

БИБЛИОТЕКА
НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА

И. М. Чайков

**ЛЕПКА И ФОРМОВКА
СКУЛЬПТУРЫ**



• ИСКУССТВО •

БИБЛИОТЕКА
НАЧИНАЮЩЕГО ХУДОЖНИКА



И. М. Чайков

**ЛЕПКА И ФОРМОВКА
СКУЛЬПТУРЫ**

ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО

· ИСКУССТВО ·

МОСКВА · 1953

ВСЕСОЮЗНЫЙ ДОМ НАРОДНОГО ТВОРЧЕСТВА
имени Н. К. КРУПСКОЙ

Приношу благодарность сотрудникам изотдела
Всесоюзного дома народного творчества
имени Н. К. Крупской и с признательностью
отмечаю ценную помощь А.Г. Ромма
в создании этой книги.

А в т о р

ОБЩИЕ СВЕДЕНИЯ О СКУЛЬПТУРЕ

Скульптура, как один из основных видов изобразительного искусства, играет весьма существенную роль в художественной жизни страны. На всесоюзных выставках появляются и проекты грандиозных памятников, и небольшие произведения камерной скульптуры, и многофигурные композиции, и произведения декоративно-прикладного характера. Советская скульптура в многообразии своих тем и сюжетов всесторонне отражает социалистическую действительность.

Перед советскими скульпторами открыто широчайшее поле деятельности. Это находит свое выражение в небывалом расцвете различных жанров нашей скульптуры. В нашей стране создается скульптура, предназначенная для украшения новых общественных зданий, памятники и портретные статуи, скульптурные группы и оформленные скульптурой фонтаны для садов и парков. Одним из важнейших жанров советской скульптуры является портрет, воссоздающий образы лучших людей Советской страны, запечатлевающий их высокие моральные качества.

Большое значение в общественной жизни имеет также скульптура прикладного характера: всевозможные художественно оформленные изделия из камня, металла, фарфора и фаянса, украшающие быт советских людей. Какой бы жанр ни избрал скульптор, к какой, хотя бы самой скромной, теме ни обратился, перед ним неизбежно встанет вопрос об овладении реалистическим мастерством.

* * *

Скульптура есть искусство, передающее предметы в их трехмерной объемности. Скульптура делится на круглую скульптуру и рельеф.

ВИДЫ КРУГЛОЙ СКУЛЬПТУРЫ

Круглая скульптура подразделяется на несколько видов, отличающихся различными приемами изображения человека и степенью сложности.

Так, скульптор может ограничиться *маской* без затылка или *головой*, укрепленной на подставке. Чтобы полнее охарактеризовать человека,

создают *погрудный бюст* с плечами. Цоколю (подставке) бюста придается различная форма полукруглая — на ножке, прямоугольная и др. Бюсту некоторые скульпторы предпочитают *полуфигуру*, обычно до середины туловища.

Скульптура, изображающая фигуру человека во весь рост, называется *статуей*. Задачи скульптора усложняются при переходе от единичной статуи к *статуарной* группе. Здесь необходимо передать человеческие взаимоотношения, дать характеристику душевного состояния нескольких лиц. Многофигурная композиция представляет собой наиболее сложный вид круглой скульптуры. Столь же сложен по общему замыслу *скульптурный ансамбль* — проникнутое общей идеей сочетание нескольких статуй (или двух-трех фигурных групп), стоящих на отдельных пьедесталах.

Круглая скульптура отличается полной трехмерностью, позволяющей рассматривать ее со всех сторон, при этом облик ее значительно меняется в зависимости от точки зрения. Создавая статуи, скульпторы учитывают это свойство. Часто они изображают человека в таких позах и движениях, при которых с различных точек зрения статуя будет всякий раз производить новое впечатление. Обходя кругом такую скульптуру, зритель воспринимает ряд последовательных аспектов единого образа. Он как бы читает отдельные главы повести, раскрывающие различные черты характера ее героев. Большие мастера скульптуры умели превратить эту особенность круглой скульптуры в средство, усиливающее ее выразительность, обогащающее художественный образ. Такого рода композиции представляют большие трудности.

Некоторые мастера предпочитают статуи и группы, рассчитанные на одну, главную точку зрения (обычно спереди). В этом случае все содержание произведения бывает выражено в одном аспекте. Вид сбоку или сзади не добавляет ничего существенного, а иногда производит невыгодное впечатление.

ВИДЫ РЕЛЬЕФА

Рельеф представляет собой выпуклое изображение на плоскости и подразделяется на два вида: горельеф и барельеф.

Горельефом называется наиболее выпуклый вид рельефа. Обычно горельефом считается такой рельеф, который возвышается над фоном (задней стенкой) больше чем на половину общего объема изображенной фигуры или предмета.

Горельефы обычно помещаются на большой высоте. Но если они, как это бывает на выставках, вешаются невысоко, то их можно рассматривать и сбоку, тогда фигуры будут восприниматься в перспективном сокращении.

Барельефом называют рельеф, имеющий небольшую высоту (выпуклость).

Барельеф, в свою очередь делится на два вида. В так называемом *классическом*, или *плоскостном*, барельефе (например, в ранних греческих

рельефах или в композициях замечательного русского скульптора И. П. Мартоса) фигуры бывают размещены в один-два ряда, то есть в одном-двух пространственных планах. Изображаются они обычно на гладком фоне.

Барельеф же *пространственный*, или *перспективный*, больше напоминает живописную картину. Здесь скульптор размещает фигуры в нескольких последовательно удаляющихся в глубину пространственных планах; при этом дальние фигуры, которые меньше передних, делаются и менее выпуклыми. На таком рельефе может быть изображено любое событие с множеством участников, притом в конкретной обстановке (пейзаж, архитектура). Такого рода рельеф имеет свои большие художественные преимущества. Но это один из самых сложных видов скульптуры, требующий особых знаний и большого опыта.

Рельеф находит разнообразное применение, начиная с «малых форм» — монеты, медали, небольшие портретные медальоны и вплоть до громадных композиций, помещаемых на зданиях.

Рельеф выполняется из тех же материалов и теми же техническими приемами, что и круглая скульптура. Как и она, рельеф обладает трехмерностью, лишь слабее выраженной, особенно в барельефе. Для художественной выразительности рельефа, как и для круглой скульптуры, первоочередное значение имеет качество лепки и обработки скульптурного материала. Однако в рельефе (в частности, барельефе) основное внимание привлекают контуры изображенных предметов, распластанных на плоскости, то есть качество рисунка, как в живописи и графике. Ввиду этого автору рельефа столь же необходимо знание рисунка и перспективы, как и живописцу.

ПРИЕМЫ РАБОТЫ НАД ИЗОБРАЖЕНИЕМ ЧЕЛОВЕКА В СКУЛЬПТУРЕ

Для изображения человека в скульптуре необходимы зрительные наблюдения живой природы и фиксация их в так называемых *этюдах с натуры*. Этюды с натуры делятся на *учебные и творческие*. Работая над этюдом учебного, или «чернового порядка», скульптор закрепляет в глине черты позирующей ему модели, стараясь точно передать то, что он видит и ощущает. Но зрелые мастера выполняют этюды в качестве подготовительных работ, помогающих воплотить тот или иной идейный замысел (творческий этюд).

Переход от этюдов к созданию полноценного художественного образа связан с более глубоким творческим осмыслением тем. Тут скульптор сталкивается уже с вопросами *композиции*. От правильного решения этих вопросов зависит целостность и сила художественного впечатления.

Компоновать (в буквальном смысле «слагать», «составлять» произведение) — значит глубоко продумать и прочувствовать идейный замысел произведения и найти конкретные средства для его воплощения, то есть ту форму, которая вытекает из содержания и лучше всего его выражает. В более узкую задачу композиции входит также гармоническое сочетание отдельных

частей художественного произведения — размещение человеческих фигур и всех частей изображения на картине или барельефе; в круглой скульптуре к этому прибавляется проектирование цоколя для бюста, постамента для памятника и т. д.

В поисках нужных композиционных решений скульптор в ряде предварительных работ (наброски, эскизы) выясняет выражение лица, жест своего героя, постановку (то есть позу, движение), повороты, наклоны головы и туловища; далее — характер одежды и атрибутов (эмблемы, книги, оружие и т. д.). Намеченные в эскизах композиционные решения данной темы нередко уточняются и проверяются с помощью этюдов, выполняемых с подходящего натурщика. Результаты всей этой работы закрепляются в законченной модели (обычно размером в 1 м) будущего произведения. Разумеется, этот творческий процесс и его отдельные этапы протекают по-разному у отдельных скульпторов.

Композиционные задачи сильно усложняются при переходе от статуи к группе, состоящей хотя бы из двух фигур (И. П. Мартос. «Минин и Пожарский»).

Такое задание связано со значительным творческим напряжением, с длительным обдумыванием замысла.

С первого же взгляда должно быть ясно, что группа представляет собой не случайное сочетание разрозненных фигур, которые надо рассматривать по очереди, а продуманное и прочувствованное органическое целое. Группа должна в подлинном смысле слова отличаться пластической и психологической цельностью. Жесты, движения, позы, согласованные между собой, должны быть сведены, как в «Минине и Пожарском» Мартоса, к гармоничному, впечатляющему единству и при этом обусловлены общим содержанием группы. В названном произведении Минин обращается ко всему русскому народу (его широкий жест), призывая его к борьбе за освобождение родины. Другой рукой он вручает меч Пожарскому. Выпрямившаяся во весь рост фигура Минина подчеркивает его ведущую роль. Он полон решимости. Пожарский еще колеблется, задача все еще кажется ему непосильной, но уже с надеждой обращает он свой взор к Минину.

Этот жизненный контраст двух душевных состояний, ясно выраженный в лицах и позах, придает героическому сюжету особую содег жательность.

Сюжет развит и на рельефах постамента (сбор псжертвованний Мининым, победа, одержанная Пожарским).

Рассматривая эту группу, мы убеждаемся, что ее композиция непосредственно вытекает из жизненного контраста двух душевных состояний, ясно выраженных в лицах и позах фигур.

По общему правилу, чем больше фигур в группе, тем труднее добиться целостности впечатления. В истории скульптуры встречается, вообще говоря, не так уж много вполне удачных многофигурных групп. Зато есть немало превосходных рельефных композиций, насчитывающих множество фигур, сложных по своему драматическому сюжету и построению.

Таким образом, дело здесь, очевидно, не только в сложности темы и сюжета,

но и в особых свойствах подлинно круглой скульптуры, о которых упоминалось выше.

Действительно, если трудно поставить даже единичную статую в позу, устраняющую точки зрения, невыгодные для общего впечатления, то тем труднее избежать этого в многофигурной группе.

Конечно, имеются в виду не группы на фронтонах или прислоненные к стене, а такие, которые будут стоять на открытом воздухе (памятники) или среди большого зала, то есть обозримые со всех сторон. Скульптурный рельеф представляет наиболее благоприятные условия для осуществления многофигурной композиции, так как он рассматривается только с фронтальной стороны.

В скульптурном ансамбле, где фигуры стоят на известном расстоянии друг от друга, художник при создании каждой из них чувствует себя гораздо свободнее, чем если бы он пытался слить их воедино. Классическим примером цельного и выразительного ансамбля является «Укротитель коней» на Аничковом мосту (П. Клодта), в котором переданы четыре стадии в укрощении непокорного коня.

СКУЛЬПТУРНЫЕ МАТЕРИАЛЫ

Материалы, которыми пользуются скульпторы, обладают особыми специфическими художественными качествами, и опытный скульптор представляет себе заранее, как будет выглядеть задуманное им произведение в камне, бронзе, дереве, керамике. Поэтому, работая над глиняной моделью, он считается с возможностями, предоставляемыми тем или иным материалом. Этим в известной мере определяется композиция произведения и отделка деталей. Не все художественные эффекты достижимы в любом материале: скульпторы иногда делают повторения в различных материалах, но при этом не механически копируют, а вносят изменения, вызываемые свойствами того или иного материала. Так, например, тонкая отделка деталей возможна и в бронзе, и в мраморе, но очень затруднительна, а порой и невозможна в более твердых породах камня. Бронзовая скульптура устойчивее мраморной (римские мастера, например, создававшие мраморные копии с греческих статуй, добавляли к ним опоры в виде древесных пней и т. п.).

Красочность легче всего достижима и наиболее оправдана в керамической скульптуре. Она расцветивается яркими красками, которые подходят к ее блестящей поверхности, получающейся после покрытия глазурью и обжига. Правда, древнегреческие мраморные статуи были расцветены восковыми красками и кое-где покрыты позолотой. Но то была легкая, осторожная окраска условными оттенками зеленого и розового, с течением времени выцветшими. Расцветивание скульптуры применялось также в средние века, в эпоху Возрождения и имело место в древнерусской скульптуре. В наше время некоторые скульпторы (например, С. Т. Коненков) слегка

подкрашивают мраморную и деревянную скульптуру. Скульптуру делают также из нескольких каменных пород различного цвета или, обрабатывая камень (например, ангидрид), обнажают в отдельных местах нижний слой, имеющий иную окраску, чем верхний. Но все это — редкие явления, не имеющие существенного значения.

Каждый из скульптурных материалов — глина, воск и пластилин, гипс и цемент, бронза и другие металлы, мрамор и другие породы камня, дерево и кость, терракота, фаянс и фарфор — отличается особыми техническими свойствами. Поэтому использование каждого скульптурного материала связано с особыми техническими процессами и приемами.

Для воска, иногда и для глины, единственным процессом их обработки является лепка. По общему правилу, скульптура из глины (иногда и из пластилина) переводится в гипс или цемент посредством формовки и отливки. Это предохраняет глиняную скульптуру от разрушения и, кроме того, позволяет изготовить несколько повторений (из гипса, бронзы и других материалов). Обеспечить сохранность глиняной скульптуры можно, кроме того, и без отливки, посредством особых приемов лепки. Но такая скульптура, разумеется, остается уникальной (см. ниже).

Большое количество повторений возможно в керамической скульптуре (терракота, фарфор, фаянс), которая после формовки и отливки обжигается в печи особого устройства. Терракота, изготавливаемая из обыкновенной глины, имеет матовую поверхность и чаще всего сохраняет свой натуральный цвет. Фарфоровая и фаянсовая скульптуры перед обжигом раскрашиваются и покрываются блестящей глазурью.

Скульптура из бронзы, помимо отливки с глиняной модели, нуждается обычно еще в последующей чеканке, исправляющей дефекты, получившиеся при отливке, и обеспечивающей точную передачу модели.

Скульптура из бронзы и других металлов может быть выполнена также с помощью выбивной техники (обработка молотком металлических пластинок с обратной стороны). Сходная техника применяется и при изготовлении скульптуры из нержавеющей стали, но обработанные таким образом пластинки свариваются электросваркой и укрепляются на металлическом каркасе, в то время как бронзовая скульптура остается полый.

Для выполнения скульптуры из камня предварительно изготавливается, в подавляющем большинстве случаев, гипсовый отлив с глиняной модели. Эта модель затем переводится в камень с помощью пунктирной машины или пунктирной рамы и последующей работы резцом и другими инструментами. Пунктирная машина намечает ориентировочные точки в одинаковых местах гипсовой модели и каменной глыбы.

Особую отрасль составляет изготовление резных камней миниатюрного размера — драгоценных и полудрагоценных. Они делятся на геммы (с углубленными изображениями, применялись в старину для печатей) и камней (с выпуклыми изображениями).

Известное сходство с работой по камню представляет резьба по дереву и кости.

Встречается также скульптура из комбинированных материалов, например из мрамора в сочетании с бронзой.

Выбор материала определяется также тем местом, где будет находиться скульптура. В северном климате для скульптур, устанавливаемых на открытом воздухе, больше всего подходит бронза, гранит и керамика (майолика, фаянс), не портящиеся в такой степени от снега и дождя, как мрамор.

Некоторые самодеятельные скульпторы работают в доступных им твердых материалах — главным образом в дереве. Надо подчеркнуть, однако, что твердые материалы подходят для композиционных вещей, но не для тех этюдов с натуры, на которых построена система реалистического обучения.

В данном руководстве приведены подробные сведения по использованию только тех материалов, которые наиболее доступны начинающему скульптору по способу их обработки и распространенности, а также наиболее пригодны для учебных целей.

Внимание начинающего скульптора должно быть направлено прежде всего на лепку в глине и пластилине. Глина отличается гибкостью, податливостью, в ней легко передать любую форму, любую частность. В отличие от твердых материалов глина допускает множество поправок. В глине гораздо легче достичь того, что при работе в других материалах требует большой затраты сил, умения и длительного опыта.

Глина — тот незаменимый материал, на котором следует учиться, усваивать профессиональные навыки.

РИСУНОК

Умение рисовать сильно облегчает работу скульптора. Наброски с натуры позволяют быстро улавливать разнообразные движения человеческого тела. Рисовать с натуры можно и в таких случаях, при которых заниматься лепкой затруднительно или невозможно. Кроме того, гораздо удобнее лепить композиции (будь то барельеф, круглая скульптурная группа или проект памятника с постаментом) по эскизу, предварительно разработанному на бумаге, чем искать композиционных решений в процессе лепки. Недаром считалось в XVIII веке, что «ваяние и живопись — две родные сестры и дочери рисования». Во время лепки скульптор, в сущности, все время рисует мысленно модель с различных профилей.

Рисунки некоторых скульпторов (Микельанджело, Родена) представляют в художественном отношении исключительную ценность. Отлично владели рисунком классики русской скульптуры. Некоторые из них — М. И. Козловский, И. П. Прокофьев, Ф. Т. Толстой, И. П. Мартос — были настоящими виртуозами графики. Среди советских скульпторов есть видные мастера рисунка (например, Н. А. Андреев, В. А. Ватагин и др.).

Однако следует помнить, что рисунок с живой модели лишь облегчает процесс этюдной лепки, но заменить ее не может, ибо у подлинного скульптора всегда более развито чувство объемности, чем чувство контура и линии.

Рисунки видных скульпторов этим и отличаются от рисунков живописцев и графиков: в них четче показана трехмерность предметов, подчеркнуты выпуклости и впадины. Можно сказать, что, рисуя, скульптор мысленно лепит предмет, так как привык воспринимать его не с одной стороны, а сразу со всех аспектов.

ПОДСОБНЫЕ ЗАНЯТИЯ ПО СКУЛЬПТУРЕ

Скульптура и живопись не представляют собой, как уже говорилось, двух резко отграниченных друг от друга отраслей искусства. Немало видных скульпторов были вместе с тем живописцами (Микельанджело, А. Верроккио и др.) Из русских мастеров живописи отдали дань скульптуре И. Е. Репин, В. М. Васнецов, В. А. Серов, М. В. Врубель.

Занятия по лепке помогают живописцу яснее воспринимать объемную форму предметов: которые он передает на холсте. Некоторые старые мастера, прежде чем писать многофигурную картину, лепили восковые фигурки и расставляли их в виде макета. Это позволяло им яснее представить себе расположение фигур в пространстве, условия освещения, словом, облегчало композиционные поиски.

Работа по лепке с нагуры, безусловно, необходима мастерам прикладного искусства, создающим объемные художественные изделия.

Знакомство со скульптурой очень важно и для архитектора. Многие новые здания украшаются скульптурой. Поэтому архитектору еще более необходимо, чем живописцу, развивать в себе чувство объема и пластической формы, гребующихся для более совершенного осуществления синтеза искусств.

Лепка может по той же причине принести пользу инженерам и техникам, проектирующим всевозможные объемные предметы и сооружения.

РАБОЧЕЕ ПОМЕЩЕНИЕ, ИНВЕНТАРЬ И МАТЕРИАЛ ДЛЯ ЛЕПКИ

РАБОЧЕЕ МЕСТО, ЕГО ОБОРУДОВАНИЕ

Для работы по скульптуре лучше всего выделить особое помещение в 25—30 кв.м с верхним светом или высоким окном, выходящим на север. Чтобы приспособить для работы обычную жилую комнату, нужно наладить подходящее освещение. Свет на скульптуру должен падать сверху или сбоку. Поэтому скульптурный станок надо поставить перпендикулярно окну на расстоянии не менее 3 м от него. Необходимо завесить нижнюю часть окна.

Для работы при искусственном освещении следует ставить станок таким образом, чтобы источник света находился позади скульптора. Продолжая вечером работу, начатую днем, надо следить за тем, чтобы освещение не слишком отличалось от дневного. При различном освещении облик скульп-

туры сильно меняется. Резкий свет, вызывающий на скульптуре глубокие тени, следует смягчить (матовой лампочкой, абажуром).

Выбирая место для станка, следует обеспечить возможность отхода от него на расстояние во время работы. Чем большего размера произведение, тем дальше должно оно находиться от глаза при рассмотрении. Взгляд охватывает скульптуру в целом на расстоянии в полтора-два раза большем ее высоты.

При работе с натуры надо устанавливать подставку для модели (при лепке мертвой натуры или головы) рядом со скульптурным станком, а при лепке целой фигуры — по крайней мере на расстоянии 1,5 м. Вообще говоря, натура должна находиться на таком расстоянии от глаза, чтобы ее можно было охватить одним взглядом, а не рассматривать по частям. Помимо этого, она должна стоять на таком уровне, чтобы не приходилось смотреть на нее снизу вверх или сверху вниз. Кроме подставки для натуры, с другой стороны скульптурного станка ставится ящик с подготовленной для лепки глиной. Для хранения готовых работ следует укрепить на стенах полки или приспособить для этого шкаф.

СКУЛЬПТУРНЫЕ СТАНКИ

Как уже сказано, скульптура и модель должны находиться на уровне глаза скульптора. Поэтому бюст натуральной величины и небольшие фигуры следует лепить на станке высотой в 1,2—1,3 м (рис. 1), а бюсты большого размера и полуфигуры натуральной величины — на станке высотой в 60—70 см (рис. 2).

При работе в тесном помещении можно пользоваться (при лепке бюстов и небольших фигур) станочком высотой в 20 см. Этот станочек ставится на стол, покрытый клеенкой, а по окончании сеанса может быть убран в другое место (рис. 3)

Скульптурные станки изготавливаются из дерева и представляют собой доску, укрепленную на трех ножках (рис. 1), а для более тяжелых скульптур — на четырех (рис. 2). Верхняя доска станка вращается на деревянном стержне. Вращая доску, скульптор поворачивает свое произведение во все стороны. Ему необходимо рассматривать и модель и свою работу со всех точек зрения и обрабатывать ее со всех сторон.

Доска для станка, изображенного на рис. 1, делается размером 50 × 50 см, а для станка, показанного на рис. 2, — размером 70 × 70 см, для станочка (рис. 3) — размером 35 × 35 см. Нижняя полочка предназначена для скульптурных инструментов.

Подставка для натуры делается также из дерева и укрепляется на четырех ножках (рис. 4). Высота подставки — 50 см, размер верхней доски — 1 кв. м. Верхняя доска подставки обычно вращается на роликах, так как она несет на себе значительную тяжесть (стоящий или сидящий на стуле натурщик).

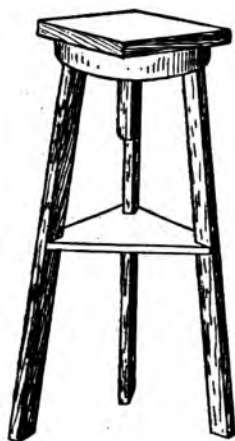


Рис. 1. Станок для лепки головы

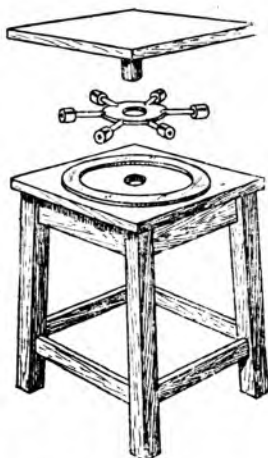


Рис. 2. Станок для лепки бюстов и фигур

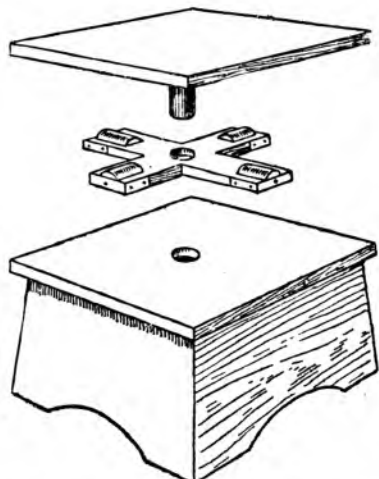


Рис. 3. Станочек для лепки бюстов и небольших фигур



Рис. 4. Подставка для natуры

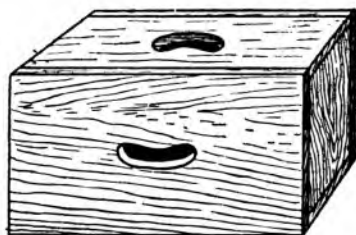


Рис. 5. Подставка для работы

Вращающаяся подставка избавляет скульптора от необходимости обходить модель со всех сторон или пересаживать ее во время сеанса. Последнее имеет свои неудобства: нарушается поза, складки одежды принимают другой вид.

Натурщика в лежачей позе можно поместить на доске, положенной на подставку и опирающейся на табуретки.

При отсутствии подставки можно поставить стул для модели на ящик. Можно также поместить модель и на столе. Но в этом случае, для того чтобы модель находилась на уровне глаза, скульптору надо стоять во время работы на ящике или другой подставке высотой в 20—30 см (рис. 5).

ГЛИНА И ПЛАСТИЛИН

Глина, как уже указывалось, является основным скульптурным материалом. Лучшей считается зеленая глина, как наиболее эластичная и податливая. Но она встречается реже, чем глина светлосерая голубоватого оттенка, почти не уступающая ей по качеству, и серо-желтая, более сухая, грубая и песчаная. Глина бывает и иной окраски — красновато-бурая, темносерая и черная.

Надо различать глину жирную и тощую. Тощая глина не подходит для скульптурных работ, так как она содержит слишком много песка. Жирная глина при соединении с водой образует тестообразную массу, которой можно придать любую форму. Такая глина дает на руке ощущение жирного вещества. Встречается она в низменных сырых местах или на берегу реки; в просторечье она называется суглинок.

Слишком жирная глина также не подходит для лепки вследствие излишней липкости и вязкости.

Глину сначала просушивают на воздухе под навесом. Сухую глину разбивают затем на мелкие куски и просеивают через сито, чтобы удалить камешки и сгустки песка. Затем глину насыпают в оцинкованный ящик, а при отсутствии его — в бочонок, ведро или кадку, и заливают водой. Чем мельче разбита глина, тем скорее она соединится с водой. Обычно она становится пригодной для лепки через сутки после замачивания.

Надо иметь в виду, что скульптору нужна глина различной степени влажности — более жидкая и более плотная. Глина должна быть залита не сплошь, но кое-где выступать над уровнем воды. Если налить слишком много воды, то глина станет слишком жидкой, если слишком мало — чересчур вязкой. И то и другое создает затруднения при работе.

В начале лепки пользуются более плотной глиной, в дальнейшем — более жидкой. Первая находится в верхней части ящика, вторая — ближе к его дну. Чтобы располагать во все время работы глиной различной влажности, надо брать ее из разных мест ящика так, чтобы она лежала неровно и образовывались углубления. Взяв комок глины для работы, его надо как следует промять и проверить на ощупь степень плотности.

Чтобы избежать перебоев в работе, необходим запас глины, достаточный для нескольких скульптур.

Работу, выполняемую в глине, необходимо предохранять от высыхания, вызывающего трещины. По окончании сеанса работу покрывают мокрой, хорошо отжатой тряпкой, а сверху нее — сухой тряпкой. Накладывать тряпки следует осторожно, не нажимая на скульптуру.

Полезно накладывать тряпки на дуги из проволоки. Дуги втыкаются одним концом в вершину, другим — в основание скульптуры. Тогда тряпки не прилегают вплотную к ее поверхности. Образовавшиеся дырочки потом заделываются.

Лучше всего, однако, пользоваться вместо тряпок мягким пластиком (искусственной клеенкой). Для небольших вещей обертывание тряпками можно заменить накрыванием их маленьким ящиком (сплошь зашитым или прорезным), на который накладывается влажная тряпка.

Для поддержания влажности следует во время длительной работы и всегда по окончании сеанса обрызгивать скульптуру водой. При значительном перерыве между рабочими сеансами следует снять тряпку со скульптуры, обрызгать ее водой и снова наложить уже влажную. Под пластиком же глина остается влажной более недели.

Слишком мокрые тряпки вредны для скульптуры, так как стекающая с них вода разжижает ее поверхность и, таким образом, искажает форму. Надо иметь в виду, что скульптура сохнет гораздо быстрее, если внутри нее находится каркас.

П л а с т и л и н — материал, более вязкий, чем глина, имеет то преимущество, что он не сохнет и не нуждается в замачивании. Недостаток пластилина — большая зависимость от температуры помещения. Иногда он настолько твердеет от холода, что при лепке приходится нагревать стек.

При высокой температуре пластилин начинает плавиться. Поэтому работы из пластилина необходимо держать подальше от печей и отопительных приборов, легом — от солнечных лучей.

Пластилин очень удобен для лепки небольших вещей, этюдов и эскизов. Скульптура из пластилина лучше сохраняется, чем выполненная в глине, и не требует столь тщательного ухода в процессе работы.

Выполнять большие вещи в пластилине затруднительно, как из-за недостаточной пластичности, так и вследствие дороговизны его.

В о с к обычно применяется для лепки небольших вещей.

ИНСТРУМЕНТЫ

Основным орудием лепки является для скульптора его собственная рука. В одних случаях, когда скульптор работает над крупным объемом, он пользуется ладонью, в других — большим пальцем или двумя пальцами. С помощью руки умелый скульптор может добиться самого главного, инструменты лишь дополняют работу руки.

Накладывая глину, скульптор постепенно наращивает формы. Вместе с тем он снимает и подрезает излишние куски и слои глины, добиваясь сходства с натурой, выразительности и законченности, придавая частностям больше определенности. С этой целью применяются стеки (рис. 6). Они в особенности нужны для мелких деталей, например, для таких углублений, куда не может проникнуть палец. Не следует пользоваться для этого ножиком.

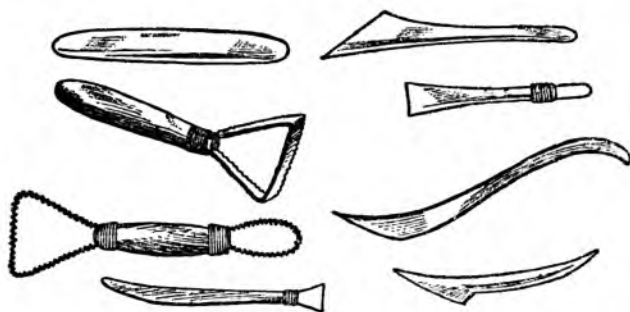


Рис. 6. Стеки деревянные и кольца

Скульптору необходимо иметь по крайней мере 5—6 стеков различной длины и формы. Если нельзя достать готовые стеки, то можно изготовить их следующим способом. Берется железный прут сечением в 5 мм и от него отрезаются бруски нужной длины. Нагрев брусок, его расплющивают молотком так, чтобы с обоих концов получились лопаточки различной формы:—треугольной, овальной и др. Лопаточки необходимо как следует загладить шкуркой, чтобы получилась ровная поверхность.

Для лепки небольших вещей можно пользоваться также металлическими инструментами, применяемыми зубными врачами и хирургами.

Скульптору нужны также два-три так называемых кольца различных размеров для удаления ненужных слоев глины. Для изготовления кольца к ручке, сделанной из какого-нибудь крепкого дерева, не впитывающего влагу, прикрепляется скрученная вдвое стальная проволока, изогнутая под углом или в виде дуги. Можно сделать кольцо также из плоского металлического бруска дугообразной формы с надрезами, образующими тупые зубцы.

Нижние концы дуги врезаются в ручку и обматываются проволокой.



Рис. 7. Молотки

Такие кольца удобны тем, что не гнутся при работе (рис. 6).

Полезно иметь также деревянный молоток цилиндрической или прямоугольной формы. Набросив первый слой глины, их укрепляют и утрамбовывают молотком (рис. 7).

Работа в гипсе требует особых инструментов (см. ниже раздел «Формовка и отливка»).

УПРАЖНЕНИЯ В ЛЕПКЕ С МЕРТВОЙ НАТУРЫ

Первоначальные навыки всякого мастерства лучше всего усваиваются, если начать с простых заданий и постепенно переходить к более сложным.

Поэтому лепке с живой природы должны предшествовать упражнения на мертвой натуре. В этой работе нет ничего увлекательного, но для начинающего она необходима. Даже тем, кто уже выполнял портретные этюды, полезно проверить свои знания на мертвой натуре.

В учебной работе добросовестно воспроизведенный предмет простой формы гораздо ценнее неумело и поверхностно выполненного этюда с живой природы. Кроме того, во время этих учебных упражнений воспроизводятся такие предметы, с которыми придется иметь дело впоследствии, создавая портреты и фигурные композиции.

Для начала можно лепить геометрические тела — куб, призму, пирамиду, шар. Если их нет в распоряжении начинающего скульптора, то их можно заменить предметами обихода. Для этой цели подходят стаканы, кувшины и вазы простой формы (их следует лепить в виде массивных, а не полых объемов), далее — глобус, книга (закрытая или раскрытая). Лепка геометрических тел и вообще предметов простой формы приучает к точности и четкой передаче формы. Кроме того, она имеет практическое значение, так как скульптору впоследствии придется столкнуться с изображением геометрических тел при выполнении подставок для бюстов и проектировании постаментов для скульптурных фигур.

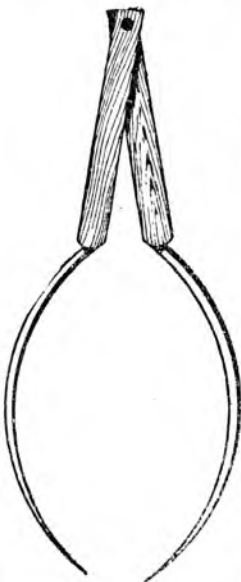


Рис. 8. Циркуль (для измерения природы)

Для того чтобы обеспечить устойчивость скульптуры, необходимо положить на доску, лежащую на скульптурном станке, плотный слой утрамбованной глины (основание). Глину надо накладывать на особую доску, а не на самый станок, так как от соприкосновения с влажной глиной станок скоро придет в негодность.

Доска, кроме того, дает возможность снимать работу со станка, если вместо нее на станок надо поставить другую.

Прежде чем приступить к лепке, надо определить на глаз пропорции изображаемого предмета, то есть соотношения между его длиной, шириной и высотой. Предмет внимательно разглядывают со всех сторон так, чтобы можно было себе мысленно представить его общую форму. Если же сразу приступить к лепке, не усвоив как следует формы предмета, то получатся ошибки, которые нелегко исправить. Скульптору очень важно развить в себе глазомер, не прибегая к механическим измерениям. Лишь по окончании работы можно проверить правильность взятых пропорций и контуров с помощью циркуля (рис. 8,9) и отвеса. Для этой же цели рекомендуется воспроизводить предметы не в натуральном разрезе, а несколько больше или меньше натуральной величины.

Зрелые скульпторы берут для своих вещей масштаб в $\frac{1}{4}$, $\frac{1}{2}$, 1,25 натуре и еще больший.

После того как создается ясное представление о форме предмета, начинают накладывать глину небольшими кусками на основание, постепенно наращивая ее со всех сторон соответственно форме изображаемого предмета. Если не следить за процессом своей работы, скульптура получится неправильной, косою.

Во время лепки скульптор по большей части стоит на одном месте. По мере надобности он поворачивает свою работу и одновременно модель. В связи с этим скульптору следует развить у себя так называемый «скользящий» взгляд, ибо его глаз во время лепки постоянно перебегает с одной точки на другую, проверяя по модели правильность получившихся контуров или граней скульптуры. В то же время скульптор разглядывает модель и свою работу с разных точек зрения — сбоку, сверху и снизу.

Начиная лепить, прежде всего следует построить свою вещь, то есть правильно передать пропорции натуры и вылепить ее общую, основную форму. Лишь сделав это, можно заняться отделкой частных частей. Если, например, моделью служит книга, то сначала на основание накладывают плоский ком глины, определяющий общую форму книги, затем переходят к отделке ее граней, выступающих над обрезаем корешка, и пр. Сравнивая свою работу с моделью, выясняют, где надо добавить и где убавить глины. Завершив эту основную часть работы, можно усложнить свою задачу передачей материала изображаемого предмета, то есть перейти к воспроизведению его поверхности — гладкой, шероховатой и т. д. Этим основным правилом надо руководствоваться при выполнении не только сложных, но и самых простых скульптурных работ.



Рис. 9. Масштабный циркуль. Применяется для проверки пропорции при работе с уменьшением или увеличением по сравнению с моделью

Правильность первоначального построения изображаемого предмета обеспечивает успешность дальнейшей работы. Нельзя полагаться на то, что вещь приобретет правильную форму после того, как будут сделаны частности, поэтому к передаче деталей надо подходить постепенно, не забегая вперед.

Надо следить за тем, чтобы работа не получалась, помимо желания скульптора, больше ранее намеченного размера. Поэтому, накладывая глину, стараются не переложить лишнего.

Допущенные вначале ошибки влекут за собой в дальнейшем много других ошибок.

После того как начинающий скульптор освоится с лепкой предметов простой геометрической формы, полезно перейти к предметам более сложным. Можно взять, например, гипсовые растительные орнаменты или настоящий плод, большой лист, целую ветку, положенные горизонтально. В данном случае опять-таки сначала намечается общее строение листа или ветки, их основные стержни, а затем уже передаются выпуклости и углубления, создающие контрасты света и тени.

НАТЮРМОРТ

Более сложным упражнением явится лепка нескольких предметов, то есть того, что в живописи зовется натюрмортом.

Для начала можно, например, положить друг на друга несколько переплетенных книг так, чтобы одна выступала над другой; можно приложить к ним еще одну книгу.

Можно также сгруппировать два-три различных геометрических тела, поставив их в различные положения.

Полезно составить натюрморт из разных по форме предметов, например, включить в него вазу, книгу, стакан и пр.

Лепка такого рода натюрмортов приучает скульптора направлять свой взгляд в глубину и определять на глаз расстояние между отдельными предметами и различными частями одного и того же предмета. Это очень пригодится в дальнейшем при работе с живой натурой, формы которой, в зависимости от кривой модели, находятся в разных пространственных планах.

Рекомендуется также поставить в качестве модели призму или цилиндр и набросить на нее кусок ткани так, чтобы получились складки; или поставить вазу, прикрыв ее наполовину драпировкой.

Эти упражнения служат подготовкой для последующей работы с одеждой фигуры.

Чтобы придать устойчивость своей вещи, необходимо делать ее на каркасе. Исключение составляют геометрические тела и другие предметы простой формы и небольшого размера, которые можно лепить и без каркаса.

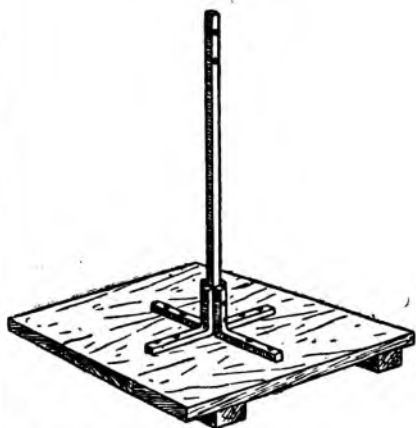


Рис. 10. Каркас для лепки головы

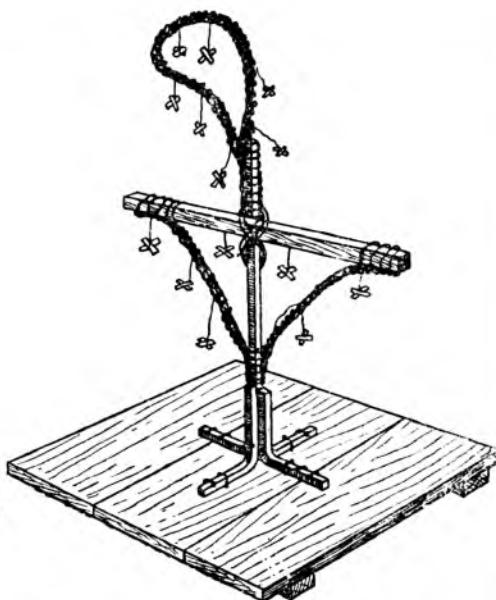


Рис. 11. Каркас с крестиками для лепки бюста

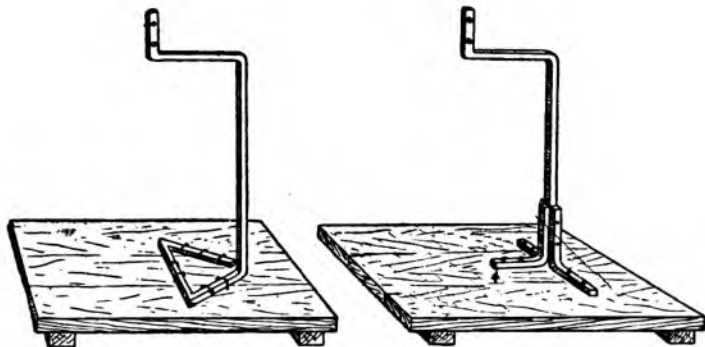


Рис. 12. Каркас (глаголь) для лепки фигуры

КАРКАС

Для изготовления каркаса берется толстый железный прут с загнутым, как у буквы Г, концом и прикрепляется к доске. Можно приклепать к нижнему концу прута скрещивающиеся лапки с винтами для прикрепления к доске, но можно просто согнуть нижнюю часть прута и укрепить его на доске с помощью гвоздей. Наиболее распространенные формы каркасов приведены на рисунках 10, 11, 12, 13, 14. К железному пруту желательно прикреплять (если модель имеет сложную форму) для лучшей устойчивости отдельных частей скульптуры несколько небольших деревянных крестов (5—6 см длиной) с помощью тон-



Рис. 13. Каркас с крестами для лепки фигуры



Рис. 14. Каркас для лепки животных и конных фигур

кой жженой проволоки (рис. 13). Проволока пропускается через отверстия в пруте или обматывается вокруг него. Такой каркас применяется обычно для изображения целой фигуры.

Благодаря каркасу, поддерживающему накладываемую на него глину, скульптура в процессе работы не наклонится и не развалится. Необходимо следить за тем, чтобы в ходе работы каркас не вылезал из глины наружу.

В некоторых случаях при лепке (если не предполагается формировать и отливать работу в гипсе) можно обойтись и без каркаса. Для этого надо сначала сделать болванку из плотной, крепко умятой глины. Затем приступают

к лепке, накладывая плотную глину поверх болванки. Если покрыть готовую вещь шеллаком (специальный состав, закупоривающий поры глины и тем самым предохраняющий ее от чрезмерного усыхания), то она годами сохраняет свой первоначальный вид.

Если вещь предназначена для обжига, для нее делается круглая болванка из дерева в виде цилиндра. Болванка вставляется в доску на ножках, обертывается бумагой, обмазывается глиной (рис. 15). Затем выполняют скульптуру.

После окончания работы, когда глина подсохнет, болванку вынимают из доски, через некоторое время вынимают и бумагу. Внутри скульптуры

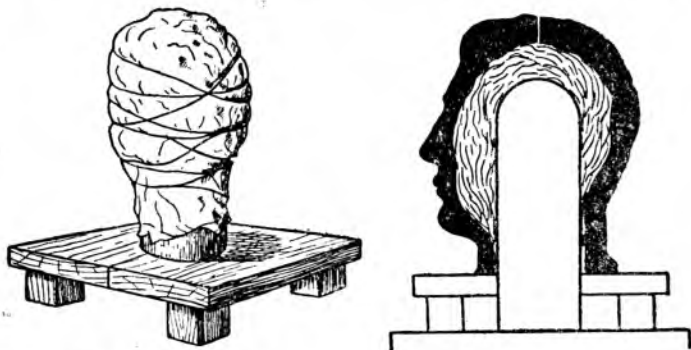


Рис. 15. Деревянная болванка для лепки головы при расчете на обжиг

получается пустота (два отверстия — нижнее и верхнее). Благодаря этому воздух, проходящий в эту пустоту, сушит скульптуру изнутри. Для большей прочности вещи кое-где добавляют внутри глину. Когда глина окончательно высохнет, скульптуру следует обжечь в гончарной печи.

* * *

Подготовкой к лепке с живой природы служит копирование гипсовых слепков.

Полезно начать со слепков отдельных частей лица (уха, глаза) и ступни. Затем можно скопировать какую-нибудь античную голову или хороший современный бюст. Для этого, разумеется, понадобится каркас.

Если голова имеет наклон, следует, прежде чем прикреплять к каркасу кресты, слегка изогнуть железный прут соответственно положению головы. При лепке бюста необходимо также прикрепить к пруту деревянную планку на том уровне, где будут находиться плечи. Верхний конец железного прута должен находиться не выше уровня бровей.

Для того чтобы увереннее приступить в дальнейшем к лепке портретного этюда, очень полезно вылепить сначала с натуры человеческий череп или хотя бы скопировать гипсовый слепок с черепа. Это упражнение даст возможность начинающему скульптору понять построение человеческой головы.

Одновременно следует изучать по анатомическим пособиям устройство черепа и его отдельных частей.

Занятия по лепке с живой натуры иногда начинают с рельефов (например, портретные медальоны). Для начального обучения больше подходит горельеф, чем барельеф. Полезно выполнить в виде горельефа и натюрморт.

Если начинающий скульптор в недостаточной степени владеет рисунком, ему рекомендуется специально заняться рисованием с натуры. Во всяком случае необходимо, чтобы он сначала рисовал те предметы и натюрморты, которые служат ему моделью для лепки.

ГОЛОВА И БЮСТ

ЭТЮДЫ С ЖИВОЙ НАТУРЫ

Как уже указывалось, этюды делятся на учебные и творческие. Первые служат целям обучения, вторые — подготовкой к композиционным произведениям. Внимание начинающего скульптора должно быть обращено на этюды учебного порядка. Ему следует добиваться в них полного сходства с моделью. Однако этюд не может явиться самоцелью, это лишь средство, помогающее решению тех или иных художественных задач. Причем задачи эти могут быть целиком решены только в законченном произведении, которое создается на основе определенного идейного замысла художником, достигшим зрелого мастерства.

МОДЕЛЬ

Для начала лучше всего делать этюды с натуры, обладающей крупными, четкими и даже резкими чертами лица. В особенности хороши для первоначальных этюдов старческие головы.

Труднее всего лепить головы детей и молодых девушек, так как в них неясно выражен характер форм, то есть то основное, что должен передать скульптор. Этюды живой натуры рекомендуется выполнять в размере 1,25 натуры.

К лепке приступают, хорошо изучив модель, составив себе ясное представление о ее характерных особенностях.

Модель следует усадить в удобную позу и не слишком ее утомлять. После 45-минутного—часового позирования надо сделать перерыв. В про-

в процессе работы модель не должна менять позу. Скульптор лепит ее с одной точки зрения не более 10—15 минут. После этого он поворачивает подставку, где сидит модель. Иногда ему приходится обходить ее кругом, чтобы как следует рассмотреть с разных сторон, а также сверху и снизу, сравнивая натуру со своей работой.

ПРОЦЕСС РАБОТЫ

Начинающий скульптор не должен торопиться. На первом сеансе следует лишь найти общую форму головы и правильные соотношения ее отдельных частей, то есть основные пропорции. Когда будет найден общий характер головы и она будет правильно построена, переходят к лепке носа, глаз, подбородка, ушей и т. д., добиваясь постепенно все большего сходства с моделью.

Сеанс занимает не меньше двух-трех часов. Для лепки этюда головы понадобится не меньше шести-семи сеансов.

Для начала следует вылепить голову с шеей, укрепив ее на каркасе, затем сделать другой этюдный бюст с плечами.

АНАТОМИЧЕСКИЕ ЗНАНИЯ

Каждая человеческая голова имеет свои неповторимые особенности. Но не забудем, что, несмотря на индивидуальные различия, все человеческие головы имеют общее анатомическое строение. Не зная, из каких основных частей состоит голова человека, как они связаны между собой, невозможно правильно вылепить модель. Скульптор должен обладать тем, что можно назвать двойным взглядом. С одной стороны, он воспринимает форму головы или тела в целом так, как он ее видит, а с другой стороны, взгляд скульптора должен быть направлен как бы вглубь модели, для чего необходимо знание внутреннего строения фигуры человека. Скульптор должен отдавать себе полный отчет в том, *что именно* он лепит, воспроизводя, например, те или иные части головы — мышцы, хрящи (ухо, нос) или те места (лоб, скулы), где кожа плотно прилегает к костям. Все эти различия передаются особыми приемами лепки, ибо нужно создать впечатление, что под кожей находятся мышцы, которые прикреплены к костям.

Скульптору также должно быть ясно, что происходит в человеческом теле при том или ином движении: как, например, сгибается или выпрямляется позвоночник, как сокращаются или растягиваются те или иные мышцы, как работают суставы при наклонах и поворотах, при ходьбе и т. д. В этом — залог сознательной и успешной работы с натурой.

Как уже указывалось, работая над этюдом головы, надо ознакомиться со строением черепа, его отдельных частей и прикрепленных к ним мышц, затем с устройством шеи (позвонки, регулирующие движение шеи, мышцы шейных суставов).

Для работы над бюстом следует изучить устройство грудной клетки, плеча и предплечья, плечевого пояса — лопатки, ключицы и связанные с ними грудные и спинные мышцы.

Следует прочитать руководства по пластической анатомии, изучить анатомические слепки. На основе этих знаний можно гораздо увереннее передать живую мимику лица, то есть движения мышц, вызываемые теми или иными ощущениями, мыслями, переживаниями человека. Без этого портретная работа, как бы добросовестно она ни выполнялась, остается бездушной копией.

ПЕРЕДАЧА ХАРАКТЕРА НАТУРЫ I

Несмотря на то, что в учебном этюде не обязательно подчеркивать душевное состояние позирующего, этюд должен производить живое впечатление, а не напоминать механический слепок. Для этого вовсе не нужно прибегать к резкой, неровной, прерывистой лепке отдельными большими мазками. Надо стремиться к законченности и цельности формы, являющейся основой реалистического мастерства, насколько это достижимо в учебном этюде. Главная задача заключается в том, чтобы развить в себе наблюдательность, умение видеть и выделить самое существенное в натуре.

Второстепенные детали можно воспроизводить менее четко, чем основные черты лица, лишь слегка подчеркивая их впадины и выпуклости. Игра светотени на поверхности скульптуры сообщает ей трепет жизни.

ГЛАЗА

Скульптору необходимо знать устройство глаза, движения век и зрачка, происходящие при взгляде вверх, вниз, в стороны.

Глаз в скульптуре моделируют по-разному. В ранних античных бюстах глаза делались без зрачков. Внимание скульптора было обращено на моделировку бровей, глазных впадин, на тонкий рисунок век и глазных яблок.

Более выразительны те позднеантичные портреты, где на глазном яблоке выделяется более выпуклый (не намного) зрачок. Хрусталик и радужная оболочка обведены легкими контурами. Некоторые скульпторы на месте хрусталика делают небольшое круглое отверстие. Другие изображают зрачок в виде круглого углубления с более глубоким отверстием. В верхней части отверстия оставлен кусочек, прикрепленный к верхнему веку. Отчетливо выделяясь среди глубокой тени, этот кусочек передает световой блик на зрачке.

С помощью указанных приемов можно приблизительно передать цвет глаз природы и, таким образом, более четко показать индивидуальный характер модели. Для светлосерых и голубых глаз больше подходит пер-

ый прием (легкая выпуклость, мягкость контуров, мало заметное углубление), для темных же глаз — усиление контрастов света и тени.

Отверстие в зрачке не должно быть слишком широким и глубоким, иначе оно превратится в черную, резко выделяющуюся дыру.

ВОЛОСЫ

Передача волос имеет важное значение для портрета, ибо в них также выражается характер человека. Волосы сначала передаются общей массой, при этом надо проследить их общее движение от корней до верхушек. Очень важно показать тонкий переход от лба к волосяному покрову так, чтобы было видно, что волосы не «приклеены» и не наложены, подобно парикю.

Передавая характер волос — жестких или мягких, волнистых, прямых и кудрявых, скульптор должен разнообразить свои приемы. Кое-где оставить обобщенную массу, местами же с помощью стека показать отдельные пряди волос и их движение. При этом учитывается влияние светотени, зависящей от глубин и выпуклостей поверхности скульптуры, на общее впечатление. Такой прием дает значительно лучший результат, чем кропотливая, равномерная разделка отдельных прядей или волосков.

БЮСТ

При работе над бюстом, как уже указывалось, прежде всего устанавливается каркас (рис. 11) и закладывается основание из глины. Заранее учитываются форма и размер обреза груди и подставки (лепной эскиз или рисунок). Затем необходимо найти пропорции бюста, то есть соотношения головы с шириной плеч и размером грудной клетки.

Сначала лучше сделать бюст с обнаженной натуры, в следующей работе можно передать одежду. При этом стараются показать характер материала, из которого она сшита, особенности складок, в которые драпируется данный материал. Необходимо научиться одежду передавать так, чтобы за ней чувствовались формы и движение тела.

Для учебных этюдов модель ставится в наиболее простую позу — фронтальную: голова должна быть направлена вперед по прямой оси, не допускаются какие-либо наклоны и повороты шеи и туловища. В учебных этюдах надо ставить себе простые задачи, не забегая вперед, не предвосхищая задач композиционного портрета.

КОМПОЗИЦИОННЫЙ ПОРТРЕТ

Главное отличие простого этюда от композиционного портрета заключается в том, что первый обнаруживает в большинстве случаев лишь внешнее сходство, второй — раскрывает внутреннее содержание образа, душевный мир человека. Исполненный с безукоризненным сходством пор-

трет выдающегося человека при всей внешней правдивости, если он лишен внутренней, большой правды, есть лишь документ, но не исторический образ. Лучшие советские портреты дают глубокую и всестороннюю характеристику портретируемого — государственного деятеля, изобретателя, ученого, человека искусства, полководца, героя труда и т. д., раскрывающую большое общественное значение их деятельности. В них подчеркиваются интеллект, воля, энергия, показывается то, чем данный человек выделяется среди других, и то, чем он отличается от людей капиталистического мира.

В этом и состоит основная направленность советского портрета, отличающегося глубиной идейно-психологического содержания. Вместе с тем реалистический портрет четко индивидуален, он раскрывает неповторимый характер данного деятеля. В творческую задачу портретиста входит гармоническое сочетание этих двух начал — общественного и личного.

Ценность композиционного портрета заключается прежде всего в содержании его образа. Хороший композиционный портрет — это не просто усовершенствованный этюд, он возникает в итоге большого творческого труда. Работая над композиционным портретом, портретист должен составить себе определенное мнение о своей модели, о благородных чертах ее характера, о ее общественной значимости.

Поэтому для портретиста очень важно установить духовный контакт с моделью, развить в себе интерес к данному человеку. Этому содействуют беседы во время перерывов и даже во время позирования. Портретист заботится о том, чтобы модель не скучала, не утомлялась, поддерживает в ней бодрость, чтобы на ее лице не появлялось вялого, полусонного выражения. В этих разговорах портретист и получает понятие о внутреннем облике модели, о круге ее интересов, умственном развитии. Полнота и ясность портретной характеристики во многом от этого зависит. В частности, портретисту становится ясным, какое выражение лица является наиболее типичным и красноречивым для данного человека. Равнодушное отношение художника к портретируемому приводит к неудаче.

Работа над портретом без натуры не должна ограничиваться одними документальными материалами (фотоснимками и пр.), которых далеко не достаточно, особенно для скульптора. Необходимо, чтобы творческое изображение было подкреплено этюдами с натуры. Для этого нужно подыскать подходящую модель, сделать с нее этюд, затем его прокорректировать в смысле сходства по снимкам, сделанным в фас и в профиль.

Кроме того, для портретиста, работающего без натуры, чрезвычайно важно непрерывное и пристальное, закрепляемое в набросках наблюдение над различными людьми, над выражением их лиц. Это развивает у портретиста способность психологического проникновения в образ. Большое значение имеет работа над композицией портрета.

В советских скульптурных портретах мы находим различные решения композиции. Одни мастера стремятся к простоте, другие к внушительности и к пышности оформления (постамент, драпировки, аксессуары). Одни используют повороты и наклоны, другие от этого воздерживаются.

Многое в оформлении, да и в размере бюста зависит и от того места, где он будет помещен (например, бюст-памятник Герою Советского Союза, устанавливаемый на его родине среди площади и т. д.). Знакомясь с разнообразными композиционными решениями по современным и классическим образцам, скульптор, подвергнув их критической оценке, найдет немало положительного и ценного. Но надо создавать и собственные решения, отвечающие духу нашей эпохи и особенностям данной портретной темы.

ЖИЗНЕННОСТЬ И ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ПОРТРЕТНОГО ОБРАЗА

Эти качества зависят в основном от того, что можно назвать завязкой портретной темы, то есть от выбора скульптором общего настроения, душевного состояния модели и его внешних проявлений (мимика, движение или полная неподвижность; взгляд, его сила и направление). При взгляде на различные бюсты, созданные советскими скульпторами, возникает представление то об ораторской трибуне или о поле битвы, то о рабочем кабинете или лаборатории, то о мастерской художника или театральных подмостках. В некоторых же портретах человек изображен как бы наедине с самим собой, погруженным в мечты, поэтическое раздумье. Мы видим в ряде скульптурных портретов сложное выражение лица, например, иногда взгляд выдает озабоченность и даже грусть, в то время как на губах мелькает улыбка. В лучших портретах мы замечаем сочетания различных психологических черт, раскрывающих все богатство душевной жизни человека, всесторонне выражающих его характер, например героической отваги и добродушия, трезвой деловитости и живого темперамента, высоко развитого интеллекта и сильной воли и т. д. Таковы портреты, в которых основная завязка темы получила правильное, убедительное развитие. Портрет такого рода — плод не только обостренной наблюдательности, но и силы воображения, позволяющей художнику ясно представить своего героя в какой-то важный момент его жизни.

ФИГУРА, СТАТУЯ, МАЛЫЕ ФОРМЫ.

Говоря о лепке фигуры человека, мы имеем в виду главным образом учебные этюды. Общие указания о лепке портретных этюдов применимы и к этюдам с фигуры, частные же — за некоторыми исключениями.

Этюдную работу следует начать с обнаженной фигуры.

В качестве модели надо взять молодого, выше среднего роста, нормально сложенного, неполного мужчину с мускулатурой, хорошо, но не чрезмерно и односторонне развитой, как это бывает у атлетов. На мужском теле яснее видна анатомическая структура, чем на женском. У стариков же тело часто деформировано.

Размер круглого этюда с фигуры— $\frac{1}{3}$ природы, то есть 60—65 см. Большой размер затрудняет работу по техническим причинам (каркас и пр.).

На первый этюд с фигуры потребуется около двух недель при ежедневных трех-четырёхчасовых сеансах. Следующий (более проработанный) этюд потребует около трех недель. Композиционная фигура-статуя размером в 1 м отнимет не меньше месяца.

Когда лепят одетую фигуру, то сначала делают этюд с обнаженной модели, стоящей или сидящей в задуманной позе. Затем уже лепят модель (ту же самую или другую — сходного телосложения) в одежде. В общей сложности такой этюд может быть выполнен за пять-шесть недель.

Образцы поз — стоячих, лежащих и сидячих — для учебных этюдов можно найти в альбоме, изданном Академией художеств СССР.

РЕЛЬЕФНЫЕ ЭТЮДЫ

Лепку фигуры рекомендуется начинать с рельефных этюдов. Они выполняются на вертикально поставленном деревянном щите (80×40 см), укрепленном на толстой доске (40×30 см), выступающей вперед (рис. 16).

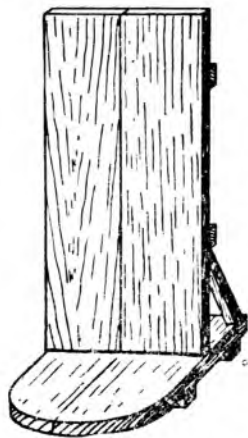


Рис. 16. Доска для лепки небольших рельефов

По краям щита набиваются гвозди, на них укрепляется проволочная сетка. На сетку накладывается слой утрамбованной глины, служащий фоном для фигуры.

Рельефный этюд легче выполнить, во-первых, ввиду отсутствия нескольких тыльных и боковых точек зрения, во-вторых, из-за возможности обойтись без каркаса. Но для рельефных этюдов надо избегать таких поз, при которых фигура или отдельные ее части видны в перспективном сокращении.

Необходимо соблюдать следующее правило: отдельные части фигуры (например, согнутое при сидении колено) не должны слишком выступать вперед. Надо себе представить, будто параллельно плоскости фона на известном расстоянии от нее проходит «воображаемая стенка». В промежутке между этой стенкой и фоном должна уместиться фигура так, чтобы все наиболее выпуклые точки ее находились на одном уровне. Это можно проверить в ходе работы с помощью линейки и отвеса. Если не соблюдать этого

правила (оно имеет важное значение для рельефной композиции), может получиться, что какая-нибудь второстепенная часть окажется более выпуклой, чем главные, то есть те, которые должны прежде всего привлечь внимание зрителя.

Наряду с этюдами целой фигуры желательно вылепить отдельно в натуральном размере спину до пояса, голову в профиль, а также кисть руки.

ЗАНЯТИЯ ПО АНАТОМИИ

Изучение анатомии на данном этапе обучения начинается со скелета. Затем проходят мышцы туловища и конечностей.

Нужно при этом обратить особое внимание на работу суставов и мышц при различных движениях и позах. Очень полезно самому вылепить небольшие анатомические этюды из воска или пластилина со скелета и изображения тела без кожного покрова.

Скульптору всего важнее понять и усвоить прикрепление мышц к костям и деятельность «механизмов», регулирующих движение. Об этом хорошо говорит А. С. Голубкина: «Чтобы понять какую-нибудь машину, ее мало срисовать и скопировать, ее надо разобрать и собрать, поняв каждую часть, потому что там нет ни винта, ни выемки без специального назначения. Если вы так же подойдете к устройству человеческого тела, то увидите такую изумительную мудрость и красоту его устройства... С этой стороны анатомия прямо захватывает, а чтобы все это увидеть, надо самому сделать анатомический этюд... Все это так красиво, изящно, целесообразно... Например: рессорное устройство ступни, блок руки, чутко подвижная система шеи...¹»

ОБЪЕМНЫЕ ЭТЮДЫ С НАТУРЫ

Перед тем как приступить к лепке фигуры, рекомендуется вылепить этюд стопы и кисти руки.

Этюды с конечностей избавляют от лишних затруднений при лепке целой фигуры. Их можно выполнять без каркаса. Лепка руки представляет значительные трудности, которые легче преодолеть, если иметь четливое представление о составляющих ее костях и суставах. Кисть следует вылепить в нескольких основных положениях (открытую, согнутую, повернутую в сторону, ладонью вниз и вверх).

КАРКАС

Фигура лепится на каркасе, состоящем из неподвижного металлического стержня (глаголя) и прикрепленных к нему проволокой деревянных крестов. Верхний изгиб глаголя должен находиться в середине фигуры, то есть несколько выше крестца (рис. 13). Прикрепив глаголь к доске, изгибают проволоку с крестами соответственно позе модели и ее пропорциям. На доске закладывается достаточно плотное основание из утрамбованной глины. При этом в первую очередь выполняется прямоугольный плинт, на котором будет покоиться фигура.

¹ А. С. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1937, стр. 66—68.

ПРОПОРЦИИ И ПОСТРОЕНИЕ ФИГУРЫ

Как и всегда при работе с натуры, прежде всего надо тщательно изучить модель. Некоторые скульпторы даже позволяют ей расхаживать по мастерской, закрепляют тем временем свои наблюдения на бумаге в набросках и не начинают лепки с первого сеанса. Во всяком случае, для начала надо сделать небольшой набросок в пластилине с позирующей модели, желатель-но и рисунок.

Рассматривая модель, составляют себе четкое представление о ее пропорциях. Основное — это соотношение головы и тела. У нормально развитого взрослого человека голова укладывается около семи раз по длине тела, начиная с шеи.

Отношение размеров головы и отдельных частей тела и их соотношения между собой также могут быть выражены в цифрах. Им надо руководствоваться, выполняя эскизы без натуры. Но все же эти цифровые отношения лишь приблизительны, они несколько меняются у различных людей. В этих вариациях заключается индивидуальный характер модели, который и надо первым делом уловить.

Если фигура правильно построена, то ноги ее твердо стоят, руки не висят как плети — во всей фигуре и отдельных частях чувствуется основной стержень, то есть костяк¹. О такой фигуре скульптору говорят, что она действительно «стоит». «Поставить» фигуру — значит показать ее устойчивость и вместе с тем ее движение в данной позе.

Процесс лепки фигуры мало чем отличается от лепки бюста, так как проводится по тому же принципу от общего к частному.

Когда лепят нижнюю часть, надо рассчитывать, исходя из ее величины, уместится ли вся фигура вместе с головой в выбранном размере и на подготовленном каркасе. Иначе работа будет тормозиться ненужными переделками. Кроме того, как уже указывалось, надо следить за тем, чтобы каркас находился на расстоянии 3—5 см от поверхности работы.

ОДЕТАЯ ФИГУРА

При изображении одетой натуры надо обращать особое внимание на передачу складок, получающихся при той или иной позе в тех местах, где одежда не прилегает плотно к телу. На плотном материале образуются резкие и массивные складки простой формы, на легкой ткани — формы более сложной и неожиданной. Надо различать складки (или, вернее, сборки), получающиеся от самого покроя широкой одежды, и те, что образуются движением, например, на рукаве, если согнута рука. Кроме

¹ «Для того чтобы понять движение, позу, лучше всего постараться самому не только почувствовать эту позу, но и принять ее, причем принять ее так свободно и так полно, чтобы вполне ощущались тяжесть вашего тела и тяготение к земле» (Г. Кепинов. Технология скульптуры. М., 1936, стр. 45).

того, в скульптуре передаются складки, получающиеся от ветра. Под действием ветра ткань начинает развеиваться, но это движение задерживается тяжестью самой ткани. Легкий материал при этом сильнее дробится на складки.

Надо иметь в виду, что при каждом движении модели меняется число складок и их очертания. После перерыва в работе получатся иные складки. Но если не изменилась поза, основное направление складок сохранится. Поэтому в самом начале работы надо подметить основной характер крупных складок и запомнить его, чтобы сохранить при дальнейшей разработке. Иначе можно запутаться, особенно если воспроизводить меняющиеся все время мелкие складки.

Следует помнить, что складки, подчеркивающие движение фигуры, усиливают ее выразительность, оживляют одежду.

Изображая одежду, стараются передать особенности ее материала, его плотность или легкость, гладкую или шершавую поверхность. Разумеется, это осуществляется уже на последнем этапе работы. При этом не надо забывать и о тех местах, где сквозь одежду чувствуется тело.

НАБРОСКИ С НАТУРЫ И ПО ПАМЯТИ

Наряду с длительными по времени исполнения этюдами следует быстро делать в пластилине наброски с натуры и по памяти не только с людей, но и с домашних животных. Эти работы сильно развивают наблюдательность, зрительную память и глазомер. Особенно полезны для будущей композиционной работы наброски людей, несущих тяжести, занятых физической работой или физкультурой и спортом.

КОМПОЗИЦИОННАЯ ФИГУРА (СТАТУЯ)

То, что было сказано о композиционном портрете, относится и к портретной статуе. Однако задачи здесь усложняются. Характер человека выражен и в его телосложении, в его походке, осанке, типичных позах и жестах, наконец, в его одежде и в том, как эта одежда на нем сидит. Здесь нужны еще более длительные наблюдения, тщательное обдумывание композиции для того, чтобы притти с помощью этюдов и эскизов к цельной и выразительной характеристике человека. Ничто не должно быть предоставлено на волю случая, но должно логически вытекать из содержания данной портретной темы. Достойный пример этого — серия работ Н. А. Андреева «Лениниана», где Ленин изображен в различные моменты его деятельности, в различных позах и душевных состояниях. Иногда самая простая, почти неподвижная, фронтальная поза может оказаться и самой красноречивой (В Боголюбов. «Маршал Говоров»). Но в других случаях содержание образа диктует более сложные решения в смысле постановки позы и передачи

жестов, то есть движения головы, рук, ног, положения туловища, наклонов и поворотов (И. Кибальников. «Чернышевский»). Так, человек может быть представлен в действии (И. Чайков. «Футболисты») или готовящимся к действию (М. Козловский. «Суворов»). Большое значение для цельности и выразительности образа имеет также удачный выбор и трактовка одежды (тулуп на «Часовом» Л. Шервуда), развевающиеся драпировки в знаменитой группе В. Мухиной. Конечно, в двух последних примерах перед воображением скульптора открывался большой простор, так как он создает образы не портретные, а типические, обобщенные. Но и в композиции портретных статуй творческое воображение играет значительную роль. В зависимости от задачи, стоящей перед скульптором, он может или обратить все внимание на одну, но самую характерную черту личности портретируемого, или, напротив, создать обобщающий образ, охватывающий всю совокупность психологических черт модели. Поэтому среди портретных статуй мы находим самые разнообразные композиционные решения и психологические характеристики.

Статуя коренным образом отличается от фигуры, выполняемой в целях изучения. Для того чтобы создать статую, нужны подготовительные этюды. Но статуя никогда не является только увеличенным и проработанным этюдом. Образ, воплощенный в статуе, может быть собирательным, обобщенным. Для одной вещи делают иногда этюды с двух-трех моделей, ибо у одной модели можно найти нужное для вашего замысла телосложение, у другой — подходящую голову, у третьей — осанку, походку и т. д.

Работая над статуей, нужно стремиться к жизненной правде, но изобразить человека таким, каким он бывает в обыденной жизни, поставить или посадить статую на постамент так, как сел и встал бы в жизни человек, еще не значит скомпоновать статую. Одни позы могут оказаться слишком обыденными, прозаичными, другие, наоборот, слишком натянутыми, официальными или аффектированными.

Поэтому некоторые видные мастера-реалисты, работая над портретной статуей, особенно над памятником, не всегда придерживались абсолютного сходства и иногда несколько видоизменяли пропорции изображаемого человека с тем, чтобы придать статуе более величественный и значительный вид, что часто ведет и к более глубокому раскрытию содержания образа.

Людей социалистического общества надо показать в красивом, величавом облике, раскрывающем их положительные стороны. Следует отыскивать движения, наиболее характерные и вместе с тем наиболее выразительные в пластическом смысле. Чтобы передать какой-нибудь трудовой процесс, надо знать его суть, нужно внимательно изучать жизнь, запоминать и зарисовывать ее яркие, привлекательные явления. Следует помнить, что человек — главный предмет скульптуры. Машины, орудия труда, предметы обихода не должны подавлять образ человека. Хорошая скульптура лаконична, не терпит излишнего многословия, ничего случайного и мелкого.

Содержание произведения должно быть претворено достойным художественным образом. Это значит также, что статуя должна отличаться, наряду с психологической выразительностью, пластической цельностью, гармоническим соотношением частей, красотой и выразительностью формы законченностью и закономерностью композиции, обусловленными образным содержанием произведения.

Композиция статуи предполагает наличие ритма, то есть повторяющихся и дополняющих друг друга или гармонирующих друг с другом движений, развернутых по одинаковому или различным осям. Противоположные движения, обогащающие композицию статуи, называются контрапостами (Мирон. «Дискобол»). Статуи Поликлета построены на основе так называемого хиазма. В его «Дорифоре» (копьеносце) одна нога служит опорой всего тела, другая — слегка согнута, этому отвечает и положение руки, опущенной вниз и слегка приподнятой, наклон живота контрастирует с положением грудной клетки и легким наклоном головы. Разнообразные примеры ритмических решений можно найти у классиков западной и русской скульптуры (И. Мартос. «Минин и Пожарский»). Хорошая композиция возможна, правда, и без подчеркнутого ритма, но не может обойтись без ритма вообще, во всяком случае — без продуманного построения.

СТАТУЭТКИ

Работа над статуэтками на бытовые темы из советской действительности часто привлекает внимание самодеятельных скульпторов. Эти вещи, нередко носящие сюжетный характер, допускают больше непринужденности, чем статуи, но и в них не должно быть случайности композиции и они должны быть ритмично построены.

БАРЕЛЬЕФ И ГОРЕЛЬЕФ

К работе над барельефом следует приступать, освоившись с рисунком фигуры и головы человека, а также — с перспективой. По перспективе, кроме изучения пособий, нужны (для подготовки к композициям) систематические упражнения в рисовании с натуры (пейзаж, комната с обстановкой). Даже наиболее простая задача — барельефная лепка портретного медальона с головы, повернутой в профиль, — плохо решается, если не знать основ перспективы.

МОДЕЛИРОВКА, СВЯЗЬ С ФОНОМ

Барельефное изображение должно быть органично связано с фоном, составляя с ним единое целое. Не должно казаться, что оно приклеено к фону. Такое впечатление получается, если контуры — как бы обрублен-

ные — гораздо выпуклее фона, и на нем резко выделяется изображение. Поэтому контуры должны быть закруглены, они должны как бы «вращаться» в фон. В хороших барельефах заметен постепенный переход в глубину от наиболее высоких (выпуклых) точек к пониженным краям. При такой моделировке зритель воспринимает изображенный предмет как трехмерный и легко может себе представить его в целом, как при взгляде на тело, плавающее в воде.

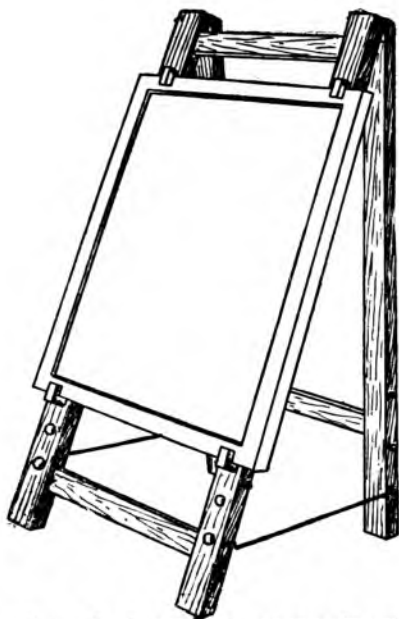


Рис. 17. Доска для лепки больших рельефов, устанавливаемая на мольберте

Все сказанное относится к станковым барельефам небольшого размера. В больших барельефах, вделяемых в стену на значительной высоте (фризы, панно, полукруглые наддверия и др.), для большей четкости контуров их края подрезаются (там, где это нужно), то есть обводятся теневыми подрезами. Особенно эффектно, когда в одних местах контуры подчеркнуты отбрасываемыми тенями, в других же — остаются светлыми и слабо выделяются на фоне (фриз Парфенона).

Цельности художественного впечатления способствует также круглящаяся, а не распластанная на плоскости форма барельефного изображения. Чем ближе к фону, тем меньше должна быть высота барельефа. Постепенный уход в глубину обеспечивается также тем, что передается перспективное сокращение (например, ухо на барельефном портрете, поворот профиля вглубь). Иными

словами, скульптор, работая над барельефом, как бы рисует и лепит одновременно.

В зависимости от художественной задачи барельефам и их отдельным частям придается большая или меньшая выпуклость.

Но в барельефе еще в большей мере, чем в горельефе, надо соблюдать правило одинакового уровня высших точек. Это проверяется в ходе работы с помощью линейки, накладываемой на рамку барельефа.

Однако отсюда не следует, что все части и точки рельефа должны быть приблизительно одной высоты. Такие рельефы производят скучное, однообразное впечатление. Скульптор делает более выпуклыми те детали, которым придает больше значения, и это оживляет рельеф.

Для того чтобы не получилось чрезмерного перевеса одних частей над другими и сохранялась цельность впечатления, выпуклости размещаются, конечно, не как попало, а в известном порядке, более или менее равномерно

по всей поверхности рельефа. Это относится и к однопланному и к многопланному барельефу. В последнем фигуры дальнего плана менее выпуклы, чем передние, но все же не являются совершенно плоскими.

Данное правило особенно важно для многфигурных композиций.

ЭТАПЫ РАБОТЫ ПО РЕЛЬЕФУ

Работу по рельефу лучше начать с горельефов. Что касается барельефов, то сначала следует вылепить портретный медальон, затем портретную фигуру. После этого можно перейти к композиции из двух фигур, расположенных в одной плоскости. Композицию из нескольких фигур для начала лучше выполнить горельефом или однопланным «классическим» барельефом с гладким фоном. Такого рода композиции (торжественные встречи, шествия) часто встречаются в советской скульптуре. Работе над ними предшествует тщательное обдумывание темы и сюжета, поиски типажа, этюды с натуры (хотя бы карандашные) и наконец выполнение картона — вполне разработанного эскиза, где контуры намечены с достаточной ясностью. Для барельефного портрета также лучше выполнить картон.

Картон следует расчертить на клетки и перерисовать стеклом на глиняном фоне, покрывающем щит (рис. 17). При этом пользуются накладываемой на глину сеткой, деления которой совпадают с клетками картона.

Конечно, в ходе работы контуры могут видоизменяться. Не все, что хорошо выглядит на картоне, произведет столь же выгодное впечатление в лепной вещи. Речь идет о творческой работе, а не о механическом воспроизведении.

ПРОСТРАНСТВЕННАЯ ГЛУБИНА

Нарыки, приобретенные при выполнении однопланового рельефа, облегчат следующий, более сложный опыт создания барельефа, где фигуры расположены в двух-трех пространственных планах. Фигуры второго и третьего ряда следует несколько уменьшить по правилам перспективы по сравнению с первоплановыми и сделать менее выпуклыми. При этом соблюдаются вышеприведенные правила об одинаковом уровне и равномерном распределении высших точек в каждом плане. Основная сложность работы состоит в том, что в действительности предметы дальних планов находятся на барельефе весьма близко от передних. Между тем скульптору надо вызывать впечатление пространственной глубины, как и живописцу на картине, то есть своего рода оптическую иллюзию. Если второпланные фигуры на вашем эскизе непосредственно примыкают к передним (как это бывает в толпе или шествии), то задача сравнительно легкая. Она усложнится, если скульптор захочет изобразить задние фигуры на более значительном расстоянии от передних и дсбавить к ним архитектуру, обстановку и пр. Надо опасаться при этом не только нарушения линейной перспек-

тивы, но еще так называемого «провала» или разрыва планов. Провал получится, если вы возьмете предметы дальних планов слишком плоскими по сравнению с ближними. Необходимо показать постепенный плавный переход от выпуклого первого плана к плоскому фону. Иногда фигуры первого плана делают почти круглыми, второго плана — горельефными, следующих планов — барельефом различной высоты и, наконец, архитектурный или пейзажный фон — почти без моделировки, то есть в виде гравюры. Работы такого рода (даже крупных мастеров) редко обходятся без «провалов».

Известны, конечно, и подобного рода рельефы, выполненные безупречно (Гиберти, Донателло).

Пространство можно передать, также пользуясь в композиции только барельефом различной высоты. Лучше передавать пейзаж и архитектуру не в виде обширной панорамы, а ограничиться небольшим количеством планов, не вступая в соперничество с живописью, располагающей подлинной воздушной перспективой.

ТОЧКА ЗРЕНИЯ

Горизонт в рельефе по большей части берут пониженным (точка зрения снизу вверх). Благодаря этому фигуры отчетливее выделяются на фоне (особенно если фон заполнен пейзажем) и кажутся более внушительными. С успехом пользуются в рельефе и средним горизонтом (на уровне глаза). Если же взять повышенный горизонт (точка зрения сверху вниз), то можно представить нечто вроде панорамы. Однако это лишь в редких случаях получается удачно из-за сложности рисунка и лепки. К тому же фигуры придается изображать в перспективном сокращении, то есть в непривычном для зрителя виде.

КОМПОЗИЦИЯ НА ПЛОСКОСТИ

В отличие от произведений живописи, в которых пустые части фона оживлены игрой цветовых оттенков, в рельефе его основная плоскость обычно заполняется фигурами, а в пространственном рельефе — также пейзажем. По общему правилу, не следует оставлять в верхней части и по бокам слишком много пустого, мертвого фона.

Большое значение имеет в рельефе размещение составных частей рельефа на плоскости фона.

Композиция определяется общим содержанием рельефа и его сюжетом. Когда данное жизненное явление и сюжет, отражающий его, продуманы и прочувствованы, встанет вопрос о таком его образном воплощении, которое вполне отвечало бы характеру данного действия или события. Надо стремиться прежде всего к тому, чтобы сюжет был представлен ясным и понятным образом. Второстепенные фигуры и частности обстановки не должны отвлекать внимания от главных действующих лиц и от сути со-

бытия. Необходимо ясно себе представить, как разворачивается действие задуманной композиции и вместе с тем как ее действующие лица будут расположены в пространстве и на плоскости.

ГРУППИРОВКА И РИТМ

Чтобы рельеф не казался случайным и даже хаотическим нагромождением изображенных фигур, необходима сознательная их расстановка, то есть группировка, соответствующая прежде всего ходу переданного в рельефе действия. Между группами или при отсутствии групп между фигурами оставляются промежутки (интервалы). Слишком равномерные и одинаковые по очертаниям интервалы создают впечатление однообразия. С помощью интервалов нередко выделяют на фризе или вытянутом по форме панно тематический центр композиции, где помещены главные действующие лица или главный эпизод изображаемого события. Этот центр не обязательно должен совпадать с математическим центром поля рельефа.

Композиция рельефа, как и всякого рода композиция, основана на равновесии отдельных ее частей. Одна часть рельефа не должна быть слишком перегружена в ущерб другой.

Цельность рельефной композиции, ее красота и гармония достигаются в значительной мере с помощью ритма. Умело примененный, не в виде условной схемы, но непосредственно вытекающий из характера данного образа, ритм способствует выразительности произведения.

ПЕРЕСЕЧЕНИЯ И РАККУРСЫ

В многофигурном рельефе трудно обойтись без пересечения задних фигур с передними. Необходимо, однако, чтобы и задние фигуры воспринимались более или менее отчетливо, если они даже частично заслонены. Должно быть видно, в каком они находятся пространственном плане. Без этого композиция, а следовательно, и развитие сюжета утратят необходимую ясность. Раккурсами в рельефе следует пользоваться умеренно. Вполне допустимы ракурсы в глубину (например, лицо или рука фигуры, показанной в три четверти, почти со спины). Раккурсов же на зрителя, часто встречающихся в живописи, мастера рельефа обычно избегают (например, рука, протянутая в сторону зрителя, сильно выступающие предметы обстановки на первом плане).

ФОРМОВКА И ОТЛИВКА

Для изготовления форм пригоден обожженный и хорошо протертый гипс. Чтобы проверить его качество, небольшое количество гипсового порошка разводят в воде (до густоты сметаны) и наливают на стекло, смазанное жиром. Через несколько минут образуется твердая лепешка, если гипс

хорошего качества. Сырой, недоброкачественный гипс твердеет медленнее. Лепешку для пробы размачивают; хороший гипс при этом не крошится, а ломается на куски.

Если в гипсовом порошке содержатся комочки, его следует просеять через мелкое сито.

Гипс хранят в совершенно сухом месте, насыпав его в мешки или бумажные кульки, ящики, картонные коробки, большие же количества — лучше всего в бочки. Надо избегать резких перемен температуры, нельзя хранившийся на холоде запас гипса переносить в теплое помещение.

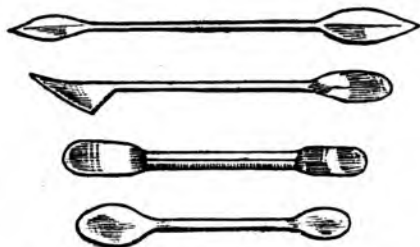


Рис. 18. Лопатки для гипса при формовке и отливке

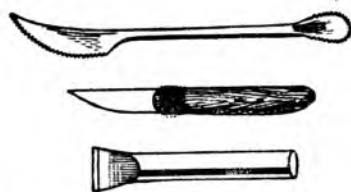


Рис. 19. Долото, нож и лопатки с зубцами для формовки

Для формовки и отливки следует запастись значительным количеством гипса. На один бюст натуральной величины пойдет 10—15 кг гипса. Но надо иметь в виду, что три месяца — предельный срок для хранения гипса; затем он становится непригодным.

Кроме гипса, при формовке пользуются алебастром, веществом более зернистым, имеющим различную окраску (розоватую, синеватую и др.). Гипс применяется для более тонких работ, алебастр же главным образом для крупных архитектурных деталей. Иногда в целях экономии на глиняную модель при формовке накладывается сначала гипсовый слой, затем алебастровый.

Следует заготовить заранее особую смазь, применяемую для смазывания форм, а также шеллак.

Посуда для размачивания гипса по своей емкости должна соответствовать величине формируемой вещи. Необходимо завести для этого два ведра или кадку, эмалированные миски, деревянный ковш и резиновые (размером в половину резинового мячика) чашки с толстыми стенками. Эти чашки легче всего очищать от остатков ранее замешанного гипса. Посуду надо всегда держать в полной чистоте.

Для накладывания гипса служат металлические лопатки различных размеров (рис. 18, 19).

Необходимо иметь два ножа конусообразной формы, а также деревянный молоток (для разбивания черной формы), мутовку для размешивания гипса,

несколько металлических стеков с зубчатыми и гладкими лопаточками (для чистки и заглаживания), стальные прямоугольные пластинки (для чистки посуды и выравнивания поверхности слепка), две плоские щетинные кисти (флейцы) и волосяную кисточку для смазки и чистки. Необходимы также веревки, железная проволока и деревянные планки для скрепления формы.

При формовке фигуры понадобятся шалнеры, которыми отлитые конечности прикрепляются к туловищу. Для формовки постаментов, подставок для бюстов, рамок для барельефов применяются шаблоны, изготовляемые из металлических пластинок и деревянных брусков.

ЧЕРНАЯ, КУСКОВАЯ И КЛЕЕВАЯ ФОРМЫ

Простейшим видом формы является черная, состоящая из двух (для фигуры — из трех-четырех) частей. В процессе работы из черной формы извлекается глина, то есть уничтожается модель и получается уникальный гипсовый оригинал.

Чтобы отлить по этому оригиналу еще несколько экземпляров, применяется гипсовая кусковая и клеевая формы. Первая состоит из многих частей, вторая — из двух-трех и более частей, смотря по сложности модели. Кусковая форма долго сохраняется, клеевая же форма, засохнув, приходит в негодность. Чтобы использовать желатинную массу, из которой состоит клеевая форма, ее переваривают. Кусковая форма пригодна для скульптур любого размера, клеевой формой пользуются преимущественно для отливки небольших вещей.

ЧЕРНАЯ ФОРМА ДЛЯ ГОЛОВЫ И БЮСТА

Неопытный скульптор, изготовляя впервые в жизни слепок с портретной работы, рискует ее испортить. Поэтому рекомендуется для начала поупражняться в формовке более простых моделей (мертвая натура, лепные орнаменты) или какой-нибудь черновой работы с натуры.

Прежде всего на модели намечают очертания обеих раковин (половинок) черной формы. Разграничительную линию проводят с таким расчетом, чтобы шов, получающийся при соединении обеих половинок, был незаметен. Поэтому при формовке головы ее расчленяют, начиная с макушки, на затылочную и переднюю (вместе с ушами) части. Если формируется бюст, то разграничительные линии, расположенные позади ушей, пересекут плечи.

При первом способе расчленения по разграничительной линии ставятся, тонкие и короткие жестяные пластинки без всяких промежутков так, чтобы получилась сплошная стенка.

Перед формовкой глиняную модель опрыскивают водой из небольшого насоса. Дают стечь воде: глина должна стать не мокрой, а только влажной и блестящей. После этого в миску или чан наливают воду и насыпают гипс

так, чтобы он доходил до уровня воды и кое-где выступал над ее поверхностью. К гипсу обязательно добавляется немного тертой сухой не анилиновой краски (например, охры или мумии) — 4—7 г на литр воды. Это, как увидим в дальнейшем, имеет значение при отливке. Затем его энергично размешивают медной лопаточкой или лучше всего мутовкой до густоты жидкой сметаны в течение $\frac{1}{2}$ —2 мин. Во время замешивания нельзя добавлять ни воды, ни гипса, иначе получатся комки. Жидким гипсом сначала заливают из миски одну из половинок головы, осторожно размазывая там, где нужно, лопаточкой или приглаживая мягкой кистью так, чтобы гипс проник во все впадины модели. Пока гипсовый слой еще не затвердел, его осторожно оплескивают водой, дуя на гипс с тем, чтобы он не образовал пузырьков и плотнее прилегал к глине.

Сразу же замешивают более густую гипсовую массу, не добавляя краски, и заливают ту же половинку головы вторым слоем. Толщина обоих слоев при формовке головы в натуральную величину должна составлять 3—4 см. Вдоль разграничительных стенок следует наложить побольше гипса так, чтобы образовался валик толщиной не меньше 5 см.

После того как гипс, наложенный на первую половинку, затвердеет, вынимают пластинки, стараясь не повредить модель. Ножом заравнивают оба края и выдалбливают на них (в трех-пяти местах, на торце) небольшие углубления (так называемые замки). Они нужны для того, чтобы вторая половинка формы, где вместо углублений будут выпуклости, теснее примыкала к первой.

Твердость гипса можно проверить на ощупь. В силу химической реакции затвердевший гипс становится сначала теплым, но затем остывает.

Очистив щеточкой затвердевший край, его сплошь покрывают так называемой смазкой из керосина и стеарина.

Для получения смазки смешивают 175 г керосина и 175 г гарного масла. Растопив в водяной бане 250 г стеарина, вливают в горячий стеарин смесь, хорошо размешивая.

Покончив с первой половинкой, заливают точно таким же способом вторую. Через два-три часа, когда форма станет совершенно твердой, разъединяют половинки. Для этого в щель между половинками вставляют нож, стамеску или лопаточку, иногда — деревянные колышки. Сначала снимают со станка затылочную часть формы, кладут ее плашмя, извлекают из нее глину. Если форма не сразу отстанет от глины, наливают сверху немного воды в щель между формой и глиной. Остатки глины удаляют из формы с помощью стека или влажных кусков глины, к которым прилипнут эти остатки.

С помощью кисти каждую из половинок промывают изнутри водой и покрывают тонким слоем смази. Затем снова соединяют половинки, связывают их веревкой так, чтобы они плотно прилегали друг к другу, и закрепляют гипсом.

Второй способ формовки отличается от первого тем, что для разделения формы на две половинки применяются не пластинки, а суровая нитка.

Нитка, смоченная водой, кладется на модель вдоль разграничительной линии так, чтобы кое-где образовались небольшие извилины, заменяющие замки. Нитка или бечевка должна плотно прилегать к глине, но вдавливать ее в глину, конечно, не следует. Затем по этой линии делают валик из полугустого гипса толщиной в 5 см. Прежде чем гипс затвердеет, выдергивают из него нитку, разрезая тем самым валик на две равные части (стенки). Вслед за тем заливают гипсом сразу обе половинки. При этом способе формовка проходит быстрее. Кроме того, шов на слепке будет менее заметен. Однако этот способ требует большей осмотрительности, чем первый.

ОТЛИВКА

Форму ставят вниз головой на пол. В ведре или тазу разводится жидкий гипс. Его немедленно наливают в форму так, чтобы он покрыл всю внутреннюю ее поверхность. Форму для этого быстро вращают во все стороны. Лишний гипс быстро выливают обратно в ведро, пока он не затвердел. Эту операцию снова проделывают раза два, пока не образуется гипсовый слой $1\frac{1}{2}$ —2 см толщиной. За это время гипс в ведре затвердеет и им уже нельзя будет заливать.

Этим гипсом слегка заделывают отверстия и накладывают в те места внутри формы, куда может проникнуть рука. Для большей крепости внутреннюю поверхность формы можно обложить размоченной в воде паклей, мешковиной или рогожей и укрепить каждую раковину горизонтально поставленными железными брусками (каркас).

После того как гипс затвердеет, форму ставят вверх головой, развязывают веревки. Затем ее разбирают, начиная от швов, с помощью долота и молотка. Чтобы не повредить слепка, на гладких и больших поверхностях (щеки) откалывают куски побольше, на неровных и малых (волосы, уши, нос) — мелкие куски.

Действовать надо очень осторожно, нанося легкие удары, особенно когда станет виден первый цветной слой гипсовой формы, вплотную прилегающий к слепку. Когда будет разбита форма, швы, получившиеся на слепке, осторожно выравнивают стеклом.

КУСКОВАЯ ФОРМА

Приступая к изготовлению кусковой формы с гипсового бюста, тщательно обдумывают, на сколько и как именно следует разделить форму. Некоторые куски могут быть большими (например, шея, плечо, щеки, затылок).

Для других частей бюста (драпировки, глаза, уши, нос, волосы, борода) понадобятся по два-три и больше кусков на каждую. Количество кусков и их размеры зависят в общем от строения формы и поверхности отдельных частей бюста. Кроме того, надо так распределить куски, чтобы их можно

было легко снять с гипсового слепка, ничем его не повредив. Надо также рассчитать, в каком направлении они будут лучше сниматься.

Кусковая форма требует, конечно, гораздо большей осторожности, чем черная. Для кусковой формы гипс замешивают на известковой воде (кусок гашеной извести разводится в тройном по сравнению с его объемом количестве воды, получается жидкость прозрачно-молочного вида). Известковая вода не дает гипсу ни коробиться, ни расширяться. Последнее затрудняет работу, так как гипсовые куски, снятые с модели, могут не поместиться на прежних местах.

Наметив мысленно размеры кусков, покрывают один из кусков гипсового оригинала шеллаком, а затем — смазью. Потом накладывают гипс на этот кусок, делая выступающие края. Гипс должен быть полугустым, гипсовый слой — толщиной не больше 2 см. Пока гипс не затвердел, на куске укрепляют проволочную петлю шириной в палец, позволяющую снять кусок без особого труда.

Петля не должна выступать над краями. Когда гипс затвердеет, кусок снимают и выравнивают его края на руке, так как не следует касаться ножом оригинала. Это делается для того, чтобы куски были точно пригнаны друг к другу, легко отделялись один от другого, а на слепке получились незаметные швы. Отделанный кусок ставят на прежнее место и покрывают смазью выступающие края. Затем накладывают гипс на следующий кусок и т. д. Когда гипсом будет обложена половина бюста, ее сплошь смазывают и покрывают общим гипсовым кожухом толщиной не меньше 4 см. На краях кожуха делаются точно такие же замки, как на черной форме. Для того чтобы кожух свободно снимался с формы, его внутренняя поверхность должна быть гладкой.

Форме дают просохнуть в течение суток, затем, снявши кожухи, начинают снимать куски и укладывают их в кожухи в том же порядке, как на оригинале. Внутреннюю поверхность кусков смазывают (смазью). Вслед за этим кожухи соединяют, связывают веревкой. Кусковую форму заливают тем же способом, как и черную. Но после затвердения гипса не ломают форму, а разнимают кожухи, убирают их в сторону и снимают куски со слепка. Куски вслед за тем снова укладывают в должном порядке в кожухи. В этой форме можно отлить тем же способом еще несколько экземпляров.

КЛЕЕВАЯ ФОРМА

Клеевая форма изготавливается из желатина или столярного клея. Пластинку сухого клея размачивают и дают стечь воде. Затем кипятят клей с водой, пока не получится жидкая масса вроде желе. К воде полезно прибавить глицерина (на 100 г сухого клея 50 г глицерина). Масса получится от этого менее клейкая и форма легче снимется с модели. Клеевая масса должна быть эластична, наподобие резины, во избежание разрывов формы.

Сначала гипсовый оригинал покрывают шеллаком, затем бумагой, сверх

нее — глиной, которую смазывают. Делают гипсовый кожух из двух раковин, оставив сверху отверстие или конусообразный литник (воронку), снизу делают подставку, в нескольких местах — дырочки. По затвердении гипса кожух снимают с оригинала, причем глина и бумага удаляются. Кожух перед заливкой смазывают изнутри и покрывают тонким слоем талька. Покрывши оригинал кожухом, наливают через литник нужное количество клея в промежуток, получившийся после удаления глины. Когда клей остынет и затвердеет, раковины кожуха разбирают. Форму разрезают вертикально пополам (форму бюста делят на затылочную и переднюю часть, начиная от ушей). Половинки формы снимают с оригинала, укладывают в кожухи и посыпают тальком. Соединив снова кожухи, заливают гипсом, снимают форму со слепка, заделывают шов. Следующие слепки полагается изготовлять не позже ближайших пяти дней, так как клеевая форма быстро сохнет и деформируется.

ФОРМОВКА ФИГУРЫ

Слепки с фигур делают в основном теми же способами, что и с бюстов. Однако приходится иногда формовать и отливать отдельно голову и так называемые приборы, то есть руку, протянутую вперед, поднятую ногу и др. Большие статуи обычно формуют по частям. Места разрезов отмечают на глине посредством пластинок. Отдельные слепки затем соединяют посредством склеивания гипсом с применением шалнеров. Шалнеры намазываются из гипса, они имеют форму конуса, на конце которого укреплена железная петля. В основной части скульптуры (например, на стыке плеча с рукой) делается отверстие, куда может свободно войти шалнер. Вставив шалнер в это отверстие, последнее заполняют гипсом.

При изготовлении черной формы фигуры внутри слепков помещают выгнутую проволоку (например, в пальцы рук). Это тот же каркас, но не цельный, а состоящий из отдельных частей.

ФОРМОВКА РЕЛЬЕФА

Для изготовления черной формы с рельефа (вылепленного на щите или плоском ящике) его кладут на стол. Опрыскав его водой, наносят на него цветной слой гипса и укрепляют проволоку в виде каркаса, на который накладывают второй слой. После затвердения рельеф ставят на ребро и наливают воды в промежуток между моделью и формой. Если они плохо отстают друг от друга, добавляют воды.

Снявши форму, заливают ее гипсом. Если после отливки она плохо отстает от слепка, последний слегка намачивают водой с обратной стороны и осторожно постукивают по нему деревянным молоточком. Чтобы не поломать слепка при отделении его от формы с помощью инструмента, на обратную сторону слепка кладут деревянный щит. Затем переворачивают щиток книзу и снимают форму.

Для изготовления *клеевой и кусковой форм* с гипсового рельефа его обязательно укрепляют на деревянном щите с помощью гвоздей, вбитых вплотную в щит, по краям рельефа, или же рельеф прикрепляют к гипсовой плите. Для этого заливают гипсом какую-нибудь гладкую поверхность (мрамор, стекло, дерево). На расстоянии 50 см от краев рельефа его окружают стенкой из деревянных брусков, укрепленных на плоскости с помощью гипса. В середине поля, окруженного стенками, устанавливают сетку из проволоки. Всю плоскость внутри стенок заливают гипсом до верха. После затвердения плиту переворачивают гладкой стороной кверху и приклеивают к ней рельеф с помощью жидкого гипса.

Надо иметь в виду, что рельеф укрепляют лишь временно, до начала отливки. Поэтому не надо укреплять его слишком сильно.

Для изготовления *кусовой формы* гипсовый рельеф кладут на деревянный щит и обводят гипсовой рамкой (боковыми кусками). В середину этих кусков вставляют железную проволоку.

Затем горизонтальные стороны рамки скрепляют двумя железными скобами, поставленными вертикально, для того чтобы боковые куски не сдвигались с места во время работы. Отформовав кусок и обрезав его края, делают на них замки и закладывают на прежнее место. Вокруг рамки делают стенку из глины. Смазав гипсовую модель и рамку, снимают скобы и накладывают гипс. После затвердения удаляют глину и снимают форму, осторожно приподымая ее пальцами за края. Во время отливки надо в мягкий гипс слепка вставить металлические петли, на которых рельеф будет подвешен на стене.

Рамку (боковые куски) можно заменить проволочными петлями. Их укрепляют по углам или краям еще не затвердевшей формы. С их помощью форма легко отделяется от оригинала. До сих пор говорились о рельефах, где все части одинаковой выпуклости. Но если какие-нибудь фигуры значительно выпуклее других, приходится делить форму на много кусков и на каждом из них закладывать петлю.

При изготовлении *клеевой формы* гипсовый рельеф, укрепленный на гипсовой плите, окружают на расстоянии 20—30 мм глиняной стенкой. Ее высота должна быть несколько больше самой выпуклой точки рельефа. Рельеф обильно смазывается, затем излишнюю смазь удаляют; смазывают также стенки. После этого рельеф заливают клеем. Когда клей застынет, убирают стенки и снимают форму. Ее укладывают и промывают квасцами, затем производится отливка.

Надо заметить, что при формовке — *клеевой и кусковой* — рельефов с очень неровной поверхностью, с глубокими впадинами и очень выпуклыми фигурами приходится пользоваться гипсовыми кожухами.

При всякого рода отливке на слепке могут получиться дефекты. Гипс можно кое-где подрезать, некоторые места подмазать жидким гипсом. При этом действуют осторожно.

Некоторые скульпторы работают в гипсе, уточняя и видоизменяя формы слепка. Это дело требует большой опытности и уверенности; кроме того,

нужно умение особым образом замешивать гипс, так как в совершенно твердом виде он непригоден для коренной проработки.

Тех по необходимости кратких сведений, которые были приведены выше, недостаточно для вполне успешной работы по формовке. Эти сведения нужно пополнить по специальным пособиям, освещающим все тонкости этого дела. Многое, однако, достигается практикой. Если начинающий имеет возможность присмотреться к работе опытного форматора-профессионала, это сильно облегчит его собственные опыты в этой области.

Многие скульпторы обычно сами не формируют своих произведений, а поручают это дело форматорам. Тем не менее скульпторы-профессионалы по большей части хорошо знакомы с формовкой и, в случае необходимости, могут сами выполнять такого рода работу.

ПАТИНИРОВКА И ОКРАСКА ГИПСОВЫХ ОТЛИВОВ

Белый цвет гипсовой скульптуры — мертвенный и скучный — совсем не то, что прозрачная белизна мрамора, сверкающая белизна фарфора, густой коричневато-зеленоватый или черный цвет блестящей бронзы, или приятные теплые тона дерева и терракоты. Этот недостаток гипса не дает себя сразу почувствовать в свежем отливке. Но пройдет некоторое время — гипс загрязнится, потускнеет, станет неприятным на вид. Чтобы придать гипсовой скульптуре более живой и приятный оттенок, ее патинируют.

Простейший, но не очень эффективный способ — покрыть скульптуру олифой или спиртовым лаком, она от этого пожелтеет. Другой простой способ — покрыть жидким раствором воска на скипидаре, в который добавлено немного краски. Для патинировки пользуются щетинными так называемыми филинковыми кистями (то есть имеющими конусообразную форму), а также тампоном (тряпочкой, сжатой в комок) и плоскими волосяными кистями (флейцами).

Пользоваться следует землистыми масляными красками (охра, мумия и др.). Составив желательный тон, краску смешивают с жидким воском, растворенным в скипидаре.

Поверхность скульптуры перед патинировкой хорошо пропитывают мыловаром (30 г хорошего белого мыла, разведенного в 1 л горячего молока) или лучше всего олифой.

При патинировке закрашивают всю поверхность, не оставляя пробелов. Начинают с окраски впадин. Для получения ровной окраски проходят по закрашенной поверхности тампоном.

После окраски сразу же снимают с поверхностей весь воск. Для получения блеска (при имитации бронзы и др.) через два-три часа слегка протирают скульптуру мягкой тряпочкой.

П а т и н и р о в к а п о д б р о н з у производится без предварительной грунтовки. Скульптура окрашивается составным тоном, напоминающим бронзу; к густотертой масляной краске добавляется сиккатив, поверхность

покрывают тонким слоем воска, растворенного в скипидаре. Затем, когда воск почти высохнет, наносят бронзовый порошок равномерно и осторожно. Для этого на бумагу высыпают порошок и сразу же всыпают его обратно в коробку. Бумагой, на которой остался тонкий слой порошка, натирают кисть, увлажненную воском. После высыхания скульптуру слегка протирают мягкой тряпочкой для блеска.

Состав коричневатого тона (по Бройдо):

охра—110	или	100 г
мумия—33	»	60 »
сажа—28	»	8 »
скипидар—70	»	30 »
сиккатив—70	»	20 »

Зеленоватый тон:

охра	—120 г
мумия	—196 »
сажа	— 9»
зелень	— 60 г
скипидар	—200 »
сиккатив	—200 »

Патинировка под терракоту (по Бройдо). Хорошо пропитать гипсовый слепок олифой, после высыхания два-три раза покрыть составным тоном примерно следующего состава:

белила цинковые	—200 г
охра красная	— 23 »
мумия	— 3 »
ультрамарин	— 3 »
зелень	— 0,5 »
желтая	— 0,5 »
воск, топленный со скипидаром	—30 »

Но так как терракота бывает разного оттенка, от светложелтого до темнокрасного, то можно варьировать состав тона. Когда краска высохнет, протереть тальком с помощью щетинной кисти, чтобы получилась маговая поверхность.

ПОБЕЛКА ЗАГРЯЗНЕННОГО ГИПСА

При побелке гипс окрашивается сухими цинковыми белилами, разведенными на крахмальном растворе густоты сметаны, — для очень загрязненных мест, а более жидким — для менее грязных. При сильном загрязнении приходится окрашивать дважды.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

ИСТОРИЯ СКУЛЬПТУРЫ

Скульптура древнего мира

- Атлас по истории культуры и искусства Древнего Востока, Л., 1940.
М. Матье. История искусства Древнего Востока, Л., 1941.
В. Павлов. Скульптурный портрет в древнем Египте, М.—Л., 1937.

Античная скульптура

- В. Блаватский. Греческая скульптура, М.—Л., 1939.
М. Кобылина. Искусство Древнего Рима, М.—Л., 1939.
Ю. Колпинский. Искусство Греции эпохи расцвета, М.—Л., 1937.

Западноевропейская скульптура нового времени

- М. Алпатов. Этюды по истории западноевропейского искусства, М.—Л., 1939.
М. Алпатов. «Марсельеза» Рюда, «Искусство», 1947, № 1.
Н. Рабинович. К. Менье, 1936.
А. Ромм. О. Роден, М.—Л., 1946.
А. Ромм. Гудон, М.—Л., 1945.
Е. Ситник. Микельанджело, Л., 1938.

Русская скульптура

- Л. Аркин. Монуменальная скульптура Ленинграда, М., 1948.
Л. Варшавский. М. М. Антокольский, М.—Л., 1944.
Л. Варшавский. А. М. Опекушин, М.—Л., 1947.
Л. Варшавский. И. И. Терещенев, М., 1950.
Государственный Русский музей., 1950.
Н. Грабарь. История русского искусства, тт. II, V, 1911.
Г. Жидков. Русское искусство XVIII века, М., 1951.
С. Исаков. Шубин., М. 1938.
Н. Коваленская. История русского искусства XVIII века, М.—Л., 1940.
Н. Коваленская. История русского искусства первой половины XIX века, М., 1951.
Н. Коваленская. Мартос, М.—Л., 1938.
В. Костин. А. С. Голубкина, М.—Л., 1947.
Н. Крестовский. Монуменальная и декоративная скульптура XVIII—XIX вв., М.—Л., 1949.
Монуменальная и декоративная скульптура XVIII—XIX вв., М.—Л., 1951.
Е. Мроз. С. И. Гальберг, М.—Л., 1948.
Е. Мроз. В. И. Демут-Малиновский, М.—Л., 1948.
Е. Нагаевская. И. П. Витали, М., 1950.
Г. Преснов. Государственный Русский музей. Путеводитель. Скульптура, М.—Л., 1940.

- А. Ромм.* П. К. Клодт, М.—Л., 1948.
А. Ромм. М. И. Козловский, М.—Л., 1945.
А. Ромм, Б. И. Орловский, М.—Л., 1947.

Советская скульптура

- Р. Аболина.* В. И. Мухина, М., 1951.
Р. Аболина. С. Д. Меркуров, М., 1950.
В. Зименко. Н. А. Андреев, М., 1951.
С. Исаков. М. Г. Манизер, М.—Л., 1945.
С. Исаков. Ленинградские скульпторы, М.—Л., 1947.
Ю. Колпинский. И. Д. Шадр, М., 1951.
И. Крестовский. В. В. Лишев, Л., 1948.
М. Манизер. Скульптор о своей работе, Л., 1940.
А. Парамонов. Н. В. Томский, М.—Л., 1950.
И. Урушадзе. Я. И. Николадзе, М.—Л., 1940.
Л. Шервуд. Путь скульптора, М.—Л., 1937.

РИСУНОК И КОМПОЗИЦИЯ

- Я. Башилов.* Как научиться рисовать, М.—Л., 1938.
О. Михайлова. Учебный рисунок в Академии художеств XVIII века, М., 1951.

ПЕРСПЕКТИВА

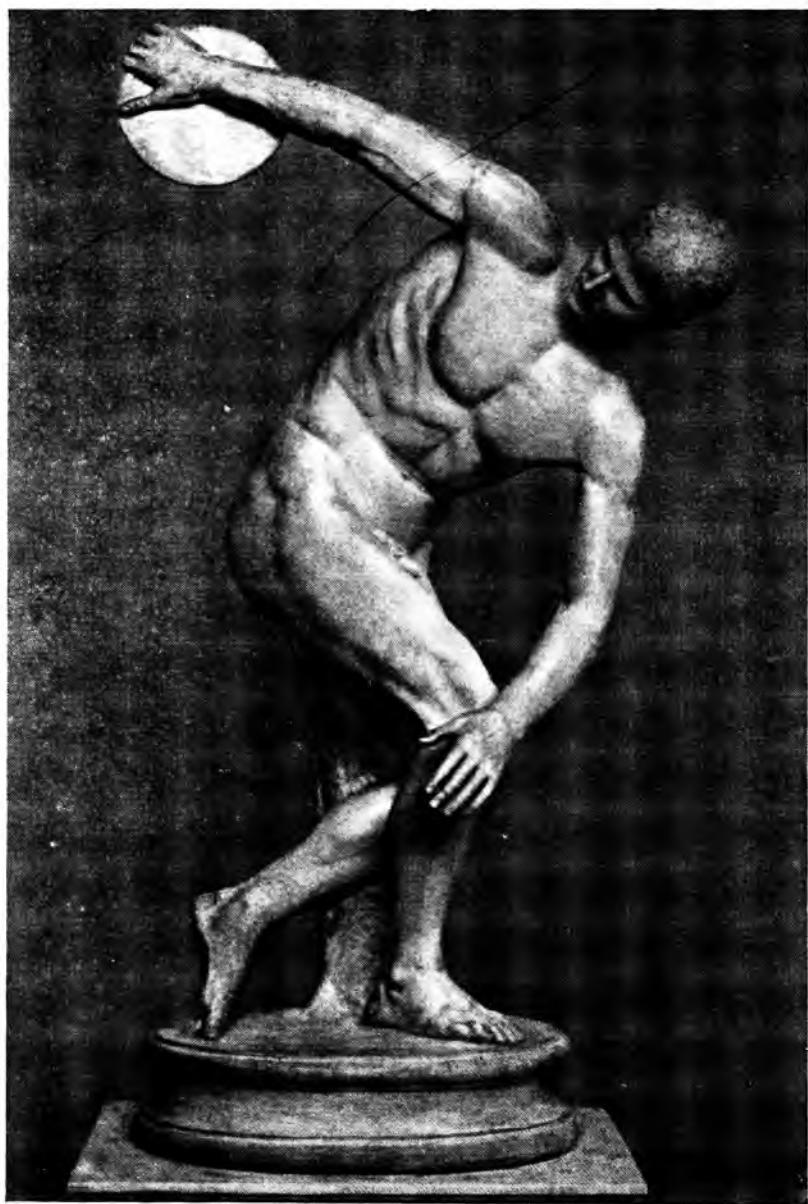
- А. Барышников.* Перспектива. Пособие для высших художественных учебных заведений, М.—Л., 1949.
Ф. Рерберг. Введение в перспективу, М.—Л., 1937.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ

- М. Дюваль.* Анатомия для художников, М., 1936.
Э. Моллье. Пластическая анатомия, М.—Л., 1937.
М. Тихонов. Курс пластической анатомии человека, СПб.

СКУЛЬПТУРНАЯ ТЕХНИКА

- Л. Вройдо.* Руководство по гипсовой формовке художественной скульптуры, М.—Л., 1949.
А. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора, М.—Л., 1937.
Г. Кепинов. Технология скульптуры, М., 1936.



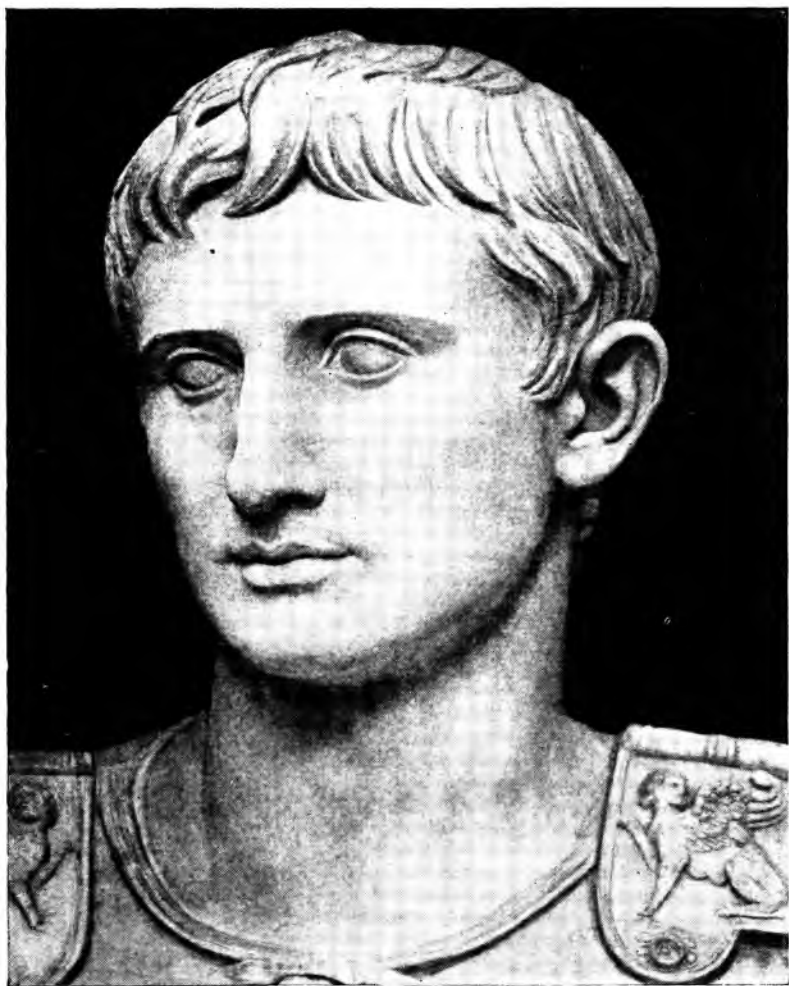
М и р о н . Д и с к о б о л



Поликлет. Дорифор



Парфенон. Деталь фриза



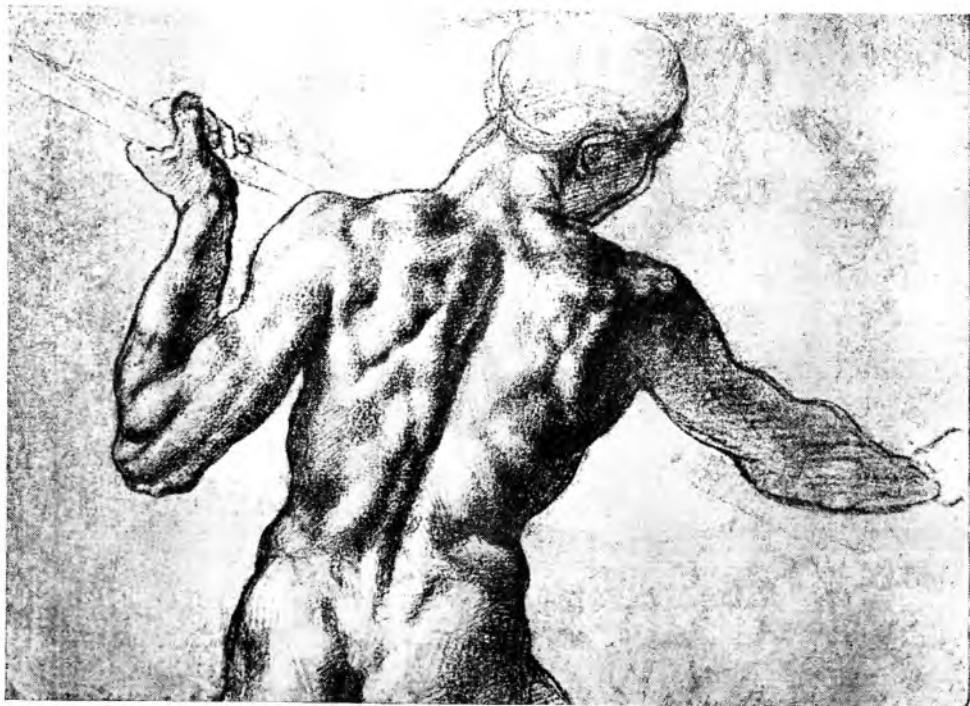
Статуя Августа. *Деталь*



Донателло. Портрет Никколо да Удзано



Микелънджело. Давид



Микельанджело. Рисунок мужской фигуры



Ф. И. Шубин, А. М. Голицын

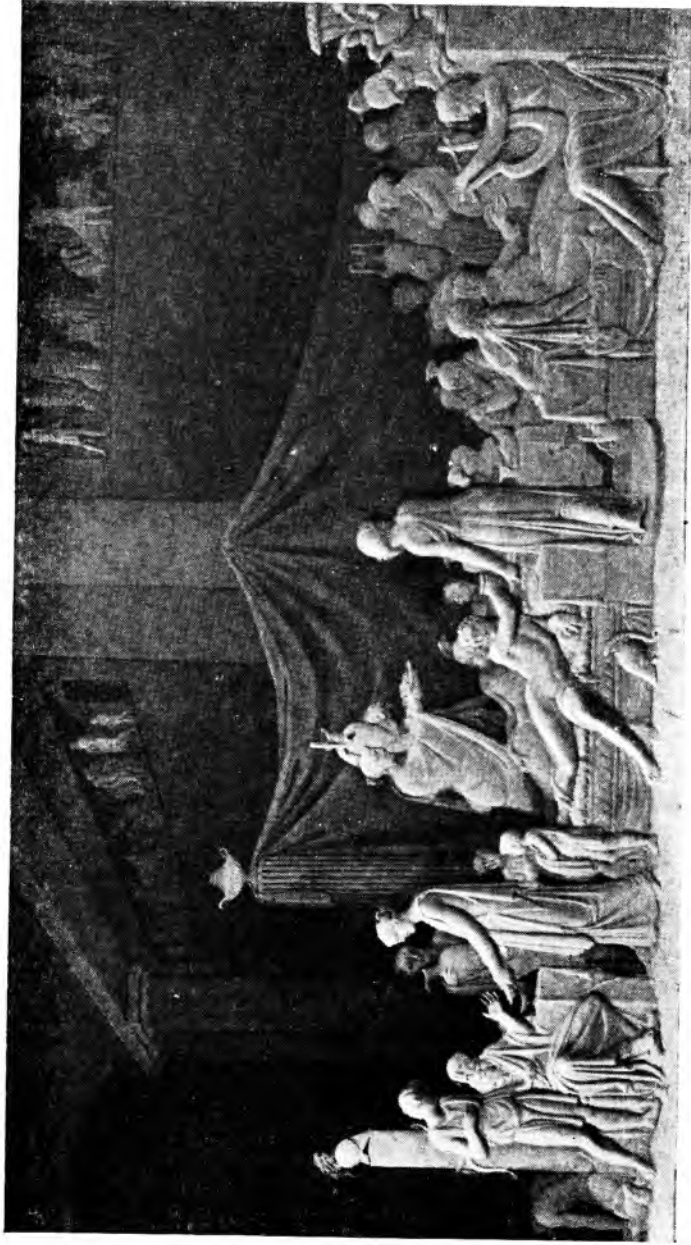


М. И. Козловский. Модель памятника А. В. Суворову

БЛАГОДАРНАЯ РОССІЯ. МЪТА 1818



И. П. Мартос. Сбор пожертвованій Мининим
Рельеф памятника Минину и Пожарскому



Ф. П. Толстой. Пир в доме Улисса



В. И. Мухина. Портрет А. Н. Крылова



В. И. Мухоморова. Рабочий и колхозница



Н. В. Томский. Памятник С. М. Кирову в Ленинграде

СОДЕРЖАНИЕ

	<i>Стр.</i>
Общие сведения о скульптуре	3
Рабочее помещение, инвентарь и материал для лепки	10
Упражнения в лепке с мертвой натуры	16
Голова и бюст	22
Фигура, статуя, малые формы	27
Барельеф и горельеф	33
Формовка и отливка	37
Список литературы	47

Редактор *Р. Б. Климов*
Технич. редактор *Е. И. Шилина*

*

А04502. „Искусство“ № 13359.
Подп. в печ. 28/VII 1953 г. Форм. бум. 70×92 ¹/₁₆.
Кол. печ. л. 4,68. Кол. бум. л. 2. Уч.-изд. л. 3,73
Тираж 15000. Заказ 398. Цена 3 р. 35 к. Переплет 1 р.

*

20-я типография „Союзполиграфпрома“ Главлитдта
Министерства культуры СССР
Москва, Ново-Алексеевская, 52