.

Вместо хлеба можно из резинки (ластика) сделать клячку, опустив ее на несколько часов в бензин. Когда она размякнет, ею так же как и мякишем хлеба пользуются в рисунке, и так же разминают в руках после снятия угля.

Бумагу под угольный рисунок надо брать пористую, шероховатую. Если такой бумаги найти нельзя, то можно воспользоваться и гладкой чертежной бумагой, но предварительно ее надо обработать: натянуть на планшет и покрыть жидким раствором клейстера (из муки или крахмала), куда можно немного добавить гуашевых белил. Однако на такой грунтованной бумаге работать сложнее, так как уголь уже не будет так легко смахиваться.

Закончив рисунок, его надо закрепить. Фиксировать угольные рисунки можно снятым молоком, канифолью, растворенной в бензине и даже сахарной водой (два кусочка пиленого сахара на 1/2 стакана воды). В последнее время многие фиксируют рисунки лаком для волос.



188. З. Е. Серебрякова
Портрет Е. Н. Гейденрейх

Фиксирование надо проводить в несколько приемов, давая каждый раз рисунку просохнуть. Пульверизатор должен находиться в метре от рисунка и не давать крупных брызг (капель).

При покрытии больших поверхностей тоном, угольную палочку кладут плашмя. Таким приемом выполнен портрет Ф. Шаляпина (рис. 151) В. Серовым. Здесь художник не только держал угольную палочку плашмя, но и в некоторых местах ее чуть-чуть приподнимал, а другим концом сильно нажимал на бумагу краем палочки.

Уголь можно сочетать с другими материалами—мел, сангина, цветные карандаши. Но введение других материалов должно быть очень сдержанным. Так, например, в портрете О. Орловой (рис. 182) В. Серов вводит красный карандаш в моделировку щек и губ и синий—в отделку шляпы и зрачков глаз.

Не менее выразителен как рисовальный материал соус. Соус своей бархатистой фактурой позволяет художнику выполнять очень красивые рисунки. Большим мастером рисунка соусом был И. Крамской. Он создал целую галерею соусных рисунков своих современников: портрет Н. Кошелева (рис. 183), портрет В. Васнецова (рис. 184), портрет молодого П. Чистякова (рис. 180) и многие другие (рис. 185), где показал более богатое разнообразие соуса как рисовального материала.

Однако работать соусом очень трудно, он не терпит постоянных поправок, плохо снимается с бумаги, а при сильном нажиме на бумагу дает излишние черноты. Рисунок соусом требует от художника предельной осторожности, повышенной внимательности и методичности в работе.

Работать соусом можно двумя способами—сухим и мокрым.

Методика работы сухим соусом состоит в следующем: на небольшом клочке бумаги растирают палочку соуса, полученным порошком с помощью растушки наносят основной рисунок, затем тон постепенно усиливается и заканчивается рисунок палочкой сухого соуса. Таким методом выполнен рисунок головы плачущей женщины И. Крамским к картине «Неутешное горе» (рис. 145).

Мокрый способ дает возможность художнику добиваться в рисунке живописного звучания. Примером такого рисунка может служить портрет С. Крамской у окна, выполненный И. Крамским.

Способ мокрого соуса состоит в следующем: на блюде растирается кусочек соуса и смачивается водой, затем сухим соусом с помощью растушевки намечается рисунок головы, а потом уже кистью, как при работе акварелью, прокладываются основные тональные отношения жидким соусом. Заканчивается рисунок опять сухим соусом. Преимущество мокрого соуса состоит в том, что проложенные мокрым соусом полутона позволяют после высыхания продолжать моделировать форму—выбирать света и блики, усиливать тон в нужных местах.

Не меньше внимания к себе требует и такой рисовальный материал как резинка. Резинкой надо пользоваться умело; она помогает в работе над рисунком только в том случае, если ее применяют правильно и осторожно. В противном случае она—враг. Например, при работе карандашом, сангиной, соусом резинка незаменима, особенно в передаче фактуры шелка, меха, металла, стекла. При работе же углем, бистром, карандашом типа «Негро» резинка—враг, она почти непригодна, она портит бумагу, оставляет после себя неисправимые следы. Например,

рисовальщик, наметив углем рисунок фигуры и заметив ряд ошибок, начинает стирать неточные линии резинкой, где требуется, делает поправки. Уголь хорошо ложится на эти места. Все как будто идет хорошо и нормально. Но вот студент начинает прокладывать углем полутона, сильно положенный тон начинает смягчать (смаживать) пальцем или тряпкой и видит, как на легком серебристом тоне поверхности формы вдруг появились черные полосы и пятна—это следы резинки.

При работе углем, как мы уже говорили, надо пользоваться вместо резинки тряпкой, мякишем белого хлеба, клячкой.

При работе свинцовым карандашом резинка нужна в том случае, когда нужно уточнить форму, уничтожить ошибочно нанесенные линии, выбрать блик. Когда же в рисунке нужно сгладить или смягчить штриховку, высветлить или немного ослабить необходимые места в тоне, резинку лучше не употреблять. Здесь лучше воспользоваться мякишем хлеба или клячкой. Необходимо также обратить внимание студентов, чтобы они бережно относились к поверхности бумаги, не засаливали ее, не прибегали часто к резинке, не нарушали зернистую фактуру бумаги. Бумага не терпит небрежного отношения. Работа тоном только тогда дает ясность формы, мягкость переходов светотени и прозрачность в тенях, когда поверхность бумаги не будет испорчена излишним злоупотреблением рисовальными материалами.

Со всеми этими технологическими особенностями материала художник должен ознакомиться на практике.

Повышение технического мастерства, ознакомление с техникой и технологией материалов не следует понимать как окончательное решение проблемы художественного мастерства. В учебном рисунке решение технических задач является лишь начальной подготовкой, начальной ступенью дальнейшего развития мастерства. Школа закладывает основу мастерства, а совершенствование уже зависит от дальнейшей работы художника.

Заканчивая разговор о технике и технологии рисовальных материалов, несколько слов следует сказать о сангине и пастели (цветных мелках).

Сангина—рисовальный материал естественного (вулканического) происхождения красновато-бурого или красновато-коричневого цвета, мягкий, подобно мелу. В настоящее время натуральной сангины в продаже не бывает, ее заменяют искусственные палочки, приготовляемые из охристых красок и глины. Хорошими сортами сангины являются те, которые не царапают бумагу и хорошо растираются.

Метод работы сангиной такой же, как и углем, ею можно штриховать, растушевывать пальцем, тряпкой и растушками (из замши, кожи, бумаги), о которых мы уже говорили. Работать сангиной очень любили художники эпохи Возрождения. Часто сангиной работали в сочетании с другими рисовальными материалами—углем, итальянским карандашом, пастелью. Такие образцы мы тоже приводили в нашем пособии.

Рисование цветными мелками—пастелью—очень сложное дело, и учащемуся не следует торопиться с этой работой. Главная трудность—это отсутствие специальной пастельной бумаги. Конечно, подготовить необходимую бумагу своими силами вполне возможно. В качестве некоторых советов можно рекомендовать:

1. Взять плотный лист бумаги (или картона), положить на ровную

поверхность и обработать пемзой или тонкой наждачной бумагой и обрабатывать ее до тех пор, пока она не примет фактуру сукна. Такая бумага вполне может быть использована для работы пастелью. Однако обработка ее требует много времени и терпения.

2. Можно подготовить бумагу с расчетом на грунт и на дальнейшее закрепление законченного рисунка. Лист бумаги натягивается на специальном стираторе, состоящем из двух деревянных рам. Натянув бумагу, на нее следует нанести широким флейцем жидкий раствор животного клея (рыбий, столярный, желатин) в несколько слоев, причем в разных направлениях так, чтобы следы волос флейца создавали фактуру льняного полотна. Пока клей не успел высохнуть, посыпать всю поверхность бумаги мелким порошком пемзы. Когда бумага высохнет, излишек пемзового порошка смахнуть сухим флейцем и можно приступать к работе. Законченный рисунок надо закрепить. Для этого надо вскипятить воду в широкой кастрюле, и обратную сторону рисунка (спиратора) обработать паром. Пар, растворяя клеевой грунт, будет одновременно закреплять и рисунок.

Однако на самодельных бумагах выполнить высококачественные рисунки очень трудно, то есть они будут значительно отличаться от пастельных портретов, выполненных на замше или на пастельных картонах.

В последнее время вместо бумаги стали работать на тонкой наждачной бумаге. Больших результатов в работе на наждачной бумаге добивается народный художник СССР А. Шилов.

Заключение

Рисунок — основа изобразительного искусства, без рисунка не может обойтись ни один художник, будь он живописец, скульптор или художник-прикладник. Особенно необходим рисунок художнику-портретисту, где требуется ясная реалистическая трактовка формы. Поэтому в художественных учебных заведениях рисованию с натуры головы человека уделяется самое серьезное внимание.

Цели и задачи учебного рисования головы человека вытекают из целей и задач изобразительного искусства. Задача советского реалистического искусства — дать правдивое отображение жизни. Занятия учебным рисунком помогают художнику правильно видеть и понимать реальную действительность, указывают правила и способы ее верного изображения.

Задача учебного академического рисунка — вооружить молодого художника необходимыми знаниями и навыками, вооружить его грамотой изобразительного искусства, научить, работая с натуры, создавать жизненно правдивое графическое изображение. Академическое рисование головы человека ставит своей задачей:

1. Научить правильно видеть и понимать характерные особенности строения формы головы;
2. Объяснить закономерности строения формы головы человека и правила ее изображения на плоскости;
3. Раскрыть последовательный ход работы над рисунком;
4. Заложить прочные основы профессионального мастерства;
5. Воспитать у молодого художника правильное отношение к реальной действительности на основе развития и формирования материалистического мировоззрения;
6. Повышать профессиональный и культурный уровень путем ознакомления с лучшими образцами мирового искусства, обращая особое внимание на достижения русской художественной школы рисунка.

Курс академического рисования головы человека указывает молодому художнику один из кратчайших путей к профессиональному искусству. Курс учебного рисования головы человека с натуры дает учащимся основы грамотного реалистического изображения, художественную культуру, знания и навыки, необходимые для самостоятельной творческой работы. Правильные методические установки академического рисунка и его методологическая направленность приучают художника, рисующего с натуры, верно видеть форму и ее характерные особенности.

Реалистическое искусство требует эмоционально-выразительного рисунка. Портретное изображение должно захватывать зрителя. Великие произведения восхищают исключительной убедительностью передачи образа, знанием законов перспективы, анатомии, законов светотени. Чем больше рассматриваешь произведение гениального художника, тем больше восхищаешься знаниями и мастерством автора.

Академическое рисование с натуры головы человека учит художника видеть, выделяя главное, подчиняя ему второстепенное, учит правильно строить изображение формы на плоскости бумаги. Художник, овладевший научными знаниями и техникой рисунка, знает, что в основе наружных форм лежит анатомическая структура; костяк и мускулы определяют наружные формы головы, они же влияют на выражение лица. Знания и навыки являются той основой, на которой в дальнейшем совершенствуется искусство художника-реалиста, из учебного рисования органично рождается творческое рисование, учебный рисунок лежит в основе творчества. Вместе с тем рисование с натуры головы человека дает учащемуся правильное направление, помогает ему стать на путь реалистического искусства.

Метод реалистического искусства, метод реалистического отображения действительности закладывается в период академического рисования с натуры.

Современная школа академического рисунка наследовала лучшие традиции русской и мировой культуры, в основе ее методов обучения лежит рисование с натуры. Основы школы реалистического рисунка были заложены еще художниками Древней Греции, они проявляли живой интерес к реальной действительности, стремились с математической точностью познать законы природы и на их основе добиться полной достоверности в изображениях, и прежде всего человека, как наилучшего творения природы. Художники эпохи Возрождения продолжили эту линию, но уже с новых позиций и с более глубоким научно-теоретическим обоснованием. В трактатах Альберти, Леонардо да Винчи, Дюрера искусство рисунка определяется как наука, а в основу обучения кладется рисование с натуры как наилучший метод познания реальной действительности. В XVII—XVIII веках рисование выделяется в самостоятельную учебную дисциплину—академический рисунок, который в дальнейшем становится главнейшим учебным предметом во всех художественных учебных заведениях.

Становление и развитие советской школы академического рисунка проходило на качественно новом, с позиций марксистско-ленинской эстетики, осмыслении традиций. Сегодня основные положения академического рисунка получают более глубокое научно-теоретическое обоснование. Для обоснования методических положений используются новейшие данные научных исследований из области педагогики, психологии, физиологии и других наук.

Рассматривая рисунок как основу изобразительного искусства, курс академического рисования ставит своей задачей научить правильно наблюдать и познавать предметы окружающей нас природы, ибо рисование с натуры—это прежде всего процесс познания реальной действительности.

Лежащий в основе академического рисунка материалистический метод познания мира противоположен идеалистическому, он учит пра-

вильно познавать и анализировать природу, помогает понять закономерность строения форм природы, существующих объективно и независимо от наших ощущений. Не вещи существуют благодаря ощущениям, а ощущения благодаря вещам. Академическое рисование учит исходить не только из своих субъективных ощущений, но и из объективных законов реальной действительности. В основных направлениях реформы школы указывается, что важнейшая задача школы — давать глубокие знания и навыки, формировать материалистическое мировоззрение.

В то же время учебный академический рисунок вооружает начинающего рисовальщика изобразительной грамотой, формирует, совершенствует и воспитывает его как художника, закладывает базу для дальнейшей самостоятельной творческой деятельности, научные знания помогают искусству, облегчают работу художника, способствуют тому, что творчество художника становится более возвышенным и глубоким.

К сожалению, даже термин «академический» многие стали воспринимать, как что-то крайне отрицательное. Во всех других областях искусства это не так. Балетмейстер, желая подчеркнуть школу высшего мастерства, говорит — «академическая школа балета», актер с гордостью говорит, что он работает в академическом театре; даже музыканты стали широко употреблять термин «академический» — «Государственный академический симфонический оркестр», «Академический хор».

Наша художественная школа должна использовать все лучшее, что было в системах старых академических школ, развивать дальше те принципы и методы, которые давали высокие результаты, а не отвергать достижения прошлого.

Данное пособие раскрывает методологические принципы реалистического изображения человека и ориентирует учащихся на более углубленное изучение природы. Методические рекомендации основываются на лучших традициях мировой и русской школ рисунка, а иллюстративный материал наглядно поясняет закономерности строения формы. Пособие подготовлено с учетом новых учебных программ для учащихся художественных учебных заведений, а также для самостоятельно изучающих рисунок.

Содержание

Предисловие	5
Введение	7
Глава первая	
Основные закономерности строения формы головы человека	24
Глава вторая	
Методическая последовательность работы над рисунком гипсовой головы античного образца	72
Глава третья	
Рисунок деталей головы — носа, глаза, уха, губ	98
Глава четвертая	
Рисунок гипсовых голов с ярко выраженной характеристикой образа (Давид, Гаттамелат, Коллеони, Вольтер)	119
Глава пятая	
Рисование живой головы человека	137
Глава шестая	
Автопортрет	178
Глава седьмая	
Портрет	203
Глава восьмая	
Парный и групповой портрет	244
Глава девятая	
Техника рисунка и рисовальные материалы	261
Заключение	299

Р78 **Ростовцев Н. Н.**
Рисование головы человека: Учеб. пособие.—М.: Изо-
браз. искусство, 1989.—304 с.: ил.

ISBN 5-85200-079-5 (в пер.): 1 р. 60 к., 25 000 экз.

Учебное пособие посвящено одному из важнейших разделов академического рисунка—изображению головы человека,—лежащему в основе искусства портрета. В издании 188 иллюстраций.

Учебное пособие рассчитано на учащихся средних художественных учебных заведений и самодеятельных художников.

Р 4903040000-143 296-88
024(01)-89

ББК 85.154

Ростовцев Николай Николаевич
РИСОВАНИЕ ГОЛОВЫ ЧЕЛОВЕКА

Художник *Белан В. А.*

Редакторы *Березина И. И., Иваницкий В. Ф.*

Художественный редактор *Волков Е. И.*

Цветную корректуру выполнила

Виноградова М. Л.

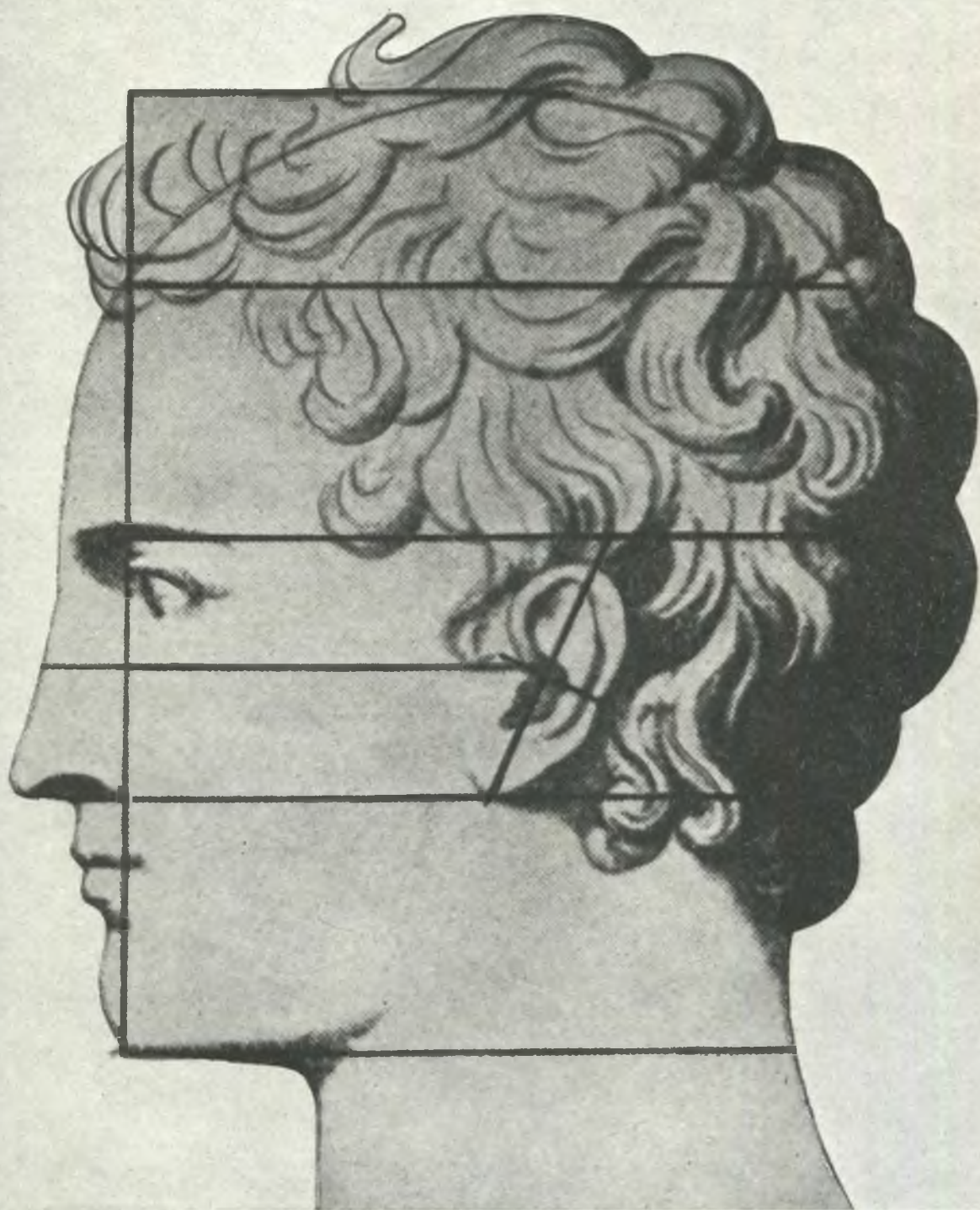
Технический редактор *Простова Л. Е.*

Корректоры *Склярченко Н. М., Северина Т. И.*

ИБ № 988. Учебное пособие

Сдано в набор 2.03.88. Подписано в печать 15.05.89. Формат 70×100¹/₁₆. Бумага мелованная 120 г. Гарнитура баскервиль. Печать офсет. Усл. печ. л. 24,70. Уч. изд. л. 25,73. Усл. кр.-отг. 81,25. Изд. № 20-265. Тираж 25 000. Заказ 2478. Цена 1 р. 60 к.

Ордена Октябрьской Революции и ордена Трудового Красного Знамени МПО «Первая Образцовая типография» Государственного комитета СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 113054, Москва, Валуевая, 28.



1 p. 60 к.