

ШКОЛА
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА





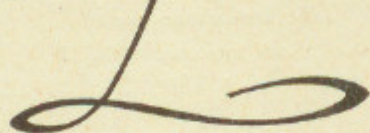


ШКОЛА



ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО

ИСКУССТВА



В ДЕВЯТИ ВЫПУСКАХ

В Ы П У С К

* III *

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

1 · М · 9 · 6 · Л · 1

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

действительные члены

Академии художеств СССР

М. Г. МАНИЗЕР, В. А. СЕРОВ, П. М. СЫСОВВ,

профессора

М. Н. АЛЕКСИЧ,

А. М. КУЗНЕЦОВ (ответственный редактор)

Р И С У Н О К

РИСУНОК ГОЛОВЫ

Желающий серьезно заняться рисунком головы должен иметь предварительное знакомство с правилами учебного рисунка вообще. Без знания и некоторого опыта в рисовании самая упорная работа не даст положительных результатов, так как успех ее зависит не только от количества нарисованных голов, а главным образом от правильного понимания и изучения натуры и способов ее изображения.

Поэтому рисуя голову следует прежде всего обратить внимание на ее строение, то есть на сочетание и характер поверхностей, образующих ее объем. Отсюда происходит профессиональное выражение «строить голову».

Рисующий также должен иметь в виду, что голова человека является одним из сложных объектов изображения, поэтому предварительная подготовка к рисованию головы должна быть постепенной. С главным принципом «парности форм», лежащим в основе изо-

бражения человека, вы познакомились ранее, в процессе рисования капители, античной вазы и декоративных масок, о чем говорилось уже в разделе «Основные понятия о рисовании с натуры» и «Рисунок геометрических тел и натюрморта» (см. вып. I и II «Школы изобразительного искусства»).

РИСУНОК ГОЛОВЫ С ГИПСОВЫХ МОДЕЛЕЙ

Рисование голов с гипсовых моделей является не самоцелью, а лишь подготовкой к рисованию живой натуры.

В этой работе так же, как и в предыдущих занятиях, необходимо соблюдать последовательность, причем эта последовательность зависит от задач, поставленных перед рисующими. Вначале для освоения основных форм следует рисовать головы наиболее обобщенного монументального характера; к ним можно отнести слепки произведений греческой скульптуры, например, таких, как «Дорифор» Поликлета (см. вып. I, *рис. 64*), «Гера», «Диадумен» и др. Усложняя задания, связанные с передачей формы и светотени, можно переходить к рисованию «Зевса», «Геркулеса», «Лаокоона», «Гомера»; для передачи более точной характеристики полезно нарисовать головы «Аполлона», «Гермеса», «Апоксиомена».

Следующим, более сложным этапом рисования, который ближе подводит учащегося к рисованию живой головы, могут послужить римские скульптурные портреты — Люция Вера (*рис. 88*), Сенеки и других.

В качестве модели для рисования головы в сильном повороте и с обнаженной шеей можно взять головы умирающего Александра Македонского, Лаокоона или другие эллинистические скульптуры, например, некоторые головы рельефа алтаря Зевса в Пергаме.

Для изучения отдельных частей очень полезна голова известной скульптуры Микеланджело «Давид» — его глаз, нос, губы, ухо (*рис. 83, 84*).

Рисование гипсовых голов целесообразно и необходимо потому, что в произведениях великих мастеров найдены и обобщены взятые из действительности формы, и рисующий имеет перед собой готовую характеристику натуры. Это упрощает задачу для начинающего, давая ему возможность сосредоточить все внимание на построении головы. Кроме того, неподвижность модели и ясно выраженная светотень облегчают решение задач, стоящих перед начинающим художником.

ПОСТАНОВКА И ПОСТРОЕНИЕ ГИПСОВОЙ ГОЛОВЫ

(Рис. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)

Начиная рисовать голову, нужно прежде всего позаботиться о ее постановке и освещении.

Образующие голову поверхности и характер ее объема лучше всего выявляет искусственный источник света, освещающий голову сверху под углом в 45° . При отсутствии искусственного света модель можно приблизить к окну, затемнив его нижней частью, и, таким образом, также получить верхний свет. Слишком темные тени на голове модели следует смягчить, поместив вблизи белую бумагу или драпировку, которая даст необходимые рефлексy.

В зависимости от поставленных задач источник света можно перемещать, освещая модель с различных сторон и расстояний.

Фон для гипсовой головы необходимо брать темнее освещенных ее частей и светлее частей, находящихся в тени. Для ярко освещенной головы лучше всего ровный серый фон: около ее светлых поверхностей он будет казаться темнее, а у темных мест — высветляться. Этот оптический закон контрастности играет большую роль при передаче формы в пространстве.

Для первых рисунков голову принято помещать на такой высоте, чтобы уровень глаз рисующего находился на линии глаз модели.

Одним из главных условий работы является сохранение в процессе рисования положения натуры и постоянной точки зрения на нее. Поэтому следите за тем, чтобы от движения головы или туловища рисующего не изменилась точка зрения или линия горизонта.

Не следует садиться ни слишком близко, ни слишком далеко от модели. Наилучшим является расстояние, равное тройной величине модели по вертикали. Такое расстояние позволит следить за общим построением и хорошо видеть детали.

Приступая к рисунку гипсовой головы, нужно иметь в виду, что изображаемая условно без торса, она не имеет тех внешних точек опоры, при помощи которых обычно строятся предметы, непосредственно расположенные на плоскости (как, например, на столе, подставке, земле). Табуретка, стоящая на полу, ваза на столе рисуются от нижнего основания, то есть от внешних точек опоры на плоскости.

Голова, изображаемая в пространстве сама по себе, не соприкасающаяся ни с какой поверхностью, нуждается в особом приеме построения — в использовании собственных внутренних точек опоры. Эти внутренние опорные точки дают возможность строить голову в любом повороте и наклоне.

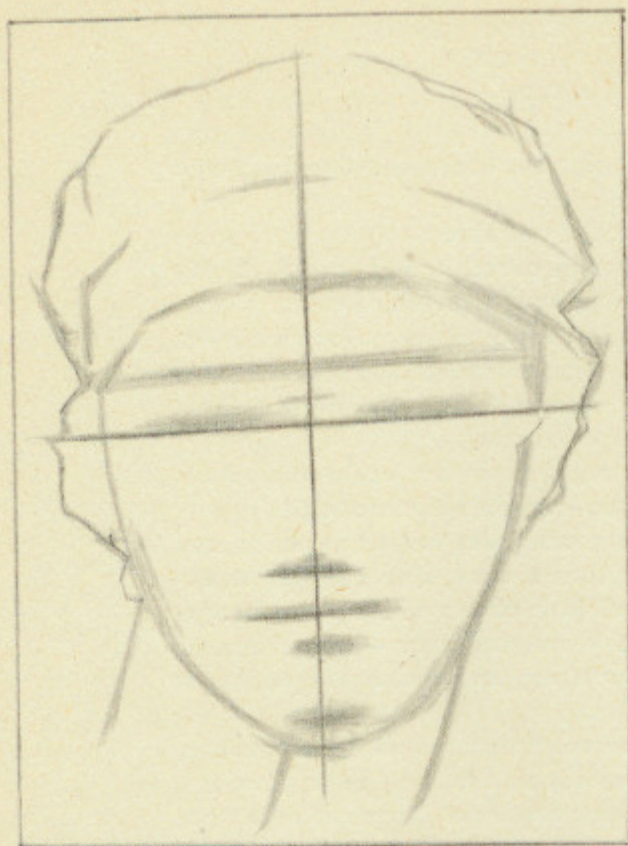


Рис. 1. Первая стадия рисования гипсовой головы

Вначале положение головы и шеи в фас при отсутствии внешних опорных точек определяется с помощью вертикали и горизонтали: намечается линия от середины лба до середины подбородка, проводятся также линии, определяющие направления глаз и других размещающихся параллельно им форм (рис. 1). Определив соотношение высоты и ширины модели, следует обозначить ее общий овал и положение шеи, затем наметить основной объем головы, отделяя для этого лицевую поверхность головы от поверхностей, идущих к затылку. На этом общем объеме головы можно более точно определить положение и пропорции отдельных частей (рис. 2).

Намечая основные части лица: расположение глаз, лба, носа, рта, подбородка, сравнивайте их размеры по отношению не только друг к другу, но и ко всей форме головы. В против-

ном случае, даже если найдены правильные пропорции отдельных частей, общая форма головы может оказаться неверной. С каждой вновь вводимой деталью увеличивается количество сравниваемых величин, и поэтому очень важно, чтобы первоначальные пропорции больших форм не были нарушены. Неточности в основных пропорциях повлекут за собой бесчисленное количество ошибок, которые заставят рисовальщика переделывать рисунок заново.

Так, например, если приуменьшить нижнюю половину головы по отношению к верхней, то на ней невозможно будет правильно разместить соответствующие части, нельзя определить расстояние между носом, губами, подбородком, установить их пропорции.

Переносица, расположенная в центре всех форм, является наиболее устойчивой точкой, по отношению к которой определяются

места для глазничных впадин, передних и боковых поверхностей носа, надбровных дуг.

Форма головы ограничивается прямыми и кривыми поверхностями. Перспективно сокращаясь и соприкасаясь друг с другом, они являются объемной основой рисунка, без которой всякая, даже отлично оттушеванная голова, несмотря на правильно взятые светотеневые отношения, будет казаться пухлой или плоской. Задача рисующего заключается в том, чтобы найти эти поверхности, из которых каждая занимает только ей свойственное положение. Определение их в натуре и последующее воспроизведение на бумаге — это и есть построение объема на плоскости листа (рис. 3).

Выявляя основные поверхности, не следует опасаться некоторой на первых порах упрощенности и резкости в их трактовке. Правильное понимание объема головы, характера ее основной формы, умение увидеть взаимосвязь всех ее частей несравненно важнее преждевременного вырисовывания мелких деталей — бровей, зрачков, ноздрей, к которому так склонны малоопытные рисовальщики. Необходимо помнить, что в объемном построении головы нужно идти таким же путем, каким идет скульптор, который не имеет возможности начать свою работу ни с контура, ни с деталей, а начинает непременно с больших поверхностей, образующих данный объем. Совокупность этих поверхностей даже в своем предельно упрощенном виде представляет уже реальную объемность, являющуюся основой для дальнейшей разработки деталей. Эти поверхности и их взаимное расположение убедительно показаны на рисунках голов Аполлона, выполненных В. Е. Савинским (рис. 4 и 5). Резкими определенными плоскостями пролеплен весь объем головы, показаны лицевые и боковые ее поверхности, овальные формы глаз, крепко вставленных в глазницы.



Рис. 2. Вторая стадия рисования гипсовой головы

На рисунках Савинского можно наблюдать отношение размеров ближайших боковых поверхностей головы к боковым, более перспективно сокращенным. То же самое можно видеть в соотношении боковых поверхностей носа, лба, в расположении глаз.

Когда вы намечаете поверхность формы, вводите легкую светотень, оставляя для светлых мест чистую бумагу и покрывая штрихом тени. Это придаст рисунку первоначальное объемное выражение.

Следующей стадией рисунка головы является передача ее пластической формы. Для этого нужно проследить переход одной поверхности в другую, причем он может быть или постепенным, или резким. На *рис. 5* видна граница, отделяющая лицевую освещенную поверхность головы от боковых, затемненных, а также более резкие переходы от тени к свету на выдающихся скулах и сравнительно мягкие в нижней, округлой части лица.

Подходя к наружным краям рисунка головы, особенно внимательно следите за сокращающимися поверхностями, правильное перспективное и тональное построение которых имеет решающее значение в передаче объемности головы.

Для того чтобы не разделять рисование головы на отдельные искусственные этапы и сохранить непрерывную последовательность в решении возникающих в процессе работы задач, переход к рисованию деталей должен быть постепенным и почти незаметным. Уточняя, например, обобщенную первоначальную форму носа, наблюдая его в деталях, рисующий должен отметить и показать на рисунке, что различные по тону и характеру четыре его поверхности являются местом расположения более мелких форм — крыльев носа, ноздрей, кончика носа, — весьма разнообразных по форме: округлых, тупых, острых.

Рассматривая поверхность лба, рисующий должен заметить в натуре и показать на рисунке, что нижняя часть лба лепится пятью различными по тону поверхностями: средней (фронтальной), двумя соприкасающимися с ней и двумя идущими от последних височными или боковыми поверхностями, на которых располагаются ушные раковины (*рис. 3*).

Нужно также показать на рисунке, что намеченная пятигранная схема лобного отдела лица сверху переходит в овальную форму лобных костей.

Такое же постепенное уточнение первоначально намеченных форм и наполнение их формами соподчиненными должно иметь место и в рисовании всех частей: глаз, губ, подбородка. Детали, вводимые в первоначальную форму, в своей совокупности являются как бы ее проверкой и могут способствовать взаимному уточнению.



Рис. 3. Третья стадия рисования гипсовой головы



Рис. 4. В. Е. Савинский. Голова Аполлона

Например, боковая поверхность носа определяет расположение его крыла, а детально проработанные крылья носа могут внести поправку в построение всей его поверхности. Необходимо помнить, что все парные формы головы следует намечать и рисовать одновременно: так легче определить степень их перспективного сокращения в данном повороте.



Рис. 5. В. Е. Савинский. Голова Аполлона

Исполнение рисунка не должно резко делиться на рисование контура и последующую тушевку. Рисую линиями, с самого начала помните о форме, которую они обозначают, намечайте легкой светотенью поверхности, образующие объем, оставляя для освещенных мест чистую бумагу и закрывая однотонной тушевкой тени. Затем, придавая тени должную глубину, осторожно вводите в нее рефлексы,

а в область света — полутона и блики. Беспреданно сравнивая и соподчиняя их тональные отношения, добивайтесь передачи освещенной формы.

Чтобы не перечернить рисунок (что очень часто бывает у малоопытных рисовальщиков), нужно прежде всего найти предельную силу тени на гипсе, по отношению к которой и выдерживать общий тон рисунка; при этом хорошо иметь перед глазами кусочек черного бархата или зачерненной бумаги, сравнительно с которыми самую глубокую тень на гипсе придется взять более легкой и прозрачной.

На академическом рисунке головы Александра Севёра, выполненном И. Е. Репиным (рис. 6), можно наблюдать четко отработанные детали, объединенные тоном в единое целое. Падающий сверху свет книзу постепенно слабеет, утрачивая свою силу и контрастность. Боковые поверхности лица, сокращаясь в глубину, выделяют переднюю его часть, чему способствуют подчеркнутые глубокой тенью формы глазниц, губ и основания носа. Взятый правильно фон помогает передавать освещенную форму в пространстве.

При выполнении гипсовых голов следует избегать бесформенного размазывания теней и вытирания резинкой пятен света. Штрих, как бы обнимающий форму, является лучшим средством ее передачи. Прекрасным примером может служить рисунок головы «Лаокоона», выполненный Александром Ивановым (рис. 7).

Несмотря на то, что формы античных голов являются более обобщенными, чем головы живой природы, изображение гипсовых слепков, передача цельности формы, деталей, освещения и материала требуют большого количества тональных оттенков, что обычно представляет для неопытных рисовальщиков затруднения, является причиной невыдержанности тона и раздробленности рисунка. В результате появляются ошибки: рефлексы оказываются в одной силе со светом, перечерненные тени «проваливаются», резкие контрасты дальних планов «лезут» вперед.

Прежде всего эти погрешности объясняются излишней поспешностью, отсутствием должной последовательности и внимательности в работе.

Умение сравнивать изображение с натурой, находить и исправлять ошибки является необходимым условием для успешного выполнения рисунка. Для того чтобы легче сопоставлять рисунок с натурой, следует стараться воспринимать их как однородные явления, то есть представлять реальную гипсовую голову как бы нарисованной. Тогда, быстро переводя взгляд с природы на рисунок, можно сразу почувствовать разницу между ними — или в построении или в освещении. При виде спокойного тона природы очень часто бро-



Рис. 6 И. Е. Репин. Этюд с головы Александра Севера. 1864.
Графитный карандаш



Рис. 7. А. А. Иванов. Голова Лаокоона. 1824. Графитный карандаш

сается в глаза тональная пестрота в рисунке. Правильно построенный, но «замученный» и сбитый с тона рисунок при известном опыте поддается исправлению. Прикосновением к такому рисунку резинкой, снимкой или тряпкой восстанавливаются основные светотеневые отношения, облегчаются, но не убираются «выпадающие из тона» детали, а если требуется — подчеркиваются контрасты ближайших планов.

Хорошо продуманный, правильно построенный и выдержанный в тоне рисунок прекрасно передает форму, освещение, материал и окружающую среду.

РИСУНОК ГОЛОВЫ С ЖИВОЙ МОДЕЛИ

Рисунок головы с живой модели требует и более глубоких знаний, и большего опыта, так как работа здесь заключается не только

в правильном изображении головы, но и в передаче индивидуального характера и выразительности, которые особенно свойственны человеческому лицу.

Поэтому, решая задачи учебного рисунка, одновременно необходимо развивать в себе наглядное представление о человеке, умение быстро схватывать и с предельной лаконичностью передавать его сущность, его характер, то есть перед художником появляется важная, трудная задача — создание образа человека. В художественной литературе есть примеры замечательного умения двумя-тремя штрихами определять индивидуальные особенности образа, например у Н. В. Гоголя в «Мертвых душах» хорошенькое личико девушки сравнивается со «свежеснесенным яичком», грубое широкое лицо с «молдаванской тыквой». Очень важно путем наблюдения, набросков с натуры, рисунков по памяти развивать в себе, помимо конструктивного, и образное восприятие окружающего нас предметного мира; это помогает художнику избегать излишней сухости и протокольности в работе.

Для рисования головы рекомендуется выбирать натуру с наиболее выразительными формами и стараться подчеркнуть их соответствующим освещением.

Не принимайтесь за работу, если вы не рассмотрели голову со всех сторон, не отметили ее характерных черт, ее поворота и наклона. Заранее составьте себе определенное представление о модели и имейте его в виду в продолжение всей работы.

Независимо от точки зрения на натуру рекомендуется чувствовать ее «в целом». Как при рисовании куба видимые его стороны рисуются с учетом сторон, скрытых от нашего взгляда, так и при рисовании головы, находящейся в любом повороте, и особенно в профильном, необходимо чувствовать связь всех ее частей. Например, глядя на натуру спереди, нужно представлять ее с тыльной стороны, в профиль и в трехчетвертном повороте. Для того чтобы, изображая голову в повороте, близком к профилю, правильно нарисовать чуть намечающееся крыло носа, едва видимый из-за носа глаз или сократившуюся и почти незаметную часть губы, необходимо представлять эти формы в целом, и только при таком условии они, даже чуть намеченные, будут убедительны и смогут участвовать в построении всей головы. Чтобы при профильном повороте правильно, на месте, нарисовать ухо, глаз, скулу, надо представить местонахождение невидимых, но соответствующих им парных форм и мысленно увязать с ними изображаемые видимые формы.

Таким образом, вопреки мнению неопытных рисовальщиков, мы можем сделать очень важный для нас вывод, что построение головы

в профиль не является наиболее легким, а, наоборот, требует большего внимания и опыта.

Без всестороннего чувства формы и освоения ее закона, без совершенствования своего умения весь процесс рисования сведется к механическому копированию натуры.

ОТ ОБЩЕГО К ЧАСТНОМУ

(Рис. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18)

Благодаря свойствам нашего зрения всякий предмет воспринимается нами «сразу». Мы одновременно видим все его пластические и световые качества, а поэтому целостность зрительного восприятия и передача его играют решающую роль в правдивом изображении предметов.

Чистяков говорит по этому поводу, что нельзя рисовать натуру, приставляя одну часть к другой, так как в натуре все существует вместе и вместе нужно все рисовать.

Но так как изобразить «все сразу», «все вместе» физически невозможно, а рисование головы по частям, как правило, приводит к отрицательным результатам, то рисовальщик должен найти такой способ рисования, чтобы сохранить и целостность зрительного восприятия от натуры и проработать ее детали. Для этого ему следует прежде всего построить обобщенную, но характерную массу всей головы, как это делает скульптор; затем постепенно работать над выявлением сначала ее больших форм, а затем деталей, но не срисовывать их в упор по отдельности, а сопоставлять их друг с другом и со всей головой как в натуре, так и на рисунке. Такая работа «отношениями» (в форме, в тоне, пропорциях) является в своем роде цементом, скрепляющим все части головы в одно проработанное целое.

Итак, подчеркиваем, что и в рисовании головы нужно прежде всего руководствоваться формой, работать «отношениями», усвоив последовательность работы от общего к частному, от простого к сложному.

В рисовании головы, как и во всякой работе, необходимо придерживаться определенного порядка: работа должна иметь свое начало, середину и окончание. Нарушение этой последовательности ведет к неорганизованному, случайному срисовыванию натуры.

В начале работы, когда рисовальщик быстро намечает на листе общую форму головы, показывая ее основные части, он работает методом первоначального обобщения.



Рис. 8. Композиция рисунка головы на листе бумаги



Рис. 9. Композиция рисунка головы на листе бумаги

В середине работы в обобщенной форме выявляются ее мелкие формы. Здесь рисовальщик идет путем анализа, детализации.

В конце работы, когда найдены мельчайшие детали, художник вновь возвращается к обобщению, но обобщению завершающему, при помощи которого в рисунке выделяется главное и ему подчиняется второстепенное.

Таким образом, строгая последовательность в работе является главным условием успешного выполнения рисунка.

Приступающего к рисунку головы еще раз предупреждаем о необходимости начинать легким касанием карандаша к бумаге. Резкие, черные линии, к которым любят прибегать начинающие, мешают видеть ошибки, а тем более исправлять их. Злоупотребление резинкой разрушает поверхность бумаги, делая ее почти непригодной для дальнейшей работы. Нажим карандаша и сила тона должны увеличиваться по мере правильного продвижения рисунка.

Выбрав точку зрения на натуру, определите размер рисунка (немного меньше натуры, в зависимости от степени ее удаления от рисующего). Этого намеченного масштаба придерживайтесь в продолжение всей работы, так как в противном случае можно нарушить пропорции изображаемой головы.

Приступая к рисунку, нужно позаботиться о расположении его на листе: оно зависит от поворота и наклона головы, а также от сопровождающего ее окружения (фона, части одежды, падающей тени).



Рис. 10. Ганс Гольбейн Младший. Схематичные рисунки головы

Неопытный рисовальщик обычно старается нарисовать голову посередине листа, вне зависимости от ее положения в пространстве. Для примера возьмем рисунок головы, изображенной в профиль, и поместим его в середине квадратного листа таким образом, чтобы наружные контуры головы находились на одинаковых расстояниях от краев бумаги и центр рисунка совпадал бы с геометрическим центром квадрата (рис. 8). В этом случае рисунок головы кажется несколько сдвинутым в сторону профиля и заниженным, так как лицевая часть «перевешивает» затылок: являясь выразителем сходства и экспрессии, она сосредоточивает на себе внимание зрителя. Подобное же явление происходит при сравнении верхней и нижней частей головы — последняя, богатая деталями, кажется более весомой, чем верхняя.

Сравнивая рисунки (рис. 8 и 9), вы убедитесь, что небольшое перемещение головы на листе направо и вверх (рис. 9) улучшает его композиционное расположение, делает его более жизненным и убедительным. Этот принцип размещения применим для всех положений головы в пространстве.

При первоначальном наброске общей массы головы и шеи должно обратить внимание на их положение по отношению к вертикали и к горизонтали, о чем мы уже говорили при построении гипсовых голов. Голова может быть поставлена прямо, наклонена или повернута. Повороты и наклоны часто сочетаются в движении, взаимно дополняя друг друга.

Парность в строении головы (два лобных бугра, две надбровные дуги, две глазничные впадины, две скулы) позволяет представить

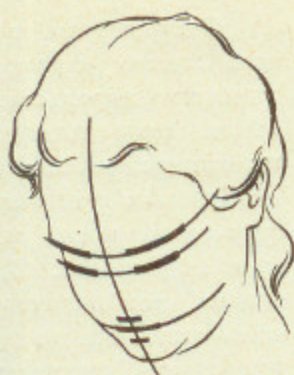


Рис. 11. Схематичный рисунок головы в повороте (наклонена вниз)

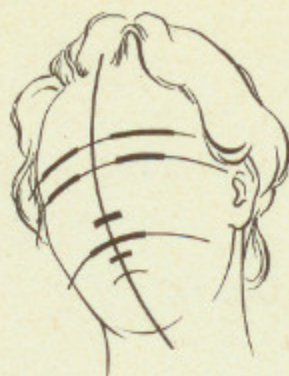


Рис. 12. Схематичный рисунок головы в повороте (поднята вверх)

себе как бы проходящую по лицу срединную (профильную) линию. При прямом положении головы, повернутой к зрителю, такая линия пройдет по вертикали, разделив голову на две равные части (рис. 10). При повороте головы вправо или влево эта вспомогательная линия примет более или менее вогнутый характер и разделит голову на две неравные части. Соотношения этих частей определяют степень поворота.

Срединная (профильная) линия помогает в процессе рисунка ставить на место все парные формы головы и, проходя посредине переносицы, основания носа, губ и подбородка, точно определяет их положение.

Поперечная, вспомогательная линия, проходящая через середину глазничных впадин по направлению к ушным отверстиям, делит голову на две приблизительно равные части: верхнюю лобную — от теменных костей до переносицы и нижнюю — от переносицы до подбородка. Эта поперечная (вспомогательная) линия характером своего расположения по объему головы (прямая или вогнутая) помогает определить степень наклона головы и ракурса. На рис. 11, 12 можно проследить, как при запрокинутой голове сокращаются ее верхние формы за счет нижних, а при опущенной голове наблюдается обратное явление.

Вышеупомянутые вспомогательные линии (профильная и поперечная), перекрещиваясь в точке на переносье, образуют так называемую «крестовину». Правильно намеченная в начале рисунка, она определяет положение головы в пространстве и является основой для дальнейшей работы (рис. 13).

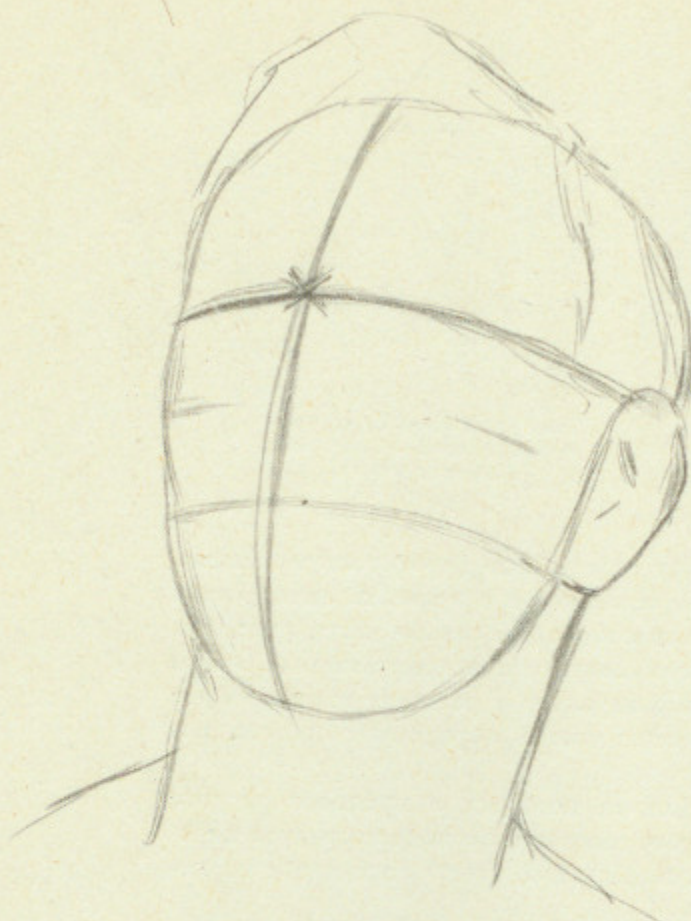


Рис. 13. Первая стадия рисования головы

Опираясь на поперечную линию «крестовины», намечают параллельные ей линии, определяющие расположение лобных бугров, надбровных дуг, глаз, скул, основания носа, нижнего края подбородка. Одновременно необходимо обращать внимание на пропорциональные отношения частей, все время сравнивая их друг с другом и со всей головой (рис. 14).

Вопрос о пропорциях осложняется перспективными сокращениями форм в зависимости от положения головы. Одинаковые по величине парные формы воспринимаются глазом как неравные (например, при трехчетвертном повороте, наклоне и ракурсе).

Разместив на листе общую форму головы, уяснив ее основной характер (яйцевидный, шарообразный, расширяющийся кверху или книзу), наметив вспомогательные линии, определяющие поворот и

наклон, следует постепенно переходить к выявлению основных поверхностей, составляющих объем головы (рис. 15).

Как и в рисунке гипсовой головы, нужно легкой светотенью отделить всю лицевую поверхность от боковых, идущих к затылку. Граница лицевой поверхности пройдет по вискам, скуловым частям и подбородку. При помощи той же светотени, не забывая о необходимости обобщения, намечайте более мелкие формы, лежащие на передней поверхности лица. Так, например, на рис. 15 показана обобщенная форма носа в повороте и размещенные на поверхностях его детали: на боковых поверхностях — крылья носа, на нижней — ноздри.

Разбирая форму лба, как и в гипсе, нельзя не отметить, что в нижней своей части он образуется пятью поверхностями: средней — фронтальной, двумя боковыми, к ней прилегающими, и двумя височными. При рисовании живой формы, все эти плоскости необходимо обосновывать анатомически. Следует также найти место для обобщенных форм глаз, скул, подбородка, ушей, носа и т. д. (рис. 16).

Обобщенная форма облегчает перспективное построение поверхностей, образующих голову, подсказывая расположение на них более мелких деталей. Но даже на такой начальной стадии обобщения нельзя рисовать условную, грубо намеченную схему; для избежания этого рекомендуется намечать общий «обруб» головы и ее частей, руководствуясь отбором поверхностей, обоснованных

анатомией, а не случайной игрой светотени. Например, хрящи и костное основание носа образуют его четыре поверхности; лобные бугры и надбровные дуги — фронтальную поверхность лба.

Подностью прием «обрубки» применим только как показательный при перспективном построении плоскостей, образующих объем головы. В рисунке живой природы условная схема должна быть лишь руководством в работе как отдельный чертеж, как средство для сознательного рисования модели; она должна помочь понять сущность живой формы.

Парные формы головы рисуются одновременно, а не по отдельности; глаза надо намечать сразу, находя им место в глазничных впа-



Рис. 14. Вторая стадия рисования головы

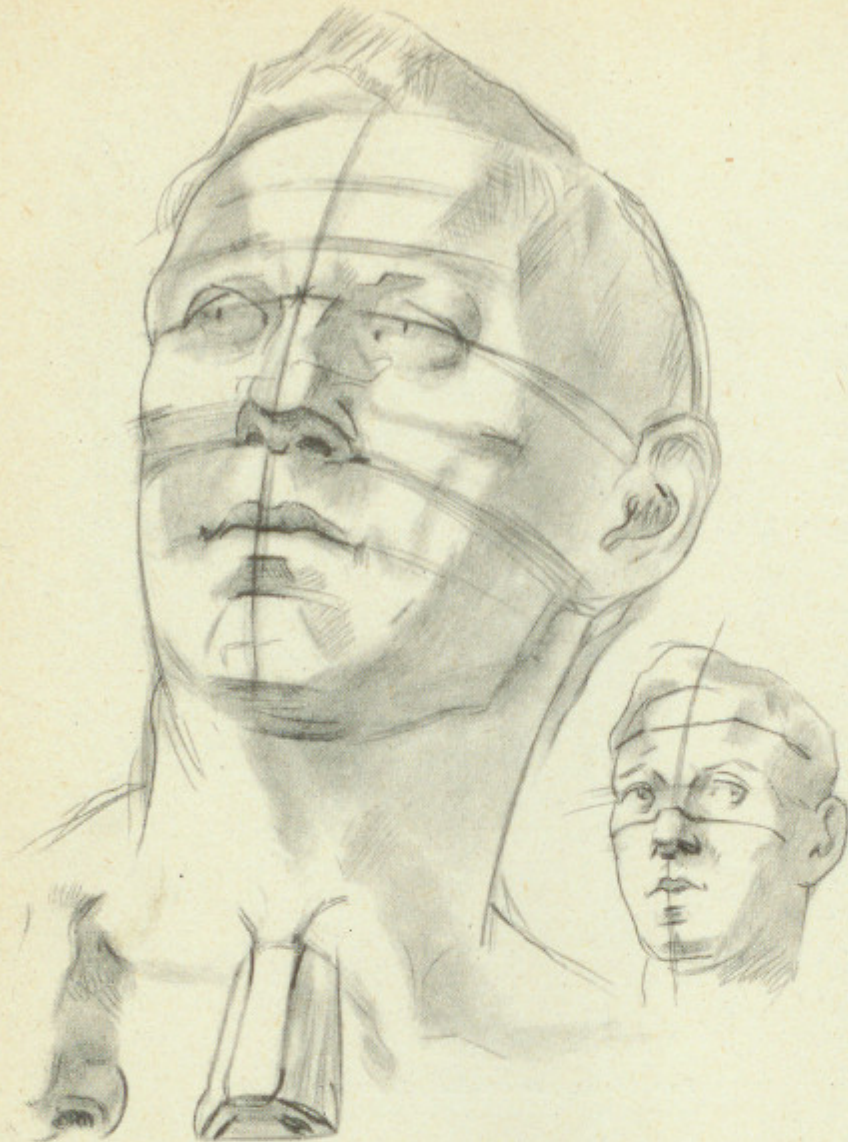


Рис. 15. Третья стадия рисования головы

динах. Скулы, надбровные дуги, лобные бугры тоже увязываются друг с другом.

Рисование головы «парными формами» предполагает их сопоставление и сравнение во время работы. Этот принцип в рисунке живой природы имеет особо важное значение. Здесь сравнение парных форм помогает не только их перспективному построению и размещению, но и передаче их «видимости», так как, будучи одинаковыми по существу, в различных поворотах они воспринимаются различно и по своему виду и по размерам.

Мы уже говорили, какое огромное значение имеет такой метод при изображении головы в профиль.

При трехчетвертном повороте головы сравнение парных форм друг с другом

дает возможность более точно расположить глаза по отношению к боковым поверхностям носа, определить соотношение между боковыми стенками носа, его крыльями, ноздрями, губами, выявляет различия между ближайшим и удаленным («сокращенным») глазами.

Рисующий, сравнивая парные части лица, без труда отмечает их характерные особенности: может быть, асимметрию в глазах или нависающее на один глаз веко, или приподнятую бровь, опущенный угол рта, слегка сдвинутый в сторону нос и т. д.

Таким образом, рисование «парными формами» способствует объемному восприятию натуры, перспективному построению ее форм и выявлению характерных особенностей изображаемой головы.

Для всестороннего изучения объема головы нельзя ограничиваться рисованием ее в одном или двух положениях. Вначале рекомендуется на одном листе строить голову в самых различных ракурсах, поворотах и наклонах, одновременно наблюдая и сравнивая перспективное сокращение их поверхностей (рис. 10, 18).

Чтобы работать над формой более сознательно, полезно прибегать к приему воображаемого «разреза» этой формы. На гипсовой голове этот воображаемый «разрез» можно заменить специально проведенной линией. На прилагаемом рисунке (рис. 1) показан этот прием.

Рисунок головы с плечевым поясом и шеей следует выделить в особое упражнение (рис. 29).

Лучше всего строение шеи видно, когда голова при небольшом повороте несколько закинута назад. Соответствующим освещением следует подчеркнуть конструктивную связь между изображаемыми

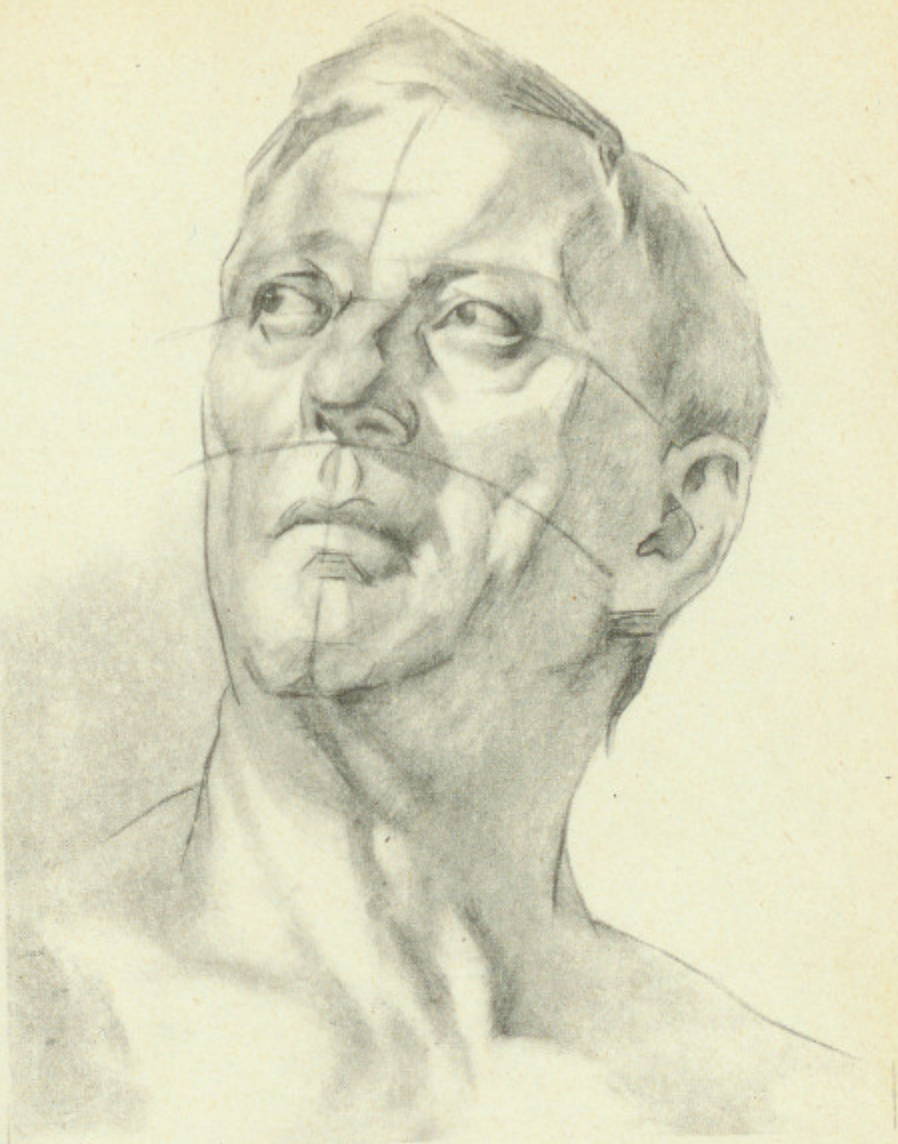


Рис 16. Четвертая стадия рисования головы

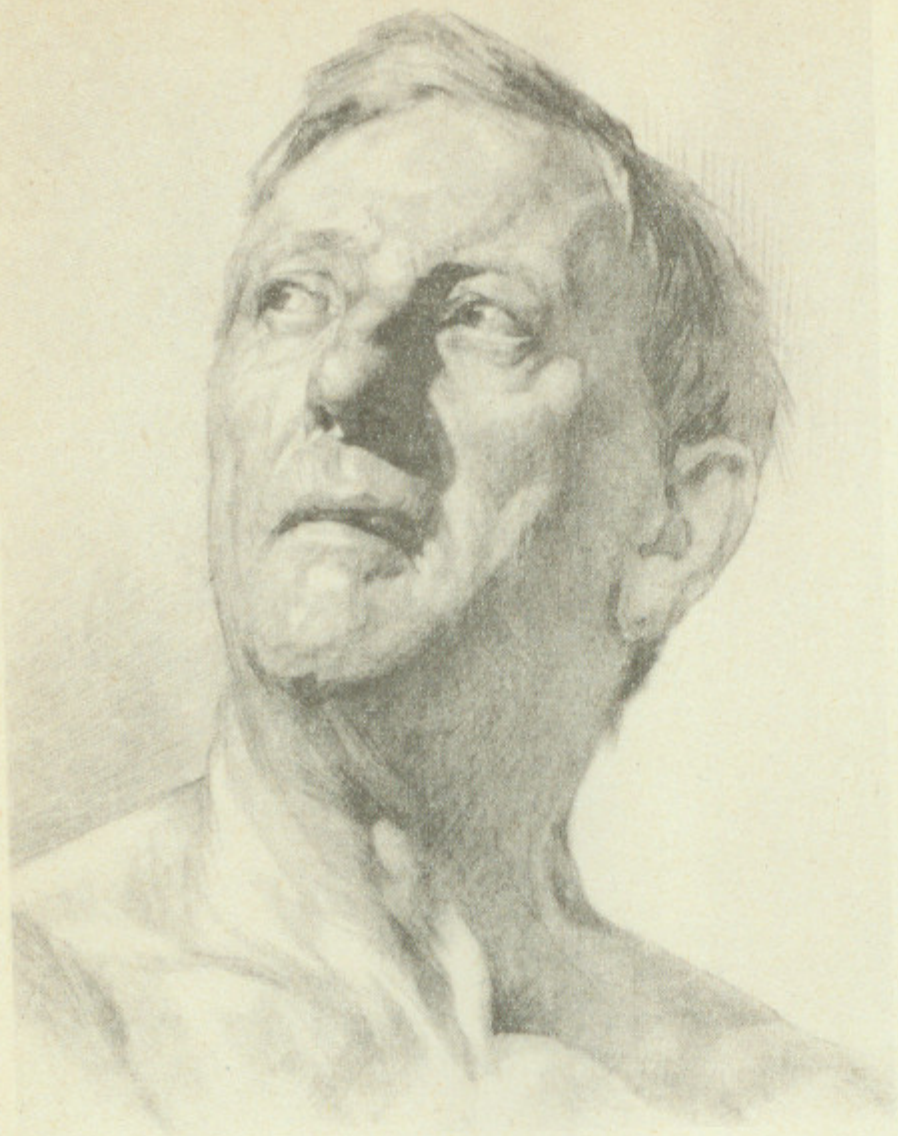


Рис. 17. Пятая стадия рисования головы

формами: так, можно представить себе, что плечевой пояс, ограничиваемый спереди ключицами, а сзади видимыми верхними краями капюшонной (трапециевидной) мышцы, образует площадку, в которую как бы вставлена цилиндрическая форма шеи.

Прежде всего следует определить расположение головы, увязав ее с ключицами. Для этого от яремной ямки, находящейся между ключицами (намеченными как основание рисунка), по направлению грудно-ключично-сосцевидной мышцы определяется положение уха. Проведенная от него к глазницам поперечная вспомогательная линия и профильная (идущая от яремной

ямки через щитовидный хрящ, подъязычную кость и через середину нижней челюсти вверх по профилю), пересекаясь, образуют крестовину, при помощи которой голова строится обычным способом.

При данном положении головы другая грудно-ключично-сосцевидная мышца сокращена и, начинаясь также от яремной ямки, идет по направлению скрытого от нашего взгляда второго уха.

Итак, размещение рисунка на листе, выбор движения (поворота и наклона) головы, набросок ее первоначальной характерной формы,



Рис. 18. Голова в различных поворотах

определение пропорций ее главных частей, их объемное обозначение условной светотенью — все это можно отнести к началу рисунка, подготовляющего переход к разработке деталей.

РАБОТА НАД ДЕТАЛЯМИ

(Рис. 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28)

Если способы построения гипсовой головы и головы живого человека на первоначальных стадиях существенно не отличаются друг от друга и их общая задача заключается в построении объема головы, то дальнейшая работа — над деталями живой формы — получает иной характер: знание анатомии и умение применять ее приобретают решающее значение. Теперь рисовальщик должен передавать



Рис. 19. Неизвестный художник эпохи Возрождения.
Женская голова. XIV век

не застывший слепок гипсовой головы, а живую форму передавать так, чтобы чувствовались кости и мышцы, чтобы в рисунке ощущалось тело. Поэтому каждый штрих, пятно, наносимые на бумагу, должны определяться знанием анатомии (рис. 23, 24, 25); тоном необходимо передавать не только светотень (как в одноцветном гипсе), но и характер цвета лица (бледный, загорелый), окраски волос (брюнет, блондин), оттенок глаз (темные, светлые). Поэтому сила светотени на живой натуре будет зависеть не только от расположения источника света, но и от окраски освещаемой поверхности.

Помните, что при тщательном изучении деталей должно сохраняться целостное восприятие от природы. Чтобы изображаемые

части головы представляли одно целое, необходимо знать их костную основу, на которой они располагаются, знать не только теоретически, но чувствовать ее под карандашом в процессе рисования. Для этого нужно хорошо изучить череп и уметь рисовать его в любом положении не только с натуры, но и по представлению.

Если медицинская анатомия обогащает знаниями, то и пластическая анатомия непосредственно помогает художнику использовать эти знания в процессе рисования. Например, носовые косточки, соединяясь друг с другом и с лобной костью, называются переносицей; в рисунке же имеет большое значение умение использовать переносицу как основной опорный пункт для уточнения и взаимной связи всех намеченных форм: краев глазничных впадин, надбровных дуг, поверхностей носа.

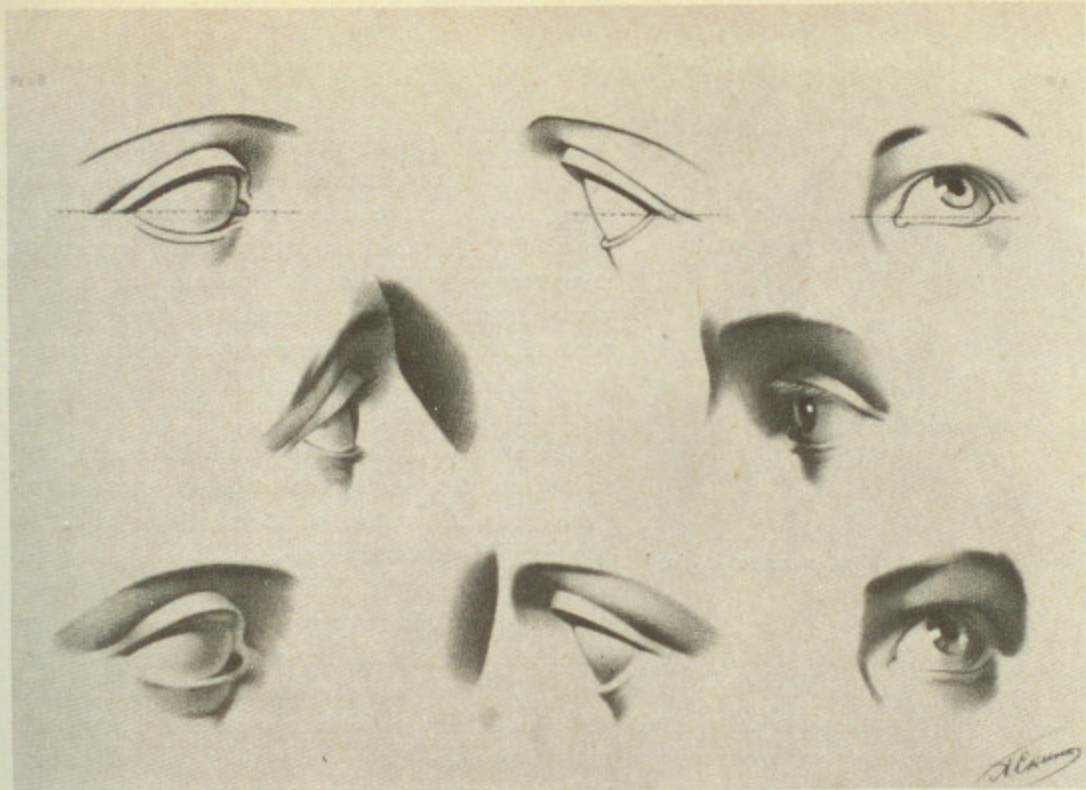


Рис. 20. Рисунки глаз

Внутри глазничных впадин, разделенных друг от друга спинкой носа, помещается глазное яблоко.

Форма глазного яблока шарообразна и, погруженная в глазницу, воспринимается как полушарие, что особенно заметно при закрытых и полузакрытых глазах. Знание строения глаза и особенно его формы дает возможность изображать его в различных поворотах и при различном освещении, помогает закономерному распределению светотени, полутонов и рефлексов (рис. 19).

Рисуя глаза, следует иметь в виду, что верхние и нижние веки образуют более закругленные углы у носа и более острые — наружные (рис. 20). У внутреннего угла есть углубление — «слезное озеро», где выступает небольшое образование — слезное место. При рисовании оно часто подчеркивается тенью от боковой поверхности носа.

Веки имеют некоторую толщину. При обычном освещении нижнее выглядит как светлая полоска, верхнее вместе с падающей от него тенью кажется темным и более широким. Верхние веки у наружных углов немного длиннее нижних; они несколько выдаются вперед, что особенно видно при профильном положении глаза (рис. 20).

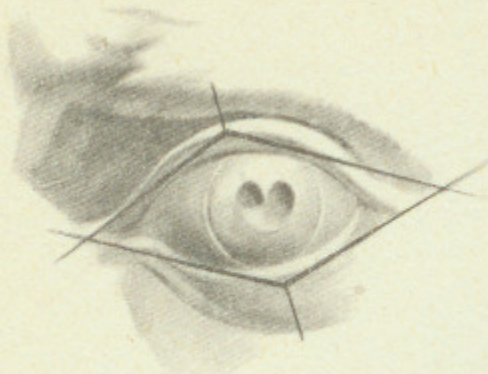


Рис. 21. Рисунок глаза с гипса (в фас)

Глазная щель при открытом глазе в плоскостном восприятии напоминает растянутый по горизонтали четырехугольник (рис. 21). В зависимости от поворота глаза и направленности взгляда отношения сторон четырехугольника меняются; в профильном положении сокращающиеся стороны исчезают, и глаз в схеме напоминает треугольник (рис. 22).

Если наблюдать открытый глаз спереди, то можно отметить, что высокая часть верхнего века и низкая часть нижнего века по вертикали не совпадают (рис. 20, 21), так как они расположены наискось по отношению друг к другу. Диск радужной оболочки очень

часто неправильно изображается в виде кружочка, что не соответствует действительности, так как он расположен на шарообразной форме глаза и, кроме того, перспективно сокращается. Цвет глаз зависит от цвета радужной оболочки. Он может быть очень разнообразным: коричневым, черным, серым, светло-голубым. В середине радужной оболочки находится черный зрачок, обладающий способностью увеличиваться или уменьшаться в зависимости от силы падающего на него света. Со стороны света на глазу наблюдается блик, а на противоположной стороне радужной оболочки — рефлекс. Блеск глаз обуславливается влажностью его поверхности.

При рисовании необходимо следить за направлением взгляда. Обычно оси зрения должны скрещиваться в одной точке (куда смотрит человек), поэтому в большинстве случаев глаза бывают скошены несколько внутрь. Когда человек, задумавшись, смотрит вдаль, оси зрения становятся параллельными.

Характер глаз, их посадка бывают разнообразными: встречаются глаза большие или маленькие, более или менее выпуклые; они могут быть посажены так, что внутренние и внешние углы их располагаются по горизонтальной прямой; иногда внутренние углы значительно ниже наружных, а иногда наружные углы посажены ниже внутренних. У некоторых людей глаза поставлены ближе к носу, у других — расставлены широко (но все это в пределах глазничных впадин).

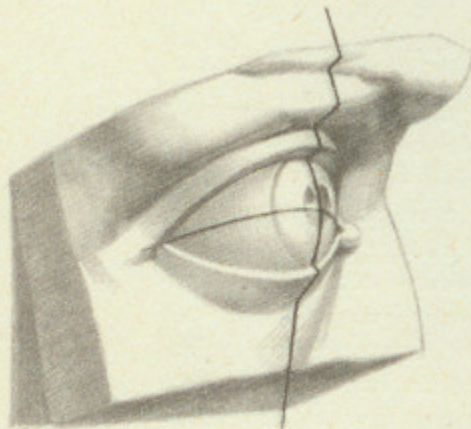


Рис. 22. Рисунок глаза с гипса (в профиль)

У некоторых людей верхние веки прикрываются нависающей «покрывательной складкой» (рис. 20), а у других, наоборот, форма глаза может быть предельно выявлена, как на рисунке гипсовой головы (см. рис. 3).

Глаза вместе с бровями придают лицу различное выражение. Нормальная бровь дугой отделяет глаз от лба; своим наружным концом, несколько суженным, она заходит за наружный угол глаза, внутренним более широким (головкой брови) оканчивается над внутренним углом глаза, у переносицы. Брови бывают различного характера: узкие, широкие, «ломаные», у стариков — густые, лохматые и т. д.

Ресницы общим своим тоном оттеняют взгляд.

Глаз следует рисовать начиная с большой формы, а не собирая его по мелким деталям, приставляя одну часть к другой. Слезинки, реснички, зрачки, веки появляются не в начале рисунка, а при его завершении (рис. 20).

От переносицы уточняется и общая форма носа. Изучение формы носа, составляющих его основу костей и хрящей имеет для рисовальщика большое значение. Присмотритесь, и вам будет понятна его четырехсторонняя форма, отдаленно напоминающая призму, разберитесь в характере его деталей. Обратите внимание, что верхняя костная часть носа имеет более четкую, «твердую» форму и художником трактуется резче. Опускаясь вниз и вперед там, где нос имеет в основе своей хрящи, он приобретает более мягкие очертания. Крылья носа часто отстают друг от друга, образуя бороздку, разделяющую кончик носа на две половины. Нижняя часть хрящей образует четвертую поверхность носа — его основание, на котором располагаются ноздри.

Формы носа весьма разнообразны, они зависят от образующих нос косточек и хрящей.

Леонардо да Винчи, классифицируя формы носа, разделял их на «три сорта»: прямые, вогнутые (курносые) и выпуклые (горбоносые). Характер ноздрей и крыльев носа у людей не одинаков, и на это рисующий также должен обращать внимание. Ноздри могут быть округленными или узкими, крылья носа — плоскими, выпуклыми, короткими, удлиненными. Спереди носы также бывают разнообразны: и широкие, и узкие то в верхней, то в нижней своей части.

Обычно поверхности, образующие нос, в зависимости от положения источника света, различны по тону: поверхности, обращенные к источнику света, освещаются сильнее, поэтому горбатый нос при верхнем освещении будет отражать больше света своей верхней ча-

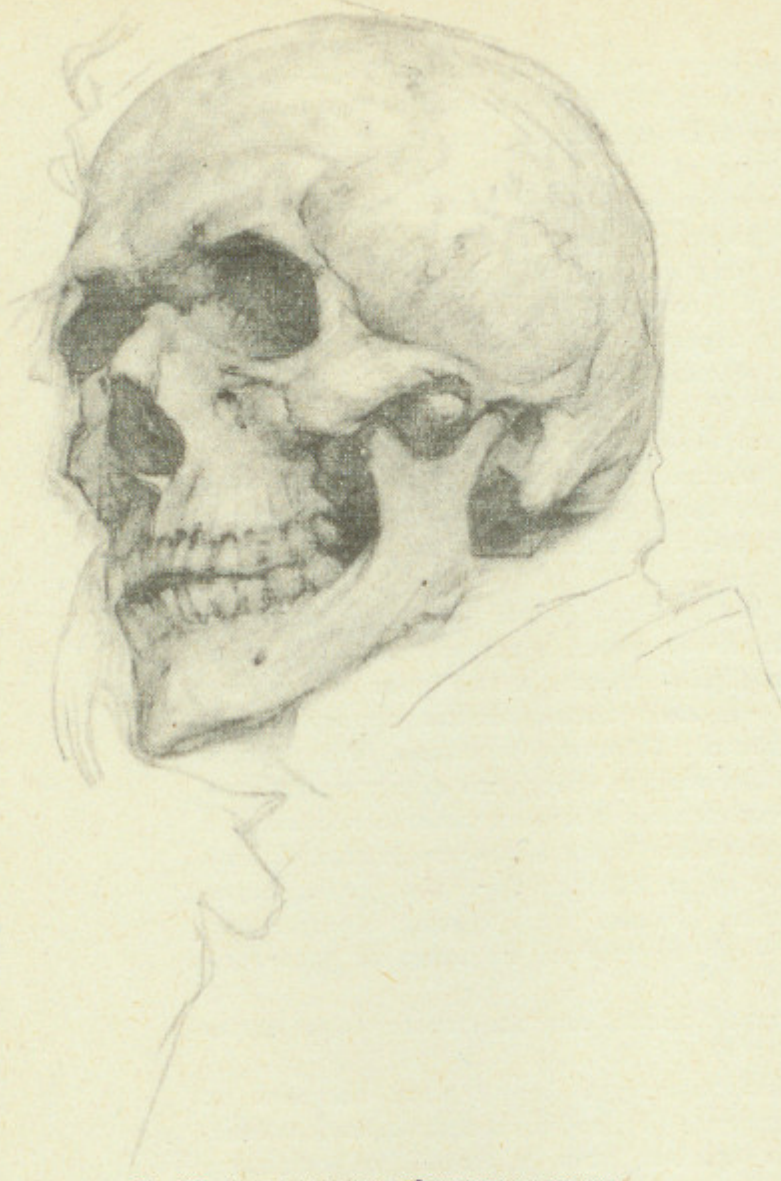


Рис 23. Анатомическое обоснование головы

стью; вогнутый (курносый) нос сильнее освещен в нижней части.

Чтобы убедительно нарисовать всю нижнюю треть лица, показать губы так, чтобы под ними «зубы чувствовались», необходимо иметь представление о характере верхней и нижней челюстей, вместе взятых. Обе они являются основой для расположения на них круговой мышцы рта, образующей губы, поэтому рисовать их нужно не на плоскости, а учитывая выгнутый овал обеих челюстей.

Губы (состоящие из половинок) своей серединой лежат на той профильной вспомогательной линии, которую мы наметили в начале работы. Если голова по отношению к рисуемому находится в трехчетвертном повороте, то часть губ на сокращающейся стороне соответственно уменьшается, приобретая за счет этого более энергичный закругляющийся контур.

Губы так же, как и глаза, являются наиболее выразительными частями лица. Они бывают очень разнообразны по форме, поэтому необходимо передавать их характерную особенность: их размер, полноту или сухость; нижняя губа может сильно выступать или верхняя нависать над нижней.

Обратите внимание на срединную поперечную линию закры-

того рта. Характер этой линии и выразительность уголков рта нужно передавать чуть заметными, но точными движениями кисти или карандаша. Посмотрите, как выразительны губы в портрете Монны Лизы (Джоконды) Леонардо да Винчи (рис. 48).

Отмечая характерные черты нижней трети лица, рисующий должен обращать внимание на взаимное отношение размеров верхней и нижней челюстей. Часто короткая верхняя челюсть как бы уравнивается массивной нижней и наоборот — короткая нижняя челюсть сочетается с массивной верхней. У беззубых верхние и нижние челюсти, сближаясь вплотную, теряют свою естественную величину, что придает лицу дряхлость. Разнообразие форм челюстей, их различная степень высоты, кривизны, различный наклон зубов, лицевой угол и отношение размеров частей лица имеют большое значение в определении возрастного, индивидуального и расового характера.

Большое значение имеет подбородочное возвышение (через него при рисовании обычно проводится вспомогательная срединная линия) и особенно нижний край челюсти, составляющий границу с шеей.

Чтобы найти местоположение ушной раковины, определите направленность ее оси, положение уха по отношению к носу, увяжите его со скуловым отростком и выясните, завьшено оно или занижено сравнительно с передней частью лица. Ухо рекомендуется рисовать в нескольких поворотах, чтобы проследить перспективное сокращение его сложных форм.



Рис. 24. Анатомическое обоснование головы

Следующая задача состоит в рисовании форм, граничащих с верхними краями глазничных впадин, то есть форм верхней части черепа.

Форма лба, его высота, ширина, характер углублений и выступов играют большую роль в передаче характера изображаемого лица. Трактовка лба, обычно наиболее освещенного, требует большой внимательности в проработке всех деталей. Только при соблюдении тончайших тональных отношений возможно одновременно передать и лепку деталей и светоносность всей поверхности лба.

Наружная поверхность скуловых костей образует скуловые выступы, имеющие большое пластическое и конструктивное значение; они также являются опорными точками при построении головы. В схеме их можно рассматривать как верхушки усеченных пирамид, четыре стороны которых снижаются по направлению скуловой дуги, нижних краев глазничных впадин, верхней челюсти и жевательной мышцы, прикрепляющейся к углу нижней челюсти. Скуловые выступы играют большую роль в первоначальном отграничении поверхности лица от его боковых сторон.

Рисование такой сложной модели, как голова человека, не допускает поверхностного отношения к работе. Самая незначительная, казалось бы, ошибка, незаметная при рисовании других предметов, непременно обнаружится в рисунке головы — лицо исказится, потеряется сходство.

Для более углубленного изучения форм головы рекомендуется одновременно с рисованием головы натурщика рисовать в этом же повороте ее костную основу — череп, затем намечать на нем мышцы. Таким путем нужно стремиться к тому, чтобы каждый штрих в учебном рисунке головы был анатомически оправдан (рис. 23, 24, 25).

При тщательном рисовании деталей может получиться некоторая раздробленность рисунка, основной характер головы иногда как бы растворяется в большом количестве вырисованных подробностей, нарушаются тональные отношения и пространственные планы.

Поэтому, работая над деталями, не следует заканчивать их по отдельности; нельзя иметь на рисунке одновременно и законченные и только намеченные части. При таком порядке работы невозможно сравнивать изображаемые формы друг с другом, то есть «работать отношениями».

Этот совет имеет большое значение при стремлении неопытных рисовальщиков срисовывать детали в «упор» с передачей света в его абсолютную силу. Подобная попытка обычно сводится к преувеличению тона и сильному зачернению рисунка. Рисующий не в состоянии передать естественную силу света и тени уже потому, что графические возможности карандаша несравненно слабее натуральной

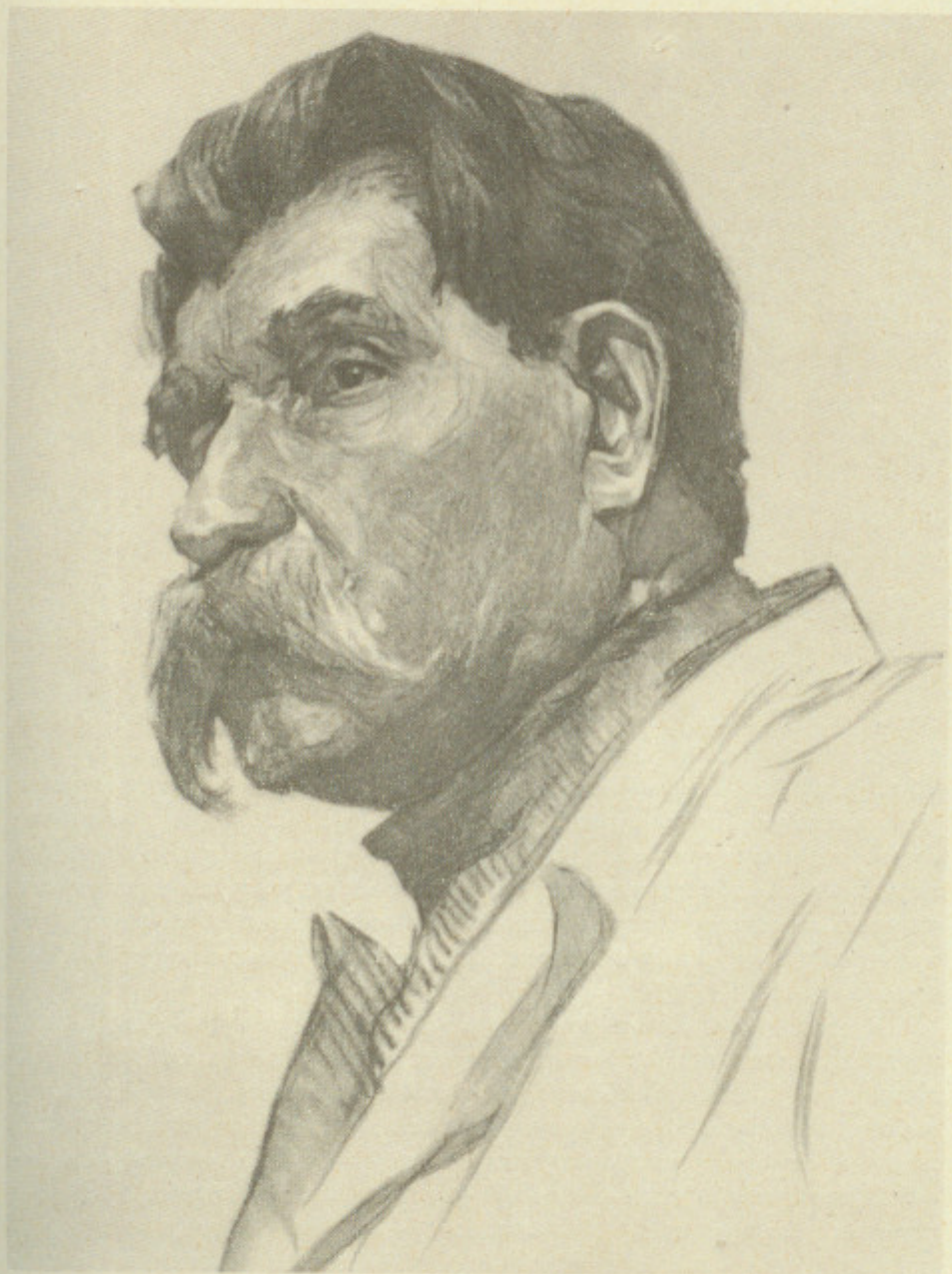


Рис. 25. Анатомическое обоснование головы



Рис. 26. Карраччи. Этюд голов мальчика и юноши. Около 1600. Сангина

светотени. Поэтому не следует предельным зачернением теней добиваться настоящей силы освещения отдельных частей, а нужно брать лишь условные отношения между ними. Имея, как мы уже говорили, ограниченную силу карандаша, необходимо сближать тональные оттенки мелких деталей, приводя, таким образом, рисунок к большей цельности и обобщенности. При окончании рисунка нужно стараться восстановить первое самое сильное впечатление от природы, подчеркнуть ее основной характер путем подчинения ему второстепенных деталей.

В статье «Основные понятия о рисовании с природы» (см. вып. I) рассматривался вопрос о тональном масштабе, позволяющем выдерживать рисунок в заданном заранее тоне. Например, рисунок головы может быть выдержан в легком тоне, с прозрачными тенями, с обобщенным светом и подчеркнутыми контрастами на выдающихся частях (носа, подбородка), и, наоборот, художник может прибегать к более широкому тональному масштабу — от белой бумаги до предельной силы угля — желая передать сильный свет на освещенных и проработанных частях. Сокращенная тональная гамма применяется при



Рис. 27. Микеланджело. Этюд головы. 1510—1511. Итальянский карандаш, перо



Рис. 28. В. А. Серов. Портрет П. А. Мамонтовой. 1900-е годы. Графитный карандаш

быстрых, краткосрочных рисунках. На рисунке Карраччи «Головы юноши и мальчика» (рис. 26) мы видим залитые сплошным светом освещенные поверхности, слабые тени еще более облегчены рефлексами, подчеркнуты глаза, нос и рот. Лаконичный штрих и даже линии различной напряженности могут передавать тональное состояние рисунка, что мы видим в этюде головы, выполненном Микеланджело (рис. 27) и в портрете П. А. Мамонтовой работы В. А. Серова (рис. 28).

ПЕРЕДАЧА ПРОСТРАНСТВА

(Рис. 29)

Иногда и добросовестно выполненный рисунок головы производит впечатление вырезанного и наклеенного на бумагу. Это говорит о том, что рисующий, нарисовав голову, пренебрег изображением окружающего пространства.

Даже рисуя условно на белой бумаге, можно вызвать впечатление пространственного изображения природы, передавая характер касания ее наружных краев с фоном. В зависимости от характера формы и ее освещения эти касания могут быть резкими или мягкими и чуть заметными. При правильном их изображении и при облегченном тональном масштабе рисунок увяжется с белым листом бумаги как с прилегающим пространственным фоном.

В начале следует применять спокойный серый фон. Задача рисующего (как и в работе над гипсом) заключается в том, чтобы проследить за тональными отношениями природы и фона, сосредоточивая внимание на местах их касаний. Здесь следует иметь в виду закон контрастов, усиливающий их светотеневую разницу, а также рефлексы, почти сливающиеся с тенью, но все же выявляющие сильно затемненную форму.

На учебном рисунке (рис. 29), где фоном служит случайно освещенная стена, можно наблюдать различную по тону и контрастности связь головы с окружающей средой. Наиболее освещенная верхняя часть головы выделяется более темным фоном, теневая поверхность сократившейся щеки, наоборот, ложится темным силуэтом на светлый фон. Пушистые края волос в тени, теряя границы, почти сливаются с пространством.

Закрывать весь лист рисунка фоном не всегда обязательно. В некоторых случаях можно ограничиваться пятнами фона, непосредственно соприкасающимися с натурой, располагая их таким образом, чтобы увязать рисунок со всем листом бумаги.

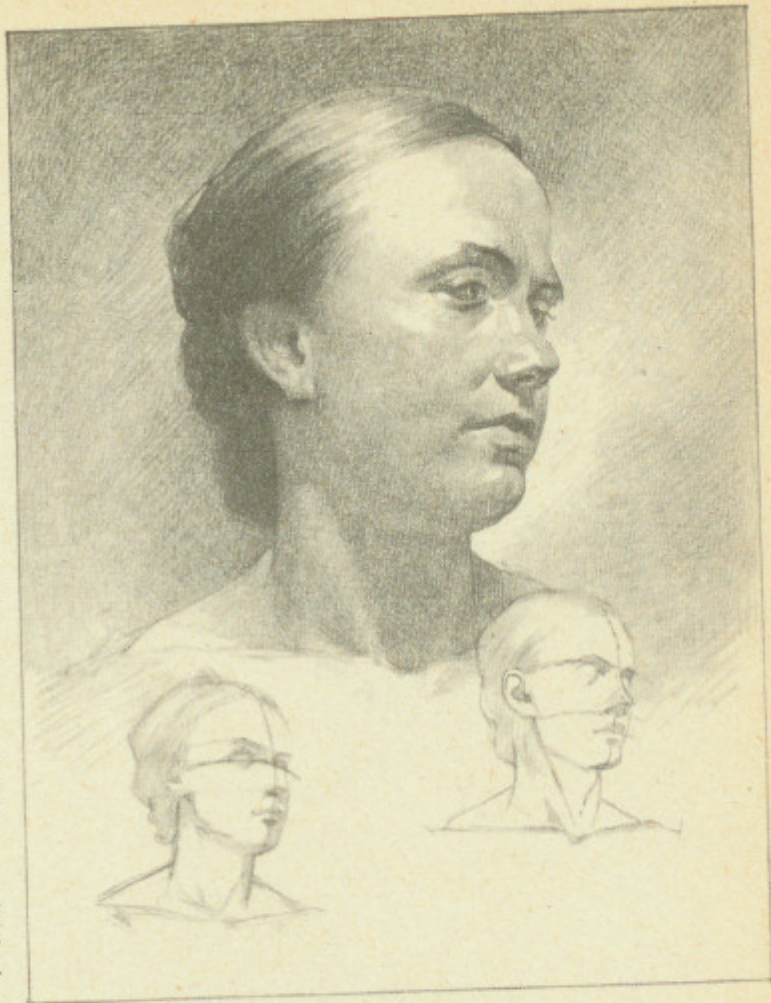


Рис. 29. Учебный рисунок головы

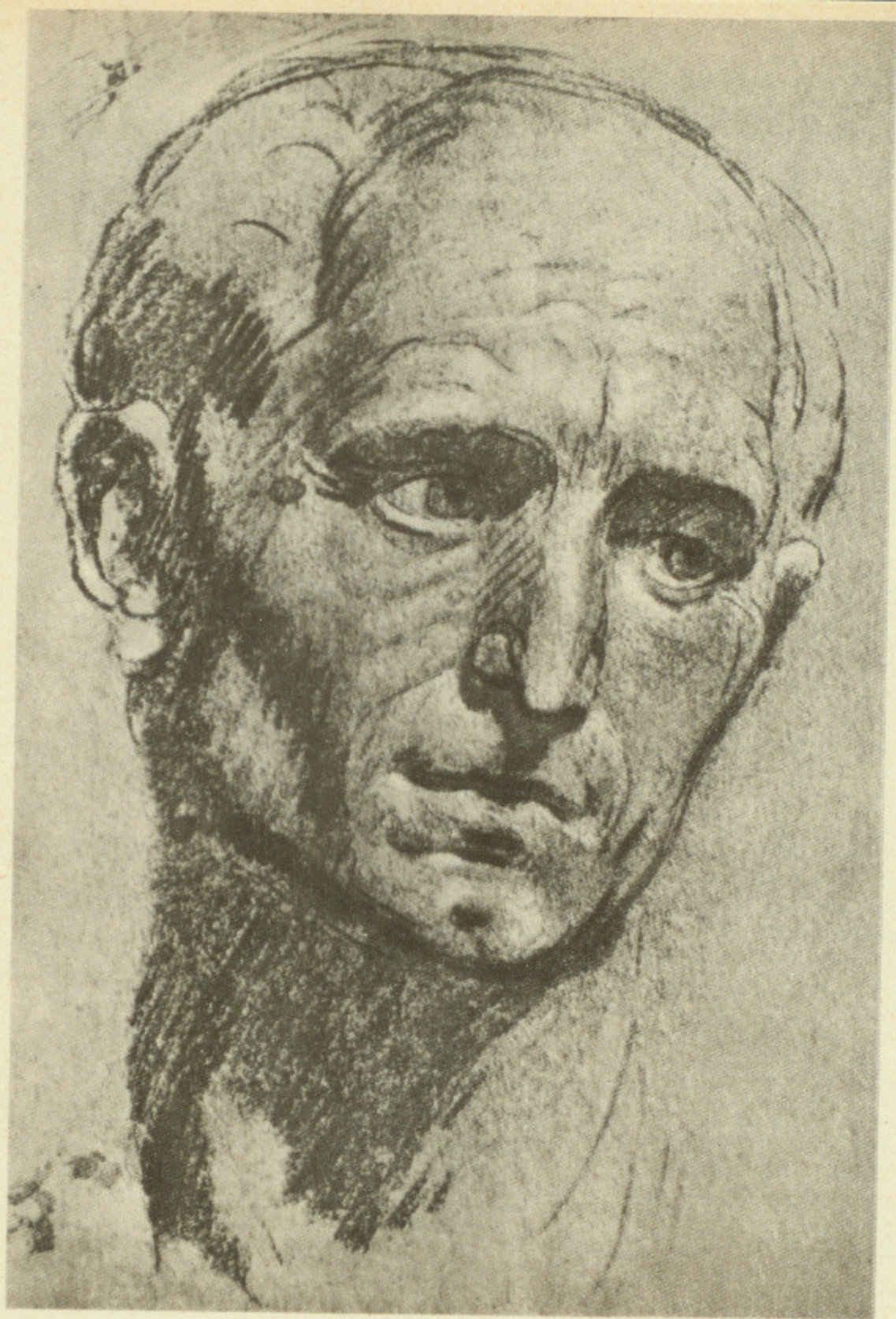


Рис. 30. Тинторетто. Голова мужчины. Уголь, белая

ПЕРЕДАЧА ХАРАКТЕРА

(Рис. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39)



Рис. 32. Э. Я. Эйманн. Портрет художника
В. Лойка. 1955. Графитный карандаш

Когда рисующий почувствует, что он справляется с построением головы, передает тоном ее форму, освещение, пространство, ему следует поставить перед собой более сложную задачу — выявление характера и особенностей формы, выражающих и внешний облик, и внутреннее содержание человека. Для более полной характеристики художник часто прибегает к изображению рук портретируемого, содействующих выражению его душевного состояния, рассказывающих о его профессии.

Можно наметить для рисования ряд голов, которые по своему характеру представляли бы некоторую последовательность в исполнении. Здесь следует заметить, что техника выполнения в некоторых случаях зависит от изображаемого лица

в той же мере, как форма выражения зависит от своего содержания. Голова старика, ребенка, девушки, старухи, человека в расцвете сил и т. д. в большинстве случаев выполняется в различной технике.

Вначале можно брать для рисования голову мужчины среднего возраста, со сложившимися характерными чертами лица, которые и должен отметить рисующий. Например, по рисунку Тинторетто «Голова мужчины» (рис. 30) можно заключить, что в данной работе художник заинтересовался мощной формой лба, печальными, задумчивыми глазами и тонким изящным ртом. Голова выполнена художником энергичными штрихами, сильными контрастами света и тени.

С характерной для В. А. Серова строгостью построения и вместе с тем мягкостью моделировки исполнен им и выразительный портрет великого русского певца Ф. И. Шаляпина (рис. 31).

Художник Э. Эйманн легкой техникой штриха нарисовал порт-

рет В. Лойка. Здесь живописно-тональная передача верхнего освещения, при котором из затемненных глазниц чувствуется взгляд человека (рис. 32).

В портрете артиста А. В. Жильцова, выполненном А. И. Лактионовым (рис. 33), голова, освещенная с расчетом на более полное выявление формы, проработана во всех характерных деталях. Живой энергичный взгляд, устремленный на зрителя, лоб умного и наблюдательного человека, формы рта, носа — все создает цельный и выразительный образ. Отсутствие фона при общем выдержанном тоне подчеркивает силуэт головы, придавая ей характер некоторой монументальности.

Передача внешнего сходства и вместе с тем раскрытие характера портретируемого достигаются во французском карандашном портрете XVI века. Мы воспроизводим «Портрет неизвестного» работы Жана Клуэ (рис. 34) — крупнейшего мастера французского карандашного портрета. Сравните его рисунок с работами Тинторетто, Серова. Здесь совсем иная манера исполнения: рисунок очень тонкий, линии то отчетливы, то почти не видимы, формы мягко моделируются легкими штрихами. Манера рисунка во многом определяет характер образа — ясного, определенного и вместе с тем очень поэтичного.

Своеобразна техника в изображении голов старых людей с морщинистой кожей, обтягивающей деформированный череп с провалившимся ртом, выпирающими скулами, с широко раскрытыми, но безжизненными глазами. Это можно видеть на рисунке Иорданса — «Этюд головы старухи» (рис. 35) и на рисунке Дюрера «Старик» (рис. 36).

В некоторых случаях рисовать голову выгоднее при рассеянном освещении с тенями, подчеркивающими лишь ее основные части



Рис. 33. А. И. Лактионов, Портрет народного артиста РСФСР А. В. Жильцова, 1955, Сангина



Рис. 34. Жан Клуэ. Портрет неизвестного. Около 1531. Итальянский карандаш, сангина



Рис. 35. Иорданс. Этюд головы старухи. Уголь



Рис. 36. Дюрер. Старик. 1521. Кисть на тонированной бумаге



Рис. 37. Н. И. Фешин. Детская головка

(глаза, рот, нос). Вся лепка головы ведется легкими полутонами, передавая цельность освещенной формы, что можно наблюдать при рисовании молодых женских и детских лиц. Этот прием изображения можно видеть на работах художников Энгра, Гольбейна, Серова и многих других.

На рисунке Н. И. Фешина «Голова девочки» (рис. 37), сделанном углем на гладкой бумаге, мы видим ребенка с живым взглядом, с

маленьким, хорошо вылепленным носиком, сочными, слегка выдающимися губами. Для передачи лица ребенка, его бархатистой, нежной кожи художник использовал мягкие тональные переходы, эффектно контрастирующие с темными глазами и таким же темным головным убором девочки. Работа выполнена в свободной живописной манере, являющейся результатом многолетнего опыта, знания законов рисунка, пластической анатомии.

Предлагаемый вашему вниманию рисунок И. Е. Репина «Детская головка» (рис. 38), выполненный углем и сангиной, является примером работы теплым (сангина) и холодным (уголь) тоном. Умелое использование свойств этих материалов, сочетание линейных контуров с растушеванным штрихом помогает изменять и разнообразить оттенки и придает рисунку живописный характер. Но малоопытным рисовальщикам не следует увлекаться этой техникой, так как погоня за живописностью может отвлечь от основной задачи — изучения форм головы.

РИСУНОК ГОЛОВЫ В ПОРТРЕТЕ И КАРТИНЕ. МИМИКА

(Рис. 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47)

Без совершенного знания рисунка, без умения свободно строить голову невозможна портретная живопись, которая является наиболее серьезным и вместе с тем распространенным видом изобразительного искусства.

Художник, создавая живописные портреты своих современников — великих ученых, писателей, общественных деятелей, оставляет эти образы в воображении потомков такими, какими он их запечатлел (вспомните работы Д. Г. Левицкого, К. П. Брюллова, В. Г. Перова, И. Н. Крамского, И. Е. Репина, В. А. Серова и многих других).

Главная задача в портрете заключается в выразительном изображении головы и рук, что без совершенного знания рисунка невозможно. Передача неуловимого движения лица определяется иногда чуть заметными, но точными касаниями карандаша или кисти. Посредственный рисовальщик не сможет передать тонкой характеристики портрета — ни его красноречивого взгляда, ни выражения губ, с которых готово сорваться слово, ни энергичного жеста рук, каким, например, М. В. Нестеров характеризовал волевой характер великого ученого И. П. Павлова (рис. 57).

Сила воздействия картины во многом зависит от выразительности изображенных фигур и особенно от экспрессии их лиц.

Рисуя голову, начинающий художник невольно задумывается над тем, каким образом изучаемые им формы лица могут передавать



Рис. 38. И. Е. Репин. Детская головка. 1901. Уголь, сангино

сложнейшие душевные переживания. Наблюдая жизнь, внимательно рассматривая картины мастеров, он убеждается, что то или иное выражение лица вызывает некоторое смещение мышц со своих обычных мест (см. раздел «Пластическая анатомия»). Например, поднятие бровей и верхних век соответствует выражению внимания, так как широко раскрытые глаза лучше воспринимают заинтересовавшее нас явление, особенно, когда мы стараемся его понять. Наше внимание часто переходит в удивление, удивление в испуг, испуг в ужас, что передается той же, но более усиленной мимикой глаз, выражением рта. Удивление, испуг написаны на лицах мальчика и девочки в картине Репина «Не ждали» (рис. 40). Сложные чувства материнской любви переданы в «Сикстинской мадонне» Рафаэля (рис. 41). Выражение безумия и ужаса с предельной силой передается Репиным во взгляде Ивана Грозного, убившего своего сына (см. вып. I, рис. 106).

Во время сближения бровей кожа между ними собирается в небольшие поперечные и вертикальные складки. При прищуренных глазах, со взглядом, устремленным в пространство, лицо выражает размышление («Христос в пустыне» И. Н. Крамского). Опущенные брови как бы изолируют взгляд от внешнего мира, придавая лицу выражение внутренней сосредоточенности.

Следует отметить, что неприятное или болезненное состояние также сопряжено с сокращением мышцы, сдвигающей брови. Оно появляется при виде отталкивающего зрелища, при фальшивом звучании музыки, при чувстве боли. От сильного страдания у некоторых людей брови поднимаются вверх и внутрь, взор устремляется вверх, как, например, в лице умирающего Лаокоона (рис. 7).

При передаче гнева сильно сдвигаются брови, губы сжимаются, глаза устремлены на предмет, вызвавший ненависть, или как бы уходят в пространство при воспоминании о тяжелом прошлом. Такое состояние мы видим на картине Репина «Царевна Софья» (рис. 118).

Рот вместе с глазами играет большую роль и при чувстве боли, страдании и в выражении предельного гнева, ярости, которые с большой силой переданы в этюде голов сражающихся воинов Леонардо да Винчи (рис. 42).

В состоянии печали веки и углы губ опускаются. Во время поднятия «головок» бровей на лбу образуются поперечные морщины, и лицо приобретает скорбный вид.

Отсутствие напряжения лобных мышц придает лицу безмятежность, столь свойственную ранней молодости.

Художнику следует изучать выражение лиц не только в картинах, но и в жизни; ему необходимо познакомиться с тем или иным сокращением мышц в зависимости от переживаний человека.



Рис. 39. О. А. Кипренский. Портрет А. А. Олениной. 1828. Итальянский карандаш



Рис. 40. И. Е. Репин. Не ждали. Фрагмент. 1884—1888. Масло

При улыбке рот расширяется, губы становятся тоньше, их уголки перемещаются вверх; носогубная складка становится глубже, более изогнутой, часто ее сопровождает параллельная бороздка (сокращение мышц улыбки). От сокращения мышц верхняя губа и крылья носа поднимаются, показывая верхние зубы; щеки становятся более выпуклыми, подвигаются к глазам, мышцы век сокращаются, образуя мелкие морщинки.

Сокращение мышц, вызывающее улыбку, усиливаясь, переходит в смех и, достигая крайних пределов, в хохот, сопровождаемый в большинстве случаев различными телодвижениями, что мастерски передано Репиным в картине «Запорожцы» (рис. 119).

Более подробные сведения по вопросам мимики вы найдете в разделе пластической анатомии (см. стр. 149—187).



Рис. 41. Рафаэль. Сикстинская мадонна. Фрагмент. 1515—1519. Масло

Ввиду затруднений при поисках моделей, способных позировать для мимических зарисовок, предварительно необходимо поупражняться в сокращении собственных мышц, а потом можно рисовать свое лицо, глядя на него в зеркало. В таких занятиях помогут помещенные здесь мимические схемы (рис. 43, 44, 45, 46, 47).

Сделаем некоторые к ним пояснения:

Лобная мышца, сокращаясь, поднимает брови, образует поперечные складки и способствует выражению удивления (рис. 43).

Некоторое сокращение мышц, сдвигающих брови, придает лицу характер размышления, сосредоточенности (рис. 45).

Сокращение этих же мышц участвует в выражении гнева, раздражения, угрозы.

Большая скуловая мышца («мышца смеха»), сокращаясь, поднимает углы рта вверх и наружу, что передает усмешку (рис. 44).



Рис. 42. Леонардо да Винчи. Этюд голов сражающихся воинов. 1503—1504. Уголь

На рис. 47 показана схема выражения недовольства.

Подводя итог вышеизложенному, наметим определенную последовательность основных задач и упражнений, от решения и выполнения которых зависит успешное овладение рисунком головы:

Освоение способов и средств построения объема головы на двухмерной поверхности листа с использованием в качестве моделей слепков с античных произведений скульптуры.

Рисование гипсовых голов с передачей освещения и материала.

Построение головы человека, рисование ее в нескольких поворо-



Рис. 43. Схема действия лобных мышц



Рис. 44. Схема действия верхних частей круговых мышц глаза



Рис. 45. Схема действия мышц, сморщивающих брови

тах и наклонах на одном листе. Цель задания — закрепить объемный метод рисования.

Выполнение рисунка с характерной мужской головой по принципу от общего к частному. Параллельно изучается череп и анатомический муляж как в данном повороте, так и в любых положениях.

Рисование мужской головы в условиях сильного, контрастного освещения. Обращается внимание на пространственное решение ближних и дальних форм, используются навыки в применении тонального масштаба.

Упражнения в выявлении основного характера изображаемых голов, их индивидуальных особенностей. При этом рекомендуется внимательно изучать репродукции с портретов Веласкеса, Рембрандта, Репина, Серова.

Выполнение заданий, в которых особое внимание уделяется пространственному решению натуры, увязыванию краев формы с фоном. Полезно нарисовать голову старика или немолодой женщины, выявляя характерные особенности лиц пожилого возраста.

Рисунок головы, например, молодого человека, с открытой шеей и плечевым поясом, с легким поворотом головы.

Ряд рисунков с молодых натурщиков при рассеянном освещении в легких полутонах, без сильных контрастов.

Портреты в тоне с передачей характера, материала и пространства.

Попутно необходимо выполнение набросков и краткосрочных рисунков, в задачи которых входит построение, выявление характера и экспрессии лица.



Рис. 46. Схема действия скуловых мышц



Рис. 47. Схема действия квадратного мускула верхней губы — его скуловой и подглазничной головок

ЭТЮД ГОЛОВЫ МАСЛЯНОЙ КРАСКОЙ ОДНИМ ЦВЕТОМ

О технике выполнения рисунка, о применяемых материалах говорилось в первом выпуске в разделе «Основные понятия о рисовании с натуры». Здесь же мы остановим внимание читателя на выполнении одноцветного рисунка масляной краской. Этот способ работы приближает рисование к живописи. При одинаковости общего принципа изображения головы карандашом и кистью мы наблюдаем разницу в приеме выполнения — отточенный карандаш и сравнительно широкая, плоская кисть по-разному решают форму.

Работа карандашом идет по пути линейных построений формы, постепенно выявляя ее объемную сущность. При работе кистью рисующий исходит от широких обобщений формы и идет к их детальной обработке. Поэтому рисунок кистью особенно полезен для лиц, которые с трудом усваивают объемное рисование, подменяя лепку формы привычной заботой о внешнем красивом штрихе.

Одно из преимуществ работы кистью — это возможность использовать прием лессировки, которым обычно заканчивается рисунок, выполненный масляной краской. При помощи лессировки на высохшую краску наносятся полупрозрачные или прозрачные красочные слои для того, чтобы обобщить резко проработанные детали и соподчинить неточно взятые светотеневые отношения.

Темную краску для работы лучше брать тепловатого оттенка (например, умбру, вандик). Другие краски (черные) с белилами дают мертвенный холодный оттенок, что не вяжется с теплым тоном лица.

Законченность как карандашного рисунка, так и «живописного» состоит не в мелкой заделанности работы, а в настойчивом стремлении цельно и выразительно передать натуру.

В заключение хотелось бы сказать нашим читателям, что в этой статье не следует искать рецептов, при помощи которых они научились бы рисовать голову человека. Теоретические указания не смогут заменить им опыта в рисовании, приобретаемого путем упорной работы. Цель этой статьи — предостеречь неопытных рисовальщиков от основных ошибок, показать последовательность в освоении и рисовании головы человека.



Ж И В О П И С Ь

ЖИВОПИСЬ ГОЛОВЫ

Начинающего художника, увлекающегося изобразительным искусством, в скором времени привлекают довольно сложные сюжеты и задачи, которые он пытается разрешить в своих работах. Ему кажется, что с помощью имеющихся в его этюднике красок можно легко и верно написать портрет своего знакомого или родственника. Он приступает к работе, стараясь предельно точно передать внешний облик портретируемого: подбирает с большим вниманием «телесный» цвет натуры и точнейшим образом старается срисовать черты знакомого человека, но вскоре убеждается, что осуществить свой замысел в художественной форме ему не удастся. Вместо реального, объемного изображения головы на холсте вышел всего лишь подкрашенный телесным цветом рисунок. Несмотря на внешнее правдоподобие черт портретируемого, полноценного живописного решения не получилось. Произошло это оттого, что художник не занимался собственно живописью, а раскрашивал свой рисунок, как это делает фотограф, подкрашивая однотонные фотографии.

В живописном решении портрета художник должен изобразить человека таким, каким он видит его в жизни, то есть средствами своего искусства передать сходство и вместе с тем угадать то неповторимое, что составляет психологическую характеристику именно того человека, портрет которого пишет художник.

Из истории мирового изобразительного искусства мы знаем много замечательных образцов портретного жанра.

Всемирной известностью пользуются портреты великих мастеров эпохи Возрождения: Рафаэля, Тициана, Веронезе, Тинторетто и среди них портрет Монны Лизы (Джоконды) Леонардо да Винчи, который до сих пор привлекает внимание тонкостью живописного исполнения и передачей сложных, едва уловимых душевных переживаний (*рис. 48*).

О людях своего времени рассказывают нам фламандские художники — Рубенс (*рис. 49*), Ван-Дейк (*рис. 50*), голландцы — Ф. Хальс (*рис. 51*), Рембрандт (*рис. 52*).

Огромной психологической выразительностью и силой характеристики отличается портрет Иннокентия X работы испанского художника Веласкеса (*рис. 53*).

Великий русский художник А. А. Иванов, работая над картиной «Явление Христа народу», в поисках наиболее выразительных образов создал целую галерею этюдов мужских и женских голов, отличающихся острой, чисто портретной характеристикой. Особенно выразительна голова Иоанна Крестителя (*рис. 54*).

Русские художники — Рокотов, Левицкий, Кипренский, Брюллов, Тропинин, Венецианов, Перов, Крамской, Репин, Суриков, Серов, Врубель, Малявин, Нестеров и др. — оставили нам бесценную галерею портретов своих современников, портретов, дорогих для нас не только как документы и изображения, передающие внешние черты людей прошлых времен, но главным образом как художественные образы, раскрывающие внутреннюю содержательность, силу ума, глубину чувства, благородство, красоту, поэтичность (*рис. 55, 56*).

Многого достигли в области портретного жанра советские художники. В многочисленных живописных полотнах перед нами предстает образ нового, советского человека во всем богатстве его внутреннего содержания, многогранности характера и своеобразии его духовных качеств (*рис. 57*).

Начинающему художнику небезынтересно проанализировать работы крупнейших мастеров, их художественные приемы, средства, помогающие достигать наибольшей выразительности образа. Рассматривая портреты, вы увидите, какое огромное значение имеет здесь характер освещения. Умение передавать свет помогает художнику



Рис. 48. Леонардо да Винчи. Монна Лиза (Джоконда). Около 1503. Масло



Рис. 49. Рубенс. Портрет камеристки. Около 1625. Масло



Рис. 50. Ван-Дейк. Автопортрет. Конец 1620 — начало 1630-х годов. Масло



Рис. 51. Ф. Хальс. Цыганка. 1630. Масло

добиваться реального воспроизведения природы. Посмотрите, как тонкое ощущение света и умение пользоваться им помогают Рембрандту создавать образы, замечательные по своей психологической характеристике.

Скользя по поверхности формы головы или освещая ее в упор, свет сообщает основному (локальному) цвету головы множество оттенков. Свет, как искусный волшебник, каждый изгиб формы делает не только разнообразным по тону, но и по цвету. Чтобы добиться полного живописного решения портрета, художнику необходимо развить в себе чувство и понимание этих тончайших цветовых градаций, умение из тюбиковой краски создавать драгоценные сплавы цвета, которые, точно характеризую форму модели, помогут создать портрет, полный жизненности и живописной красоты. Необходимо



*Рис. 52. Рембрандт. Портрет старушки (жены брата).
Фрагмент. 1654. Масло*

также понимание роли фона, его цветовой и тональной взаимосвязи с головой и фигурой портретируемого.

Приступая к живописи головы, на первых порах не ставьте себе задачей написать портрет. Это будет очень сложно и непосильно, в особенности для начинающего. Портрет для художника — дело сложное и ответственное. Тут нужно видеть больше того, что может дать модель. И у мастеров-портретистов именно так и получалось. Посмотрите, например, в Третьяковской галерее портрет М. Н. Ермоловой работы В. А. Серова. Тут уж не только Мария Николаевна, не только весь ее внешний облик, что, конечно, тоже должно быть пере-

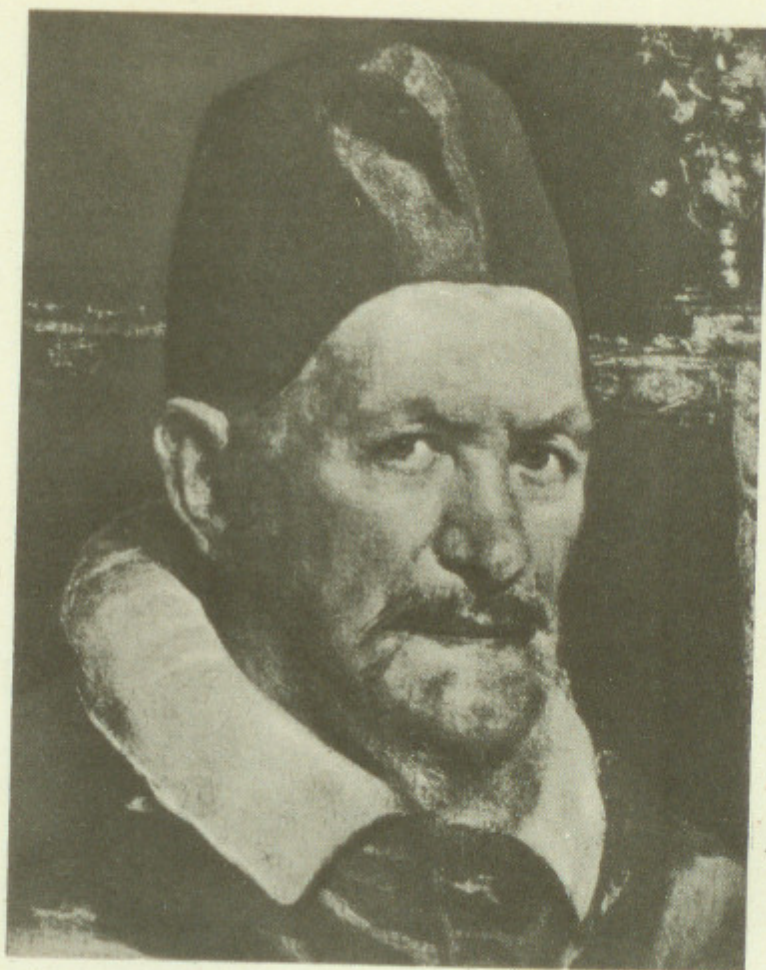


Рис. 53. Веласкес. Портрет Иннокентия X. Фрагмент.
1650. Масло

дано в портрете, но вместе с тем здесь передан и образ великой русской драматической актрисы, то есть, как говорят, внешняя и внутренняя характеристика модели.

Для этого нужен, несомненно, и особый дар, и вместе с тем большая практика в работе над портретом.

Поэтому имеющим склонность к работе над портретом мы рекомендуем ряд упражнений в живописи головы, внимательное и серьезное исполнение которых может постепенно подвести к живописи портрета.

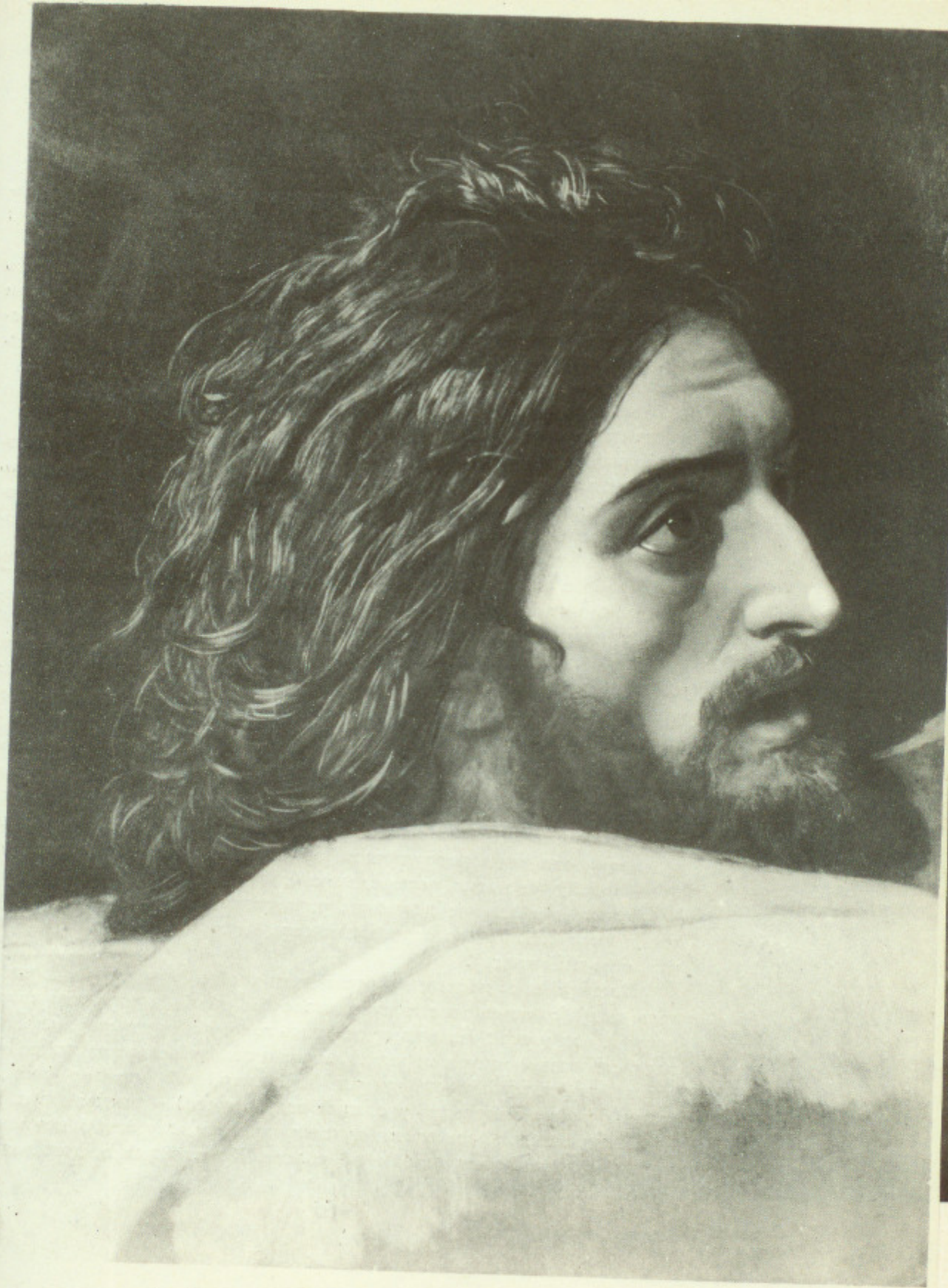


Рис. 54. А. А. Иванов. Голова Иоанна Крестителя. 1840-е годы. Масло

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ЗАДАНИЙ

ЖИВОПИСЬ ГОЛОВЫ ОДНИМ ТОНОМ

Прежде чем приступить к живописи головы в цвете, начинающему художнику полезно сделать одно или несколько упражнений одним тоном.

Цель этого задания сводится к тому, чтобы научиться передавать форму головы с помощью светотеневых отношений и впоследствии перейти к более сложной задаче — изображению формы головы цветом. Это упражнение является как бы переходным от рисунка к живописи, неся в себе элементы и того и другого.

Лепка формы кистью при помощи краски значительно отличается от передачи этой же формы карандашом на бумаге.

В рисунке изучается форма, анализируется конструкция и условно определяется цветовая характеристика предметов. Освещенность предметов передается тоже условно с помощью так называемого «тонального масштаба». Форма и конструкция в рисунке могут воспроизводиться иногда линейно, без фона.

В работе же кистью форму придется изображать не отдельно — независимо от среды, от фона, а обязательно вместе с тем окружением, в котором находится предмет.

Чтобы написать голову одним тоном, обычно берутся две краски: умбра натуральная и белила. Можно взять умбру жженую и белила или марс коричневый и белила. Не надо брать яркие (красные, зеленые и др.) краски.

Для выполнения этого задания нужно позаботиться о выборе соответствующей модели. Лучше всего взять мужскую модель, у которой ясно бы «читалось» анатомическое строение головы. На первых порах не рекомендуется пользоваться в качестве моделей детскими головками, так как конструкция и формы детских лиц читаются труднее — они более мягки, неопределенны.

Фоном для головы в данном упражнении может быть гладкая драпировка спокойного серого или серо-коричневого цвета (например, обычный холст).

Постарайтесь посадить модель так, чтобы форма головы читалась четко, а освещение подчеркивало бы объем и характер форм природы. Для этого лучше всего осветить голову сбоку и сверху. Легче почувствовать форму и передать ее, если голова освещена таким образом, что светлые места головы (например, лоб) светлее фона, а темные места (например, уходящая вглубь щека) — темнее фона.

Когда модель поставлена, художнику надо подумать о композиционном размещении головы на холсте. Композиция начинается с



Рис. 55. И. Е. Репин. Портрет П. А. Сренеровой. 1881. Масло



Рис. 56. В. И. Суриков. Сибирская красавица (портрет Е. А. Рачковской). 1891. Масло



Рис. 57. М. В. Нестеров. Портрет И. П. Павлова. 1935. Масло

определения точки зрения (место, с которого художник будет писать свою модель), с выбора размера и формата холста.

Размер холста для этюда головы не рекомендуется брать крупным, чтобы у автора не появлялось желания сделать голову больше натуральной величины, так как увеличение всех пропорций головы неизбежно приведет к большим искажениям.

Для этюда головы рекомендуется размер холста 30×40 см.

Как дополнительную работу к основным заданиям очень полезно выполнить несколько этюдов черепа. Это приучит начинающего художника «лепить» форму головы кистью. Лучше всего делать такие этюды одним тоном (умброй с белилами), чтобы не увлечься живописными решениями и не уклониться от основной задачи — лепки формы черепа кистью и уяснения его конструкции.

Прежде чем начать писать голову, ее сначала нужно нарисовать на холсте. При этом особое внимание следует уделить построению

головы, ее конструкции и наиболее точному определению пропорций деталей. Подробная детализировка и разбор светотеневых характеристик форм головы в рисунке под живопись не обязательны; все это появится позднее, когда кистью будет лепиться конкретно каждая деталь головы. Важно, чтобы рисунок под живопись был основой, выявляющей общую конструкцию головы и ее отдельных форм.

Рисовать голову под живопись лучше всего углем, а не карандашом, так как им легче намечать и тональное различие и светотеневые отношения. Уголь в отличие от карандаша более «подвижный» материал — он легко смахивается тряпкой, стирается резинкой, поэтому им можно долго работать, не забывая пор холста. Но надо помнить, что при многочисленном употреблении резинки с холста стирается слой грунта и обнажается ткань, отчего краски будут жухнуть. Поэтому старайтесь как можно меньше пользоваться резинкой.

Когда рисунок выполнен, уголь рекомендуется зафиксировать раствором даммарного лака в пинене. Если грунт клеевой, можно сбрызнуть его водой из пульверизатора. Вода растворит часть клея в грунте и достаточно прочно закрепит уголь, чтобы начать писать по сухому. Работать красками по рисунку, выполненному углем, не закрепив его, не рекомендуется, так как уголь будет кистью размазываться, смешиваться с краской, загрязняя ее.

Если рисунок сделан, закреплен и высушен, можно начинать писать. С чего же начать?

Сначала всмотритесь в натуру, сравните освещенную часть головы с теневой, сопоставьте их с фоном и определите, что самое темное в постановке и что самое светлое. Мысленно проанализировав эти крупные отношения, составьте на вашей палитре несколько смесей умбры или марса с белилами для освещенных частей головы (например, лба) и фона.

Составлять смеси для бликов или для самых темных точек (например, ноздрей) не следует, нужно приготовить их для среднего тона света и для среднего тона тени.

Сделав на палитре смеси, возьмите крупные кисти и начинайте с прокладки теневой части головы. С тенью начинать целесообразнее потому, что они сразу определяют форму головы и дадут некий тональный камертон, а тональное выражение формы является основой цветового решения. Когда вы проложите теневые места, у вас появится необходимость в решении фона, так как без фона трудно угадать на белом холсте теневую часть: она будет казаться излишне темной. После того как проложили фон с одной стороны головы, вам захочется сразу же проложить его и с другой стороны — тогда вы почувствуете пространство за головой и пролепите голову еще более

объемно. Теперь прокладывайте световую часть головы, все время сравнивая ее с теневой частью и с фоном. Делайте это смело и свободно, не останавливаясь надолго над отдельными деталями.

Краску для первой прописки берите не густую, чтобы она не мешала следующим, более пастозным пропискам, но старайтесь с первой же прописки возможно точнее передать освещенность головы, ее положение в пространстве. Во время работы над этюдом советуем не совсем удавшиеся места и участки, перегруженные краской, снимать мастихином. Если не удался мазок, если он не выражает формы или не передает цвет, его надо снять мастихином и снова добиваться более точной передачи данного куска натуры.

Когда вам удалось определить теневую часть головы по отношению к освещенной части, выявить конструкцию головы и ее характер, можно переходить к конкретизации и уточнению формы.

Передача деталей и уточнение общей формы головы составляют задачу второго этапа работы. Но, переходя к деталям лица, следите за тем, чтобы они смотрелись не отдельно от общего строения головы, а органично и слаженно показывали бы ее конструкцию.

Перейдя к деталям, вам, естественно, трудно будет работать теми крупными кистями, которыми вы вначале прокладывали голову. Тогда берите кисти помельче, стараясь опять лепить форму кистью.

Из опыта над рисунком головы вы уже знаете, что форму надо понимать как объем, отграниченный от окружающего пространства многочисленными плоскостями. Каждая из этих плоскостей освещается по-разному и по-разному характеризует форму. Чтобы произвести реальную форму кистью, каждый мазок, положенный вами, должен показывать определенную плоскость формы, ту или иную ее грань. Для передачи постепенного перехода одной плоскости формы в другую нет надобности ступенчатой граници этих плоскостей, а нужно найти еще более мелкие членения.

Когда перейдете к глазам, не стремитесь прорисовывать мелкой кистью веки, а определите сначала верным тоном глазничные впадины, все время сверяясь с теми местами головы, которые вами уже взяты. Только тогда, когда найдено место и характер глазных впадин, приступайте к самим глазам. Начиная один глаз, сразу же пишите и второй, все время заботясь об их правильном построении.

Губы тоже не прочерчивайте одной линией, а лепите их форму. Губы имеют свой объем, а следовательно, и плоскости и грани плоскостей. Поэтому их тоже надо лепить кистью по форме, находя, где они четко и резко очерчиваются, а где моделируются мягко. Посмотрите, как написаны губы в портрете П. А. Стрепетовой работы И. В. Репина (рис. 55).

Теперь, когда формы отдельных деталей изучены и пролеплены в соответствии с общей формой головы, надо внимательно посмотреть, не утеряться ли целостное восприятие натуры.

Увлекаясь отделкой головы, автор может невольно забыть о целостности натуры: отдельные детали, сами по себе выполненные неплохо, оказываются разобщенными, пропадает связь между ними. Художник сам скоро убеждается в этом. Он замечает, что, несмотря на появление детальной проработки, голова стала менее похожа, что объем головы чувствуется меньше, что в построении головы тоже есть ошибки. Этуд стал более дробным, какие-то блики лезут, а некоторые теневые места настолько темны, что кажутся пустыми, как бы провалившимися.

Все эти недостатки появились оттого, что у художника притупился взгляд, работа над деталями головы отвлекла автора от целостного видения.

Чтобы избежать подобных ошибок, художник должен помнить, что, работая над деталью, надо все время следить за общим, не устанно проводя сравнения. Деталь тогда хороша, когда она гармонирует с другими деталями и не мешает общему.

В нашем художническом обиходе очень часты в обращении такие слова: «целостное восприятие натуры», «цельно видеть», «смотреть общее».

Вот и П. П. Чистяков, один из выдающихся русских художников-педагогов, постоянно советовал ученикам: «Когда рисуете, надо смотреть не на кончик карандаша, не на часть линии, которую в данный момент рисуете», нужно, «рисую голову, видеть пятку» или «когда рисуешь глаз, смотри на ухо». Что все это означает и к чему все эти советы направлены?

Здесь идет речь о развитии одного из ценнейших и неотъемлемых качеств художника — о «постановке глаза», развитии умения видеть натуру целостно.

Вы пишете или рисуете голову, намечаете общую форму, начинаете работать над деталями, допустим, начинаете писать нос. Внимательно смотрите на него и старайтесь передать его цвет и форму. Нос имеет свои грани света, полутени, тени, свои оттенки цвета. И вот тут-то и подстерегает начинающего художника опасность: он «уперся» взглядом в нос, забыл, что нос — это только деталь общей формы головы, утратил цельное видение, и в результате — деталь написана или нарисована отдельно. И если отдельно будет отработана каждая деталь, впечатление цельного, общего будет нарушено.

Как же быть, как писать, чтобы, рисуя детали, не разрушить передачу общего?

Нужно смотреть на ту или иную деталь, но одновременно видеть и всю форму, не выпуская ее из поля вашего зрения.

Это не так просто, как кажется, и такое именно целостное видение достигается путем известного напряжения и, прежде всего, желанием воспитать в себе это необходимое художнику качество видения природы. Тут уж нужно постоянно следить за собой: чуть увлеклись отделкой детали — сейчас же «расширяйте» свой взгляд, охватывайте взглядом всю модель, тогда и деталь найдет свой настоящий вид в связи с общей формой, на которой она находится.

Для исправления погрешностей, которые вы заметили в своей работе, надо заняться обобщением этюда. В этом состоит третий этап работы, когда вы смело, свободно, широкой кистью снова перепишете некоторые места вашего этюда с тем, чтобы вновь восстановить конструкцию головы, исправить те ошибки, которые были допущены, и, насколько возможно, отказаться от ненужных деталей, приведя форму головы к обобщению.

Добейтесь, чтобы самое светлое пятно было в одном месте, самые темные удары тоже не повторялись и тени не смотрелись бы глухими и черными.

Для обобщения резко проработанных деталей и соподчинения светотеневых отношений в вашем этюде не обязательно весь этюд переписывать корпусной пастозной краской. Можно использовать прием лессировки, нанося прозрачные и полупрозрачные красочные слои.

После того как вами выполнены несколько этюдов головы одним тоном, вы приобрели опыт лепки формы кистью. Вы теперь не ступаете краску, а лепите форму мазком, ведете этюд от общего к деталям, научились сохранять общее.

Теперь можно переходить к живописи головы цветом.

ГОЛОВА НА ПРОСТОМ ФОНЕ, ОСВЕЩЕННАЯ СВЕТЛОМ ИЗ ОКНА

(Рис. 58, 59, 60)

Это первое задание по работе цветом рекомендуется делать непрерывным: примерно в течение 16—18 академических часов (по 45 минут). Оно рассчитано на то, чтобы художник передал основную цветовую характеристику головы: цвет лба, щек, подбородка, носа. При этом каждую плоскость, увиденную в природе, надо решить цветом, цветом построить форму, передать ее освещение и найти положение головы в пространстве.



Рис. 58. Этуд женской головы

Итак, вы выбрали модель, соответствующую нашему заданию: например, женщина средних лет с темными гладко причесанными волосами; лоб у нее светло-желтый в отличие от легкого румянца щек.

Надо прежде всего ее посадить и осветить так, чтобы четко и ясно читалась форма головы. Фон не рекомендуется брать с узорами. Пусть на первый раз это будет гладко-серая, чуть холодноватая драпировка или стена, темного темнее света и светлее тени головы.

Посадив модель, начните ее рисовать, как уже рекомендовалось, не карандашом, а углем. Не старайтесь, чтобы рисунок был вполне законченным, со всеми деталями.

Излишний детальный рисунок под живопись иногда мешает художнику свободно писать этюд кистью: он как бы сковывает работу, и художник робко раскрашивает свой рисунок кусочек за кусочком, боясь заехать кистью за границу, прорисованную углем. Работа от этого пойдет робко, по частям, нецельно.



Рис. 59. Этюд женской головы

В рисунке под живопись я не рекомендую делать «проволочной» обводки контуром, так как такой рисунок не дает автору объемно и пространственно почувствовать модель на холсте, мешает при работе кистью отрешиться от плоскостного восприятия. Поэтому нужно стремиться, чтобы в рисунке под живопись было достигнуто главное — объемное выражение форм, цельность рисунка, крепко построенного с правильно взятыми пропорциями и в характере. Слегка проложите основные теневые массы и затем зафиксируйте рисунок. На следующий день, усадив модель в ту же позу и в том же месте, приготовьте палитру для работы красками.

Выполняя живописный этюд головы, художник практически должен каждую плоскость, найденную в натуре, решить в цвете. Для этого ему нужно научиться из имеющихся красок составлять смеси, которыми воспроизводить цвет каждой плоскости формы.

Предостерегаю учащегося от излишне многокрасочной палитры, к которой обычно прибегают малоопытные художники. Они считают, чтобы написать голову, надо на палитре иметь не менее 20—30 красок: тут и кадмий желтый всех градаций от светло-лимонного до оранжевого и красного, тут и краплаки — розовый, светлый, темный, фиолетовый, тут и ультрамарин фиолетовый, синий и кобальты синие разной светосилы. А если художник внимательно посмотрит на модель, проанализирует ее цветовой строй по частям и в целом вместе с фоном, то он убедится, что данную живописную задачу можно решить красочно и цельно шестью-семью красками.

Художник на практике поймет, что все эти яркие краски (кадмий желтый, красный крапак, кобальты синие и зеленые) могут не дать того благородства красочных сочетаний, которые он увидел в натуре. Названные краски, особенно в неумелых руках, дают резкие и грубые сочетания, которые очень далеки от гармоничных сочетаний природы. На первых порах новичкам в искусстве лучше всего включать в свою палитру ограниченное число красок. Чтобы убедиться в целесообразности такого метода, внимательно проанализируем работы, выполненные мастерами классического мирового или русского искусства. Полезно, например, посмотреть решение головы в портретах Рембрандта, Репина, Сурикова, Серова (рис. 51, 54, 55, 56).

На основании опыта многих мастеров мирового, русского и советского искусства рекомендуется использовать для изображения головы человека охры, сиены, английскую красную, умбры, зеленую землю, из синих — кобальт или ультрамарин, черную жженую кость, вандик коричневый. Разумеется, этот список не является абсолютным для решения всех задач.

Если голова изображается в пленере, то, конечно, и краски, вероятно, потребуются иные. Но для решения нашей постановки вполне достаточно указанных семи-восьми красок.

Итак, палитра заготовлена. Берите средней ширины кисть и составляйте смеси для световой части лба для тени на лице, для фона; начинайте прокладку, стремясь точнее попасть в тон и цвет природы. Так, для световой части лба, возможно, подойдет охра с белилами, для розоватости щек в этот охристый тон добавьте английской красной, а затем можно по написанному (по сырой краске) немного положить и краплака.

Но в цветовых отношениях, прежде всего, руководствуйтесь своим ощущением от природы. Дать точный рецепт, сколько и каких красок надо вам взять для того или иного места, теоретически невозможно. Сама натура, цветовая особенность ее, условия света и среды, окружающей модель, — только они могут вам подсказать, какими красками надо воспользоваться. Составляя смеси, старайтесь не к белилам прибавлять ту или иную краску, а к краскам прибавлять белила. Это предостережет от разбеленности и от излишнего расхода красок.

Ваш успех определится способностью вашего глаза видеть природу, основные цветовые отношения и градации теплых и холодных цветов.

Приступая к живописи, обратите внимание на вашу «кухню». Следите за тем, чтобы палитра была вычищена, чтобы кисти были чистые. Мыть кисти надо после окончания работы и ни в коем случае не оставлять их невымытыми до следующего дня, так как иначе они портятся, теряя свою эластичность. В этюднике, кроме красок и кистей, должны быть тряпки, которыми будете вытирать кисти. Для разжижения красок в начале работы можно применять растворитель № 1 и № 2; когда же работа будет подходить к концу, можно к двум частям растворителя добавить одну часть отбеленного на солнце льняного масла. Положенные по краю палитры краски каждый день можно не счищать. Но с рабочего поля палитры после каждого сеанса надо счищать краску мастихином, а затем стирать тряпкой, доводя поверхность палитры до блеска. Если же палитра оказалась «запущенной» и несколько дней не чистилась, то надо ее подержать над огнем примуса, керогаза, плитки и, когда краска от температуры набухнет, снять ее мастихином.

Можно очистить запущенную палитру и другим способом. Надо на палитру положить тряпку, смоченную нашатырным спиртом. Через некоторое время краски разбухнут и легко снимутся мастихином. Если краски сильно засохли, то этот прием можно повторить дважды.

В живописи головы должен применяться метод работы «отношениями», то есть вы должны не только точно подобрать цвет того или иного места формы, но и учитывать действие и взаимодействие соседних цветов на этот цвет и влияние данного цвета на соседние. Метод живописи «отношениями» должен являться основным в вашей практике. Он позволяет воссоздавать форму, пространство и предостережет вас от раскраски.

Итак, заготовив на палитре смеси для живописи головы, вы опять пришли к вопросу: с чего начать писать?

Повторяем, что лучше начинать с прокладки теневых мест натуры, а затем, определив фон и световую часть, вести конкретизацию формы в освещенной части.

Сделав первую прокладку тени головы, тут же проложите световую часть, но имейте в виду, что тень — это не просто утенненная черной краской смесь, заготовленная для световой части головы. Цвет тени нужно определить. Он может быть холоднее света, а может быть теплее. Присмотритесь внимательнее, что вам подскажет натура.

Угадать цвет тени, света, полутона по отношению к фону и друг к другу, найти между ними связь — единство и контрастность — может только глаз художника, а не теоретические рассуждения.

Как только вы по фону положите несколько крупных планов, угаданных в тоне и цвете, так почувствуете, что фон, находящийся за головой, нарушил плоскость холста и создал для головы пространство. Тут сразу же многих начинающих живописцев хочется предостеречь от одной ошибки, которая заключается в том, что они часто считают своим долгом выкрасить фон как можно ровнее. Они будто боятся, что в фоне заметны мазки кисти, и непременно захотят их поскорее сгладить. Таково желание многих начинающих художников. Прюделав это, авторы тем самым «уплощают» пространство, как бы приближают фон к голове и холст просто из белой плоскости превращается в серую плоскость, к которой голова «прилипает». Не старайтесь фон выкрашивать ровно с педантичной аккуратностью, пусть в нем также сочетаются холодные и теплые оттенки, даже если фон и решен почти одним цветом.

Пролепив кистью всю голову, старайтесь не сбивать форму, которую вы нашли в рисунке. При этом не стремитесь скорее сделать мелкие детали (ноздри, глаза). Многие неопытные художники хотят во что бы то ни стало скорее нарисовать глаза. Именно нарисовать, а не написать. При этом они, не найдя общие цветовые отношения, сразу же берутся за мелкую кисть и какой-то серо-черной краской начинают рисовать: прорисовывать веки, нанизывать ресницы,



Рис. 60. Этуд женской головы в разных поворотах

брови. Сначала надо определить глазные впадины, характер их тона и цвета, а потом, лучше по сырой краске, «лепить» и сами глаза. Именно «лепить», так как глаз, веки тоже имеют свою форму, свои объемы. Поэтому их тоже надо воспринимать не как линии, а как формы, как объемы, состоящие из нескольких планов.

В результате работы над коротким по времени этюдом учащийся должен научиться решать в цвете общую конструкцию головы и ее частей, научиться лепить кистью детали головы: глаза, нос, губы, уши. Задача здесь состоит в том, чтобы не раскрашивать голову каким-то телесным цветом, а писать ее во всем богатстве и цветовой сложности.



Рис. 61. К. М. Максимов. Сашка-тракторист (подмалевок)

ТРИ ЭТЮДА ГОЛОВЫ НА ОДНОМ ХОЛСТЕ

Цвет тела человека отличается от цвета всех других предметов видимого мира. Кровеносные сосуды сообщают цвету тела только ему присущий розоватый цвет, поэтому цвет лица у людей телесный, розоватый. Но глаз художника, воспитанный на восприятии тончайших оттенков цвета, без труда заметит, что, несмотря на объективно существующий «телесный» цвет человеческого тела, нет двух лиц, абсолютно одинаковых по цвету, одинаковых по характеру форм, по пропорциям и фактуре.

Поэтому нельзя писать все лица одинаковым «телесным» цветом. Художник в каждом отдельном случае должен непосредственно увидеть в природе присущий ей цвет и уметь точно его передать. Чтобы легче заметить эту цветовую разницу, нами и рекомендуется проделать упражнение, изобразив три разных головы на одном холсте. Вы можете задать вопрос: «Почему же надо изображать головы на одном холсте, не лучше ли сделать это на трех отдельных холстах?» Такой этюд рекомендуется для того, чтобы вы яснее почувствовали разницу цвета и характера голов при их сравнении.

Давайте практически это проверим. Вот написали вы в один-два сеанса голову девушки в левом краю вашего холста. Черные волосы ее четко обрисовывают форму гладкого светлого, слегка желтоватого лба, алые сочные губы ее мягко лепят форму рта. Розоватость юношеских щек перекликается с алыми губами. Светлое желтовато-розовое лицо дает приятный зеленовато-лиловый полутон в тени.

На следующей сеанс вы приглашаете средних лет мужчину, голова которого лишена волосяного покрова. В этом случае четко выявлено анатомическое строение черепа. Глубокие глазничные впадины помогают передать объем и характер головы этого человека. Перед тем как его писать, вы сразу же отмечаете для себя, что для его изображения нужны совершенно другие краски, чем для этюда головы девушки.

Вы без труда делаете вывод, что этот человек, видимо, редко бывает на воздухе, так как цвет его лица бледно-желтовато-зеленый, напоминающий цвет пергамента. Теневые места головы тоже зеленоватые, но абсолютно непохожи на зеленоватость в этюде девушки — они коричнево-зеленые и их надо решать, может быть, умброй и волконскоитом. Вы сразу видите, что в этой голове нет тех приятно розовых тонов, которыми вы писали щеки и губы девушки, и, начиная готовить красочные смеси для передачи характера цвета, убеждаетесь, что смеси эти надо делать совершенно из других красок.

Когда же вы для этюда третьей головы приглашаете старика с окладистой бородой, с седыми волосами и начинаете его писать, вы сразу же, сопоставляя эту голову с двумя ранее написанными этюдами, убеждаетесь, что она и по цвету и по фактуре совершенно непохожа на две предыдущие головы.

Таким образом, это задание еще раз убедит вас в том, что все человеческие лица различны и по характеру форм и пропорций, и по фактуре тела, и по цветовому строю. Это убеждение не позволит вам писать все головы «телесным» одинаковым цветом, а заставит вас каждый раз внимательно анализировать и изучать цвета тела человека, исходя каждый раз из ощущения данной модели в конкретных условиях расположения и освещения. Такой метод позволит вам натренировать глаз на восприятие тончайших цветовых колебаний и поможет в вашей дальнейшей творческой работе.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ ВЕДЕНИЯ ЭТЮДА

(Рис. 61, 62, 63)

Постановка должна отчетливо выявлять основные живописные особенности головы, освещенной светом спереди, когда образуются небольшие группы тени. Освещенная прямым светом голова требует более темного фона, хотя не обязательно черного, но подобранного по цвету так, чтобы фон был не только в тональном, но и в цветовом контрасте с головой.

Это задание рассчитано на продолжительный срок, так как из-за сложности его учащийся, возможно, вынужден будет много раз переписывать работу.

Тому, кто хочет приобрести правильные навыки в живописи и вооружиться некоторым мастерством, необходимо выработать некую систему работы над этюдом головы. Для этого надо четко определить начало и конец работы, выработать систему последовательности. Мы рекомендуем работу над этюдом головы условно расчленить для себя на три этапа, которые связаны между собой и органично переходят один в другой, развивая и дополняя друг друга.

Первый этап — подготовительный рисунок головы под живопись и первая ее прописка цветным подмалевком (рис. 61);

второй — изучение деталей головы, с максимальной характеристикой их форм и цветовых особенностей (рис. 62);

третий — обобщение и синтез изученного, приведение этюда к живописному единству (рис. 63).

Эти этапы, если их придерживаться, дадут возможность художнику более сознательно вести свой этюд от начала до конца и помо-

гут ему избавиться от множества ненужных, а подчас и вредных бесконечных переписок, которые обычно приводят к тому, что этюд становится перегруженным краской, которую нельзя класть бессистемно, иначе она начинает жухнуть, чернеть.

Когда постановка сделана, художник приступает к первому этапу работы. При этом нужно всегда помнить, что, не нарисовав модель, не следует начинать писать красками. Это положение кажется ясным и многие могут заявить, что о нем можно было бы и не упоминать. Но практика показывает, что не только учащиеся, но даже и некоторые художники не придерживаются этого простого правила. Автор и по себе знает, как иногда не хочется тратить времени на подготовительный рисунок. Бывает, что не терпится тут же, не медля ни минуты, начинать писать сразу красками. Иногда это приводит к печальному результату — вначале этюд получается свежим по цвету и отдельные места этюда интересно и живописно решаются, но затем в форме вдруг обнаруживается много значительных ошибок.

На последующих сеансах (по сухому) начинаешь исправлять, вести работу по частям, и она незаметно теряет то очарование и свежесть, которые были вначале, превращается в замученный по живописи и разбитый по форме этюд. Становится скучно работать, модель кажется неинтересной, появляется сомнение в своих способностях — хочется бросить этюд и не братья больше за кисти.

Чтобы избежать подобных переживаний, сначала сделайте основательно построенный и проработанный рисунок. Рисунок под живопись и в этом случае выполняйте углем. Не обязательно моделировку делать в полную силу тона угля. Можно сделать довольно светлый по тону рисунок, но желательно с характеристикой основных тональных градаций формы головы. Затем рисунок можно или зафиксировать лаком, как уже говорилось, или смочить водой из пульверизатора, если грунт холста клеевой или эмульсионный, или слегка смахнуть уголь, оставив рисунок в очень легком светлом тоне.

Затем, прежде чем начать писать, художник должен мысленно проанализировать модель в зависимости от задач и решить, примерно, какие смеси он должен взять для этюда, какие красочные сочетания он обнаружил в модели, увидеть в натуре теплые и холодные тона.

После того как автор «вжился» в натуру, мысленно понял ее колористический строй, как бы видя ее написанной, он приступает к подмалевку.

Подмалевок (рис. 61) — это легкая прописка цветом всего холста. Подмалевок иногда делается без белил, как акварелью, иногда вводится и небольшое количество белил.

Подмалевок для живописи головы делается так же, как для натюрморта и других упражнекий. Об этом вы уже получили представление из предшествующего курса («Живопись натюрморта», вып. II).

По легкому подмалевку художнику впоследствии легче определить правильный тон и цвет, тогда как по чистому холсту это сделать труднее. Когда сделан подмалевок и пролеплена форма головы, можно переходить к решению основных масс в полную силу натуры. Начинать писать в полную силу лучше с того куска, который наиболее ясен автору. Предположим, художник почувствовал силу тона и цвет лба вместе с волосами и по подмалевку начал брать цвет в упор. Начав писать лоб во всю силу, он берет и волосы, и фон, приводя все это в гармонию. Затем в ту же силу будет брать и остальные части головы, все время сравнивая между собой цветовые отношения. Таким образом, после подмалевка автор переходит к лепке головы как бы по частям, решая эти части в упор, все время сравнивая их друг с другом.

Но не всегда удается художнику, работая по частям, воспринимать всю постановку в целом, глаз его так и норовит задержаться на том участке натуры, который изображается, и никак не хочет увидеть окружающие участки. Это — извечная борьба за целостное видение натуры. Начинающий должен собрать необходимые усилия воли к постоянному вниманию и выработке такого принципа работы, который позволял бы ему, когда он пишет щеку, сравнивать не только освещенную часть щеки с теневой частью, но сравнивать щеку и со лбом, и с шеей, и с фоном, и с волосами. Так, всегда при письме любой детали сравнивайте как можно больше и чаще, ибо весь процесс живописи состоит в сравнении.

Сравнивать необходимо не только с точки зрения формы, пропорций и характера, а и с точки зрения цветовых отношений.

Для решения задачи живописи головы необходим опыт живописной работы, нужно чувствовать, как форма головы строится цветовыми отношениями. Поэтому при проработке формы деталей каждым мазком кисти выявляйте определенную часть формы и обязательно отличайте по цвету один мазок от других.

Проработав форму в течение нескольких сеансов, вы увидите, что достаточно приблизились к натуре. Голова на этюде стала похожа на модель. Глаза смотрят и выражают характер взгляда модели. Нос начинает определяться, объем головы построен правильно, даже, может быть, передана небритость щек человека, то есть все детали изображены любовно и внимательно. Но увы, вы тут же обнаруживаете, что на расстоянии 5—6 метров ваш этюд стал каким-то вялым, невыразительным. Краски недостаточно звучны, этюд потерял



Рис. 62. К. М. Максимов. Саишка-тракторист. 1954 (прописка)



Рис. 63. К. М. Максимов. Сашка-тракторист. 1954. Масло

красочное обаяние. Тут же вы обнаруживаете, что, несмотря на выписанность деталей, голова не очень-то объемна и трехмерна, кроме того, лицо как-то скошено, глаза не четко построены, одна скула по отношению к другой съехала вниз, губы тоже куда-то поехали в сторону. Расстроившись, вы начинаете робко маленькой кисточкой исправлять погрешности, гоняетесь за исправлением деталей, но этюд от этого не становится лучше.

Вам становится неприятно над ним работать. У вас появилось утомление.

Все это произошло оттого, что в процессе работы над деталями вы перестали смотреть целно, погоня за передачей деталей отвлекла вас от целостного восприятия.

Наступил третий этап работы над этюдом. Цель этого этапа заключается в том, чтобы раздробленную деталями голову привести снова к обобщению, снова укрепить конструкцию головы, привести к синтезу тот анализ форм, который был проделан раньше. Чтобы добиться обобщения и цельного живописного решения, художнику приходится пережить большое внутреннее напряжение.

В этот момент нужно напрячь всю волю ради того, чтобы отказаться порой от многих найденных деталей ради цельного и наиболее художественного решения. Такие мучительные моменты приходилось переживать многим великим портретистам прошлого.

Из воспоминаний о В. А. Серове нам известно, как великий художник, умевший работать над портретом по шестьдесят и более сеансов, основательно изучив модель и добившись немалых находок, потом безжалостно соскабливал мастихином все написанное и, собрав свою волю и силы, свободно в 2—3 сеанса заканчивал работу над этюдом. В эти последние сеансы он переводил этюд в новое, высшее качество, делая его цельным, обобщенным, высокохудожественным произведением.

ЭТЮД ГОЛОВЫ «А LA PRIMA» (БЕЗ ПОДМАЛЕВКА)

После того как вы выполнили ряд этюдов головы с цветным подмалевком, вам легче будет справиться с этюдом головы методом «à la prima».

Метод письма «à la prima» получил широкое распространение в европейском и русском искусстве в XIX веке. Этим методом созданы прекрасные произведения большой жизненной правды, выразительности и живописной культуры. Нет нужды перечислять все произве-

дения, выполненные этим методом, упомянем лишь «Портрет Тамань» Серова и этюд портрета Стрепетовой, сделанный Репиным (рис. 55).

Чтобы владеть этим методом, особенно необходима постановка глаза, способность целюно видеть натуру.

В живописи все в связи, все целюно, и вместе с тем все в контрастах, в противоположностях. Художник, который видит целюно, может последовательно и сознательно вести живописный этюд по принципу «от общего к частному и от частного снова к общему».

Как же практически пользоваться им в своей творческой практике?

Представьте себе, что перед вами сидит мужчина, этюд головы которого вы будете писать. Голова освещена спереди светом из окна. Форма головы ясно лепится на темном, теплого зеленоватого цвета фоне. Свет активно освещает левую часть головы, скользит по уходящим формам, оставляя правую часть лба и скулы в тени. Натурщик одет в темный, почти черный костюм. Белый воротничок подчеркивает форму подбородка, холодного по цвету, синеватого после бритья. Глазничные впадины модели погружены в полутон, веки тоже в полутоне, поэтому свет на них темнее света на лбу.

Выбирая место, с которого будете писать, старайтесь не брать профильное положение, так как профиль трудно решить объемно, не имея опыта.

После того как сделали рисунок головы с легкой моделировкой формы, лишний уголь сбейте и затем зафиксируйте рисунок раствором лака в скипидаре (пиненом) или уайт-спирите.

Затем на чистую палитру наложите краски, приготовьте вымытые кисти, налейте в масленку разбавитель, которым вы привыкли пользоваться, запаситесь тряпками и приготовьтесь к работе.

Широкой кистью начинайте составлять на палитре смеси. Чтобы не впасть в белесость и добиться звучного, густого, насыщенного колорита, лучше начинать с самых темных мест.

Составив смесь для тени темного пиджака, положите мазок на холст; не пугайтесь, если он покажется слишком черным в окружении белого холста. Когда запишете холст вокруг пиджака, он будет как раз таким, каким должен быть — как бы тональным «камертоном». Тут же на палитре рядом составьте смеси для теневых мест головы, для тени волос и для фона. Эти смеси составляйте так, чтобы они были прозрачными, чтобы сквозь положенные на холст краски слегка просвечивал холст. Положив несколько широких пятен на темные места этюда, вы составляете смеси для световых масс головы. Когда нашли теневые места и фон, то тут же на палитре, в окружении этих

тонов, постарайтесь найти светлую часть лба, щек, подбородка и положите уверенно на те места, где они должны быть.

Таким образом, кладите мазок к мазку: мазок на лоб, мазок на щеку, мазок на полутон носа, не забывая и фон.

Для светлых частей головы составляйте смеси из густой краски, кладите ее более пастозно, как бы передавая рельеф (объем) головы. Если некоторые мазки оказались неверными в тоне или цвете, то не перекрывайте их новыми мазками, а снимайте мастихином и кладите новые.

В результате такой прописки у вас получится нечто вроде мозаики крупных пятен, которые пусть грубовато, но верно строят цветом форму головы в пространстве.

Дальше у вас возникнет недоуменный вопрос: «Как же дальше вести работу, что делать с этой мозаикой?»

Некоторым из вас такая прописка покажется грубой, не выражающей мягкие формы головы, и захочется вам взять сухую широкую кисть и стусевать резкие грани вашей «мозаики». Если вы так поступите, то сделаете громадную методическую ошибку и из правильно начатого этюда превратите его в антихудожественный портретик.

Не стусевывать надо получившуюся «мозаику», а находить промежуточные тона, которыми лепить более мелкие формы головы.

Так же, мазками, но более мелкими кистями, определяйте форму бровей, намечайте глаза и сырой краской, все время сравнивая с окружающим, пролепите веки.

Никогда не пишите сначала один глаз, затем другой, а делайте их оба вместе: мазок на левое веко и тут же мазок на правое, все время следя за их построением, за тем, чтобы взгляд одного глаза соответствовал взгляду другого.

Перейдя к носу, старайтесь угадать тон носа по отношению к щекам, лбу, подбородку. Часто у мужчин нос бывает темный и другого цвета, чем щеки. Чтобы передать мясистость кончика носа, иногда приходится пастозные мазки краски, положенные кистью, смягчить прикосновением пальца, а сверху, опять-таки по сырому, класть блик. Но блик делайте не белилами, а старайтесь найти цвет.

Губы лепите мягко. Между губами в натуре вы никогда не увидите линию, поэтому и разделять верхнюю губу от нижней надо не линией, а тоже планами и мягко, как в натуре.

Таким образом, ведя этюд от очень крупных цветовых пятен к более мелким формам, все время сравнивая цвет, тональность, пропорции и заботясь о целостности, можно довести этюд до полной завершенности формы, до передачи материальности натуры.

Этюд портрета Стрелетовой и портрет Мусоргского Репина дадут вам представление о силе и возможности выражения натуры при работе методом «à la prima».

Работая без подмалевка, старайтесь всегда писать по сырому. В сырой краске лучше лепить форму кистью, добиваясь мягкости и, где надо, четкости в передаче формы. По сырому легче «плавить» один тон с другим, добиваясь органичности формы, даже если она решена мазками краски, а не способом ретуши. Чтобы не так быстро сохли краски на этюде, его после каждого сеанса следует выставлять в прохладное и темное помещение. Неудавшиеся места в этюде не оставляйте до следующего сеанса, а соскабливайте мастихином, иногда даже вытирайте тряпкой, с тем чтобы излишне не перегружать холст краской. По подготовленной, очищенной мастихином или тряпкой поверхности на следующем сеансе будет приятней работать и вернее угадать нужные цвет и тон.

После того как вы сделаете несколько этюдов таким методом, добьетесь положительных результатов и приобретете опыт и уверенность, можно будет в дальнейших этюдах рисунок делать не углем, а жидкой нейтральной краской (умброй или волконскоитом) в светлом тоне, вытирая тряпкой или ватой темные места рисунка.

ЭТЮД ГОЛОВЫ, ПОМЕЩЕННОЙ ПРОТИВ СВЕТА

Модель, посаженная против света, — наиболее трудное задание, поэтому его лучше отнести на последний этап изучения головы. Эту задачу может удачно решить художник, который основательно изучил голову в более простых постановках (когда голова освещалась спереди или сбоку).

Все своеобразие и трудность изображения головы против света заключаются в том, что голова видится темной и воспринимается как бы негативно. Если в прежних постановках лоб, нос, щеки были светлее теневых глазных впадин, нижней площадки носа и тени под нижней челюстью, то в данной постановке все стало наоборот. Лоб стал темный, а глазные впадины стали светлее лба. На нижнюю площадку носа также падает рефлекс от окружающих освещенных предметов, и он светлее верхней губы. Объем головы стал чувствоваться меньше.

Цветовые отношения также изменились коренным образом. Если в прежних постановках свет в лице был холодный, а тени теплые, и по свету можно было сравнительно легко определить локальный цвет данной модели, то теперь все отношения стали противоположными. Так, тень (голова теперь находится почти вся в тени) стала

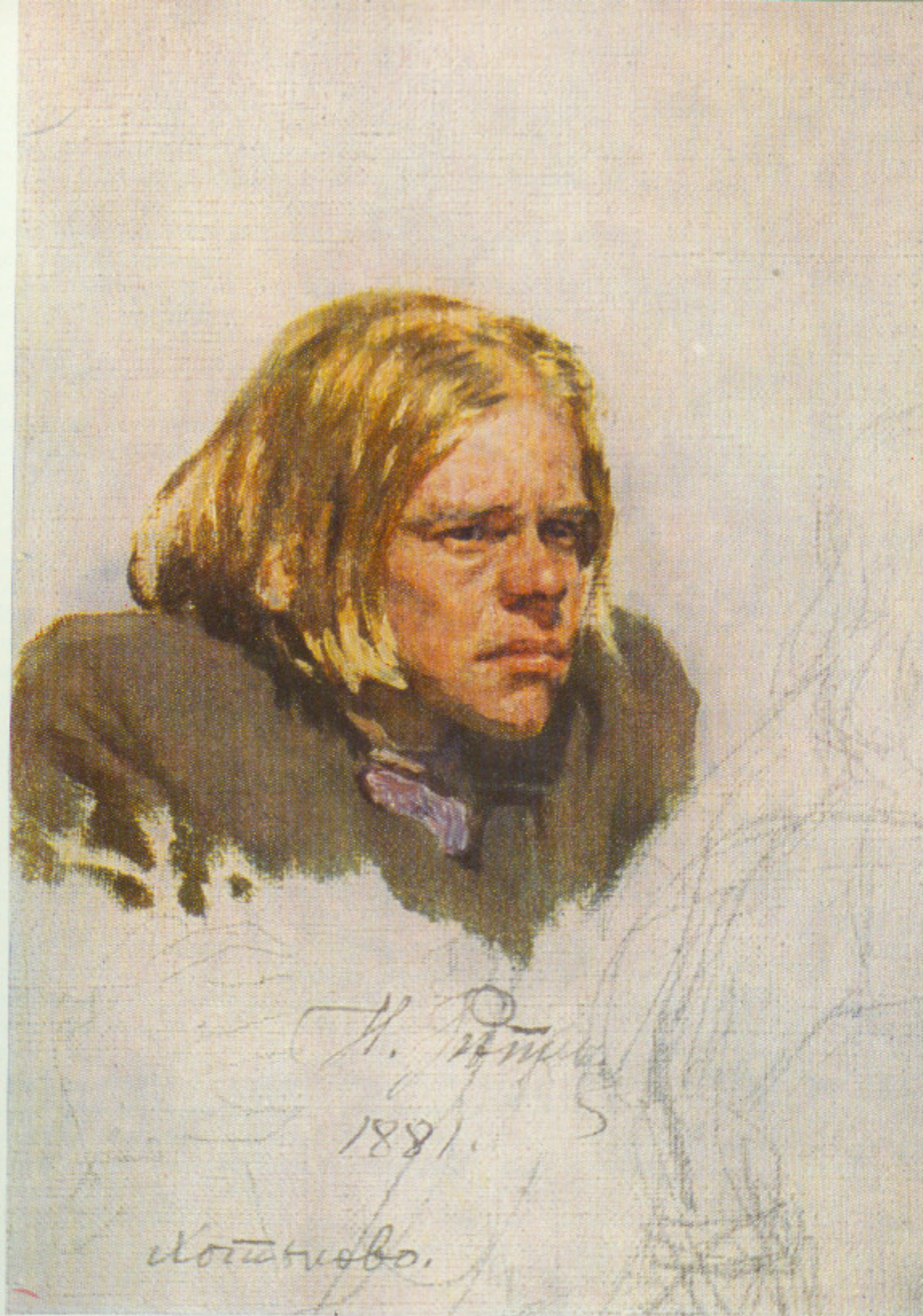


Рис. 64. И. Е. Репин. Голова горбуна (этуд для картины «Крестный ход в Курской губернии»). 1881. Масло

холоднее теплых рефлексов, падающих от окружающих предметов, и только свет, скользящий сверху по виску и по волосам, остался еще холодным.

Взять в цвете теневую часть лица — составляет основную трудность данной постановки.

Даже опытные художники, много писавшие с натуры, знают, как трудно бывает взять звучно цвет теневой части головы, обычно она выходит грязной по цвету и вялой по тону.

Поставленная против света модель сильно принимает рефлексы от окружающей голову среды, отчего трудно уловить ее локальный цвет. Локальный цвет головы в данной постановке невозможно передать, поэтому решение задачи зависит от цветовых и тональных отношений, взятых художником. Если глаз художника не воспитан на работе отношениями, то задачу эту решить будет трудно.

Великолепными примерами решения подобной живописной задачи являются портреты В. А. Серова «Девочка с персиками», портреты академика И. П. Павлова (рис. 57), хирурга С. С. Юдина работы М. В. Нестерова.

В этих портретах так точно и тонко найдены цветовые отношения голов и фигур к окружающей среде, к предметам и фону, с таким мастерством пролеплены головы с еле уловимыми рефлексами, что они должны быть пристально изучены художником, решающим подобную задачу.

ЭТЮД ГОЛОВЫ В УСЛОВИЯХ ПЛЕНЕРА

(Рис. 64)

Цель задания — научиться писать голову на воздухе, под открытым небом.

Для этого полезно проделать несколько упражнений, ставя модель в разнообразные условия освещения и при разных состояниях погоды: в солнечный, пасмурный день и т. д.

Уметь писать голову и фигуру человека в условиях пленера необходимо художнику потому, что жизнь, труд, отдых и быт людей в большей мере проходят в окружении природы и связаны с природой.

Все многообразие жизни советских людей интересует наших художников, поэтому понятно, почему им необходимо знать особенности живописи в самых разнообразных условиях, в том числе и в условиях пленера.

Кроме этого, живопись головы на воздухе откроет художнику много нового, необычного, своеобразного, обогатит глаз, расширит его творческое восприятие.

Научиться писать голову в пленере нужно не только пейзажисту, не только художнику, работающему над композиционной картиной, но и портретисту, воплощающему образ своего современника в его многообразной повседневной жизни.

Вспомните бесчисленное количество этюдов голов и фигур, написанных В. И. Суриковым к «Боярыне Морозовой», которые он писал на фоне снега, неба. Как внимательно он изучал на лицах своих персонажей рефлексы, падающие от снега, от неба, от окружающих предметов! Сколько разнообразных подготовительных этюдов сделал художник! Не будь у Сурикова такого запаса натуральных наблюдений и пленерных этюдов, вряд ли его картина была бы так убедительна и покоряюща своей жизненностью и красотой.

Если для этого упражнения вы возьмете женскую голову, бледную по цвету, и поставите на солнце, то без труда заметите, что солнечный свет окрасил ее в розовато-желтый цвет. Чем ближе к вечеру, тем окрашенность в горячие красноватые тона будет интенсивнее. Тени на голове в силу одновременного контраста и под влиянием цвета неба будут, в противоположность свету, окрашиваться в голубовато-холодные цвета. Если в условиях комнатного освещения отношения теплых и холодных цветов достигаются художником еле уловимыми серебристыми тонами, то под влиянием солнечных лучей на той же модели могут возникнуть сильные контрасты теплого света и холодных теней, доходящих порой до звучных синих и зеленых цветов, в которые как бы вплетаются горячие желто-оранжевые рефлексы от освещенного плеча или от окружающих, залитых ярким светом предметов.

Рефлексы при солнечном освещении бывают очень резки по цвету и светлы по тону. Поэтому хочется предостеречь начинающих художников от частых ошибок, которые возможны: рефлекс на предмете, как бы он ни казался светлым, никогда не будет светлее света, и когда его пишете, то сравнивайте его не только с тенью, а обязательно со светом. Писать рефлекс надо не по сухому, не отдельно от тени и света, а лепить его вместе, в сыром месиве краски и добиваться того, чтобы рефлекс органично «списывался» с тенью, не разрушал бы форму, а строил ее.

Необходимо помнить, что в условиях пленера надо звучнее брать цветовые отношения и находить контрастную разницу между теплыми и холодными тонами.

Размеры головы в этюдах на пленере лучше брать не крупными, они могут быть меньше голов, выполняемых вами в условиях мастерской. Времени для таких этюдов также потребуется несколько меньше, чем для этюдов, написанных в помещении.

Писать этюд при солнечном свете на воздухе лучше всего под зонтом, состоящим из двух слоев материи: верхний слой — белое полотно, нижний — из черного материала. Под тенью такого зонтика легче избежать возможных погрешностей в подборе красок для передачи головы, освещенной солнцем.

В процессе живописи головы в пленере полезно познакомиться с работами великих мастеров прошлого и мастеров советского искусства, изучить, как они решали подобные задачи. Очень интересны с этой точки зрения палестинские этюды В. Д. Поленова. Этюд горбуна к «Крестному ходу» И. Е. Репина (*рис. 64*) поможет вам почувствовать и понять, как Репин точно взял цветом свет на голове, освещенной солнцем, и как звучны у него тени глазной впадины с горячими рефлексами в ее глубине. Вы увидите, как художественно распределил он силу света на голове горбуна, выдержав всю голову в тоне.

ПОРТРЕТ

(*Рис. 65, 66, 67, 68*)

После того как вы путем серьезной и вдумчивой работы над рисунком и этюдами приобрели достаточный опыт в изображении головы, можно попробовать свои силы и в работе над портретом. При этом нужно иметь в виду следующее: внешнего сходства, внешней характеристики недостаточно; необходимо передать особенности внутреннего мира портретируемого, т. е. не только скопировать внешние черты, но и заглянуть в глубь его души, как говорится, «прочитать» содержание человека, показать богатое и многостороннее представление о его характере.

Изумительным портретистом такого рода является Рембрандт. Художник может передать в портрете одну какую-либо черту характера портретируемого, но с такой силой и полнотой, что и одна эта черта раскроет образ человека, его профессию и даже расскажет о времени, когда жил этот человек. Примером таких решений являются портреты Ф. Хальса, Брюллова, Репина, Венецианова и других.

В советском искусстве портрет приобрел особенно большое значение. Такие художники, как С. В. Малютин, М. В. Нестеров (*рис. 57, 66*), П. Д. Корин, А. М. Герасимов (*рис. 68*) и другие в своих произведениях передали не только внешний облик, но и внутренние духовные качества нового, советского человека — строителя коммунизма. Важную роль имеет теперь общественная характеристика портретируемого, значимость его деятельности, особенности профессии, его творческая энергия. Все это требует серьезного вдумчивого изучения

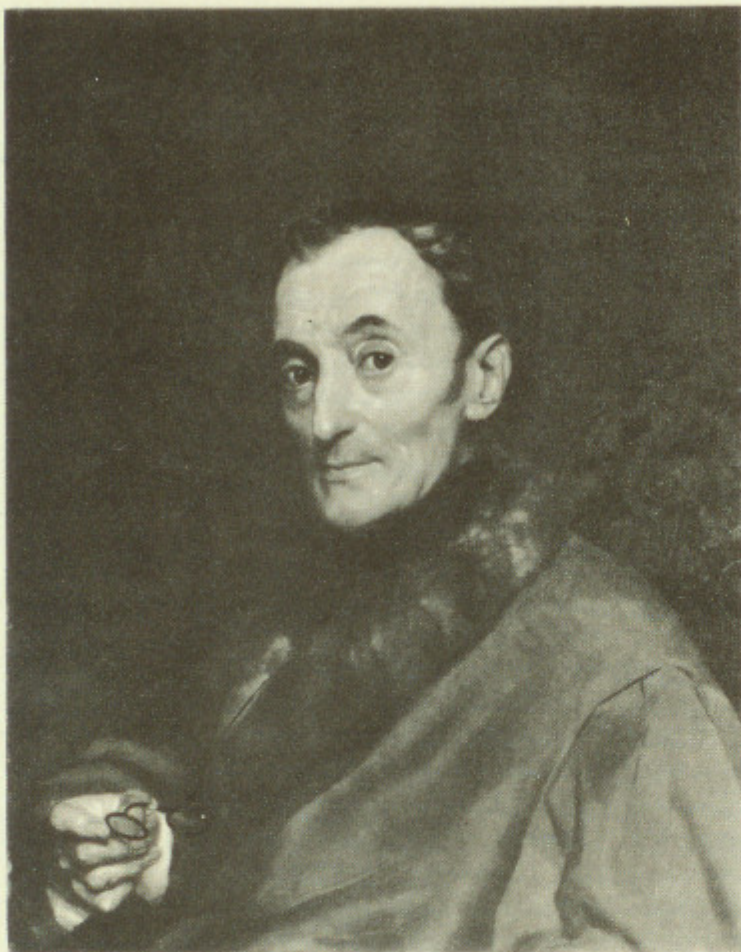


Рис. 65. К. П. Брюллов. Портрет археолога Ланчи. 1851. Масло

жизни, людей, упорной работы и больших профессиональных навыков.

Задумав чей-либо портрет, не стремитесь сразу писать его, а изучите портретируемого, сделайте несколько набросков с этого человека, подыщите наиболее характерную для него позу, состояние. Наблюдайте, какие движения, повороты наиболее свойственны портретируемому. В набросках же изучите его жесты, уясните обстановку, в которой будете его изображать, определите освещение и тогда постарайтесь сделать небольшого размера живописный эскиз портрета, где найдете общую цветовую гамму.

Когда решение будет ясно и в вашем воображении начнет рисоваться будущий портрет, как бы уже написанный, приступайте к работе.

Рисунок делайте так же, как вы делали в этюдах головы — углем, слегка определяя света и тени. В рисунке обращайтесь внимание на пропорции, на характеристику фигуры, на движение и поворот головы по отношению к торсу. Старайтесь острее и точнее выявить позу, и движение головы, и той части фигуры, которая входит в композицию. Если портрет задуман с руками, то уделите им большое внимание, ибо руки порой расскажут вам о человеке не менее, чем лицо. Жесты и движения рук должны быть жизненными, характерными именно для этого человека в том состоянии, в каком находится портретируемый.



Рис. 66 М. В. Нестеров Портрет И. Д. Шадра. 1934. Масло

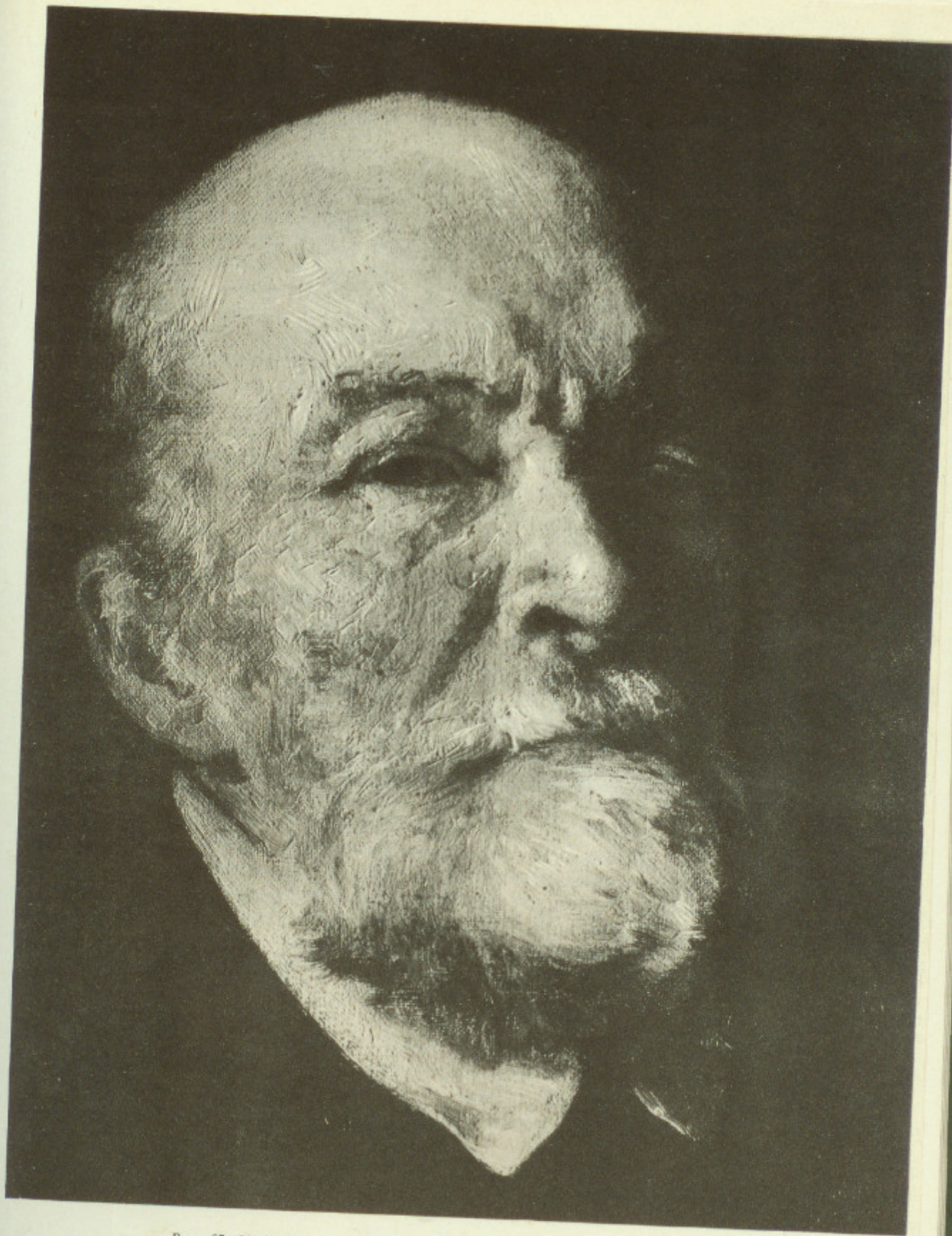


Рис. 67. И. Е. Репин. Портрет Н. И. Пирогова. Фрагмент 1881. Масло



*Рис. 68. А. М. Герасимов. Портрет И. М. Москвина
1940. Масло*

Особо займитесь по-
исками силуэта фигуры
и головы по отношению
к фону, потому что точ-
но и выразительно най-
денный силуэт придаст
вашему портрету боль-
шую художественную
выразительность.

Старайтесь передать
неповторимое выраже-
ние лица и через это вы-
ражение, присущее толь-
ко данному человеку, пе-
редайте внутреннее, ду-
шевное его состояние.

В процессе работы
над портретом макси-
мум внимания уделяйте
глазам портретируемого,
пытайтесь через выраже-
ние глаз глубже проник-
нуть в душу человека.
Ведь недаром говорится
в русской поговорке, что
глаза человека — это зер-
кало души. Поэтому,
если хотите передать ду-
шевный мир портрети-
руемого, внимательней
относитесь к характеру
глаз, к их выражению и

не стесняйтесь глаза писать во всю силу вашей кисти. Это не значит,
что надо глаза делать скрупулезно, подробно со всеми прожилками
и бликами в зрачке. Но пишите внимательно и точно, так, чтобы глаза
смотрели и через этот взгляд передавалось бы душевное состояние
человека.



АКВАРЕЛЬ. ПЕЙЗАЖ

Условия, с которыми мы встретимся, приступая к изображению пейзажа, будут значительно отличаться от тех, в которых мы работали над натюрмортом. Выполняя этюд в комнате, особенно с окнами, выходящими на север, мы имели дело с относительно устойчивым и постоянным по своему характеру освещением. Свет и тени на предметах, благодаря близкому расстоянию от природы, воспринимались нами отчетливо, материальные свойства предметов — цвет, фактура — были ясно выражены. Естественно поэтому, что наш интерес сосредоточивался по преимуществу на передаче формы и материала предметов. Вопросы колорита, пространства рассматривались нами в самых общих чертах как предпосылка к пониманию объективных свойств природы, на которые живописцу в своей практике приходится опираться, чтобы находить соответствующие средства для изображения окружающего его мира.

При работе над пейзажем вопросы, связанные с передачей среды (света, влияний атмосферы, пространства), приобретают большее, а в ряде случаев и доминирующее значение.

В природе художник встречается не только с разнообразием красочных сочетаний, но и с богатством пластических форм. Различный рельеф почвы (равнины, холмы, горы, поля и лесные массивы), растительность, стройные по очертаниям архитектурные ансамбли или простые, незатейливые, но обжитые и близкие сердцу сельские улочки, — все это дает начинающему живописцу неисчерпаемый материал для творческих и живописных исканий.

Примечательно, что в пейзаже как особом жанре живописи художник может выражать не только свои личные настроения, но и создавать образы большого художественного обобщения, отражающие социальное мировоззрение художника, его взгляды, его отношение к действительности.

История искусства знает примеры, когда то или иное произведение художника-пейзажиста оставляло яркий след в сознании своих современников, определяло пути развития последующего искусства пейзажа. Таким произведением, в частности в русском искусстве, явилась картина А. К. Саврасова «Грачи прилетели». Она передает прелесть родной природы, ее простую красоту. В ней нашли отражение глубоко национальные черты, присущие русскому искусству. Ярko раскрывая образ русской природы, выражая ощущения ранней

весны, эта картина и сейчас волнует и покоряет зрителя своей поэтичностью, сердечностью.

И. И. Левитан, В. А. Серов и другие мастера развили задачи, поставленные Саврасовым, создав покоряющие сердце образы, то интимные, лирические, как «Осенний день. Сокольники» Левитана, то торжественно-эпические, как его же «Озеро (Русь)» (см. вып. I, рис. 110) или «Над вечным покоем».

Лучшие художники-пейзажисты вкладывают в создаваемые произведения свои раздумья, радости, печали и надежды, потому-то их картины так глубоко нас волнуют.

Картины, созданные мастерами пейзажа: А. К. Саврасовым, Ф. А. Васильевым, А. И. Куинджи, И. И. Шишкиным и другими замечательными мастерами, воспитывают в нас любовь к родине, к ее природе с ее безграничными просторами, лесами и морями, с ее большими и малыми реками. Как оставаться равнодушным к этой дивной красоте и не попытаться в меру своих сил и способностей отразить ее в своем искусстве!

Советские художники, наши современники: В. В. Мешков, Сергей и Александр Герасимовы, Н. М. Ромадин, Я. Д. Ромас, Г. Г. Нисский и другие мастера, продолжая традиции русского национального искусства, отражают в своих произведениях перемены, которые вносит в облик пейзажа труд советского человека.

Мы упомянули художников, работавших над пейзажем маслом. Но уже с XVI века в пейзажном жанре стала играть большую роль техника акварели. Прекрасные акварельные пейзажи были написаны Рембрандтом. Французские художники XVIII столетия успешно работали акварелью, достигая необычайной тонкости цветовых отношений. Но особенное значение акварель приобрела в творчестве английских пейзажистов XIX века, среди которых мировую известность приобрели У. Тернер, Р. Бонингтон, Дж. Констебл. К тому же времени относятся работы крупного американского художника Д. Уистлера. Для этих мастеров было характерно поистине виртуозное использование тончайших возможностей акварели, что позволило им передавать глубину пространства, воздух и свет.

В русском искусстве акварелью работали Ф. Алексеев, Александр Иванов, В. Суриков, И. Левитан и другие художники. Именно эти мастера создали превосходные пейзажи, свидетельствующие о понимании богатых возможностей акварели в передаче различных состояний природы.

Советские художники уделяют много внимания работе над пейзажем акварелью. Особенно интересны городские и индустриальные пейзажи, в которых раскрываются новый облик нашей родины, кипуче-

чий, напряженный ритм нашей жизни. Индустриальный и городской пейзаж в советской живописи, в том числе в живописи акварелью, являются новым словом в истории искусства. В них проявляются мироощущение советского человека с его оптимистическим восприятием окружающего.

Начиная работать над пейзажем, прочувствуйте и передайте горячую любовь к родной природе, не отделяйте учебу от живого и искреннего восторга перед красотой, оставайтесь чуткими и взволнованными. Помните, что ваши этюды наряду с приобретением знаний должны выражать и ваше отношение к изображаемому, ваши чувства и настроения.

Выполнение этюдов на природе связано с походами, иногда на значительные расстояния и продолжительное время. В связи с этим необходимо обзавестись некоторым специальным инвентарем.

Для удобства пользуются так называемыми этюдными зонтами. Такой зонт больше обычного. Он имеет массивный стержень с металлическим наконечником для втыкания в землю и шарнирное устройство для поворачивания зонта под нужным углом к солнцу. Зонт снаружи белый, а внутри черный. Этюдный зонт облегчает работу, избавляет палитру и этюд от попадания солнечных лучей, защищает от посторонних рефлексов, а в непогоду и от осадков. Чаще всего акварелью выполняются небольшие этюды, а потому можно приспособить для той же цели обыкновенный зонт. Не имея зонта, нужно устраиваться в тени: солнце, попадая на бумагу, слепит глаза, чересчур быстро сушит краски, а главное, не дает верного представления об этюде во время работы. В помещении такой этюд может оказаться темным и бесцветным. Кроме того, этюд, выполненный под влиянием «горячих» рефлексов (от стены или зелени деревьев), окажется дома более холодным по цвету, чем он представлялся на натуре. Иногда рефлексы могут быть и от рубашки художника, если она белая или тем более цветная.

Желательно также иметь складной стул. Стулья бывают разных конструкций: металлические и деревянные. Металлические компактны, но менее удобны в работе, так как не очень устойчивы, слишком низки и сиденье у них узкое. Пользуясь таким стулом, быстро устаешь, затекают ноги, требуются усилия, чтобы сохранить равновесие. Удобнее стулья на трех ножках. Но они более громоздки и тяжелы, поэтому менее транспортабельны в походе.

Для работы стоя необходим и мольберт.

Все эти вещи можно приобрести в специальных магазинах, а при желании их можно сделать самому. Для воды используйте флягу, бутылку или стакан.

О ФОРМАХ ЭТЮДА

Всякий этюд предполагает решение определенных задач. Поскольку задачи бывают разные, определились практикой и соответствующие подходы к этюду.

Состояние природы часто бывает неустойчивым, переменчивым, непродолжительным. Так, сумерки и утренний рассвет проходят быстро, часто меняются цветовые эффекты во время грозы или при сильном ветре, когда по небу бегут облака. А вот, в яркий солнечный день пригнали стадо на водопой — какая неповторимая игра цветовых сочетаний! Вспомните сочные краски только что вспаханного поля или молотьбы на колхозном току. Сколько света, блеска! Но сегодня так, а завтра, может, даже через час, краски изменятся. Сделать длительный, проработанный в деталях этюд — не успеть написать на память, по представлению, не имея подсобного материала, — трудно даже опытному художнику. Нужно суметь запечатлеть то, что можно, насколько позволит время: общее состояние, основные отношения тонов земли к небу, золотистую скирду, освещенную солнцем, цветные пятна одежд людей рядом с трактором, скирдой и на фоне неба. Неоценимую услугу окажет позднее в работе по представлению такой цветовой набросок.

Так, исходя из насущных нужд творческой практики, выработался кратковременный по исполнению этюд, этюд-набросок. Он призван запечатлеть состояние, главные колористические отношения.

Другая форма — длительный, проштудированный в деталях этюд. В его задачи входит глубокое изучение природы, одновременно с передачей состояния природы — детальная характеристика слагающих пейзаж частей: рельефа местности, деревьев, строений. Кроме того, могут быть этюды отдельных фрагментов пейзажа, например, дерево или часть его, здание, часть улицы.

И та и другая формы имеют равное право на существование. Вопрос заключается в том, чтобы их разумно сочетать. Работая только над длительными этюдами, сложными по обилию деталей, мы утратим способность воспринимать форму цельно, чувствовать гармонию колорита. Выполняя только кратковременные этюды, есть опасность потерять любовь к проработке деталей; тогда наши работы станут однобокими, не будут заключать эстетической и познавательной ценности, а значит, и полноты художественного воздействия.

Мы бы советовали вести работу над этюдами разнообразного характера параллельно. В тех случаях, когда вы ограничены временем или когда вас увлекает задача запечатлеть быстро проходящее явление

ние, пользуйтесь этюдом-наброском. Если же у вас есть достаточно времени, необходимого для завершения этюда, — выполняйте задачу с возможно большей законченностью и тщательностью. Ниже мы будем рассматривать задания прежде всего именно такого порядка, рекомендуя работать над ними в течение двух и более сеансов. Умеющий выполнять длительные, хорошо отработанные в деталях этюды сможет, когда это необходимо, отлично справиться с задачей и в короткий срок.

Другое приходится наблюдать у тех, кто приучит себя только к наброскам. У них, как правило, нет воли к преодолению трудностей в работе, не воспитана привычка к систематическому труду. Такой человек быстро начинает скучать, боится этюд испортить. В конечном счете, он растрчивает свое дарование по мелочам, разочаровывается и бросает искусство или остается дилетантом.

РАБОТА НАД ЭТЮДОМ

Изучая опыт больших художников-пейзажистов, мы можем отметить, что они с исключительным вниманием и любовью, кропотливо во всех деталях изучали окружающий их мир. Много времени они уделяли рисунку, штудирова отдельные деревья, цветы, травы, рельеф почвы. Это не мешало им оставаться великолепными колористами. Пусть опыт мастеров будет и для вас поучительным примером. Не отрывайте искусственно занятия живописью от занятий рисунком. Одно другому все время должно сопутствовать.

Разумеется, в теме о живописи пейзажа у нас будет больше говорить о красках и цвете. Но никоим образом нельзя забывать и о строгой передаче формы, ибо форма, как и цвет, одинаково способна воздействовать на зрителя, донести до него чувства и переживания художника.

Вспомните картину Н. Н. Дубовского «Притихло», где состояние предгрозового затишья передано не только колоритом, но и убедительно найденной формой повисшей над рекой тучи. Или «Зеленый шум» А. А. Рылова, где и цвет и форма вместе передают ощущение весеннего шума в природе. А в «Аленушке» В. М. Васнецова посмотрите на трепетную осинку. Как там верно и красиво нарисованы ее дрожащие листья и с какой любовью передана форма каждого листочка.

Рисунком не следует пренебрегать не только при продолжительной работе, но и в быстрых по времени этюдах.

Весьма важен вопрос о законченности.

Что же все-таки понимать под законченностью? Где предел законченности в этюде? Предоставляем разобраться в этом вопросе в процессе работы, на своем опыте.

Посмотрите картины и этюды мастеров прошлого и художников-современников: И. И. Шишкина, А. К. Саврасова, Ф. А. Васильева, И. И. Левитана, А. А. Рылова, С. В. Герасимова, Я. Д. Ромаса, М. С. Сарьяна и др. У каждого из них свое представление о законченности, особенно в картине.

Очевидно, как и в других видах искусства, понятие законченности определяется природой нашего восприятия, свойствами нашего зрения, общей художественной подготовкой и культурой. Оно и объективно и субъективно в одно и то же время.

Каждый из вас, определив характер сюжета, размер этюда, композицию, интуитивно найдет предел завершения своей работы.

Так, изображая дерево, например, березу, невозможно пересчитать в ней не только листья, но и ветви. Да такая детализация и не входит в задачу искусства. Мы начнем с того, что определим место и значение в этюде этой березки. Если она будет на переднем плане, потребуется одна степень ее законченности, на втором — другая, на третьем — иная, отличная от двух первых. Характер березы будет выражать не перечисление всех веток, а ее пропорции, отношение ширины кроны к высоте, силуэт, цвет зелени и цвет ствола, расположение основных сучьев и ветвей. Вот это главное и будет создавать, если можно так выразиться, «образ березы», представление о законченности этюда в этой части.

Или представим себе, что вы изображаете бегущую по склону тропинку. В каких-то частях она протоптана шире, в каких-то уже, иногда разветвляется. На ней могут быть мелкие камушки, комочки земли или растущие былинки.

Что будет создавать впечатление законченности в таком этюде? Очевидно, прежде всего, ход этой тропинки в глубину, ее изгибы, обусловленные рельефом склона, верность ее цветового тона по отношению к небу, к окружающей пахоте или зелени, то есть то, что наиболее характерно для всякой тропинки, а затем уже ее частные детали. Сочетание всех этих качеств и будет составлять представление законченности.

Каждая пора года с присущим ей очарованием красок в различные часы, при различных состояниях погоды имеет свой особый колорит, может служить темой для упражнений в быстрых по времени этюдах. Нужно глубоко проникаться чувством тона, красок, света то теплого, то холодного, чтобы перенести эти чувства в свой этюд, донести их до зрителя. Яркая зелень ранней весны и багря-

нец поздней осени, зной и зябкая изморозь, блеск струй ручья, румянец летних зорь — все это должно привлекать и вдохновлять художника.

Особенно важно, как мы говорили выше, соблюдать масштаб величин, определять абрис предметов, перспективу планов. Ведь даже цвет натуры, верно схваченный, но не соответствующий величине и форме изображаемого предмета, не создает о нем правильного представления.

Будьте внимательны к композиции. Продумывайте в каждом отдельном случае, сколько места нужно уделить небу, земле, дереву или постройке. Пользуйтесь для этого видоискателем — небольшой рамкой, вырезанной из картона или бумаги.

Мы говорили о значении кратковременного этюда. Скажем и о его выполнении. Облюбовав мотив, прежде всего подумайте, как его лучше скомпоновать. Иногда достаточно изменить точку зрения, чтобы увеличить или уменьшить образную выразительность этюда. В одном случае, может быть, следует взять низкий горизонт, в другом — более высокий.

Выбрав композицию с помощью нескольких пробных набросков в альбоме или с помощью видоискателя, сделайте рисунок. Затем обдумайте цветовое решение, общую цветовую тональность, определяющую характер состояния природы. Наметьте, какими красками и в каких смешениях будете решать стоящую перед вами задачу.

Выясните характер света — теплый он или холодный и начинайте писать с главных, доминирующих в мотиве отношений: небо — земля, небо — вода или вода — земля. Важно уяснить не только цвет, но и силу контраста по светлоте. Следите за изменением уходящих в глубину планов земли, охватывая передний и задний планы. Только такое сравнение позволит вам найти различие, точнее определить изменения тона по цвету и светлоте.

Начинающие, не владея еще методом сравнения, работая с натуры, нередко воспринимают все очень прямолинейно: «небо — синее» — и берут ультрамарин с белилами, «зелень лугов и лесов — зеленая» — и берут какую-нибудь зеленую, утемняя или осветляя ее. А небо, может быть, чаще бывает не синее, а более сложных оттенков — и зеленоватое, и розоватое, и сиреневое, и просто серое. То же и с зеленью лугов и дубрав. Лес в глубине пространства, благодаря слоям воздуха, выглядит, как правило, не зеленым, а синим, голубым и фиолетовым. А если он зеленый, то важно понять, какой это зеленый, и найти цвет в смешениях. Как уже советовалось в статье о работе над натюрмортом (см. вып. II), сравнивайте цвета — теплые с теплыми, холодные с холодными.

Выполнив несколько этюдов, разных по мотивам и при различных состояниях природы, сравните их дома между собой. Отличаются ли они в красках, в колорите, выражают ли те впечатления от природы, которые вас волновали во время работы, передают ли состояние, которое вы хотели выразить? Если нет, если они похожи между собой по краскам, по общему тону колорита, значит, вы недостаточно внимательны и точны к подбору красок при составлении тонов, мало ведете сравнения в поисках цвета.

Полезно выполнять один и тот же мотив с одного и того же места в разные часы дня, в различную погоду: рано утром, при солнце и без солнца. Такие этюды с особенной наглядностью обнаруживают достоинства и недостатки вашей живописи и позволяют сделать нужные выводы для дальнейшей работы.

Проработанный этюд потребует от вас нескольких сеансов. Первый сеанс может быть посвящен только рисунку, второй — начальной прописке, а последний — завершению, приведению всех его частей к единству, к соподчиненности. Такое расчленение в работе рекомендуется не только начинающему, но даже и обладающему опытом.

Это не только приучает к порядку, но и воспитывает дисциплину в труде, приобщает к более глубокому изучению природы. Как бы вы ни были подготовлены и талантливы, нельзя сохранить должную степень внимания в течение продолжительного сеанса. Возвращаясь к мотиву во второй и в третий раз, вы непременно найдете в натуре что-то новое, вначале не замеченное, но улучшающее ваш этюд, наделяющее его более ценными качествами. Художник И. И. Бродский рекомендовал своим ученикам один и тот же мотив выполнять неоднократно, повторяя его, так как только знание предмета может помочь найти наиболее верные средства его воплощения.

Нужно помнить, что чем внимательнее и строже будет подготовлен рисунок для живописи, уточнен в масштабах, в планах, в абрисе предметов, тем лучшая будет и основа для красок. А потому не жалейте времени на подготовительный к живописи рисунок. «Лучше меньше, да лучше» — вот девиз, которому начинающий должен всегда следовать. С приобретением навыков, знаний явится впоследствии и быстрота исполнения, так как только прочные знания могут служить залогом подлинного преуспеяния в искусстве.

Отметим попутно, что изучение природы, ее закономерностей должно идти параллельно с совершенствованием технических навыков, приобретением свободы и уверенности исполнения.

Верность передачи природы, сила убеждения взволновавшего вас явления неразрывно связаны с техническим выполнением. Чем



Рис. 69. И. И. Левитан. Вечер. Золотой Пляс. Тоновая акварель

увереннее и совершеннее будет ваша техника исполнения, тем с большей убедительностью вы воплотите в работе взволновавшие вас в натуре чувства, настроения, мысли.

Разнообразие средств и приемов будет расширять ваши технические возможности, а значит, позволит лучше выразить ваши творческие намерения.

ОДНОЦВЕТНАЯ АКВАРЕЛЬ

ПРОСТРАНСТВЕННЫЙ ИЛИ ОГРАНИЧЕННЫЙ ПО ГЛУБИНЕ ПРОСТРАНСТВА ПЕЙЗАЖ

(Рис. 69)

В разделе «Натюрморт» мы советовали вам наряду с этюдами цветом выполнять этюды одним тоном. Мы отмечали, что эта техника облегчает возможность овладеть техническими навыками письма, развивает одновременно чувство тона по светлоте, что помогает в дальнейшем в работе полной палитрой.

И в работе над пейзажем мы советуем вам систематически продолжать такие упражнения, параллельно сочетая эту работу с занятиями живописью, особенно в коротких, предварительных этюдах

набросках, в поисках наиболее выразительных композиционных решений.

На репродукции представлена одноцветная акварель И. И. Левитана «Вечер. Золотой Плёс». Вы можете соответственно избрать аналогичный мотив или иной, с более ограниченным пространством, например в условиях городского пейзажа.

Какие особенности ожидают вас в работе над пейзажем?

В любом пейзаже прежде всего перед нами возникнут во всей полноте задачи передать пространство, глубину.

Одним из решающих средств в передаче пространства, как мы говорили выше, является перспектива.

В соответствующих разделах «Школы» и специальных руководствах вы можете обстоятельно познакомиться с основными положениями перспективы, поэтому в нашей статье мы коснемся лишь самых общих сторон этого вопроса. Желаящим мы советуем также обратиться к труду великого ученого и художника эпохи Возрождения Леонардо да Винчи — его «Книге о живописи»*. В ней на конкретных примерах иллюстрируются как общие, так и частные вопросы линейной и воздушной перспективы.

Воздух в общежитейском представлении принято считать прозрачным, бесцветным. В ограниченном по глубине пространстве мы действительно можем считать его бесцветным.

Однако небо мы воспринимаем голубым, что свидетельствует о том, что воздух при прохождении через него света обладает цветом. В пейзаже с далями голубизна воздуха также оказывает свое влияние на предметы, окрашивая их по мере удаления в пространство в голубоватый тон.

Но еще большее влияние на видимость предметов оказывают находящиеся в воздухе пар, пыль, дым.

Поэтому в большей или меньшей степени мы всегда можем наблюдать в природе изменения силы тона и цвета предметов по мере удаления их в глубину, в пространство. Удаляясь, предметы приобретают большую прозрачность, легкость, утрачивают резкость деталей, объемные предметы уплощаются, воспринимаются нами как силуэты. Мы можем это наблюдать в условиях чистого, прозрачного воздуха весной или ранней осенью, причем в горах изменения эти менее резки. В пасмурную погоду или при атмосфере, насыщенной парами или дымом, изменения предметов в зависимости от их расстояния более очевидны, более наглядны.

* Книга о живописи Леонардо да Винчи, живописца и скульптора флорентинского. Изд. — Изогиз, 1934.

Здесь в первом для нас задании одним тоном мы и будем учитывать изменения предметов по светлоте в соответствии с законами воздушной перспективы, стараясь передать в нашем этюде глубину пространства, воздушность и прозрачность среды, общую гармонию тона, развитие его от более резких планов или силуэтов до прозрачных, тающих вдаль.

В какой последовательности лучше вести работу?

В коротком по времени исполнении этюде — этюде-наброске, выполняемом вами как композиционный эскиз к длительному по времени этюду, вы можете начать работу прямо кистью, легко наметив ее концом общие контуры основных предметов и планов. В длительном же этюде лучше подготовить рисунок карандашом, стараясь по возможности быть точным в перспективном построении, в определении величин и силуэтов зданий, деревьев и т. д.

Затем, как поступали и в работе с натюрмортом, начинайте с нанесения более светлых планов, по ним — полутона, а затем — наиболее сильные по насыщенности тона.

Возможна и другая последовательность — от частного к общему. Так, при наличии наиболее ярко выраженных тоновых контрастов бывает уместно сразу же определить эти контрасты в нужную силу, чтобы затем установить подчиненные им градации тона.

Как мы не раз уже говорили, всякий совет нужно рассматривать не как правило, пригодное на все случаи жизни, а как лишь одно из многих средств для достижения определенных целей. Но когда ясна цель, когда вы уже владеете определенной суммой технических знаний и навыков, приемы и очередность их применения могут варьироваться.

В искусстве, как в любом деле, техника не является самоцелью. Она занимает подчиненную роль. Важна не техника ради техники, а выражение посредством технических приемов содержания взволновавшего вас явления. Следовательно, речь идет не о механическом и равнодушном отображении увиденного, а о передаче наиболее характерных, наиболее ярких сторон данного явления, определяющих собой художественную сущность содержания.

Поэтому и техника, и приемы исполнения, а отсюда и последовательность ведения этюда могут меняться, а не повторяться механически во всех работах.

Ведя этюд по методу от частного к общему (имеется в виду работа по заранее подготовленному рисунку), начинают обычно с наиболее выразительных элементов пейзажа — с предметов на первом или втором плане.

Определив на бумаге краской изображаемые предметы в нужную силу, подбирают к ним тона смежных планов, и так до общей прописки всего этюда. Затем, широко охватывая натуру взглядом и сравнивая свое впечатление с достигнутым результатом на этюде, работающий уточняет отдельные места, ослабляя или наоборот усиливая их, стараясь добиться в этюде единства и гармонии целого.

Отметим, что и в работе одним тоном выбор краски не является безразличным. Так, при изображении пейзажа, освещенного солнцем, лучше брать краску, обладающую теплым тоном. Условиям холодного освещения больше будет соответствовать краска с холодным оттенком.

Рекомендуется учитывать и другие материальные свойства краски, выбираемой для работы одним тоном: прозрачность — лессировочность — или корпусность.

Длительность исполнения такого этюда — два или три сеанса.

ЦВЕТНАЯ АКВАРЕЛЬ

ГОРОДСКОЙ МОТИВ

С ОГРАНИЧЕННЫМ ПО ГЛУБИНЕ ПРОСТРАНСТВОМ

(Рис. 70)

В основу своей работы вы можете положить самые разнообразные по характеру мотивы: уголок городского или сельского двора, часть стены дома с подъездом или окнами, улицу с новостройками и т. д.

Продолжительность работы над таким этюдом два-три сеанса. Подобная задача не будет резко отличаться от тех, которые вы выполняли ранее, в частности при работе над интерьером. В условиях пасмурной погоды, при рассеянном свете присущие предметам краски не должны претерпевать больших изменений. Их цвета будут более или менее сближены по яркости и цветовой насыщенности, особенно для светов и полутонов.

Задача заключается в том, чтобы выдержать отношения в цвете и по силе силуэта стены к небу и неба к земле.

Нужно помнить, что при рассеянном свете (в несолнечную погоду) источником света, определяющим общую живописную тональность, является небо. Значит, влияния, которые испытывают на себе предметы, определяются характером освещения — холодного или теплого.

Может быть, целесообразно поэтому первое задание и проделать именно при таком рассеянном, а не солнечном освещении.

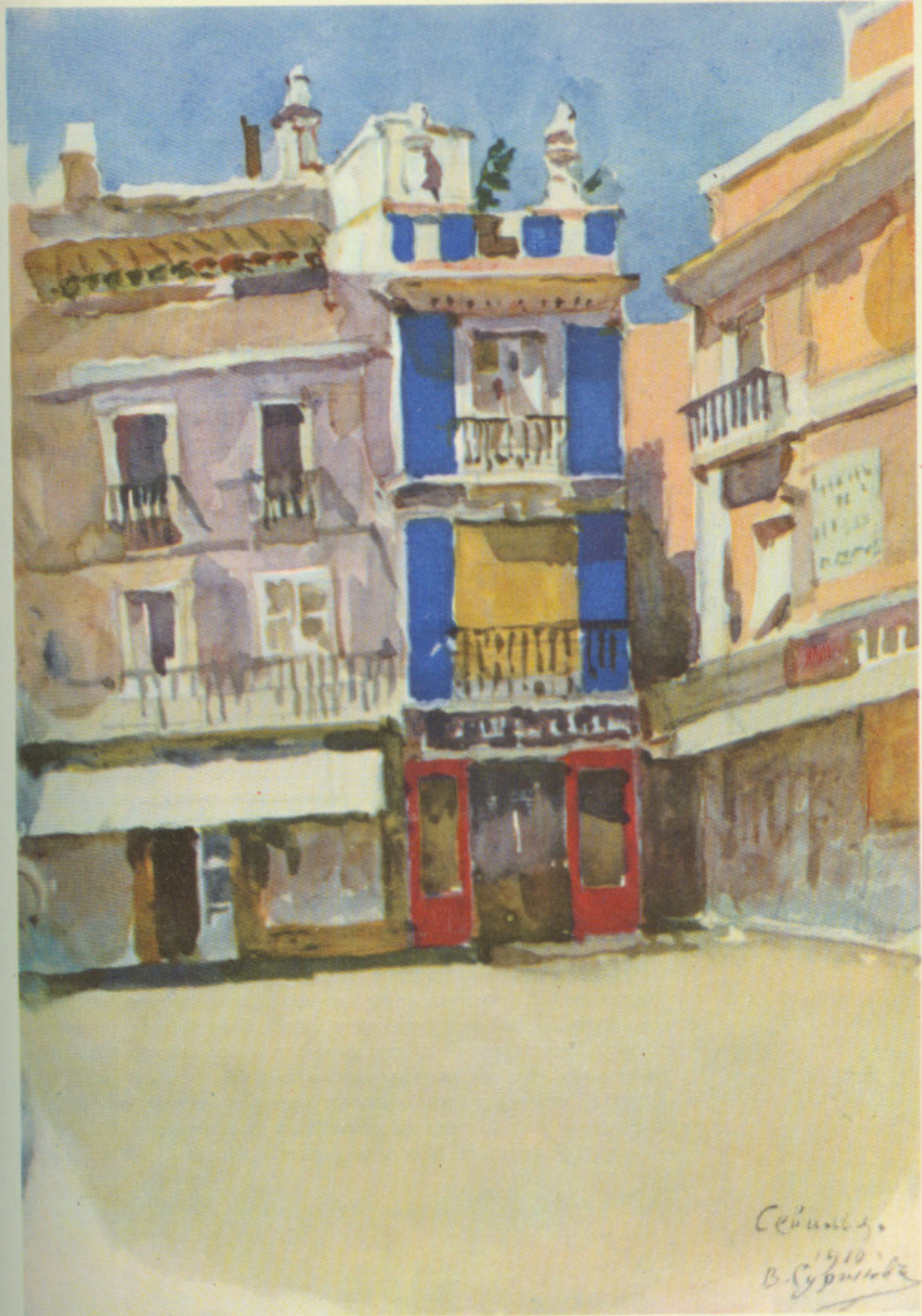


Рис. 70. В. И. Суриков. Севилья. 1910. Акварель

Иное мы будем наблюдать при солнце (прямых или боковых лучах). Тогда резче проявляются контрасты как по светлоте, так и по цветовой насыщенности, а также влияние рефлексов, взаимных отражений.

И при солнце и без солнца мы будем стремиться выразить подбором и сочетанием красок состояние пленера — света и воздушности.

Рассмотрим этюд Сурикова «Севилья», выполненный им во время второй поездки в Испанию в 1910 году (рис. 70). На нем изображены фасады домов старой Испании. Судя по теням от карнизов крыш и освещенного навеса в одном из домов, солнце находится высоко в небе, слева от художника. Поэтому левая стена дома находится в тени, но от рефлекса эта тень прозрачна и богата красочными нюансами слабо окрашенных голубых, розовых, серых тонов.

Стена правого дома находится на свету, а фасад среднего дома в полутени.

Этюд заключает богатую гамму красочных сочетаний — от слабо насыщенных, как мостовая, до интенсивных, ярких по силе — красных и синих (художник использует всю силу синих и красных красок палитры).

Чистая, непрописанная бумага, оставленная для белого навеса витрины магазина, передает сверкающий блеск южного солнца. Тот же слепящий глаза блеск выражен и в освещенных частях карнизов и мансарды центрального здания.

Художник создает в живописи яркий и красочный образ Испании, солнечного блеска и зноя. Несмотря на сильные цветовые контрасты, в этюде нет пестроты. Краски звучат как мощный торжественный аккорд, радуют наш глаз, создают ощущение света и воздуха.

Обратим внимание, как художник komponует этюд. Небо и мостовая показаны мало. Поверхность листа заполняется, главным образом, фасадами домов. Этим достигается впечатление ограниченности пространства, тесноты старого города.

Этюд решен в широкой свободной манере письма. Характерен ли данный подход для решения всех акварельных этюдов Сурикова? Всегда ли он писал так свободно и широко? Совсем нет. Посмотрите его же этюды более ранней поры или его же этюды Рима, выполненные во время первой заграничной поездки. Эти работы отличаются тщательной моделировкой и законченностью деталей, при всей присутствующей суриковскому дарованию живописности.

Однако мы вовсе не намерены рекомендовать вам следовать манере исполнения зрелого мастера. Да это и непосильно для вас и не оправдано смыслом. В данном случае, приводя в качестве иллю-

страции этюд «Севилья», мы хотели бы обратить ваше внимание на другое: не на технику исполнения, а на закономерности в пленере, которые в этюде так мастерски выражены.

Одновременно, нельзя, конечно, умолчать и об эмоциональной стороне работы художника. Можно ли было донести до зрителя этот праздник красок, этот сверкающий блеск солнца и южного зноя, если бы художник не пережил, не прочувствовал это глубоко во время работы?

Конечно, же нет. Мастер, уже в преклонных годах, с юношеским жаром, горячо и взволнованно восторгался красотой и рассказал нам о своих переживаниях.

Будем же ему благодарны и за доставленную радость и за науку.

СЕЛЬСКИЙ МОТИВ С ОГРАНИЧЕННЫМ ПО ГЛУБИНЕ ПРОСТРАНСТВОМ

(Рис. 71)

Этюд Д. Н. Кардовского «Рыбацкая слобода в г. Переславле-Залесском» (1924) тоже передает яркий солнечный день. Амбар переднего плана и дворик с дорожкой на втором плане залиты теплым светом, в контраст к нему — холодная падающая от забора тень на земле, голубые тени на стене амбара и сильная под горячим рефлексом тень под крышей амбара. Незатейливый, обычный сюжет, но с какой любовью и знанием дела он выполнен. Обратим внимание на композицию. Стена амбара и затененный забор с ажуром зелени образуют кулису, через которую, как через окно, открывается объединенный пятном света второй план. Просто и как жизненно.

Цветовое решение дает возможность практически понять законы взаимодействия света и тени в живописи, законы контрастов и другие свойства цветов в условиях пленера.

Так, изучая этюд, мы заметим, что цвета, выражающие свет, относятся к группе теплых тонов, а цвета, выражающие тени, — к группе холодных. Мы заметим также голубые и сиреневые тени на песке дорожки, на заборе, на освещенной части стены. Передача всех этих наблюдаемых в природе явлений создает впечатление солнечного света, воздушности и знойности летнего дня.

Рассмотрите внимательно тень под крышей. Наиболее темная и холодная вверху у «князька», она благодаря рефлексу от освещенной стены делается более светлой и теплой книзу, и, наоборот, на бревнах стены — холодная, голубовато-зеленая внизу и теплая вверху.

Сравните еще на этюде определение предметов переднего и второго планов. Избы в глубине решаются очень экономно. В них художником отмечены наиболее характерные черты, тогда как первоплановые предметы — амбар и забор — выполнены более отчетливо, с большей детализировкой. Стремясь донести до зрителя пластическую и живописную идею изображаемого, Кардовский обобщает и в цвете и в рисунке второй план, жертвует некоторыми его подробностями.

Таким образом, одно обуславливается другим, находится в единстве через взаимные связи. Анализ можно было бы продолжить и дальше, но мы предоставляем возможность сделать это самостоятельно и не столько по репродукции, сколько непосредственно в работе, поставив себе задачу, аналогичную данной.

Представьте себе другие условия, в которых мог бы находиться данный мотив, например при ином свете. Амбар мог бы быть совсем в тени. Или если бы художника заинтересовал какой-то стороной не амбар, а дворик за ним? Тогда, очевидно, был бы возможен и другой композиционный принцип решения.

Здесь мы можем говорить об активном творческом подходе к этюду. Может случиться, что у вас большой интерес будет вызывать не передний план, а второй. В таких случаях возможны иная композиция и общая трактовка решения. Тогда первые планы будут решаться более обобщенно, вторые — более детально. Передние планы будут просматриваться как бы вскользь, без особого внимания к ним. Нельзя пассивно, холодно и равнодушно передавать все, что только может попадать в наш глаз. Необходимо сознательно отбирать наиболее типичные черты того или другого явления с тем, чтобы подчинять им второстепенное, нехарактерное. В ваших занятиях продолжение этюда с решением аналогичных задач может занять два-три сеанса.

ЭТЮД ПРИ ВЕЧЕРНЕМ ОСВЕЩЕНИИ

(Рис. 72)

На этюде художника К. А. Сомова «Вечерняя дорога» изображен летний вечер. Выполненный зрелым мастером, этот этюд может представлять для нас и большую познавательную ценность. В нем мы наблюдаем правдивую передачу природы, ее закономерностей и точность технических приемов, использованных художником для достижения поставленных целей. Рассмотрим вначале те закономерности, которые объясняют цветовой строй и общий колорит пейзажа в данных условиях освещения.



Рис. 71. А. Н. Карповский. Рыбачья стобода в Дербасане-Занеском. 1934. Акварель

Работая над натюрмортом, мы уже установили, что предметы имеют свой, обусловленный свойствами материала цвет, так называемый локальный цвет. Не искушенный в живописи человек настолько иногда подчиняется этим установившимся представлениям об окраске вещей, что, и работая с натуры, пишет не столько по наблюдению, сколько по представлению об этих предметах и явлениях. Небо и воду пишет условно голубыми или синими, зелень одной и той же зеленой краской, осветляя или утемняя ее.

Окраска же предметов, как мы убедились, далеко не постоянна. Она меняется в зависимости от характера света в сторону теплых или холодных оттенков, особенно на светах и в тени.

В пейзаже цвета предметов изменяются под влиянием разлитого света, в зависимости от воздушной перспективы и атмосферных влияний, причем меняется не только цвет предметов, но и общий колорит пейзажа. В пасмурный день, при рассеянном свете, предметы передних планов больше сохраняют присущий им цвет, чем при солнце днем или вечером, когда освещение цветное. Летом в полдень сильный солнечный свет как бы разбеляет краски, а вечером, наоборот, делает их насыщенными, придавая им теплые тона — от оранжевых до красных. Зелень под вечерними лучами солнца приобретает густые оливковые оттенки.

Этюд Сомова и передает это вечернее состояние природы. Весь он пронизан доминирующими теплыми тонами: и золотистое небо в лучах солнца, и плетень, и солнечные полосы на дороге, и густая по тону «теплая» зелень дерева на переднем плане. А по контрасту к ним на заднем плане — холодные темно-сиреневые тени на земле и лиловые на фоне оранжевого неба силуэты домов.

Очевидно, наша задача и будет заключаться в том, чтобы найти нужные краски, образующие своеобразие колорита, краски, которые передали бы состояние природы, ощущение не только времени года, но и дня — то яркого, сверкающего, слепящего нас светом, то спокойного, задумчивого по своему настроению, то чарующего игрой красок в вечерние часы.

Таким образом, при выборе пейзажного мотива мы всегда должны подумать, в какие часы дня, при каком состоянии погоды он будет наиболее полно себя выражать, более активно воздействовать на наши чувства, так как эмоциональное воздействие пейзажа прежде всего определяется сочетанием тематической стороны с колоритом. Начинающие часто по неопытности при выборе места для работы ищут «картинности» пейзажа, упуская из виду, что смысл этюдной работы не в этом. Главное здесь взять пусть и незатейливый по своему характеру образ, но передать его правдиво, верными, соот-

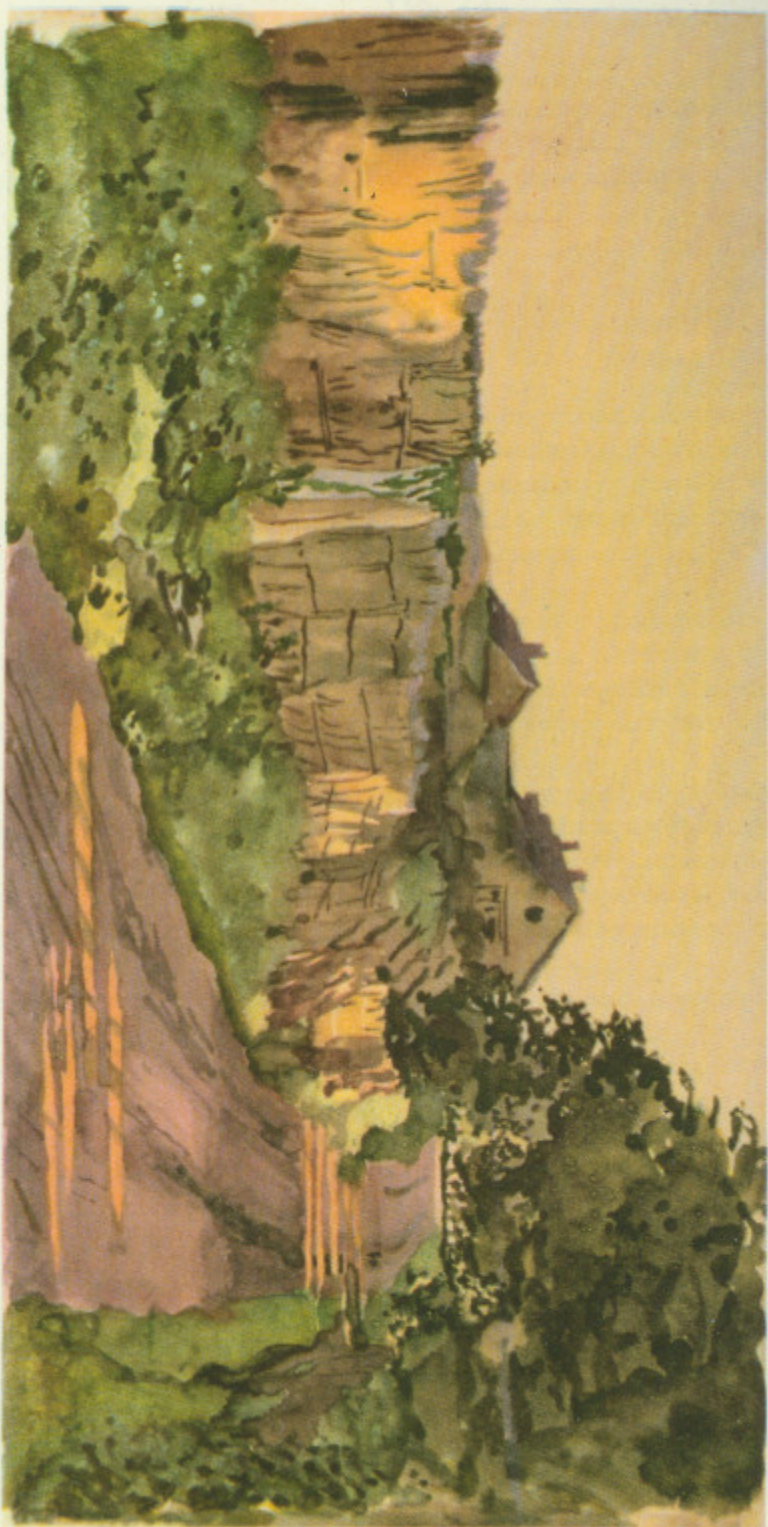


Рис. 72. К. А. Сомов. Вечерняя деревня. 1896. Акварель

ветствующими природе красочными соотношениями. Вспомните некоторые из работ Левитана. До чего же они, казалось бы, просты по сюжету: берег реки с водой и частью неба, бегущий в окружении побуревшей зелени ручей, весенний талый снег рядом с обнаженной землей. То же в этюдах Серова, Рылова и других художников. Но сколько в этих этюдах очарования, той простой красоты, которая нас пленяет в родной природе!

И вы при выборе этюдных мотивов ищите прежде всего этой простоты. Не соблазняйте, особенно на первых порах, сложными по обилию элементов сюжетами. Сумейте увидеть интерес в простоте окружающей природы. Тогда для вас не будет необходимости далеко ходить в поисках мотивов. Они будут рядом с вами, сопутствовать вам на каждом шагу как в городе, так и в деревне. Нужно только быть внимательными.

Вернемся теперь к этюду Сомова. Рассмотрим, в какой последовательности художник вел работу.

Мы видим, что, исходя из общего характера теплого света, он проложил вначале почти одним цветом и небо, и плетень, и освещенную дорогу. Затем он перекрыл эти тона то более теплыми в светах (оранжевыми), то холодными в тенях (на заборе и на дороге).

Эту же последовательность мы можем заметить и в решении зеленых тонов.

Вначале вся зелень покрыта светло-зеленым теплым тоном. По нему, где нужно, лежит средний, более плотный цвет полутонов и, наконец, темно-зеленый. Острым концом кисти художник рисует коричневым тоном плетень и другие части этюда, постепенно уточняя их в деталях.

В результате весь лист имеет общий теплый тон.

Краски взяты в силу, но благодаря тому, что выдержаны отношения, этюд не производит впечатления пестроты. Контрасты теплых желтых и оранжевых в сочетании с лиловыми убедительно передают характер вечернего света, ощущение теплого летнего вечера.

ЗИМНИЙ ПЕЙЗАЖ

(Рис. 73)

Выше мы рассмотрели ряд наиболее характерных и различных между собой условий, которые могут встретиться в вашей этюдной практике преимущественно в летнюю пору года, в пасмурную и солнечную погоду.

Особенно благодатна для живописца своей поэтичностью, красочной восторженностью весна, когда пробуждающаяся природа дарит нас каждый день новыми впечатлениями, игрой света и красок: мартовский снег и первые проталины, обнажающиеся от снежного покрова поля с побуревшей травой и напитанной влагой землей, задумчивые или поражающие величавым покоем лесные массивы, прозрачные голубые дали, первая, яркая, чистая по цвету зелень. Своим своеобразием красок будут отличаться и осень — любимейшая пора всех живописцев — и зима.

В этюдах и картинах пейзажистов мы воспринимаем вместе с красками всю полноту ощущений, связанных с весной, с ее звуками, воздухом, прозрачным, напоенным влажной свежестью. И вы, выполняя этюд, старайтесь оставаться искренними и взволнованными, чтобы ваши работы не становились только протокольной записью виденного, а волновали зрителя.

В своей практике, в зависимости от характера природы, вы можете расширить круг тем.

Так, для вас могут представлять большой интерес при изучении природы пейзажи с рекой, озером или прудом, с отражением в них неба, облаков, деревьев, строений, берегов.

Выше при выполнении примерных заданий мы встречались в пейзаже с ярко выраженными и различными по своим признакам красками: цвет здания, земли или песка, зелень травы, деревьев, голубое небо.

Иные условия ожидают нас в работе над зимним пейзажем, особенно в пасмурную погоду, когда источником света является свод неба с белесыми облаками, когда покрытые снегом земля, крыши домов и заиндевелившие деревья сближены между собой по оттенкам.

В этих условиях очень легко сделать этюд серым, невыразительным, а то и просто грязным.

Такие задания явятся проверкой наличия у вас известного опыта и знаний, чувства цвета, способности вашего глаза разбираться в сложных цветовых нюансах.

Однако и зимой, даже в пасмурную погоду, законы контрастов цвета, только в более скрытом виде, остаются в силе, а система вести работу через сравнение больших цветовых масс является руководящей и обязательной. Как правило, небо и снег отличаются между собой не только по светлоте, но и по теплохолодности. Снег не просто белый на всем протяжении от переднего плана в глубину, а имеет по отношению к небу свой цветовой тон, меняющийся на всем протяжении. Меняется также и цветовой тон неба от зенита к горизонту и по горизонту от левой части к правой.

Перед нами в этюде и будет прежде всего стоять задача найти эти различия, определить через них гамму красок, наиболее полно выражающую характер состояния зимнего дня, то холодного морозного, серебристого по краскам, то теплого с золотистыми оттенками.

Иногда мы можем наблюдать и более сильные цветовые контрасты в зависимости от времени дня, прозрачности или облачности неба.

На иллюстрации изображается этюд художницы А. П. Остроумовой-Лебедевой «Летний сад в инее». Вы можете в своей практике выбрать аналогичный по задаче мотив.

Художница изобразила характерный для Ленинграда пейзаж — набережную реки Фонтанки. Закованная в гранитные берега вода еще не застыла. Чувствуется спокойное течение реки. Чугунный узор решетки и стройный, уходящий в глубину силуэт зданий напоминают нам о строгом и величественном облике Северной Пальмиры. Чистый, выпавший за ночь снег еще не утопан. На его мягкой пелене оставлен одиноким прохожим один-единственный след. Облака на утреннем небе, иней на деревьях передают прозрачность воздуха и свежесть наступающего дня большого города. Скоро по его улицам и площадям поспешит на работу трудовой люд, появится детвора, а может быть, промчится по мостовой знакомый старому Петербургу извозчик-лихач. Так художница через пейзаж будит в нас целый рой ассоциаций и образов.

«Летний сад в инее» Остроумовой-Лебедевой — это пейзаж-картина, а не просто случайная запись явления.

Рассмотрим теперь, как автор подчиняет своему замыслу художественные средства. По существу они очень экономны, лаконичны и вместе с тем точны. Кажется, ничего в этом этюде нельзя ни прибавить, ни убавить.

Прежде всего скажем о рисунке, помогающем в этюде выразить перспективу города. Узор решетки, силуэты домов, след на снегу — все это, будучи согласовано с правилами линейной перспективы, помогает строить глубину пространства, является в данном этюде решающим условием для передачи протяженности набережной. Снег на мостовой, серебристый иней на деревьях и небо почти не отличаются между собой по светлоте, но зато отличаются по цвету, выгодно оттеняя большие цветовые планы: теплое золотистое небо, синеватый иней. Наиболее плотный цвет среди этой гаммы светлых — цвет воды, более холодной на переднем плане и теплой, отражающей небо на вторых планах и в глубине.

Снег на мостовой имеет едва заметные колебания в цвете — от светло-холодного к теплему, но благодаря рисунку цепочки сле-



Рис. 73. А. П. Остроумова-Лебедева. Летний саф в мае. 1929. Акварель

дов на снегу, уходящей в перспективу ограде мы чувствуем, что он лежит в плоскости. Мы даже чувствуем его рыхлость и толщину слоя.

Что можно сказать о ходе выполнения аналогичного учебного задания? Очевидно, этот пример учит нас художнической зоркости при выборе мотива, необходимой стройности и экономии используемых средств.

Выполняя такие задачи, когда поверхность земли или воды на всем своем протяжении имеет один цвет: снежное поле, зеленый луг, пахота, водная гладь озера, — особенно важно помнить о необходимости охватывать наибольшие по глубине пространства участки поверхности. Только при этих условиях художник в состоянии заметить различия оттенков передних планов от средних и лежащих в глубине. Если же смотреть по частям, не сравнивая, он будет слишком подчинен общему локальному цвету, не сможет установить градации цвета по оттенкам и светлоте. Поверхность земли в этюде в силу этих обстоятельств не будет лежать в горизонтальной плоскости, а будет восприниматься плоским занавесом, лезть вперед из пространства, не передаст воздушности атмосферы.

В таких случаях рекомендуется сравнивать одновременно передний план и планы, лежащие в глубине пространства. Различия выступают тогда более наглядно и мы приобретаем решительность при установлении различий цвета. Средние планы и по светлоте, и по теплотности найдут промежуточное между этими крайними тонами положение.

ВЕСЕННИЙ ГОРОДСКОЙ ИЛИ СЕЛЬСКИЙ МОТИВ В СОЛНЕЧНЫЙ ДЕНЬ

(Рис. 74)

На иллюстрации представлен пейзаж художника А. А. Дейнеки — «Весна».

Выше мы говорили, что эта пора года особенно волнует живописцев. Да и только ли живописцев? Вспомните образы весны, оставленные в русской поэзии Пушкиным, Некрасовым, Майковым. А в музыке? Чайковский, Римский-Корсаков, Дебюсси, Рахманинов... Да и кто из нас равнодушен к весеннему пробуждению природы?

Дейнека своим произведением также будит целый ряд ассоциаций, связанных с представлением о ранней весне: с бодрыми утренниками, со звоном капли, с переключкой в городских садах и парках шустрых синичек.

В заключительном задании, завершающем нашу статью о пейзаже в акварели, хочется говорить не столько о том «как да почему»,



Рис. 74. А. А. Дейнека. Весна. 1956. Акварель

сколько о силе воздействия на нас художественного произведения, о том, ради чего и для чего стремимся мы овладеть художественными знаниями.

В самом деле, акварель показывает, что красота природы находится рядом с нами, в самом простом и повседневном для нас. Весь вопрос заключается в том, чтобы увидеть ее художественным взглядом, суметь ее выразить и донести до других.

Кажется, что в мотиве весны у Дейнеки привычный и примелькавшийся для каждого сюжет: группа обнаженных стволов деревьев городского двора, «скучная» в натуре стена дома, «грязный» от осевшей сажи талый снег, «прозаическое» белье на веревке. На втором плане — неказистые домики городской окраины и почти полунамеком в глубине пейзажа — новостройка со стрелой подъемного крана.

Примелькавшаяся своей повседневностью картина, и в то же время насколько она характерна для наших дней!

И, рассматривая этюд в колорите, в красках, мы также как будто не видим ничего примечательного: сдержанное, почти бесцветное небо, мутно-голубой снег, синие тени на нем, коричневые стволы деревьев, коричневая стена...

Так в чем же дело? Чем же покоряет нас произведение? В чем его обаяние? Сказать, что в правдивости — почти ничего не сказать.

В том-то и дело, что художественное произведение воздействует на наши чувства непосредственно, не нуждаясь в объяснении. Простота и мудрость уживаются в искусстве одновременно, сопутствуя друг другу, и было бы тщетно расчленивать эти два понятия.

И если мы в наших статьях по акварели дали анализ и описание произведений искусства, то это следует рассматривать лишь как попытку раскрыть перед вами некоторые положения, очевидные своей наглядностью, но далеко не исчерпывающие «святая святых» творчества. В том-то и дело, что в некоторых случаях слова повисают в воздухе: часто, чтобы испытать радость, созерцая произведение, лучше молчать, а не говорить.

Несомненно одно, чтобы волновать зрителя, нужно и самому, работая, быть взволнованным, нужно уметь видеть и, конечно, уметь донести увиденное до зрителя.

Возвращаясь к этюду Дейнеки, хочется обратить ваше внимание на общую цветовую гамму, как говорят художники, тональность произведения.

В отличие от этюдов Сомова и Остроумовой-Лебедевой данный этюд имеет голубой тон. Темные пятна коричневых стволов и стены путем контраста только усиливают ощущение голубизны и прозрачности, столь характерных для ранней весны.

А развешенное во дворе белье? Представьте себе, что его не было бы в этой акварели. Как бы она тогда обеднела, насколько стала бы скучнее. Не стало бы «ветерка», перестали бы «колыхаться» ветви деревьев. Пропала бы какая-то частица очарования.

Так вот и получается, что в художественном произведении все от единого целого до частного находится в гармонии, одно другое дополняет, составляя общий ансамбль. Нельзя ничего ни отнять, ни прибавить без ущерба целому.

В этом, очевидно, и кроется природа эмоционального воздействия на нас произведений искусства.

Мы проанализировали несколько произведений мастеров, выполнили самостоятельно ряд этюдов акварелью. Ваши наблюдения и практический опыт позволяют теперь сделать некоторые полезные выводы, которые вы сможете использовать в практической работе.

Мы знаем, например, что композиция, цвет и рисунок — все это средства, помогающие добиваться наибольшей выразительности этюда.

При выборе мотива продумайте композицию на листе с учетом освещенных и затемненных частей, решайте, в каких пропорциональных отношениях взять землю, небо, деревья. Присмотревшись к натуре, постарайтесь представить этюд уже написанным.

Установите общий тон цветового решения этюда: теплый, холодный; если теплый, то какой именно теплый. Старайтесь до конца работы не утратить полученное вами в начале этюда впечатление от природы.

Начинающие, как правило, когда пишут пейзаж, пытаются угнаться за изменениями оттенков неба или других частей в пейзаже, ломают определившийся в начале работы колорит, чем нарушают единство цветовых отношений, изменяют своему первому впечатлению, побудившему их изобразить данный мотив.

Начиная прописку, краски берите в силу, не робей, особенно в главных контрастах — светлых, темных, теплых, холодных.

Выдерживайте, несколько даже усиливая, светосиловые отношения неба к земле, неба к деревьям.

Ведите сравнения по сходности цветов между собой: теплые с теплыми, холодные с холодными, светлые со светлыми, темные с темными.

Запомните, что при солнечном или ином теплом освещении света на предметах воспринимаются нами в теплых тонах, а в тени в холодных, в то время как тени при холодном свете — теплые, а света — холодные. Падающие от предметов тени кажутся нам цветными.

Устанавливая цвет теней от предметов при солнце в различные часы дня, следите за их оттенками, сравнивая их между собой, но не изолированно, а охватывая участки природы более широко. Помните, что в яркий солнечный день и в полдень тени от предметов воспринимаются менее цветными, чем вечером при более цветном свете. В полдень, особенно летом, свет настолько яркий, ослепительно белый, что цвета высветляются, как бы разбеляются, а тени по закону контраста к этому яркому свету воспринимаются более темными и потому также утрачивают цветность.

Кроме того, цвет теней будет зависеть не только от характера света, но и от окружающих условий.

Так при солнечном (теплом) свете тени на песке часто кажутся лиловыми, а зимой на снегу — голубыми или розовыми (закон цветового контраста); на асфальте же тени будут совсем другого качества, а в окружении зелени — третьего. Тени от деревьев на стенах домов, имеющих различную окраску, также принимают разнообразные оттенки.

Особенно эффектны по яркости и чистоте цвета тени на снегу. В различные часы дня, особенно под вечер, они могут восприниматься то голубыми, то зелеными, то розовыми вплоть до пурпуровых.

Явление цветных теней объясняется рядом законов цвета и свойствами нашего восприятия. Знание этих законов может объяснить наблюдаемые нами эффекты и в какой-то мере облегчить сделать выводы как для натуральных этюдов, так и особенно для живописи по представлению.

И все же, работая на природе, прежде всего следует опираться на свои непосредственные впечатления, на чувство восприятия. Природа настолько богата сочетаниями красок, их вариациями, что было бы тщетно свести все к каким-то ограниченным схемам. Кроме того, и восприятие природы для каждого из вас индивидуально, имеет свои оттенки, вызывает в соответствии с настроением и намерением в каждом отдельном случае особые подходы в решении этюда.

Поэтому в работе над этюдом прежде всего следует, конечно, доверять своему глазу, своему восприятию и непосредственному чувству, чтобы убежденно, без колебаний выразить свои художественные намерения.

Говоря о цветных тенях или рассматривая другие ярко выраженные цветовые контрасты в природе, не следует думать, что живопись сводится к тому, чтобы во всех случаях стремиться писать спектрально чистыми красками. Мы хотели лишь оттенить, что в пейзаже, в отличие от комнатных условий, краски, особенно в тенях, прозрачнее, чище, оттенки их богаче и разнообразнее. Вообще в пей-

заже гамма красок полнее оттенками теплых и холодных, а общие законы контрастов выражены яснее. Вы можете проверить это сами, внимательно наблюдая природу, изучая цветовые соотношения в натуре в различное время дня — утром, днем, вечером — при разнообразном освещении — и в солнечную погоду, и в пасмурную — и в разное время года — зимой, весной, летом, осенью.

Подбор красок, общий колорит этюда должны соответствовать природе и в каждом конкретном случае быть иными, максимально правдиво передающими время дня и состояние погоды. В одном случае это будут активные, мажорные отношения, например при солнце, в другом случае — сдержанные, спокойные, как в пасмурную погоду или туман.

Нужно помнить, что живописность прежде всего предполагает правдивость. Этим и следует руководствоваться. Сила и убедительность этюда не в пестроте и яркости, а в соответствии средств с правдивым отображением природы.

Наши усилия должны быть направлены к тому, чтобы это чувство правды как можно сильнее и убедительнее выразить и чтобы зритель поверил в правдивость того, что мы изобразили.

Нужно помнить, что при всех условиях света общая гамма колорита все же определяется суммой конкретных условий, в основе которых лежат собственные, присущие предметам цвета. Поэтому, изображая зелень, мы будем пользоваться производными от зеленых; изображая тени на снегу, на деревьях, на домах или других предметах, мы не должны забывать при этом о природе цвета предметов, на которые падают тени.

Работая на солнце, начинающие нередко преувеличивают цвета, не согласовывая их по насыщенности, а потому этюды получаются перекрашенными, резкими, не передающими солнечный колорит. При всех контрастах, которые могут возникать в солнечный день, этюд общей тональностью должен оставаться теплым, залитым светом.

Тени на всем протяжении также меняются и по силе цвета и по силе тона, по краям они носят один характер, в касании с другими смежными цветами — иной.

Все это еще раз убеждает нас в необходимости быть внимательными в работе, сохранять видение целого, помнить об условиях, определяющих колорит этюда, чтобы, уточняя работу в деталях, не утратить главные, определяющие цветовые отношения.

Наряду с этюдами-штудиями, призванными научить нас изображать природу, вы можете ставить перед собой и чисто творческие задачи, пытаться находить и выражать образную сторону пейзажа, с тем чтобы и зритель проникся вашими чувствами и настроениями.

В данном разделе акварели в качестве иллюстраций к заданиям привлекались этюды, выполненные известными русскими художниками, крупными мастерами живописи. Каждый из этих пейзажей ярко иллюстрирует поставленную мастером задачу и по-профессиональному убедительное решение этой задачи, показывает различия технических приемов и подходов в выполнении.

Предполагаем, что, работая над натюрмортом и интерьером, вы уже приобрели известный методический и технический опыт в живописи акварелью. Поэтому нам представлялось уместным обратить ваше внимание не только на техническую сторону исполнения этюдов, но и на необходимость активного, в какой-то мере творческого подхода к изображению природы. Нужно при этом иметь в виду одно обстоятельство: нельзя в своей работе слепо подражать приемам исполнения того или другого мастера, его почерку. Этюды прежде всего нас убеждают в том, что художник, изображая природу, следует ее закономерностям, постигает существующие в ней связи и находит соответствующие задаче технические приемы.

Научиться понимать природу, как говорят, «читать ее» — вот, что для нас главное. Поняв же задачу, легче достичь цели, определить последовательность ведения этюда от начала до завершения.

ХРАНЕНИЕ И ОФОРМЛЕНИЕ РАБОТ, ВЫПОЛНЕННЫХ АКВАРЕЛЬЮ

В своей художественной практике вы, разумеется, сами будете судить о значимости для вас той или иной работы и о необходимости ее сохранения. И все же нам представляется уместным поделиться с вами некоторыми соображениями по этому вопросу.

В учебном этюде, при условии внимательного и искреннего отношения к природе, всегда заключается какая-либо находка, например удавшаяся композиция, правдивость изображения природы или каких-то ее деталей. Поэтому рядом с несовершенством отдельных частей или некоторой сухостью исполнения такой этюд позднее может служить для вас хорошим подспорьем в дальнейшей работе. Ведь в конечном счете мы накапливаем опыт прежде всего в упорном труде, переходя от этюда к этюду. Учитывая положительные качества этих этюдов, мы одновременно учимся и на наших ошибках. Но случается, что по горячим следам мы не всегда можем объективно судить о достигнутых результатах. Этюд, на первый взгляд удачный, может впоследствии, через сравнение с другими этюдами, оказаться не таким уж хорошим, и наоборот.

Поэтому не всегда правильно доверять своему первому впечатлению о достоинствах своей работы и на основании этих первых настроений принимать решение — сохранять или не сохранять те или иные этюды. Лучше такую проверку производить позднее, по истечении некоторого времени, когда путем сравнения работ между собой можно будет сделать более верные выводы об их достоинствах и недостатках.

Некоторые начинающие художники, не понимая специфики акварели, покрывают свои работы лаком, яичным желтком или белком, пытаясь придать им вид масляной живописи. Это ошибочное представление о технике акварели приводит к утере свойственных ей особенностей: прозрачности красочных слоев и просвечивания бумаги, которая, как мы знаем, в акварели оставляется белой для светов. В результате, акварель оказывается испорченной. Поэтому мы всячески предупреждаем вас от подобной «отделки» ваших работ и рекомендуем постоянно учитывать особенности акварельной живописи.

Посещая художественные музеи, мы замечаем, что акварельные работы чаще всего экспонируются в застекленных витринах, закрытых плотными шторами. Это не случайно. Дело в том, что под прямым действием солнечных лучей акварель может несколько измениться в цвете, а некоторые сорта бумаги желтеют. Шторы предохраняют акварель от выгорания, сохраняют первоначальную свежесть красок.

В домашних условиях акварели также необходимо оберегать от выцветания.

Акварели обычно принято перекладывать листами чистой ротаторной или оберточной бумаги и хранить в папках. Папки рекомендуется держать в сухом месте, чтобы предохранить работы от сырости.

Для тех, кто захочет повесить свои этюды на стену, скажем несколько слов об оформлении акварельных работ.

Акварель следует оберегать от прямого попадания на нее солнечных лучей. Это предупреждает выцветание красок и пожелтение бумаги.

Начинающие нередко наклеивают свои работы на всевозможные цветные часто яркие по своей окраске паспарту: синие, оранжевые, желтые и т. п. Иногда обводят при этом свою акварель «рамкой» — тушью или краской. Такое «оформление» дает желтизну в местах приклейки и не улучшает работу, а портит ее, свидетельствуя одновременно о дурном вкусе автора.

Лучшее обрамление для акварели — это простой белый фон и в таких размерах, чтобы работа выгодно на нем выделялась, чтобы поля

паспарту оттеняли своей белизной воздушность и легкость материала.

Делается это так: в паспарту строго по линейке вырезается прямоугольное «окно» несколько меньших размеров, чем сама акварель. Затем с изнанки акварель приклеивается в углах узкими полосками бумаги. Сама акварель при этом клеем не промазывается. Если возникнет необходимость, то оформленную таким образом работу можно легко, без каких-либо повреждений для нее, раскантовать.

В тех случаях, когда акварель оформляется под стекло, лучше всего воспользоваться простой, строгой по очертаниям рамкой или узкой окантовкой, склеенной из серого переплетного гарнитоля или же из полосок бумаги.

Примеры оформления акварельных работ каждый из вас может увидеть на выставках или в музеях.

СКУЛЬПТУРА

ЛЕПКА ГОЛОВЫ

По принятой в данном издании системе распределения материала в отдельных главах излагаются сведения, полезные в работе над изображением тех или иных объектов. Это отнюдь не означает, что при лепке головы ставятся иные требования, чем при лепке других предметов, то есть что лепка головы отличается от лепки фигуры какими-то иными принципами, приемами, средствами, другим использованием тех или иных материалов.

Во всех случаях лепка, как пластический язык скульптуры, должна быть подчинена тем же требованиям передачи объемно-пространственной характеристики предмета.

Поэтому, для того чтобы эта характеристика была точной и выразительной, необходимо проанализировать, понять строение предмета, определить его главные составные части, их взаимосвязь и взаимозависимость, уяснить себе простейшие (основные) формы этих частей и их влияние на форму предмета в целом, иными словами,

нужно проанализировать строение предмета и исходя из этого анализа определить характер поверхности предмета, своеобразие его форм. Таким образом, задачи при лепке головы ставятся те же, что и при лепке любого другого предмета; разница заключается лишь в особенностях предмета, а не в ином к нему отношении.

Поэтому и при лепке головы остаются в силе три последовательно решаемые задачи: 1) нахождение расположения частей в пространстве (движение), 2) нахождение их относительных размеров (пропорции), 3) нахождение формы (лепка в собственном смысле этого слова) как всего предмета в целом, так и его частей.

Задачи эти решаются в изложенной последовательности, но не изолированно друг от друга. Нельзя решать ни одну из них, не думая о последующем решении двух других задач.

Так, когда в настоящей статье речь идет о решении первой задачи, то говорится о правильном расположении в пространстве объемов: головы, шеи и той части плеч, изображение которой задумано. Естественно, что, оставаясь на этом этапе главной, такая задача не может быть решена без учета относительных размеров всех трех перечисленных объемов и формы, пусть в начальной стадии работы еще примитивной и простой.

Приступая к решению второй задачи — уточнению размеров этих трех объемов уже заданного расположения, необходимо, не меняя этого расположения, тщательно проверить как отношения линейных размеров (расстояния между отдельными точками на поверхности предмета), так и весовые отношения объемов между собой. Эти весовые отношения не поддаются измерению, но «чувство веса» очень важно в работе скульптора и его необходимо развивать.

Наконец, переходя к решению последней задачи — нахождению формы, учащийся должен твердо усвоить следующее.

Естественно, что форма предмета в начале работы может быть характеризована только очень обще. Всякая кривая линия со всеми ее изгибами проще и ярче всего характеризуется приближенной к ней ломаной линией. Этим положением пользуются в геометрии, например при определении площадей, ограниченных кривыми линиями. То же относится и к определению характера объемов. Ограниченные кривыми поверхностями, они острее характеризуются пересечением приближенных к ним плоскостей. Поэтому первоначальная форма любого предмета неизбежно должна представлять собой как бы обрубленный топором объем. Например, в начале работы над головой этот объем может быть ограничен всего несколькими плоскостями, позволяющими видеть в этом простом объеме некое подобие головы, шеи и т. д.

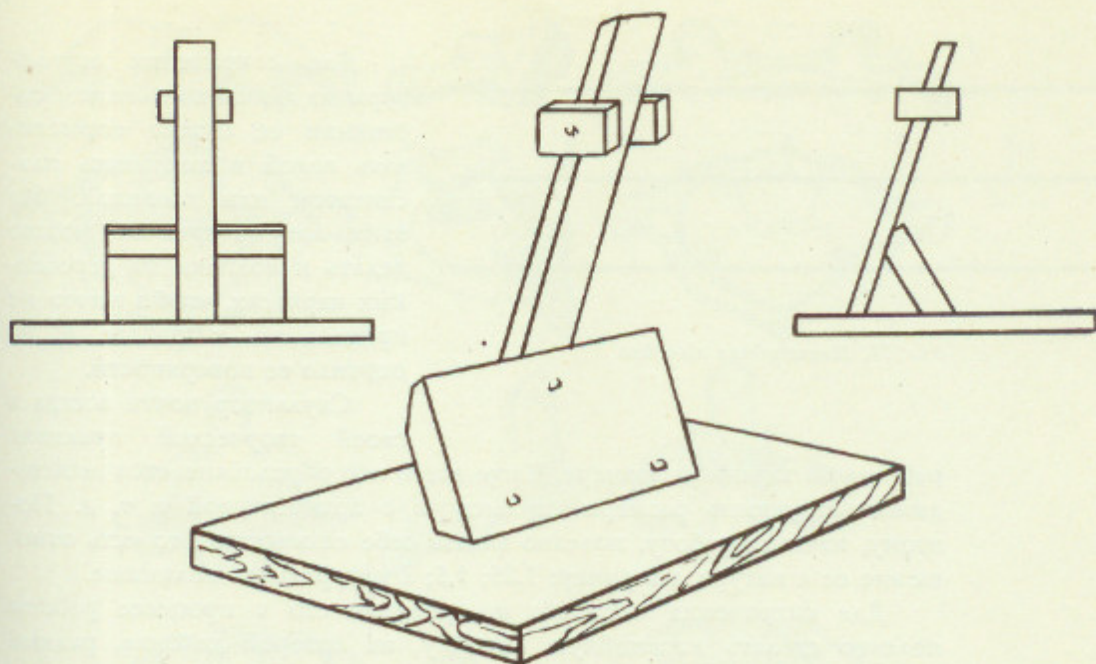


Рис. 75. Каркас

Устанавливая размеры этого объема, определяя точнее его форму во всем ее богатстве, мы и делаем то, что называется лепкой головы.

Лепку головы необходимо начинать с изготовления каркаса. На рис. 75 показана схема деревянного каркаса предлагаемой мной простейшей системы. Как видно, для его изготовления нужно два обрезка досок, брусок, две небольшие планки и несколько гвоздей. Перед обкладкой каркаса глиной полезно смочить его водой, чтобы глина лучше пристала к дереву. Приготовление глины для лепки головы ничем не отличается от подготовки к другим работам — глина должна быть размочена, а потом размята. Разминать ее лучше всего ударами железного прута по большому куску глины. При этом необходимо удалять из глины попадающиеся в ней иногда посторонние предметы — камни, щепки и пр.

Работать вначале лучше всего руками, в случае необходимости используя деревянный молоток или колотушку и кольца (петли). По мере продвижения работы следует перейти к пользованию все более мелкими инструментами, так как такие тонкие детали, как глаз или ухо, не могут быть мало-мальски удовлетворительно вылеплены пальцами скульптора.

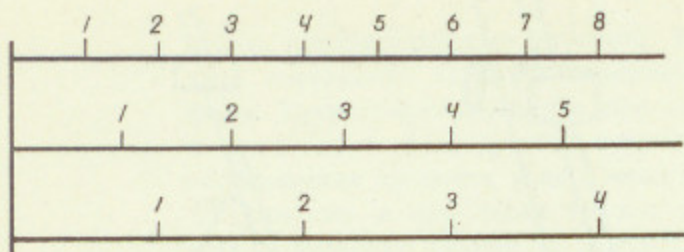


Рис. 76. Масштабная линейка

работает в заданном размере. Чаще всего это обуславливается необходимостью увязать размеры скульптуры с архитектурой и т. д. Поэтому, начиная работу, полезно задать себе ее масштаб, то есть отношение ее к натуре, например: 1,25; 1,5; 2 натуральной величины.

Для сохранения масштаба и проверки его в процессе работы полезно сделать масштабную линейку, на которой деления, равные 1,25; 1,5; 2 см в скульптуре, будут соответствовать одному сантиметру в натуре (рис. 76).

Каркас с проложенной на нем глиной ставится на вращающийся станок — лучше всего станок-треножник. Высота станка должна быть такой, чтобы середина работы приходилась на уровне глаз работающего. На этом же уровне нужно поместить и натуру, тем самым можно избежать неудобства рассматривания и сравнения на разных уровнях.

При постановке природы нужно иметь в виду, что плечи сидящего живого человека всегда несколько выше, чем у стоящего, поэтому нужно в соответствии с замыслом (композицией) или сажать натуру, или ставить, а не чередовать то и другое в одной и той же работе.

В «постановках» природы следует придерживаться правила — от простого к сложному. Поэтому лучше начинать с лепки мужской головы, а не женской, так как форма ее определенной. Рекомендуется сначала лепить голову во фронтальном положении, то есть без поворота или другого какого-либо движения. Постепенно задание нужно усложнить, давая голове поворот или наклон или и то и другое вместе. Самое начало прокладки глины лучше осуществлять двумя руками без инструмента, так как чувство симметрии при работе двумя руками приходит на помощь при изображении симметричного объекта, каким является голова.

Приступая к лепке головы, необходимо вести ее на основе той последовательности решения задач, о которой уже было сказано

Для сохранения скульптуры из глины во влажном состоянии ее нужно опрыскивать водой и покрывать пластиком или клеенкой. Из этих же материалов можно делать и колпаки на деревянных каркасах, чтобы ничто не прикасалось к работе и не портило ее поверхности.

Скульптор почти всегда в своей творческой практике

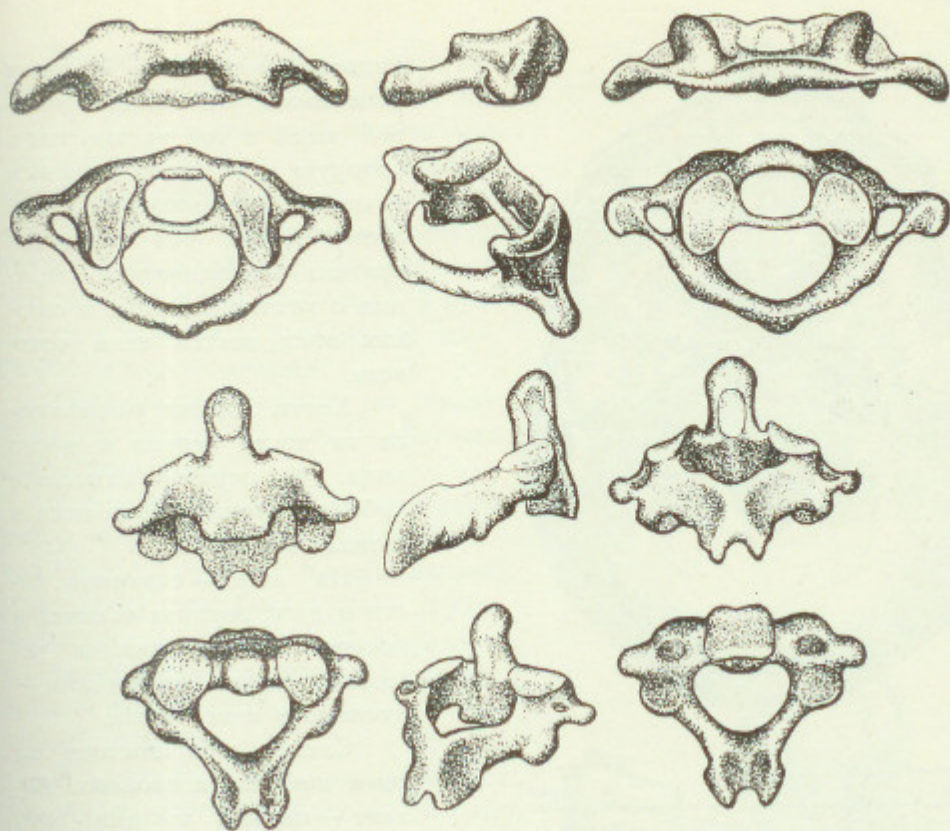


Рис. 77. Атлант, эпистрофей

выше, и руководствоваться одновременно основным правилом работы в изобразительном искусстве вообще и в скульптуре — в частности: «увидеть, понять и сделать».

Когда мы входим в затемненную комнату, зная, где и какие стоят в ней предметы, мы легче их можем увидеть, чем если этого знания у нас нет. Точно так же и в лепке. Если скульптор знает строение предмета, понимает, чем обусловлены выпуклости, вогнутости, то ему легче их увидеть, а значит, и вылепить, чем человеку, не имеющему о них понятия.

Во всем многообразии явлений природы важно уметь различать общие, присущие каждой голове элементы, их построение и индивидуальные, принадлежащие только данному объекту особенности. Разобраться в этом помогает нам пластическая анатомия, называемая так в отличие от медицинской, потому что в ней трактуются те разделы этой науки, знание которых необходимо художникам, а именно: скелет, кости, мышцы и связки. При лепке головы скульптору при-

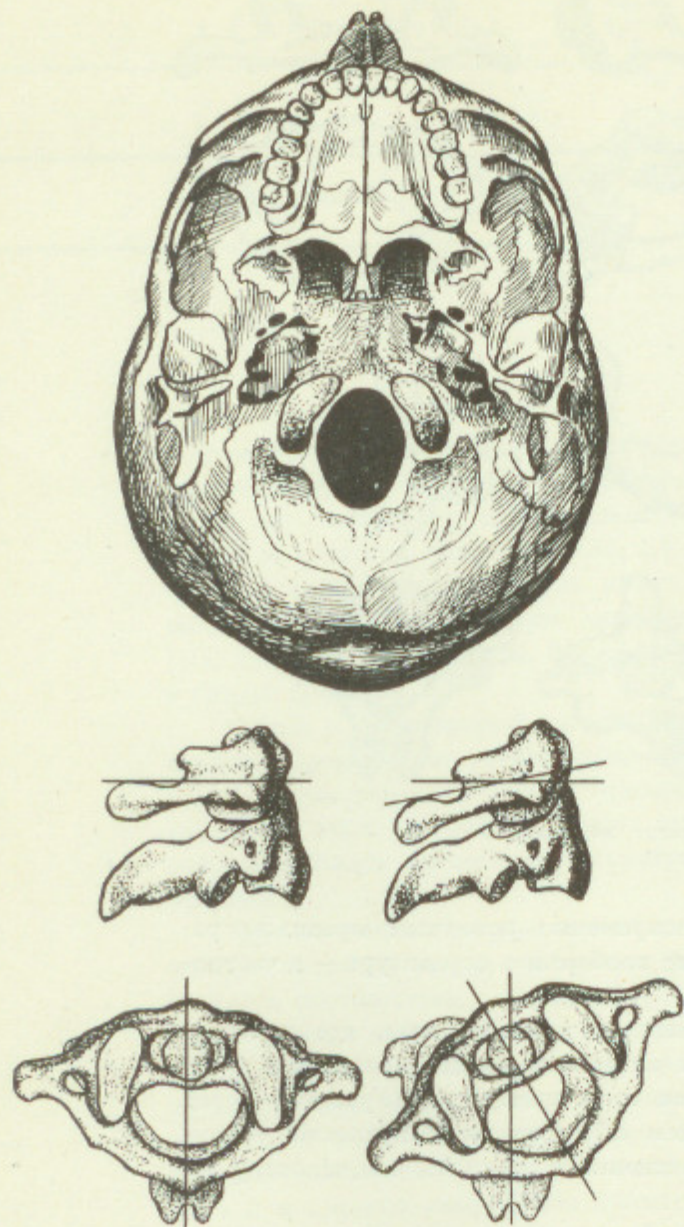


Рис. 78. Сочленение черепа с позвоночником

чае смещение головы вместе с атлантом происходит вращательно вокруг вертикального отростка эпистрофея, то есть между атлантом и эпистрофеем (рис. 78).

ходится иметь дело с тремя основными объемами: головой, шеей и той частью плеч, которую он нашел нужным включить в композицию, поэтому здесь мы излагаем краткие анатомические сведения о костях, мышцах и связках этих частей тела человека.

Кости головы разделяются на кости черепа и кости лица. К первым относятся лобная, теменные, височные и затылочная кости.

На лице — скуловые кости и дуги, верхняя челюсть и носовые кости, нижняя челюсть с двумя отростками — суставным и венечным.

Скелет шеи состоит из семи шейных позвонков. Атлант — первый из них, эпистрофей — второй (рис. 77).

Знание строения этих двух первых позвонков особенно важно для уяснения механики движения головы.

Голова может быть наклонена вперед, как, например, при утвердительном кивке; при этом смещение ее относительно шеи происходит в суставе между черепом (затылочной костью) и атлантом.

Голова может поворачиваться влево и вправо по вертикальной оси (при отрицательном жесте). В этом слу-

Голова может быть наклонена набок. В этом движении участвуют все семь позвонков шеи, последовательно смещаясь один за другим в зависимости от степени наклона.

Последним шейным позвонком является седьмой, хорошо видимый со спины в центре ромбовидной площадки в нижней задней части шеи, почти между лопатками.

Грудных позвонков по числу прикрепленных к ним реберных пар — двенадцать.

К передним концам первой пары ребер прикрепляется рукоятка (верхняя часть) грудины. Хрящи второй пары ребер прикрепляются к груди не на месте стыка верхней и средней ее частей и обычно образуют хорошо видный поперечный выступ в верхней части груди.

К рукоятке грудины прикрепляются и ключицы. Ключица имеет форму латинской буквы S, но изогнутую не в одной плоскости (брошенная на стол ключица не может быть совмещена с плоскостью стола). К наружному концу ключицы прикрепляется акромиальный (верхушечный) отросток лопатки.

Акромиальный отросток лопатки переходит в ее ость-выступ, идущий горизонтально по верхнему краю лопатки, имеющий пластическое значение при лепке плеч со спины (кстати, по-латыни ость называется *spina*, откуда русское «спина»).

Знание костей, здесь перечисленных, и их формы не только полезно для того, чтобы их лучше «увидеть», но и для того, чтобы «понять» механику движения, и для того, чтобы лучше «сделать», т. е. в данном случае вылепить модель, показать степень твердости и определенность того, что мы видим.

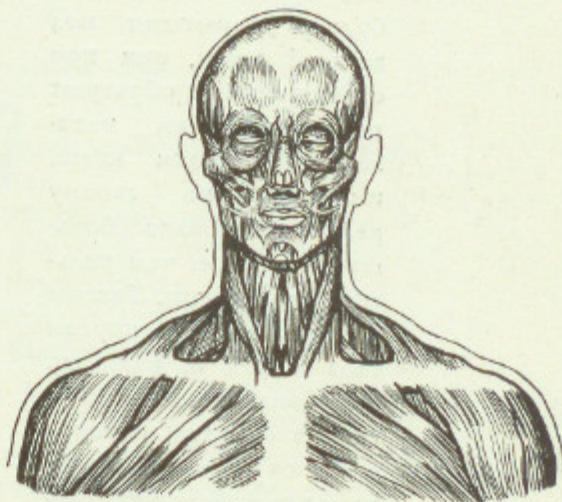
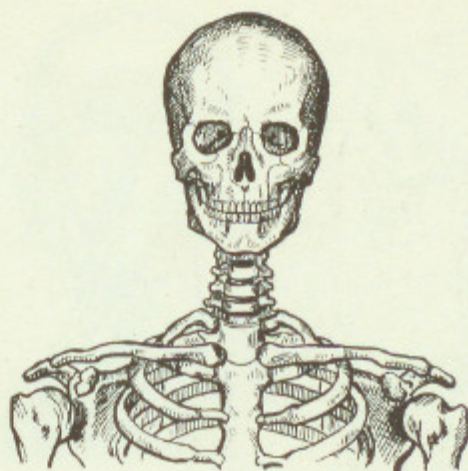


Рис. 79. Скелет и мышцы головы и плечевого пояса

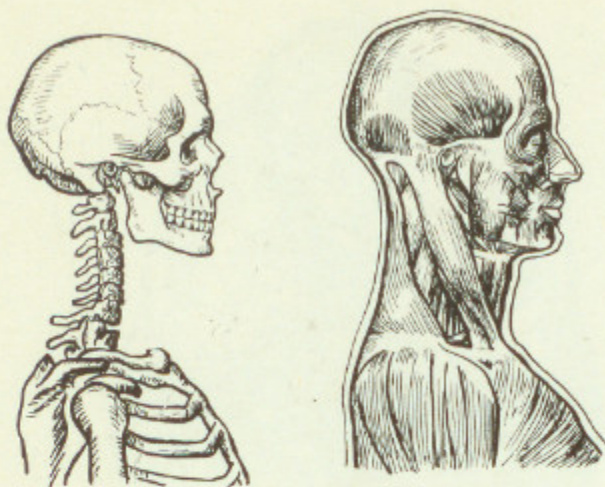


Рис. 80. Скелет и мышцы головы и плечевого пояса

тей черепа. Больше того, будучи скрытыми под толщей кожи, они при сокращении образуют поперечные их натяжению складки кожи, имеющие по своему рельефу гораздо большее значение, чем рельеф самих мышц. Таковы складки на лбу, кругом глаз и рта и, наконец, очень значительная носогубная складка, которая идет от крыла носа к углу рта поперек направлению мышцы, направленной от скулы к углу рта.

Совершенно иначе обстоит дело с мышцами шеи (рис. 80) и плечевого пояса (рис. 81). Толщина и форма шеи зависят исключительно

Характерной особенностью мышц, расположенных на голове (рис. 79), является то, что они очень плоские (за исключением жевательной) и сами по себе не существенны, влияя лишь в небольшой степени на форму головы, в основном обусловленную строением кос-

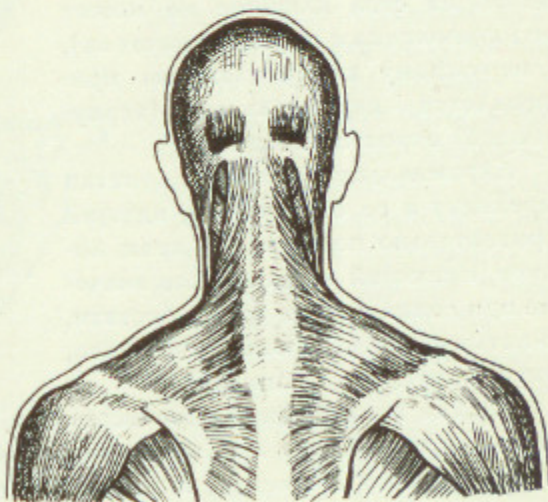
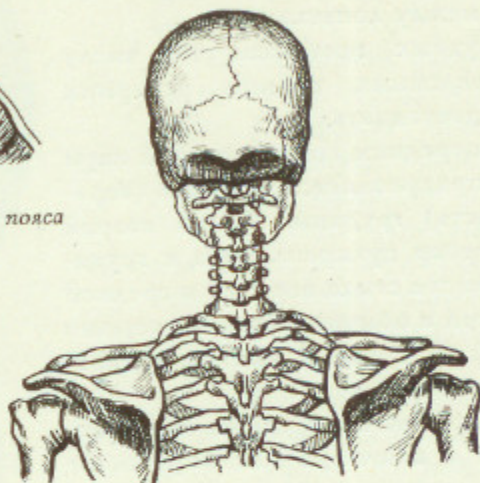


Рис. 81. Скелет и мышцы головы и плечевого пояса

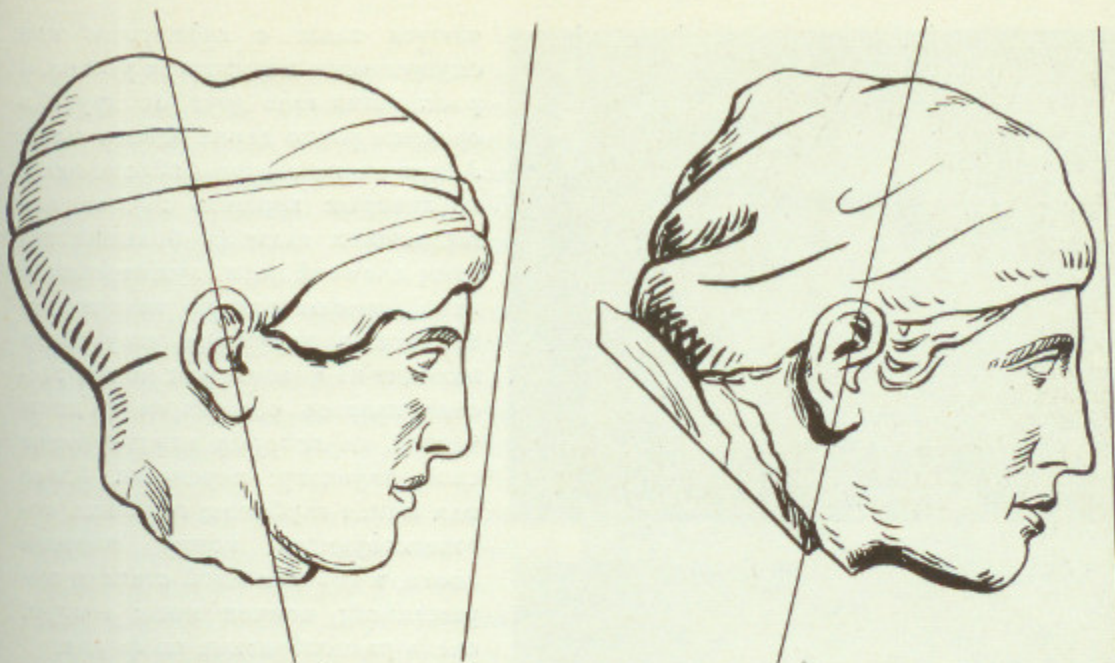


Рис. 82. Положение уха по отношению к лицевому углу

от степени развития таких мышц, как грудино-ключично-сосцевидная, трапециевидная и внутренние мышцы шеи.

Большое значение в лепке головы имеет понимание механики ее движения. Так, поворот головы направо или налево осуществляют грудино-ключично-сосцевидные мышцы, причем правая из них, напрягаясь, поворачивает голову налево, а левая — направо. Действуя вместе, трапециевидные мышцы опрокидывают голову назад.

Форма плечевого пояса, имеющая опорные точки в скелете (в верхней части грудины — в ключицах, а на плечах — в площадках акромиальных отростков и гребне ости лопатки), в значительной степени определяется формой больших грудных, трапециевидных и дельтовидных мышц. Изменение формы мышцы в связи с той или иной степенью сокращения (напряжения) играет большую роль в лепке шеи и плеч.

При лепке головы полезно знание и некоторых других особенностей ее строения, а также строения шеи и плеч. Так, чрезвычайно важным в характеристике той или иной головы является взаимное расположение в профиль по горизонтали носа и уха: ухо может быть почти параллельно общей линии лица в профиль, наклонено назад или вперед (рис. 82); положение глаз бывает горизонтальным; встре-

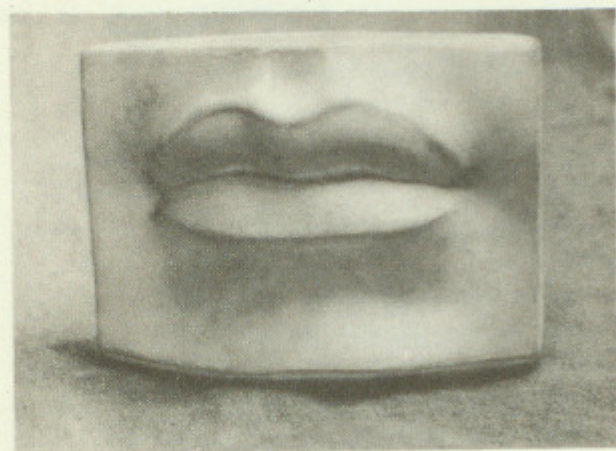
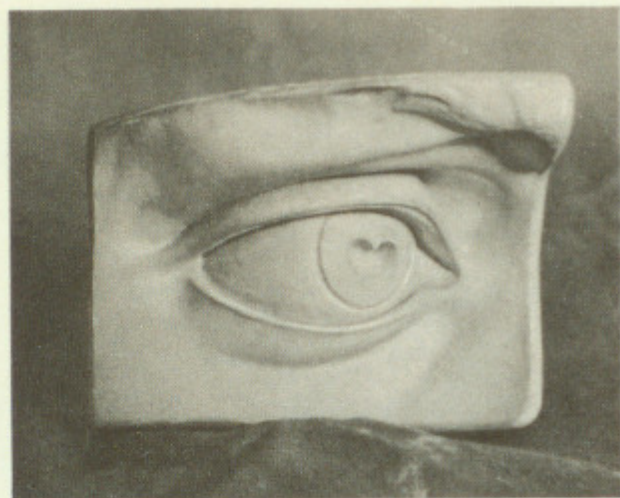


Рис. 83. Глаз, рот (гипс)

чаются глаза с поднятыми или опущенными наружными углами, а расстояния глаз друг от друга в среднем равно длине одного глаза. Лежащие на глазном яблоке веки, из которых верхние служат для закрытия глаза (у большинства птиц для этой цели служит нижнее веко), имеют разную толщину, и верхнее в наружном углу глаза находит на нижнее; нос может рассматриваться состоящим из пяти частей, из которых каждая имеет свой характер: переносье, более или менее глубокое; горбинка, соответствующая концу носовой кости, в той или иной степени выраженной; кончик носа; ноздри, очень разнообразные по форме.

Необходимо также подробно проанализировать и запомнить строение уха.

Наше ухо состоит из пяти частей. Это — завиток, противозавиток, козелок, противоззелок и мочка. Имея у разных людей очень разную форму, ухо и его строение входят в число тех «особых примет», по которым один человек может отличаться от другого.

По мере работы с натуры скульптор накапливает большое количество наблюдений, помогающих ему каждую последующую работу вести более сознательно и целеустремленно. Он уже не «открывает каждый раз Америку», а получает возможность сосредоточить все свое внимание на главном. Полезно бывает запомнить некоторые абсолютные размеры частей лица, отклонения от которых в каждом отдельном случае неизбежны, но знание их помогает в проверке работы без натуры. К таким размерам относится ширина лица между дугами скуловых костей (15 см), расстояние от середины глаз до подбородка (12 см), высота головы (24—25 см), расстояние от угла глаза до козелка (8—9 см), длина самого уха (7 см). Более подробно

о строении головы и лица человека читатель узнает из курса пластической анатомии. Здесь же мы для наглядности помещаем изображения фрагментов скульптуры «Давид» великого итальянского художника Микеланджело (рис. 83, 84).

Полезно бывает помнить и некоторые народные характеристики строения головы, как, например, упоминаемые у Гоголя головы: редька хвостом кверху и редька хвостом книзу, кувшинное рыло и т. д.

До того как приступить к лепке головы, очень полезно вылепить череп человека, потому что, как уже было сказано, форма головы и лица главным образом обуславливается строением черепа.

Лепка скелета шеи и плеч не так уж обязательна, так как они почти полностью покрыты толстым слоем мышц, определяющих их форму.

При лепке черепа необходимо поставить его в вертикальное положение, свойственное нормальной посадке головы у живого человека, а не класть его так, как он обычно лежит на столе (рис. 85). Череп рекомендуется брать натуральный, а не пластмассовый из учебных пособий, обычно очень плоских по форме. В процессе лепки обращайтесь главное внимание на части, имеющие основное пластическое значение, как-то: лоб, затылок, темя и виски, кости лица — глазницы, скуловые дуги, нос, челюсти, не придавая значения глубине глазничных впадин, носового отверстия, нехватке зубов, не нарушающей прикуса, и т. д.

Полезно вылепить несколько разных черепов. После этого при взгляде

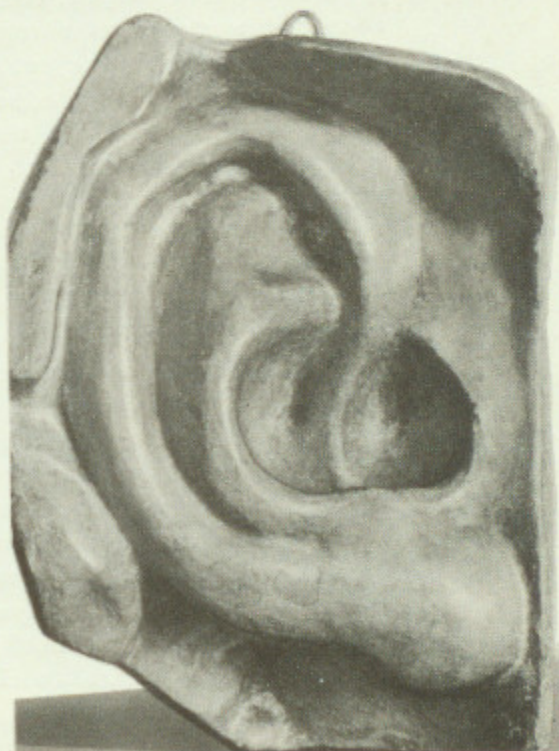


Рис. 84. Нос, ухо (зубы)

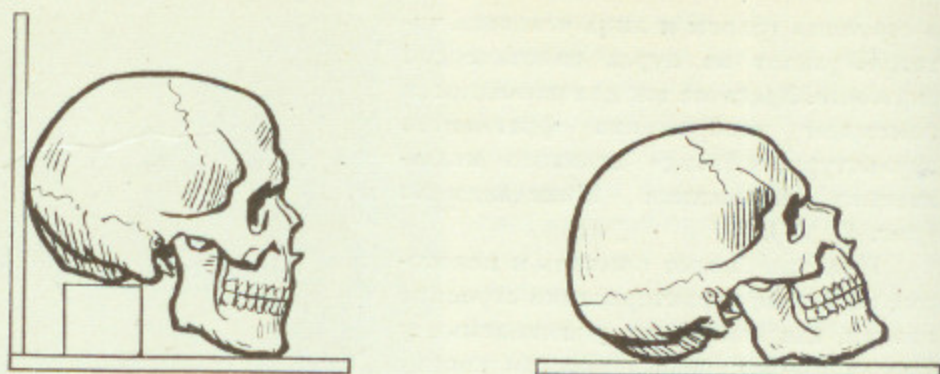


Рис. 85. Правильное и неправильное положение черепа

на лицо живого человека делается понятнее его строение, все его пластические особенности, и лепка пойдет более сознательно, а значит, и результат будет лучшим.

Особую задачу составляет лепка волос. По самой своей структуре волосной покров, состоящий из множества отдельных тонких волос, не может быть воспроизведен в скульптуре точно таким, каким он является в натуре. Да это и не нужно. Чтобы передать его пластические свойства, важно уметь увидеть группы волос, пряди и, поняв их общую форму, постараться воспроизвести. При этом нет необходимости стремиться изобразить каждый отдельный волос, главное — постараться показать только их общую форму и направленность.

Следует помнить, что волос растет из кожи перпендикулярно ее поверхности и только на известном расстоянии от нее начинает загибаться в ту или иную сторону. Поэтому особое внимание нужно уделять границе роста волос на лбу, висках и т. д.

Ввиду того что волосы бывают гладкие, волнистые и курчавые, в каждом случае применяются те или иные приемы их трактовки, в чем легко убедиться по воспроизведенным репродукциям.

С трудностями пластического выражения мы встречаемся также при лепке глаза, где роговица и зрачок, расположенные на шарообразном глазном яблоке, почти только цветом отличаются от окружающего их белка. В этом случае для того, чтобы показать цвет, а не форму, приходится плоской линией намечать окружность роговицы, а зрачок углублять, делая на его месте более или менее глубокую ямку.

Большое значение при передаче выражения глаз имеет то, в какой степени они «блестят», поэтому часто в углубление зрачка,

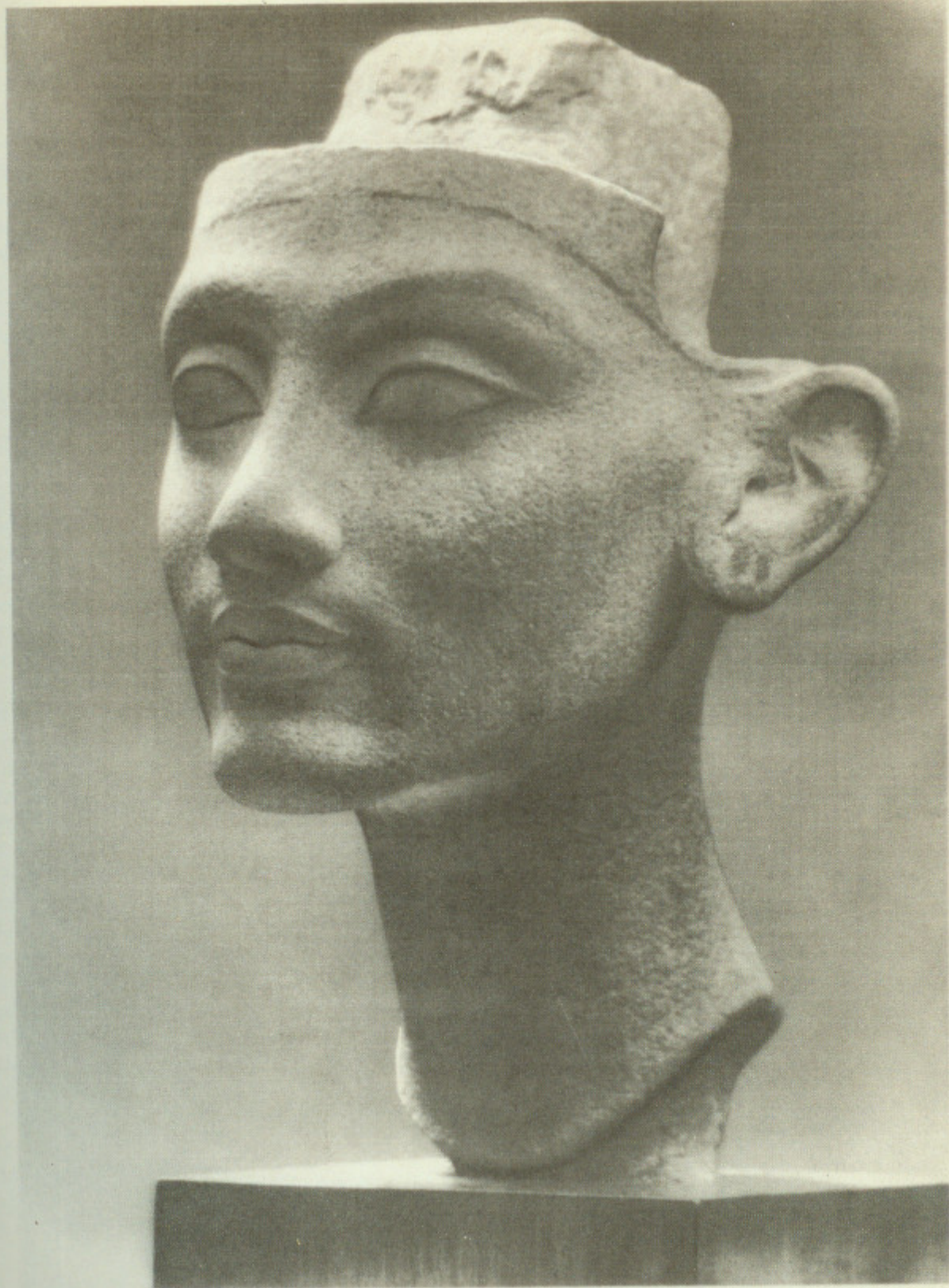


Рис. 86. Голова царицы Нефертити. Начало XIV века до н. э. Песчаник



Рис. 87. Пракситель. Голова Гермеса. Фрагмент статуи. Середина IV века до н. э. Мрамор

сбоку, приходится вставлять небольшой кусочек глины, который должен изображать этот «блик». Когда роговица бывает очень темной (карие глаза), иногда углубляют ее всю, но это, конечно, еще в большей степени нарушает форму глазного яблока и редко производит хорошее впечатление.

В древности в бронзовые и мраморные головы часто вставляли глаза из другого материала — из цветных, иногда даже драгоценных камней.

Из портретистов прошлого мастерски передавал взгляд в своих портретах французский скульптор Гудон (рис. 92, 93).

Наше советское искусство, искусство социалистического реализма, ставит своей задачей правдивым и исторически конкретным изображением действительности в ее революционном развитии содействовать делу перестройки сознания зрителя в духе великих идей строительства коммунистического общества. Изображение советского человека во всем богатстве его моральных и физических черт, во всем разнообразии индивидуальности, в непрестанном развитии и совершенствовании его сознания и есть одна из главных задач советского искусства.

Короче эту задачу мы формулируем как задачу создания образа положительного героя нашего времени. Кстати, должен сказать, что отрицательный «герой», который занимает ведущее место в карикатуре и доступен воплощению в живописи и графике, чему известно достаточно примеров, еще никогда не был успешно передан в

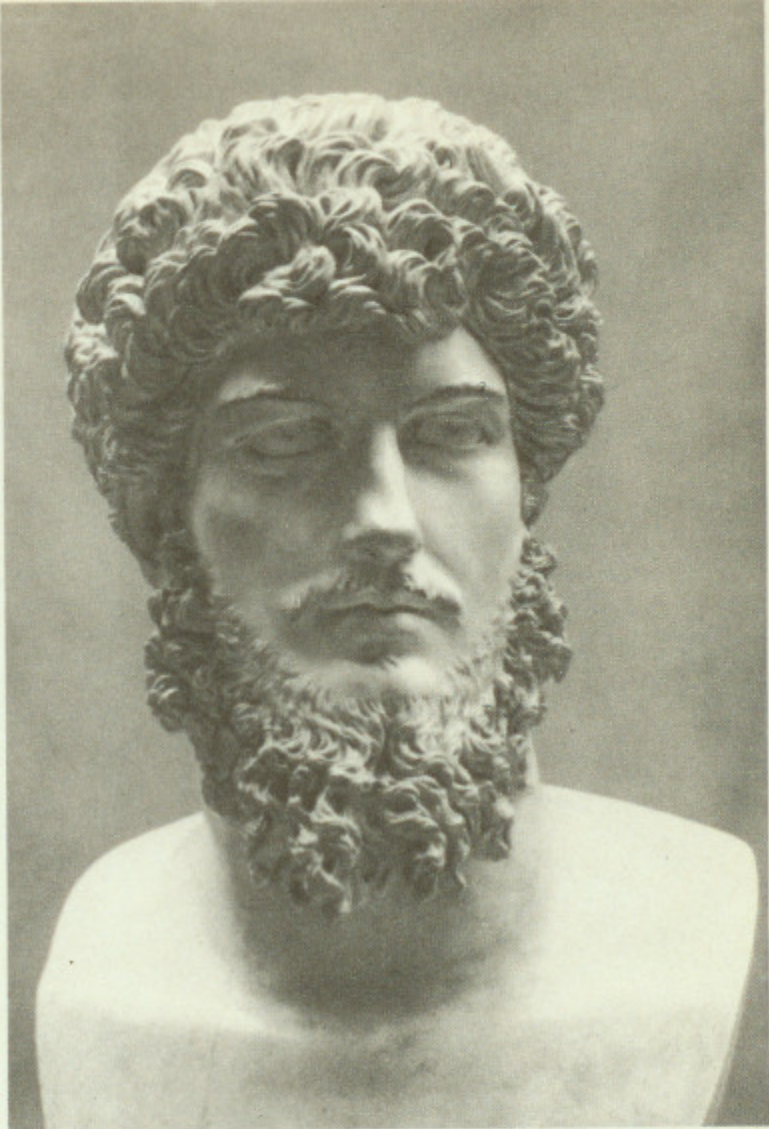


Рис. 88. Портрет Люция Вера. II век н. э.

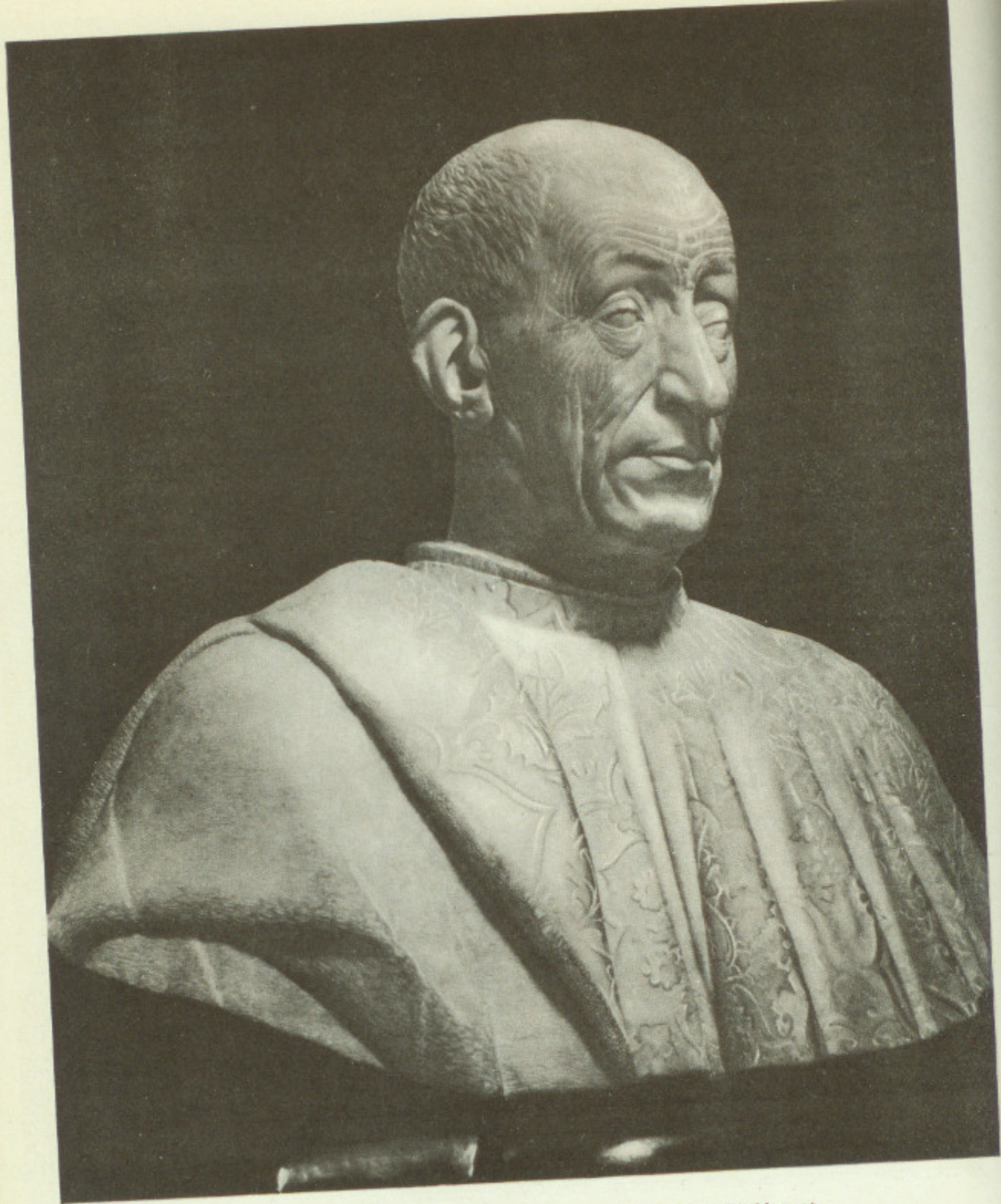


Рис. 89. Бенедетто да Майано. Портрет Петро Меллини. 1474. Мрамор



Рис. 90. Донателло. Портрет Никколо да Уццано, XV век. Терракота



Рис. 91. Дезидерио да Сеттиньяно. Женский портрет. XV век. Мрамор

скульптуре, по крайней мере, в искусстве скульптуры прошлого не найти ни одного хорошего примера подобного изображения. Даже такой большой скульптор, как М. М. Антокольский, сделав попытку изобразить «дух зла» — Мефистофеля, не смог осуществить своего замысла, так как увлекся красотой человеческого тела, заставившей его придать лицу Мефистофеля вполне благообразные черты.

Итак, занимаясь лепкой головы, мы даже на первоначальной стадии приступаем к решению труднейшей и интереснейшей задачи в искусстве — к созданию образа человека.

В этой работе можно различать два важных момента. Во-первых, выполнение этюда с натуры («этюд» в переводе и означает изучение), то есть изучение данного сугубо индивидуального облика человека. Во-вторых, это работа над портретом, где, опираясь на изучение объекта, дается характеристика его и ставится цель передачи сходства, при том не только внешнего (что тоже обязательно), но и внутреннего, духовного. Человек не бывает всегда одинаков. На его лице, как мы говорим, отражается его состояние, всегда различное, зависящее от мыслей и чувств, его занимающих и волнующих. В задачу портрета входит психологическая характеристика образа, но передача не случайного состояния, а для данного лица типического.

В истории искусства мы знаем периоды особенно блестящего развития портретного искусства в скульптуре. К ним отно-



Рис. 92. Гудон. Портрет Вольтера. 1778—1779. Бронза

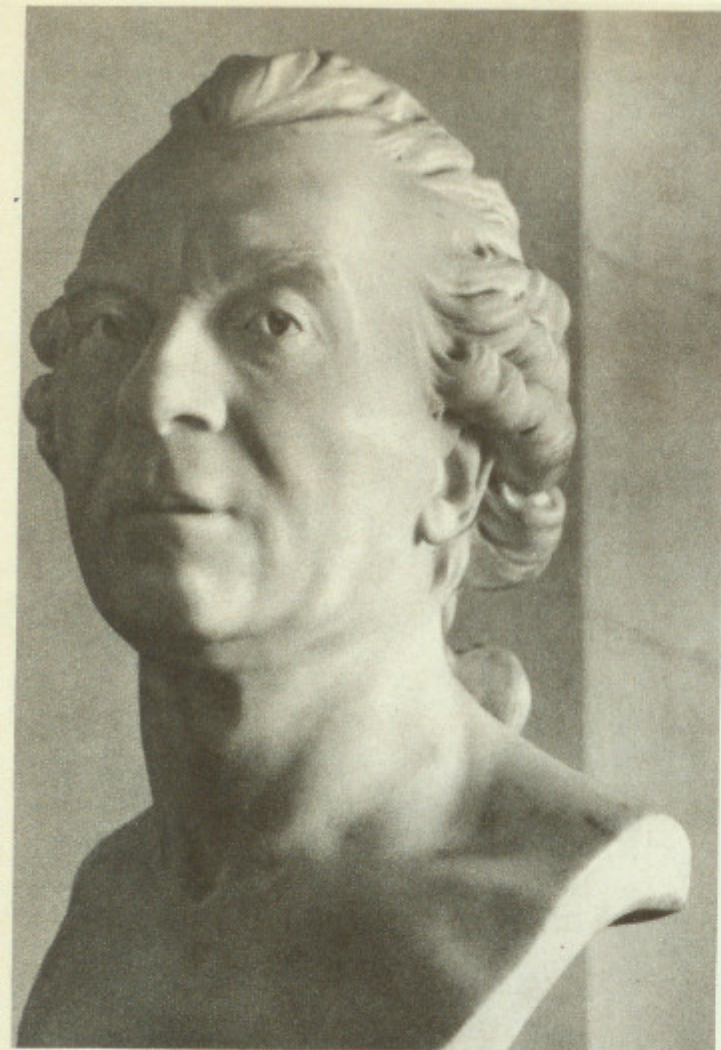


Рис. 93. Гудон. Портрет Ж. Бюффона. 70—80-е годы XVIII в. Мрамор

сится египетская скульптура, портрет в Риме, в эпоху Возрождения в Италии, во Франции и России в XVIII веке. В настоящее время в искусстве ставится задача особой важности — создание портрета советского человека — нашего современника (см. рис. 86—97).

В практике работы иногда бывает трудно разграничить, где мы имеем дело с этюдом, где с портретом.

Могут быть случаи, когда сделанный непосредственно с натуры этюд, в котором автор ставил себе задачу изучения и фиксации облика данного человека, вдруг перерастает в глубоко психологический портрет или даже в типический образ и, наоборот, автор, задумавший создание портрета, оказывается неспособным подняться выше фиксации случайного состояния человека, отнюдь для него не типического, и в результате получается не портрет, а иногда даже и не полноценный этюд.

Здесь будет уместно коснуться одного вопроса, часто вызывающего споры, — вопроса о правомерности с целью обострения характер-

истики прибегать к сознательному искажению пропорций в портрете; так, например, человеку, имеющему длинный нос, делать его еще длиннее, широкое лицо — еще шире, маленькие глаза — еще меньше, то есть идти по пути, ведущему к карикатуре. Мое личное мнение таково, что этого не нужно делать по следующим причинам: во-первых, всякое искажение какой-либо части лица с определенной целью ведет к искажению и других частей уже без цели и уводит изображение от правдивого показа действительности — этого основного закона искусства социалистического реализма; во-вторых, каждому человеку свойственно в окружающем видеть «свое», то есть то, что ему больше нравится, что его больше интересует. В очень



Рис. 94. Ф. И. Шубин. Портрет И. Г. Чернышева. Вторая половина 1770-х годов. Мрамор



Рис. 95. В. И. Мухина. Портрет доктора А. А. Замкова, 1935. Мрамор

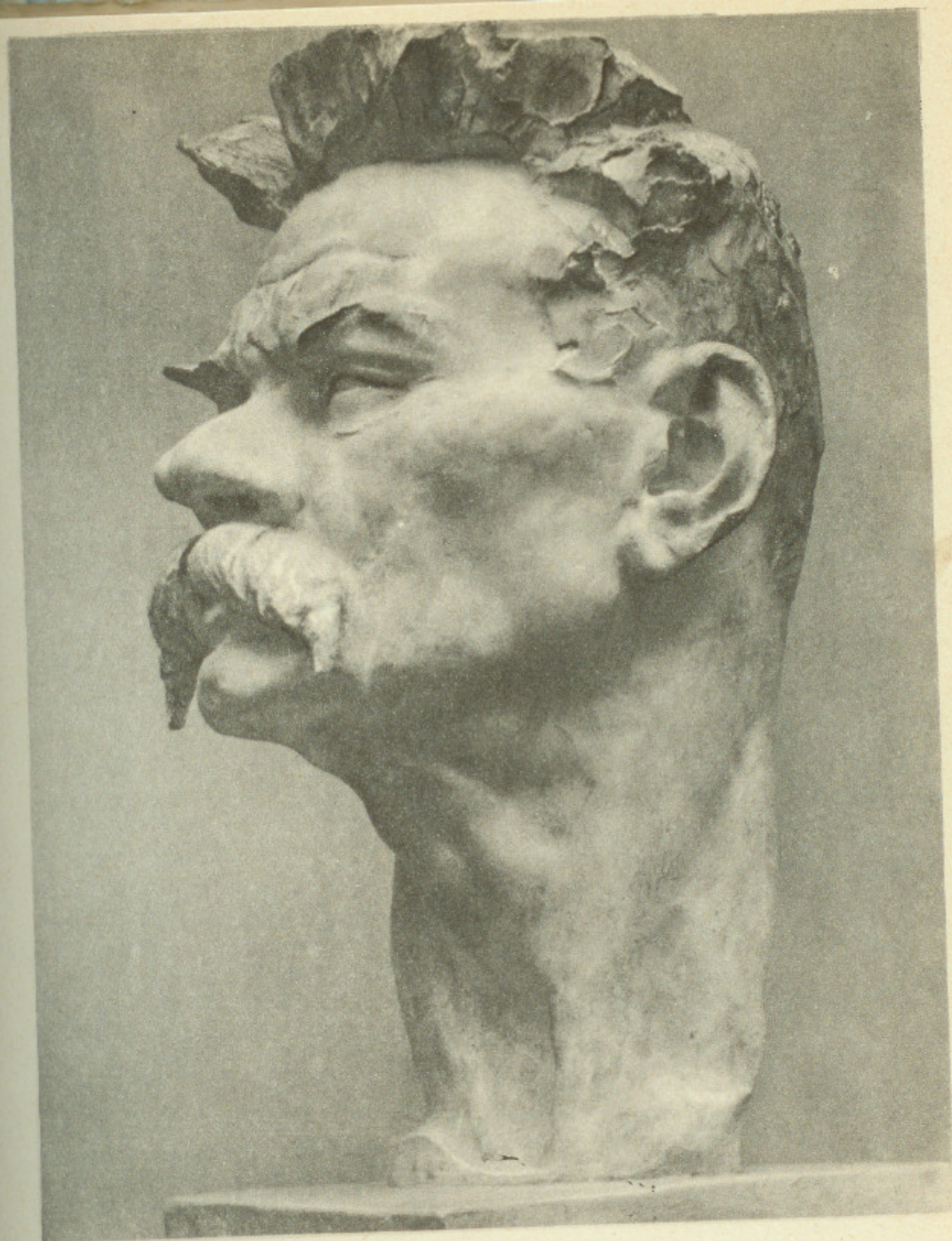


Рис. 96. И. Д. Шадр. Портрет А. М. Горького, 1938. Бронза

большой степени это свойственно и художнику, что легко проверить, сравнивая портреты одного и того же лица, сделанные даже одновременно разными художниками. Эти портреты будут очень отличаться друг от друга, так как каждый художник в портретируемом виде и стремился изобразить это «свое». Делается это авторами часто совершенно бессознательно, а качественная оценка портретов определяется тем, в какой степени это «свое» совпало с пониманием образа зрителем.

Приступая к лепке головы, автор должен очень серьезно продумать постановку натуры, то есть то, как посадить или поставить ее, как повернуть или нагнуть голову, куда заставить смотреть.

Следует обратить внимание и на основные свойства характера: бодрость, задумчивость, меланхолию, присущие данной натуре и могущие также быть выраженными особенностями постановки.

В работе как над этюдом, так и над портретом нужно стремиться к предельной завершенности формы — не к кажущейся завершенности как результату заглаживания, а к завершенности, являющейся следствием детального анализа формы и последующего ее обобщения, нахождения частного и подчинения его общему.

Здесь уместно остановиться на одном положении, которое следует разъяснить. Иногда думают, что механически точное воспроизведение какого-нибудь предмета или человека в глине или гипсе уже есть скульптура. Это глубокая ошибка. Скульптурой глиняная работа становится тогда, когда ее форма прошла путь от непосредственного наблюдения в натуре через сознание, то есть осмысление скульптором, к осуществлению. Такая форма всегда будет принципиально отлична от механического повторения или муляжа.

Беседа о лепке головы была бы не полной, если бы здесь мы не коснулись вопроса о лепке головы в рельефе.

Как уже раньше было сказано, лепка головы в рельефе по пониманию задач исполнения рельефа ничем не отличается от лепки в рельефе любых других объектов. Это значит, что здесь остается в силе закон постепенного сокращения глубинной меры рельефа, необходимость «почувствовать» невидимую часть предмета, для чего слегка «оторвать» контур от фона, наконец, представить себе предмет как бы зажатым между двумя параллельными плоскостями — фоном и передней плоскостью, касательной к наиболее выпуклым частям рельефа.

Наилучший результат изображения головы человека в рельефе получается при расположении ее в профиль. Это усвоено давно, и не случайно почти все медали и монеты несли на себе именно такие профильные изображения.

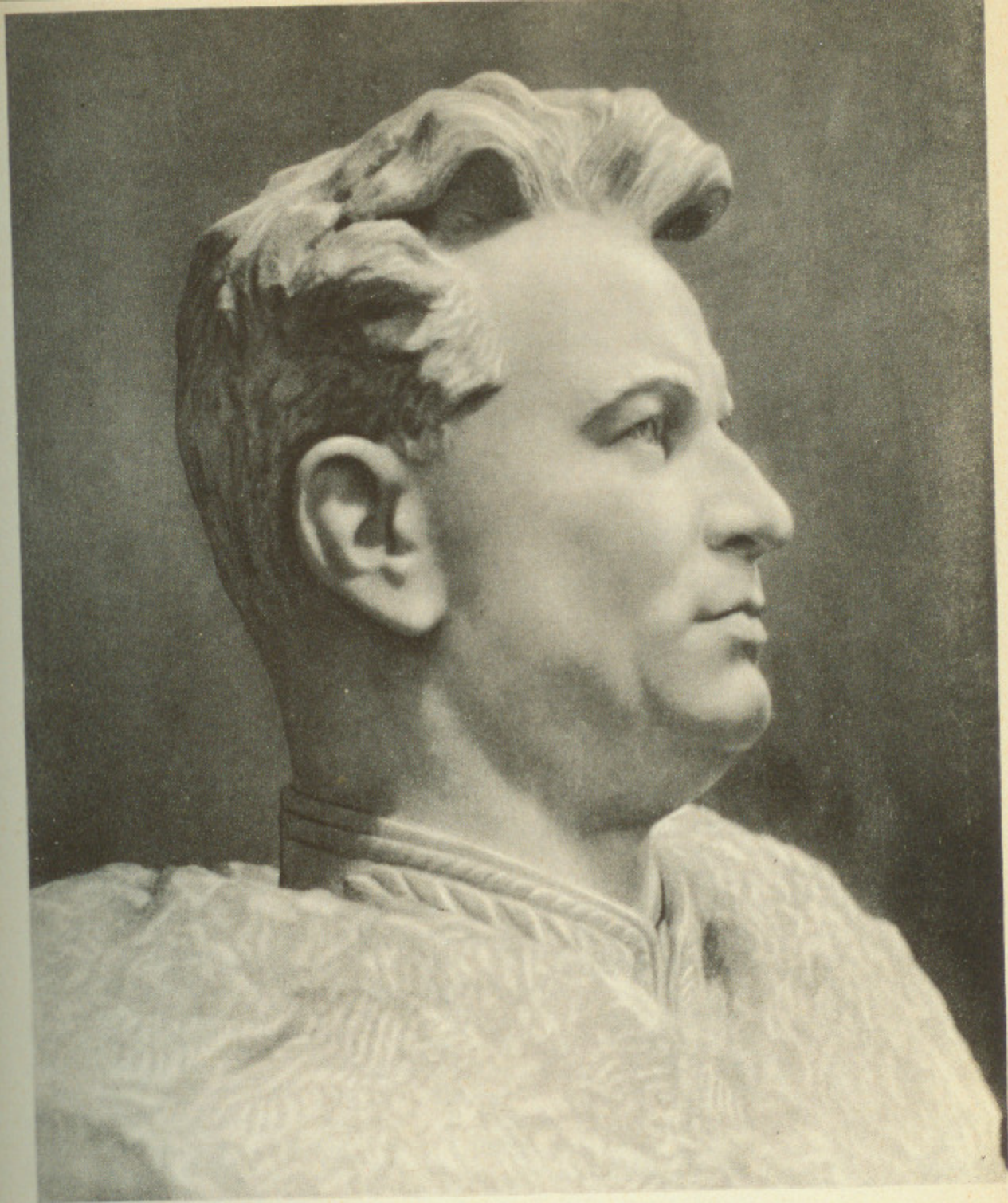


Рис. 97. Н. В. Томский. Портрет И. Д. Черняховского. 1947. Мрамор

Всякое иное расположение головы в рельефе — три четверти или фас — приводит к грубым искажениям строения лица и потому выглядит неудовлетворительно.

Принципы лепки, анализ формы в рельефе остаются те же, что и в лепке круглой головы.

В заключение нужно сказать, что в искусстве, как впрочем и в любой другой области творческой работы, огромное значение имеет постоянный упорный труд. Только через множество этюдных работ, сознательно выполненных, можно прийти к тому знанию человека, его бесконечно разнообразных индивидуальных различий, без которого невозможна работа над портретом.

Не только свободное владение изображением форм человеческого лица, головы, бюста, но умение с их помощью передать внутренний мир человека — вот то, что должен научиться делать скульптор.

Лепка головы в ряде задач, стоящих перед скульпторами, занимает, несомненно, одно из первых мест.

Поэтому этой теме и решено было посвятить отдельную главу.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ

АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ И ШЕИ

Существенное место в процессе профессиональной подготовки художника занимает изучение пластической анатомии человека. Это место определяется тем значением, которое имеет знание анатомии для художника, помогающее ему правдиво изображать фигуру человека, находить наиболее характерные черты позирующей модели, достигая необходимого портретного сходства.

То изумительное совершенство, с которым великие мастера Древнего мира (Поликлет, Прокситель, Мирон, Агазиясис и др.) изображали человека, то ни с чем не сравнимое мастерство в изображении человека, которое отличает работы гениальных ваятелей и живописцев эпохи Возрождения (Микеланджело Буонаротти, Леонардо да Винчи, Рафаэля Санти), характеризуется в первую очередь их великолепным знанием анатомии человеческого тела. Много внимания уделяли изучению анатомии и русские художники. Известны в этом отношении работы А. П. Лосенко, В. А. Шебуева, П. В. Басина, работавшего вместе с замечательным русским анатомом И. В. Буальским, работы В. А. Серова и многих других. А какое исключительно важное

значение придавал знанию анатомии великий русский художник и изумительный рисовальщик А. А. Иванов! Особенно много высказываний о важности знания анатомии для художника имеется в сочинениях П. П. Чистякова, замечательного наставника целой плеяды выдающихся мастеров русского изобразительного искусства. П. П. Чистякову принадлежат такие мысли, как, например: «Не зная анатомии человека и не умея применять ее на практике, нельзя быть серьезным историческим живописцем», «...чтобы изобразить его (человека) верно, то есть как он есть, как существует, надо знать построение его, составные части его; надо знать анатомию»*. Так было прежде, так дело обстоит и в наши дни. Лауреат Ленинской премии народный художник СССР Сергей Тимофеевич Коненков пишет по этому поводу: «...я изучал кости, мышцы, связки. Эта «натура» необходима каждому скульптору как насущный хлеб. Без точного знания человеческого тела и всех сочленений нельзя работать в скульптуре. Тело человека — родная стихия скульптора»**. То, что С. Т. Коненков пишет о необходимости знания анатомии для скульптора, имеет значение для каждого художника, работающего над изображением человека. Знание анатомии увеличивает наблюдательность художника, его умение подмечать индивидуальные особенности изучаемого им человеческого образа. Давно известно, что изощренная наблюдательность является одной из особенностей, присущих художнику-мастеру. Недаром Ч. Дарвин писал: «...великие мастера живописи и скульптуры — это удивительно тонкие наблюдатели»***.

Тот раздел науки о строении человеческого тела, который имеет своей задачей удовлетворение запросов, предъявляемых к этой науке со стороны изобразительного искусства, носит название пластической анатомии или анатомии для художников. В буквальном переводе слово «пластическая» происходит от греческого слова «plastike» и обозначает «ваяние».

Слово «анатомия» также греческого происхождения. Оно происходит от слова «anatomno», что обозначает «рассекаю». Таким образом, в исходном смысловом своем значении под «пластической анатомией» подразумевается совокупность тех необходимых знаний, которые может получить для своего искусства скульптор и вообще художник, пользуясь материалами, добываемыми в науке при рассечении тела человека.

* П. П. Чистяков. *Письма, записные книжки, воспоминания*. «Искусство», 1953, стр. 322.

** С. Т. Коненков. *Слово к молодым*. «Молодая гвардия», 1958, стр. 37.

*** Ч. Дарвин. *Выражение эмоций у человека и животных*. Соч., т. 5, Изд-во Академии наук СССР, 1953, стр. 700.

Однако целью изучения пластической анатомии является знание строения живого человеческого тела. В современной науке, помимо изучения препарата, то есть мертвого объекта, широко пользуются различными методами исследования живого человека. К этим методам принадлежат антропометрические измерения, фото и кино, а в наибольшей мере методы, основанные на использовании лучей Рентгена. Но и без применения какой-либо специальной аппаратуры, путем одного внимательного рассмотрения (инспекции) живой модели, дополняемого прощупыванием (пальпацией) ее отдельных образований, главным образом, скелета и мышц, можно понять и изучить многое, касающееся особенностей строения человека. Комплексное изучение готового препарата (костного, суставного, мышечного), рентгеновского снимка или изображения на рентгеновском экране в сочетании с непосредственным изучением живой модели путем инспекции и пальпации ее отдельных образований позволяет достигнуть наиболее полного знания особенностей строения живого человеческого тела, а вместе с этим понять и объяснить все то, что характеризует его внешнюю форму. В качестве вспомогательных методов первоначального изучения пластической анатомии с пользой для дела применяются различные учебные пособия, как-то: модели, муляжи, стенные таблицы, схемы. При изучении строения человеческого тела и его внешней формы находят также широкое применение руководства по пластической анатомии и анатомические атласы.

Известно, что для художника основным методом познания окружающего его мира является метод зарисовки. При изучении пластической анатомии человеческого тела этот метод всегда имеет огромное значение. Все изучение этой науки художнику надлежит вести с альбомом, карандашом, пером или кистью в руках. Что же касается скульптора, то, если он при этом применит метод лепки данного анатомического объекта, скажем черепа, будет еще лучше.

Прежде чем приступить к изложению курса пластической анатомии, автор считал бы необходимым напомнить следующее: в 1955 году на Международном конгрессе анатомов в Париже была принята Международная анатомическая номенклатура, к которой в 1956 году присоединились и советские анатомы. В связи с этим в данной статье использована новая (Парижская) номенклатура с учетом добавлений, внесенных в эту номенклатуру VII Международным конгрессом анатомов в апреле 1960 года в Нью-Йорке. Термины, употреблявшиеся в Базельской анатомической номенклатуре 1895 года (в тех случаях, где имеются расхождения между двумя номенклатурами), приведены в скобках.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ ГОЛОВЫ

Форма головы обуславливается, в первую очередь, особенностями строения ее скелета — черепа, а во-вторых, особенностями находящихся в области ее мягких тканей. Последовательно рассматривая вопросы пластической анатомии головы, остановимся на строении черепа, мышц головы, а кроме того, на пластических особенностях глаза, уха, носа, рта, на строении кожи, а также на возрастных особенностях головы и на учении о ее пропорциях.

а) Пластическая анатомия черепа

Череп (рис. 98 и 99) принято подразделять на два отдела — на череп мозговой и череп лицевой. *Мозговой череп* состоит из восьми костей, образующих полость, в которой находится головной мозг (рис. 100). *Лицевой череп* образуют четырнадцать костей. Из всего многообразия материалов, относящихся к черепу, рассмотрим те, которые в наибольшей мере обуславливают особенности внешней формы головы, и остановимся на тех образованиях костей черепа, которые легко найти на живом человеке путем осмотра и пальпации.

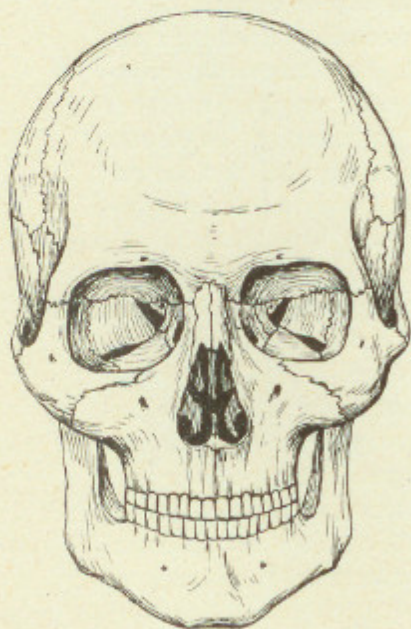


Рис. 98. Череп. Вид спереди

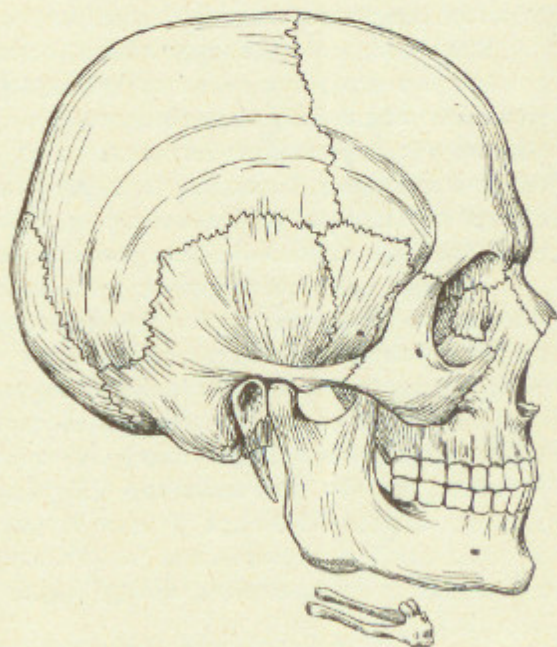


Рис. 99. Череп. Вид справа
(с подъязычной костью)

В образовании мозгового черепа участвуют кости: лобная, теменная (парная), затылочная, височная (парная), клиновидная и решетчатая. Таким образом, из числа названных нами костей четыре являются непарными и две — парными.

Лобная кость (рис. 101) составляет передний отдел мозгового черепа. На всем своем протяжении форма и положение наиболее крупной части этой кости (чешуйчатая часть, или чешуя) легко определяются на живом человеке. Наиболее заметными образованиями этой кости, влияющими на форму лба, являются лобные бугры, правый и левый, надбровные дуги и находящиеся между ними углубление, именуемое надпереносьем. Надглазничный край представляет собой то место, где передняя поверхность чешуи лобной кости справа и слева переходит в глазничные части этой кости, образующие верхние стенки глазниц.

У бокового края поверхности лба легко прощупывается височная линия, которая отделяет эту поверхность от другой, обращенной в наружную сторону и носящей название височной. Продолжаясь снаружи вниз, лобная кость справа и слева образует по отростку, идущему к скуловой кости и носящему название скулового. Лобная кость является непарной. Ее чешуя закладывается у зародыша из двух половин — правой и левой. На том месте, где эти половины в дальнейшем срастаются, иногда можно видеть небольшое возвышение, идущее в срединной плоскости в вертикальном направлении. В редких случаях эти половины чешуи не срастаются между собой и между ними остается шов.

Мы остановились подробно на передней поверхности лобной кости, так как она в пластике лица играет большую роль.

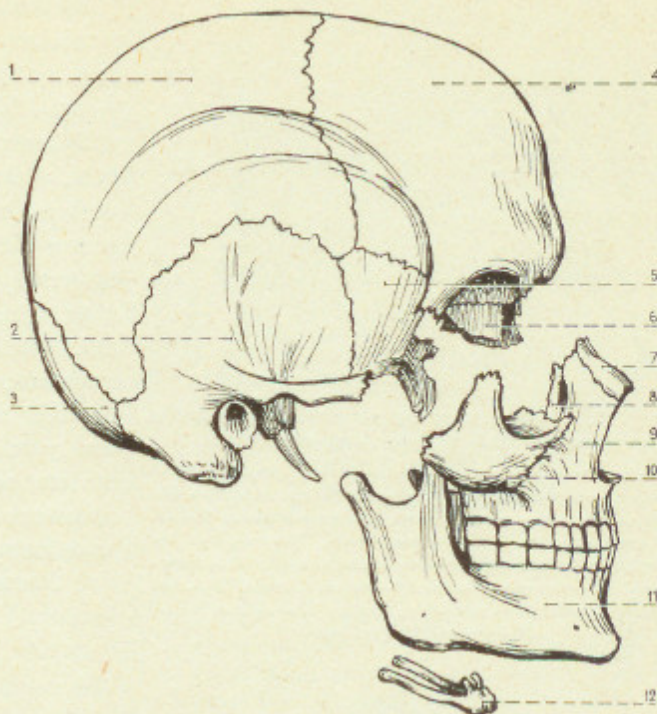


Рис. 100. Череп мозговой (1—6) и череп лицевой (7—12)
Кости: 1 — теменная; 2 — височная; 3 — затылочная; 4 — лобная; 5 — клиновидная; 6 — решетчатая; 7 — носовая; 8 — слезная; 9 — верхнечелюстная; 10 — скуловая; 11 — нижнечелюстная; 12 — подъязычная

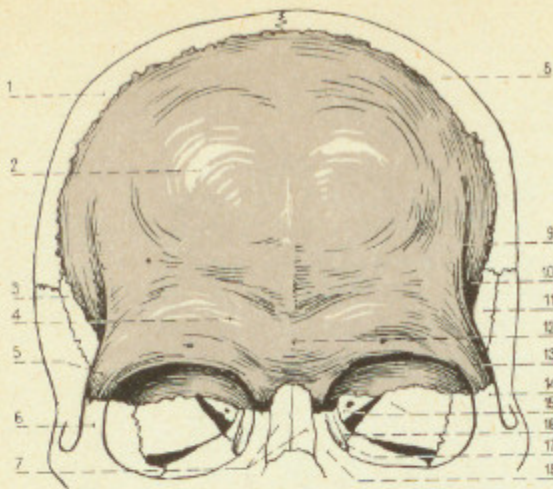


Рис. 101. Лобная кость и ее положение среди других костей черепа (вид спереди):

- 1 — правая теменная кость; 2 — лобный бугор (чешуя лобной кости); 3 — клиновидная кость; 4 — надбровная дуга; 5 — скуловой отросток; 6 — скуловая кость; 7 — носовые кости; 8 — левая теменная кость; 9 — височная линия; 10 — височная поверхность лобной кости; 11 — клиновидная кость; 12 — надбровный край; 13 — надглазничный край; 14 — скуловая кость; 15 — клиновидная кость; 16 — решетчатая кость; 17 — слезная кость; 18 — верхнечелюстная кость

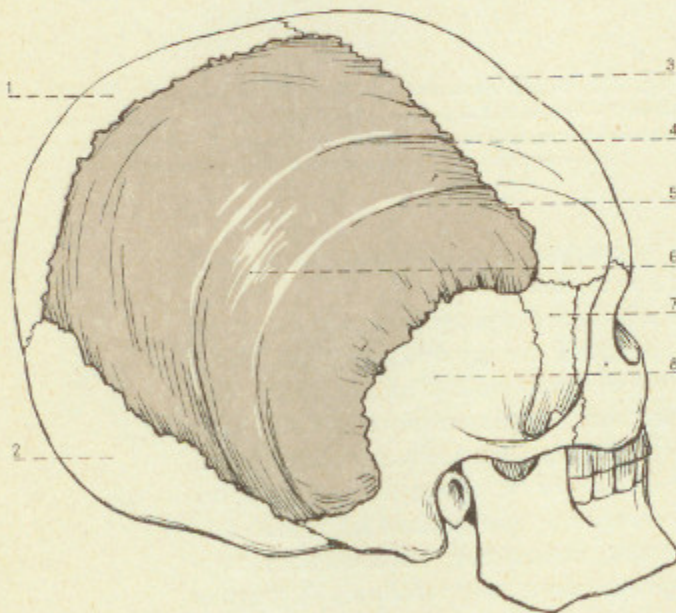


Рис. 102. Правая теменная кость и ее положение среди других костей черепа (вид справа, несколько сверху и сзади):

- 1 — левая теменная кость; 2 — затылочная кость; 3 — лобная кость; 4 — верхняя височная линия; 5 — нижняя височная линия; 6 — теменной бугор; 7 — клиновидная кость; 8 — височная кость

Между лобной костью — спереди и затылочной — сзади располагается парная *теменная* кость — правая и левая (рис. 102). Эта кость образует заметный выступ, именуемый *теменным бугром*. Каждая из теменных костей имеет четыре края. По срединной линии правая и левая теменные кости соединяются между собой, образуя *стреловидный шов*. Снаружи и снизу теменная кость соединяется с височной и клиновидной костями. На теменной кости продолжается височная линия, начинающаяся, как уже упоминалось, на лобной кости, но на теменной кости эта линия раздваивается на верхнюю и нижнюю, идущие параллельно.

Затылочная кость (рис. 103) так же,

как и описанная лобная, является непарной. Эта кость составляет заднюю стенку черепа. Ее большая часть, чешуя, обращенная назад и вниз своей наружной поверхностью, легко прощупывается под кожей. Наиболее выступающим образованием этой кости является *наружное затылочное возвышение*, от которого вправо и влево отходят *выпуклые линии*; их положение также можно легко определить на живом человеке.

Лобная, две теменных и затылочная кости — основная часть крыши черепа. Кроме стреловидного шва, кости образуют *вечный шов*, между лобной и теменными костями, и *лямбдовидный шов*, между затылочной и теменными костями (рис. 104).

К мозговому черепу относятся также парная височная кость и две непарных, клиновидная и решетчатая.

Височная кость участвует в образовании нижнебоковой стенки мозгового черепа. Ее чешуя представляет собой костную пластинку, соединяющуюся с теменной костью путем так называемого *чешуйчатого шва*. Эта кость образует наружное слуховое отверстие и наружный слуховой проход, сзади которого находится расположенный за ушной раковиной хорошо развитый *сосцевидный отросток* (рис. 105). Этот отросток отчетливо прощупывается под кожей.

Спереди от наружного слухового отверстия прощупывается другой отросток, именуемый *скуловым*. У основания этого скулового отростка, не только на костном препарате, но и у живого человека, можно найти бугорок, именуемый *суставным*. Между наружным слуховым проходом и этим бугорком находится углубление, *суставная ямка*, которая служит для сочленения с головкой нижнечелюстной кости.

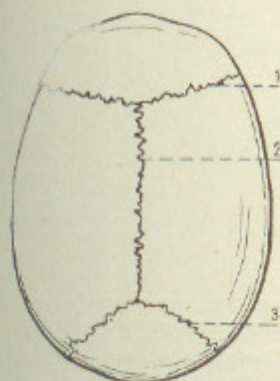


Рис. 104. Швы крыши черепа:

1 — венечный; 2 — стреловидный;
3 — лямбдовидный

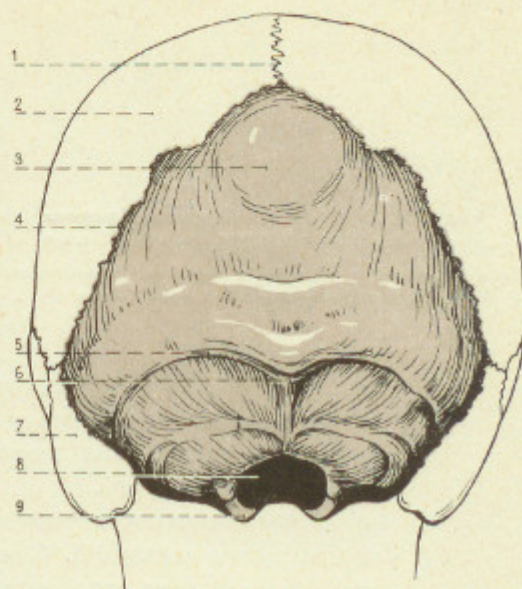


Рис. 103. Затылочная кость и ее положение в черепе (вид сзади и несколько снизу):

1 — стреловидный шов; 2 — теменная кость; 3 — чешуя затылочной кости; 4 — лямбдовидный шов; 5 — верхняя выйная линия; 6 — наружное затылочное возвышение; 7 — височная кость; 8 — затылочное отверстие (большое); 9 — затылочный мыщелок

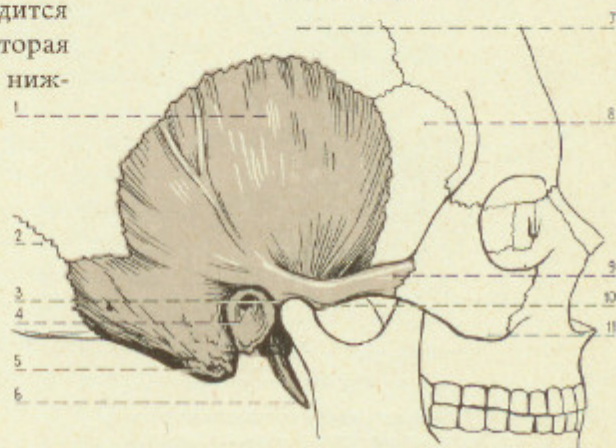


Рис. 105. Правая височная кость и ее положение среди других костей черепа:

1 — чешуйчатая часть (ее височная поверхность); 2 — затылочная кость; 3 — нижнечелюстная ямка; 4 — наружное слуховое отверстие; 5 — сосцевидный отросток; 6 — шиловидный отросток; 7 — теменная кость; 8 — клиновидная кость; 9 — скуловой отросток; 10 — суставной бугорок; 11 — скуловая кость

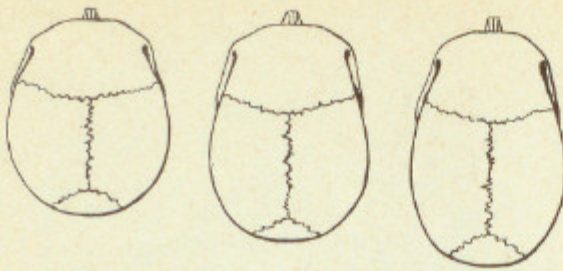


Рис. 106. Три основные формы черепа при рассмотрении его сверху. Схема

Слева — укороченная, широкая; в середине — промежуточная, средняя; справа — удлиненная форма черепа

Клиновидная кость черепа занимает среднюю часть в его нижней стенке. Эта кость имеет сложное строение и подразделяется на тело и три пары отростков, из которых наибольший, именуемый *большим крылом* этой кости, обращен в наружную сторону и участвует в образовании боковой стенки черепа. Та поверхность этого отростка, которая обращена в переднюю сторону, носит название *глазничной* и участвует в образовании наружной стенки глазницы. Клиновидная кость у взрослого человека срастается с затылочной костью, составляя вместе с этой последней одну общую кость, именуемую *основой*.

Решетчатая кость, так же как и клиновидная, затылочная и лобная, является непарной. Она располагается посредине в передне-нижнем отделе мозгового черепа, а своими боковыми поверхностями участвует в строении внутренней стенки глазницы, образуя здесь так называемую *глазничную (бумажную) пластинку*.

Рассматривая мозговой череп сверху, можно заметить, что у разных людей он построен неодинаково. В одних случаях он имеет удлиненную, а в других укороченную, почти округлую форму (рис. 106).

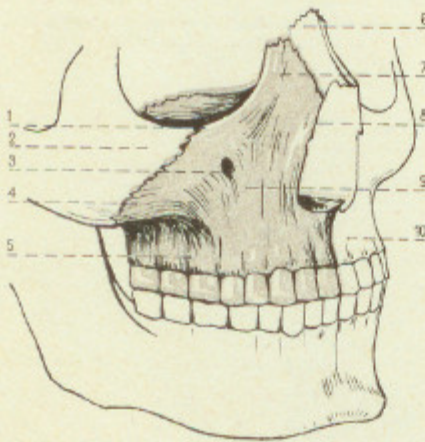


Рис. 107. Правая верхнечелюстная кость и ее положение среди других костей черепа:

1 — подглазничный край; 2 — скуловая кость; 3 — подглазничное отверстие; 4 — скуловой отросток; 5 — луночковый отросток; 6 — носовая кость; 7 — лобный отросток; 8 — носовая вырезка, ограничивающая снаружи и снизу грушевидное отверстие; 9 — передняя поверхность тела верхнечелюстной кости с имеющейся на ней каменистой (собачьей) ямкой; 10 — левая верхнечелюстная кость

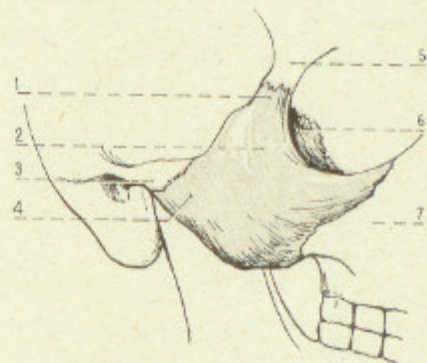


Рис. 108. Правая скуловая кость и ее положение среди других костей черепа:

1 — лобный отросток; 2 — щечная поверхность скуловой кости; 3 — скуловой отросток височной кости; 4 — височный отросток скуловой кости, образующий с преддужным отростком скуловую дугу; 5 — скуловой отросток лобной кости; 6 — глазничная поверхность; 7 — правая верхнечелюстная кость

Между этими двумя крайними формами встречается средняя, переходная, которая чаще всего и наблюдается в жизни. Степень развития некоторых названных образований мозгового черепа также крайне неодинакова. В одних случаях такие выступы, как лобные и теменные бугры, наружное затылочное возвышение, надбровные дуги, скуловые отростки лобной и височной костей — равно как и сосцевидный отросток височной кости, сильно развиты и значительно выступают под кожей. В других же случаях эти образования сглажены, имеют уплощенную форму и на живом человеке определяются сравнительно малоотчетливо.

На все это художнику при изображении головы необходимо обращать внимание, так как степень выраженности этих образований, как и особенности всей формы мозгового черепа, в значительной степени характеризует индивидуальное пластическое своеобразие каждой данной модели.

Переходим к рассмотрению лицевого черепа. Наиболее крупными его костями являются кости верхнечелюстные — правая и левая, скуловая (парная) и нижнечелюстная (непарная).

Верхнечелюстная кость является парной (рис. 107). Она имеет тело приблизительно трехгранной формы и четыре отростка. Передняя поверхность тела обращена вперед и в наружном направлении. Эта поверхность имеет хорошо выраженное углубление, именуемое *клыковой* (собачьей) ямкой; верхняя поверхность обращена в сторону глазницы. Не будем останавливаться на поверхностях, обращенных назад, книзу и внутрь, то есть в сторону носовой полости. Заметим только, что от тела отходят четыре отростка. Из них большое значение для внешней поверхности черепа имеют *луночковый* или *альвеолярный* (на его альвеолярной — луночковой — дуге есть луночки, в которых помещаются корни зубов); *лобный отросток*, направленный в сторону лобной кости, участвует в образовании костной основы носа; *скуловой отросток* соединяется со скуловой костью, *нёбный* — участвует в образовании костного (твердого) неба. Внутренний край передней поверхности тела верхнечелюстной кости, содержащей внутри себя воздухоносную полость, является острым и имеет носовую вырезку, которая, дополняемая такой же вырезкой кости проти-

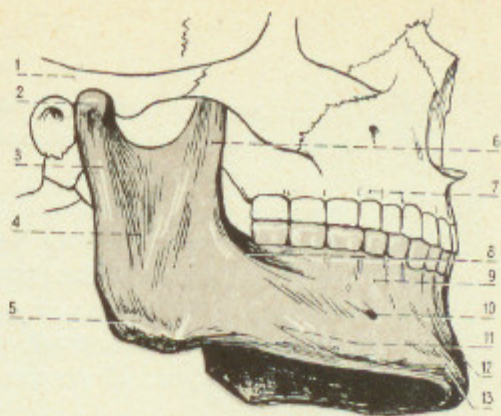


Рис. 109. Нижнечелюстная кость

- 1 — височная кость; 2 — головка нижнечелюстной кости; 3 — суставной отросток; 4 — тело нижнечелюстной кости; 5 — угол нижнечелюстной кости; 6 — венечный отросток; 7 — верхнечелюстная кость; 8 — косая линия; 9 — луночковая дуга; 10 — подбородочное отверстие; 11 — тело нижнечелюстной кости; 12 — подбородочное возвышение; 13 — подбородочный бугорок

воположной стороны, участвует вместе с носовыми костями в образовании *грушевидного* отверстия, ведущего в носовую полость.

Скуловая кость (рис. 108) имеет очень большое значение в пластике лица и в значительной мере определяет его поперечный размер. Наружная поверхность этой кости на всем протяжении прощупывается под кожей. Эта кость имеет отростки, из которых *лобный* направлен кверху и соединяется с лобной и клиновидной костями. Другой отросток, *височный*, направлен назад и участвует в образовании *скуловой дуги*. Скуловая кость принимает участие в образовании *глазницы*.

Нижнечелюстная кость имеет особенно важное значение в пластике лица (рис. 109). Эта кость непарная. У нее различают тело и две ветви: правую и левую. Тело кости прощупывается на всем своем протяжении. Нижний отдел тела называется его *основанием*. Спереди на теле находится *подбородочное возвышение*, справа, и слева от которого лежат *подбородочные отверстия*. По обе стороны и несколько ниже подбородочного возвышения располагаются *подбородочные бугорки*. В верхнем отделе тела этой кости находится его *луночковая часть*, имеющая луночки, в которых помещаются корни зубов нижней челюсти. У взрослого человека, как известно, общее количество зубов (постоянных) достигает 32, а у ребенка двухлетнего возраста этих зубов насчитывается в общей сложности 20 (молочных). Начиная с шести лет происходит смена зубов.

Ветвь нижнечелюстной кости подразделяется на два отростка: *венечный* и *суставный*, между которыми находится углубление — *вырезка*. Венечный отросток располагается спереди и служит местом прикрепления сильной височной мышцы. Суставной отросток имеет

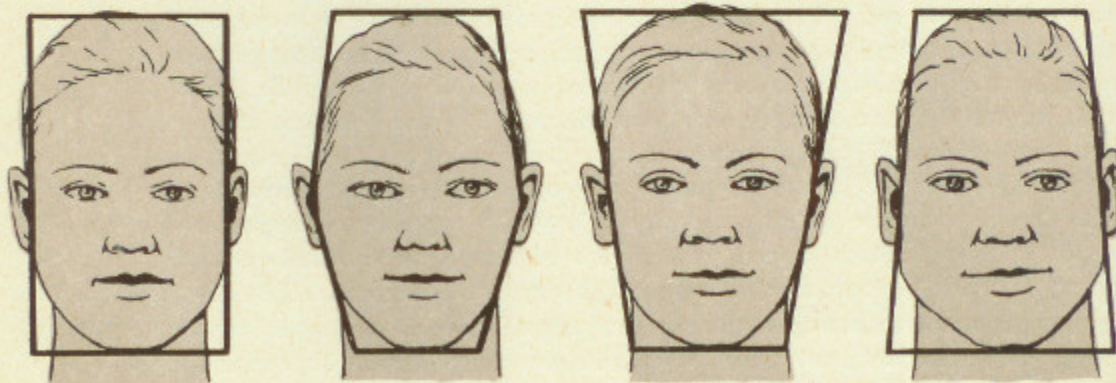


Рис. 110. Четыре различных формы головы при рассмотрении ее спереди. Схема

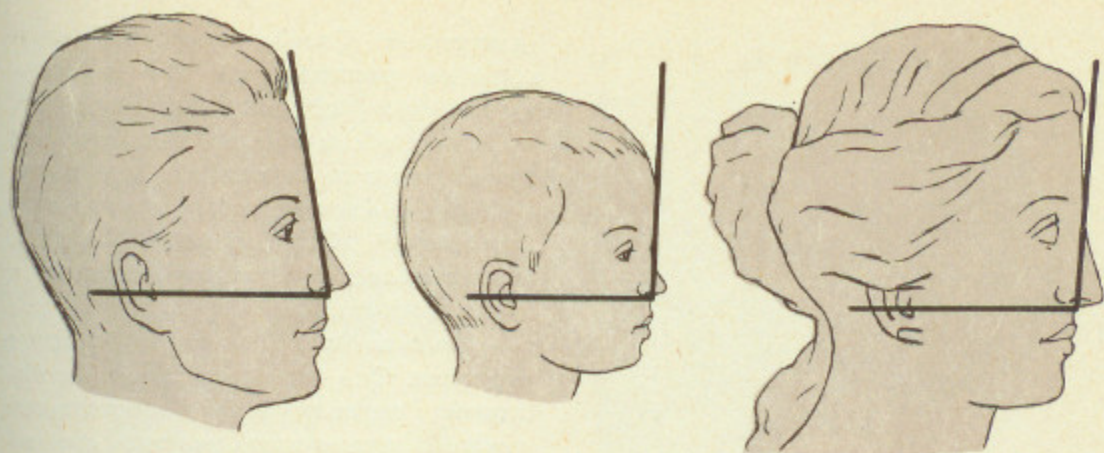


Рис. 111. Обиций угол лицевого профиля

Слева — меньше 90 градусов, посредине — равен 90 градусам, а справа — более 90 градусов

на своем конце головку, участвующую в образовании височно-нижнечелюстного (нижнечелюстного) сустава. В том месте, где от тела нижней челюсти отходит ее ветвь, находится *угол нижнечелюстной кости*, который хорошо прощупывается под кожей.

Упомянем, что из других костей лицевого черепа наиболее поверхностно располагаются *носовая кость*, участвующая в образовании спинки носа, и *слезная кость*.

В носовой полости находятся *нижняя носовая раковина*, *сошник* и *нёбная кость*. Последняя участвует в образовании носовой и ротовой полостей.

К костям черепа принадлежит *подъязычная кость*, которая соединена с черепом только при помощи мышц и связок. Эта кость имеет тело, хорошо прощупываемое под кожей по срединной линии, и две пары отростков — большие и малые рожки.

Кости черепа образуют углубления, полости, ямки. Наибольшее значение для внешней формы черепа имеют *глазница*, *носовая полость*, *ротовая полость*, *височная ямка*.

Глазница представляет собой углубление, имеющее форму четырехсторонней пирамиды, вершина которой обращена назад и внутрь, а основание — вперед, несколько к наружной стороне. Верхняя стенка глазницы образована лобной костью, наружная — скуловой и клиновидной, нижняя — верхнечелюстной, а в образовании внутренней стенки наибольшее участие принимает решетчатая кость (своей глазничной пластинкой). Встречаются различные формы глазницы. В одних случаях она бывает более округлой, а в других — более

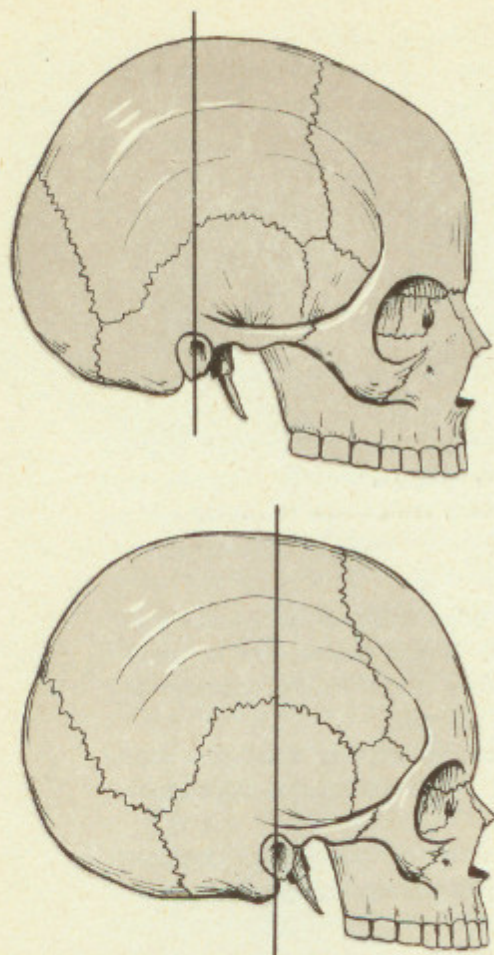


Рис. 112. Основные соотношения в размерах переднего и заднего отделов черепа при рассмотрении его сбоку (по Фролину)

Верхний рисунок — лобный отдел больше затылочного;
нижний рисунок — затылочный отдел больше лобного

удлиненной. Своей поперечной осью глазница располагается или горизонтально, или же несколько наклонно, тогда оси обеих глазниц находятся под тупым углом по отношению друг к другу. Края глазницы всегда хорошо прощупываются. Они являются острыми, что относится к верхнему, нижнему и наружному ее краям.

Носовая полость имеет сложное строение. Она перегорожена на две половины перегородкой, в образовании которой принимают участие две кости — решетчатая кость (а именно, ее перпендикулярная пластинка), а также сошник. Уже было упомянуто, что спереди эта полость сообщается с окружающей средой при помощи грушевидного отверстия. Отверстия, ведущие из носовой полости назад, носят названия хоан. Носовая полость сообщается со всеми соседними полостями, в том числе с глазницей, через носослезный канал, с воздухоносными пазухами лобной кости, верхнечелюстной кости, находящейся в теле этой кости, не говоря уже о том, что она сообщается с полостью черепа, с ротовой полостью, полостью клиновидной кости и некоторыми ямками, имеющимися на черепе (крыловидная, подвисочная и височная).

Ротовая полость ограничена костями сверху, спереди и с боков. Сверху к ней прилежат верхнечелюстная и небная кости, образующие костное небо; спереди и с боков — луночковый отросток верхнечелюстной кости и нижнечелюстная кость. Что касается нижней и неполной задней стенок этой полости, то в их образовании участвуют мягкие ткани.

Височная ямка образована чешуей височной кости, отчасти теменной, клиновидной, лобной и скуловой костями. Она представляет собой плоское углубление, верхний край которого ограничен височ-

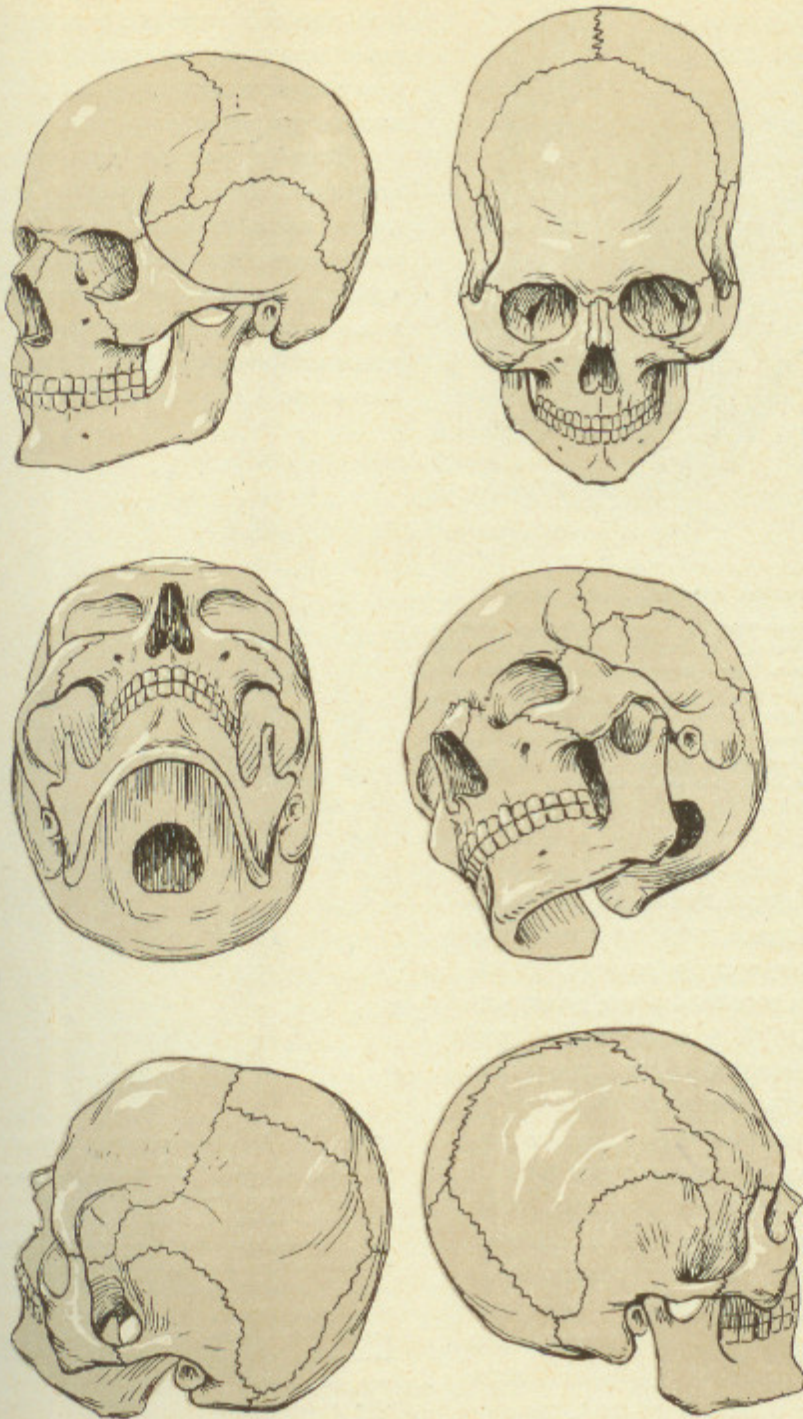


Рис. 113. Вид черепа в шести различных поворотах

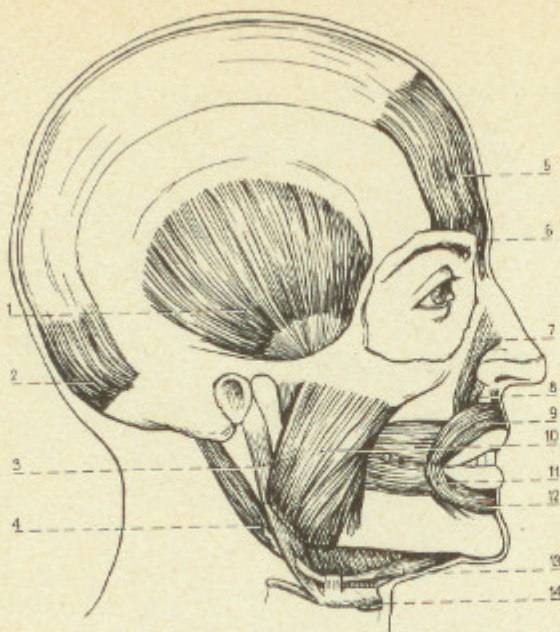


Рис. 114. Мышцы головы. Вид справа

- 1 — височная мышца; 2 — затылочное брышко надчерепной мышцы; 3 — шиловиднозатылочная мышца; 4 — заднее брышко двубрюшной мышцы; 5 — лобное брышко подчерепной мышцы (лобная мышца); 6 — мышца гордецов; 7 — носовая мышца; ее поперечная часть; 8 — носовая мышца, ее крыльчатая часть; 9 — круговая мышца рта; 10 — собственно жевательная мышца; 11 — щечная мышца; 12 — круговая мышца рта; 13 — переднее брышко двубрюшной мышцы; 14 — подъязычная кость

друг друга несколько подвижны. Кроме того, на этом черепе имеются роднички, из которых наибольшими являются передний и задний (лобный и теменной). Эти роднички представляют собой те места, где костная ткань еще не развилась и имеются остатки от перепончатого скелета, представляющие собой тонкие, мягкие соединительно-тканые образования. Передний родничок приблизительно ромбовидной формы зарастает позднее других, именно на втором году жизни.

ной линией теменной кости. Дно этой ямки прощупывается через кожу и находящуюся в этой ямке височную мышцу.

Возрастные, типовые и индивидуальные особенности черепа очень велики. Череп новорожденного отличается от черепа взрослого не только своими размерами, но и всем своим строением и пропорциями. На черепе новорожденного нет швов и его кости относительно

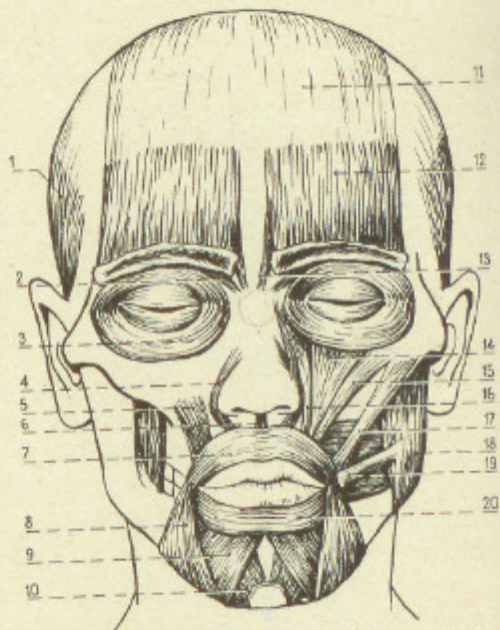


Рис. 115. Мышцы головы. Вид спереди

- 1 — височная мышца; 2 — мышца-сморщитель брови; 3 — круговая мышца глаза; 4 — носовая мышца; 5 — мышца-подниматель угла рта; 6 — мышца-опускатель перегородки носа; 7 — круговая мышца рта; 8 — мышца-опускатель угла рта; 9 — мышца-опускатель верхней губы; 10 — подбородочная мышца; 11 — сухожильный шлем; 12 — лобное брышко надчерепной мышцы, лобная мышца; 13 — мышца гордецов; 14 — мышца-подниматель верхней губы; 15 — малая скуловая мышца; 16 — мышца-подниматель верхней губы и крыла носа; 17 — большая скуловая мышца; 18 — собственно жевательная мышца; 19 — мышца смея; 20 — круговая мышца рта

Задний родничок имеет треугольную форму. На черепе новорожденного соотношения между мозговым и лицевым черепом иные, чем у взрослого: высота лицевого черепа меньше мозгового не только по своим абсолютным, но и по относительным размерам. Сосцевидный отросток на черепе новорожденного не развит в связи со слабым развитием прикрепляющихся к нему мышц, главным образом, грудинноключично-сосцевидной, не развиты и зубные луночки. Известно, что голова новорожденного укладывается в высоте его роста только 4 раза, в то время как у взрослого 7,5—8 раз, то есть череп новорожденного относительно больше по сравнению с черепом взрослого.

Характерной особенностью старческого черепа является то, что его швы, в частности венечный, стреловидный и лямбдовидный, зарастены, так что вся крыша черепа представляет собой сплошную монолитную кость; кроме того, наблюдается атрофия зубных луночек верхней и нижней челюстей, происходящая после выпадения зубов, а это ведет к уменьшению высоты лицевого черепа.

При рассмотрении головы спереди обращает на себя внимание то, что у разных людей поперечные размеры в области верхней, средней и нижней трети лица относительно друг друга не всегда одинаковы. В одних случаях обращает на себя внимание большая величина верхнего поперечного размера, в других — среднего, а изредка и нижнего, что зависит не только от формы черепа, но и от мягких тканей (рис. 110). При рассмотрении черепа сбоку можно определить «общий угол лицевого профиля». Этот угол находится между двумя прямыми линиями, из которых одна представляет собой касательную, идущую через точку, находящуюся по средней линии между лобной и носовыми костями, и наиболее выступающую вперед точку луночкового отростка верхнечелюстной кости. Другая прямая проводится горизонтально. Она проходит на уровне верхнего края наружного слухового отверстия и нижнего края глазницы. Угол между этими двумя линиями равняется 80—84,9°. В одних случаях этот угол меньше («прогнатизм»), а в других — больше («ортогнатизм») этих средних величин. Он может достигать прямого угла и даже превышать его (рис. 111). Если через наружные слуховые отверстия черепа провести фронтальную (вертикальную) плоскость, то при изучении его формы полезно сопоставить относительные размеры его передней и задней половины. В данном случае речь идет о том, что степень преимущественного развития передней половины по сравнению с задней не всегда одинакова. В одних случаях бросается в глаза значительно больший размер передней половины черепа по сравнению с задней, в других же обращают на себя внимание относительно большие размеры задней половины черепа (рис. 112).

Височно-нижнечелюстной (нижнечелюстной) сустав образован суставной ямкой, имеющейся на височной кости, и головкой нижнечелюстной кости. При открывании рта, то есть при опускании нижнечелюстной кости, ее головка смещается вперед и вниз. Это движение легко проследить на живом человеке путем непосредственного наблюдения, а тем более путем пальпации костных образований области височно-нижнечелюстного сустава.

Кончая раздел, посвященный черепу, рекомендуем рассмотреть его в нескольких поворотах (рис. 113) и заметим, что художник должен уметь рисовать череп наизусть.

б) Пластическая анатомия мышц головы

Все мышцы головы принято подразделять на две группы: *жевательные* и *мимические* (рис. 114 и 115).

Жевательные мышцы участвуют в движениях нижнечелюстной кости. Они ее поднимают, выдвигают вперед, смещают назад, двигают вправо и влево и опускают. Из всех жевательных мышц остановимся на тех, которые лежат поверхностно, хорошо прощупываются под кожей и сокращения которых можно легко проследить. В области головы к этим мышцам относятся две: *височная* и *собственно жевательная*.

Височная мышца заполняет височную ямку. Эта мышца начинается от костей дна височной ямки и от покрывающей ее фасции. Волокна височной мышцы сходятся к венечному отростку нижнечелюстной кости, к которому эта мышца и прикрепляется. Функция мышцы заключается в том, что она поднимает нижнечелюстную кость.

Собственно жевательная мышца своей поверхностной частью начинается от скуловой кости, а глубокой частью — от скуловой дуги. Мышца идет вниз и назад и прикрепляется к углу нижнечелюстной кости. Собственно жевательная мышца при своем сокращении поднимает нижнечелюстную кость и способствует смыканию зубов верхней и нижней челюстей.

Не останавливаясь на глубоко лежащих жевательных мышцах, упомянем только о *двубрюшной мышце*, которая располагается в области шеи. Эта мышца, как показывает само название, имеет два брюшка, из которых одно, переднее, начинается от нижнечелюстной кости, а другое, заднее, прикрепляется к сосцевидному отростку височной кости. Между этими двумя брюшками имеется сухожилие, которым мышца прикрепляется к подъязычной кости. Двубрюшная мышца опускает нижнечелюстную кость. Следует заметить, что при

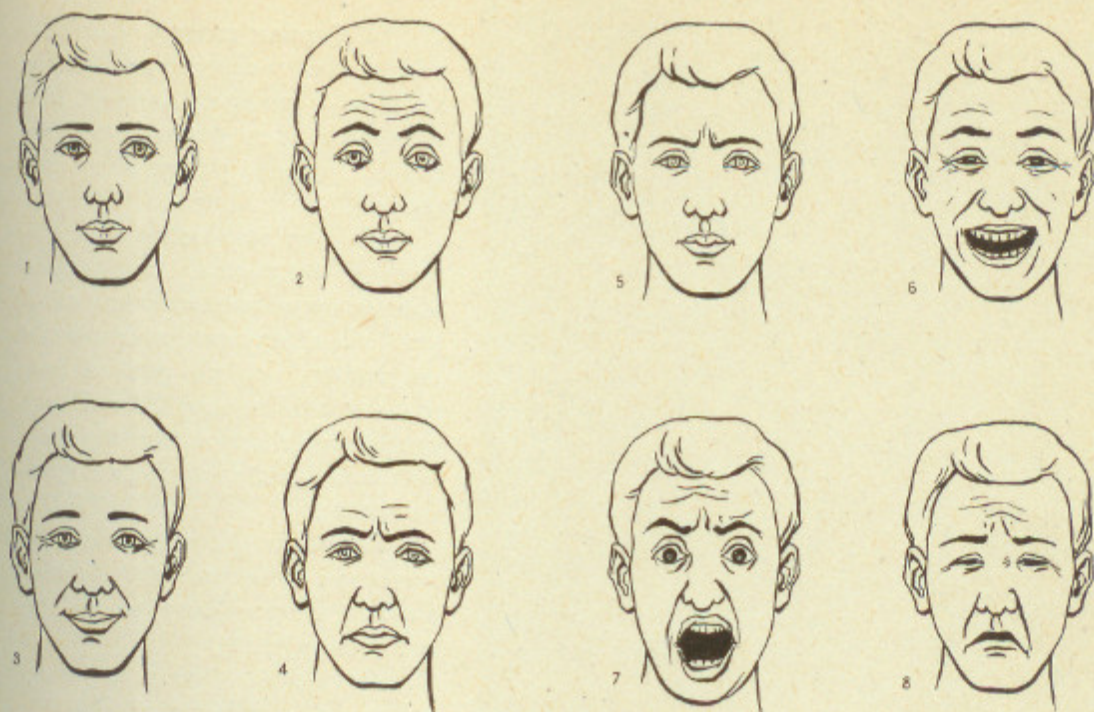


Рис. 116. Схема мимических движений

1 — спокойное состояние; 2 — внимание; 3 — улыбка; 4 — печаль; 5 — размышление; 6 — смех;
7 — гнев; 8 — плач

расслаблении всех жевательных мышц нижнечелюстная кость несколько отвисает в силу своей тяжести.

Мимические мышцы (рис. 116) представляют собой тонкие плоские образования, состоящие из коротких мышечных пучков, которые прикрепляются к коже лица и приводят ее в движение. Некоторые из этих мышц начинаются от костей черепа и прикрепляются к коже, а другие и начинаются от кожи, и прикрепляются к ней. При расслаблении той или иной мимической мышцы кожа лица только в силу своей эластичности может возвращаться в свое первоначальное положение. Однако при быстрых мимических движениях всегда участвуют мышцы противоположного действия, например, при открывании и закрывании глаз или рта. Перемещая кожу лица, мимические мышцы способствуют выражению эмоций. Разобранные выше жевательные мышцы, вызывающие своими сокращениями перемещение нижней челюсти, также принимают участие и в некоторых движениях, относящихся к выражению ощущений, то есть участвуют в мимических движениях.

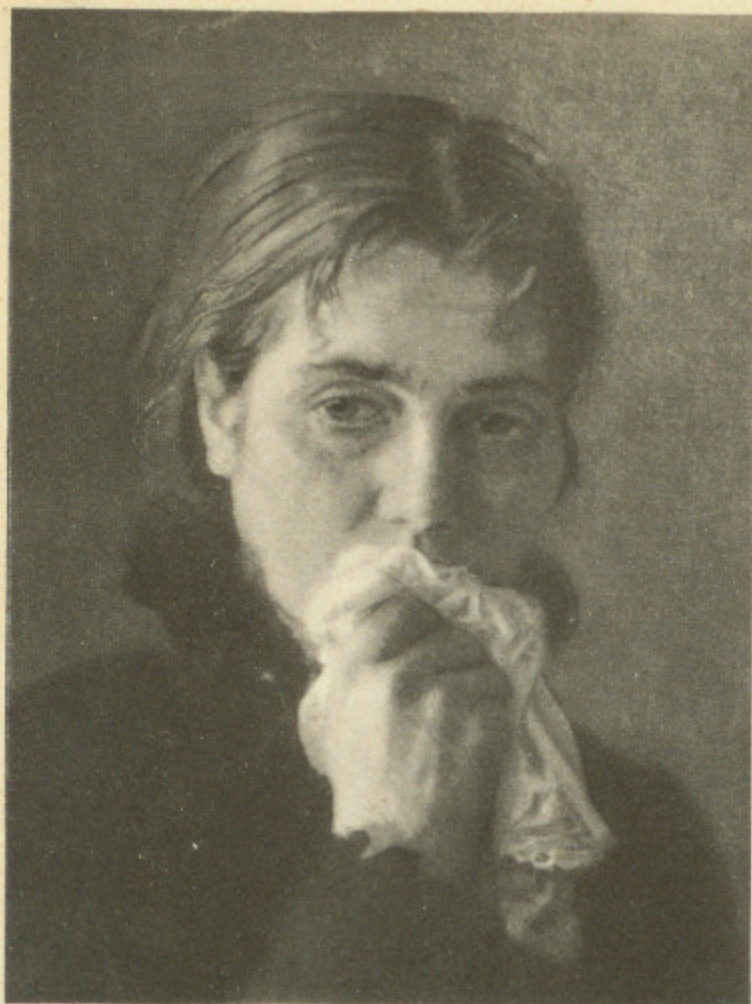


Рис. 117. И. Н. Крамской. Неутешное горе.
Фрагмент. 1884. Масло

Ч. Дарвин пишет: «...в произведениях искусства самое главное — красота; между тем всякое сильное сокращение лицевых мышц разрушает красоту»*.

Однако во многих произведениях искусства, изображающих сильные переживания человека, его лицо находится в таком состоянии, когда мимические мышцы сокращены. Обычно это сокращение относится не к одной какой-либо мышце, а к группе мышц.

Принято рассматривать мимические мышцы, идя сверху вниз и подразделяя их на несколько групп.

Группа А. Мышцы крыши черепа и окружности глаза.

Надчерепная мышца подразделяется на три части: лобное брюшко (лобная мышца), сухожильный шлем и затылочное брюшко (затылочная мышца), которое имеет небольшой размер.

Лобное брюшко имеет вертикальное направление мышечных волокон. Оно покрывает го-

лову в области лба, прикрепляясь верхним своим краем к сухожильному шлему, а нижним — к коже в области бровей. При сокращении этой мышцы (когда сухожильный шлем фиксирован на своем месте ее затылочным брюшком) лобное брюшко поднимает кожу лба, поднимает брови, что сопровождается образованием в области лба поперечно идущих кожных складок. Эта мышца сокращается при выражении внимания, удивления. Если она сокращается только на одной стороне и поднимает одну бровь, то это связано с выражением сомнения, вопроса. Когда сокращается только внутренняя часть лобного

* Ч. Дарвин. *Выражение эмоций у человека и животных*. Изд-во Академии наук СССР, т. 5, 1953, стр. 700.

брюшка, то приподнимается внутренний конец брови, например, при выражении радости.

Наоборот, сокращение наружной части этой мышцы вызывает приподнимание наружного отдела брови, ее конца, что обычно сопровождается выражением печали (рис. 117).

Сухожильный шлем представляет собой соединительно-тканное образование, покрывающее крышу черепа, которое рыхло соединено с костями, легко смещается относительно этой крыши. Затылочное брюшко надчерепной мышцы прикрепляется сзади к сухожильному шлему, а другим своим концом — к затылочной кости. При попеременном сокращении лобного и затылочного брюшка мышцы происходят некоторые смещения кожи головы в передне-заднем направлении. Путем тренировки можно

развить изолированное сокращение лобного и затылочного брюшка надчерепной мышцы. Обычно при сокращении этой мышцы наблюдаются одновременное сокращение некоторых других мышц, в частности мышц, прикрепляющихся к ушной раковине и вызывающих ее движение. Степень развитости изолированного сокращения надчерепной мышцы индивидуально очень различна, иногда оно не наблюдается вовсе, а в других случаях, наоборот, сильно выражено.

Лобное брюшко надчерепной мышцы продолжается на спинку носа. Это продолжение составляет отдельную небольшую мышцу, носящую название *мышцы гордецов*. Она начинается от костей спинки носа и прикрепляется к коже в области надпереносья. При сокращении этой мышцы наблюдается образование поперечной складки в области корня носа.

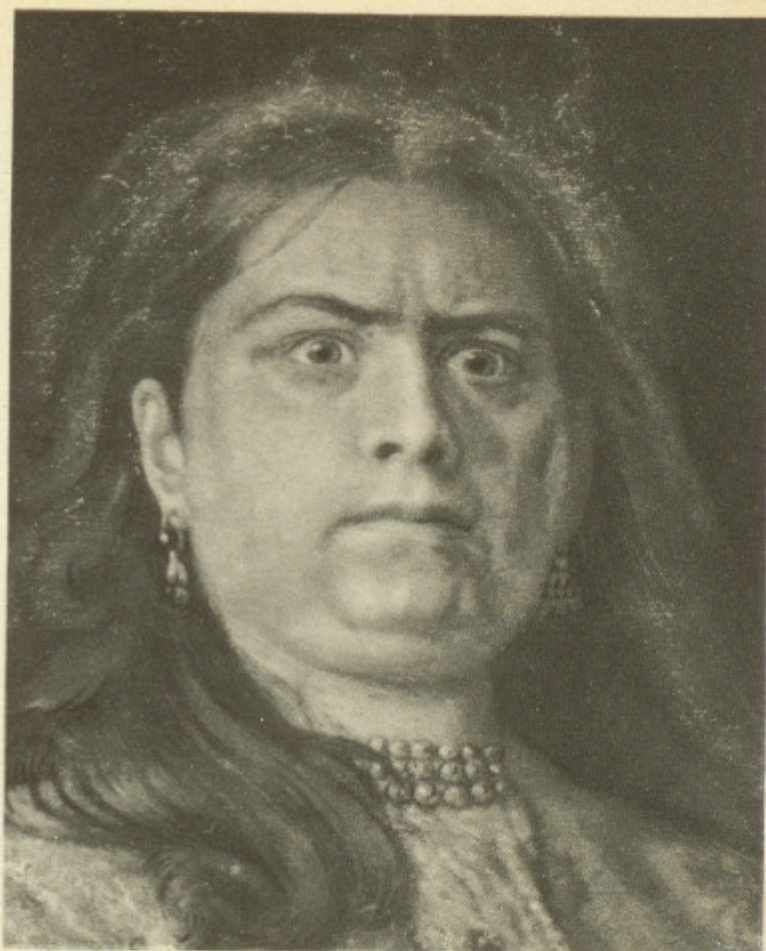


Рис. 118. И. Е. Репин. Царевна Софья.
Фрагмент. 1879. Масло

➤ Мышца-сморщиватель брови располагается под лобной мышцей в области надпереносья. Она начинается от лобной кости и прикрепляется к коже в области брови. При сокращении эта мышца сближает брови и вызывает образование складки, идущей между бровями в вертикальном направлении. Иногда эта складка бывает двойная, а в некоторых случаях при сокращении названной мышцы образуется несколько мелких складок (рис. 118).

➤ Круговая мышца глаза располагается в области глазницы. Она состоит из трех частей. Наружная ее часть, глазничная, располагается в окружности глазницы, заходя за ее края. Вторая часть, вѣковая, находится на верхнем и нижнем веке. Глазничная часть при сокращении прищуривает глаз, а вѣковая часть смыкает веки. Есть еще у этой мышцы небольшая слезная часть, которая находится в глубине у внутреннего угла глаза и при сокращении способствует оттоку слез из области внутреннего угла глаза в носо-слезный канал. Вся круговая мышца глаза имеет большое значение для мимики лица. Эта мышца сокращается при выражении внимания, сомнения, вопросе и других эмоциях. При сокращении круговой мышцы глаза происходит образование складок кожи, идущих от наружного угла глаза в радиальном направлении.

В области верхнего и нижнего века имеются поперечно идущие кожные складки. Особенно хорошо выражена складка верхнего века в связи с его большой подвижностью, зависящей от действия специальной мышцы-поднимателя верхнего века. Эта мышца является прямым антагонистом, то есть мышцей противоположного действия, по отношению к вѣковой части круговой мышцы глаза. Мышца-подниматель верхнего века находится внутри глазницы и по обычно принятой классификации к мимическим мышцам не относится, а принадлежит к мышцам глазного яблока. Однако по своей функции эта мышца играет большую роль при выполнении мимических движений. Нижнее веко, сравнительно с верхним, малоподвижно. Специальной мышцы, которая бы его опускала, нет.

Группа Б. Мышцы окружности ротового отверстия и ноздрей.

И
Круговая мышца рта. Эта мышца имеет круговое направление волокон. Она подразделяется на две части, наружную — губную и внутреннюю — краевую. Функция мышцы заключается в том, что при своем сокращении она закрывает ротовое отверстие. В том случае, когда сокращается краевая часть этой мышцы, происходит плотное сжатие губ, когда же изолированно сокращается ее губная часть, наблюдается выпячивание губ вперед.

Большая скуловая мышца (скуловая мышца) начинается от скуловой кости, идет вниз и вперед, оканчиваясь в коже угла рта. Эта



Рис. 119. И. Е. Репин. Запорожцы. Фрагмент. 1880—1891. Масло

мышца, как и предыдущая, отчасти вплетается в круговую мышцу рта. Ее функция заключается в том, что она оттягивает угол рта кверху и в наружную сторону и способствует увеличению носо-губной складки кожи. Особенно отчетливо сокращение этой мышцы заметно при смехе (рис. 119).

Мышца смеха состоит из пучков, имеющих поперечное, несколько расходящееся направление. Эта мышца прикрепляется к коже угла рта своим внутренним концом. Ее наружная часть начинается от фасции, покрывающей собственно жевательную мышцу и околоушную железу. Мышца смеха оттягивает угол рта в наружную сторону. В тех случаях, когда волокна этой мышцы прикрепляются поверхностно к коже, при сокращении мышцы наблюдаются на коже углубления («ямочки»).

Малая скуловая мышца (скуловая головка квадратной мышцы верхней губы) начинается от скуловой кости и идет вниз и внутрь, располагаясь приблизительно параллельно большой скуловой мышце.

Подходя и оканчиваясь в области угла рта, эта мышца при своем сокращении оттягивает его наружу и вверх.

Мышца-подниматель верхней губы (подглазничная головка квадратной мышцы верхней губы) начинается от подглазничного края верхнечелюстной кости, идет книзу и внутрь и оканчивается в области наружной части верхней губы. При своем сокращении эта мышца поднимает верхнюю губу, оттягивает ее в наружном направлении, способствует открыванию рта.

Мышца-подниматель верхней губы и крыла носа (угловая головка квадратной мышцы верхней губы) начинается от лобного отростка верхнечелюстной кости. Она прикрепляется не только в области верхней губы, но также к коже крыла носа, вызывая при своем сокращении не только поднятие верхней губы, но также способствуя расширению ноздри.

Носовая мышца состоит из двух частей — поперечной и крыльной. Она начинается от верхнечелюстной кости — над наружным резцом и над клыком. Ее поперечная часть идет вверх, огибает крыло носа и прикрепляется к апоневротической пластинке, покрывающей нос в области его хрящевой части. Действуя одновременно с такой же мышцей противоположной стороны, она несколько оттягивает книзу кончик носа и вызывает сужение ноздри, правой и левой.

Крыльная часть носовой мышцы начинается вместе с предыдущей частью с внутренней стороны от этой последней. Поднимаясь вверх, крыльная часть мышцы прикрепляется к крылу носа, вызывая при своем сокращении его оттягивание книзу и наружу, что способствует расширению ноздри.

Мышца-опускатель перегородки носа начинается от верхнечелюстной кости и прикрепляется к коже в области перегородки носа, которую и оттягивает вниз.

Мышца-подниматель угла рта (собачья мышца) начинается от так называемой клыковой (собачьей) ямки верхнечелюстной кости и прикрепляется к углу рта. Оттягивает угол рта вверх и несколько наружу.

Мышца-опускатель нижней губы (квадратная мышца нижней губы) начинается от нижнечелюстной кости и прикрепляется в области нижней губы. Эта мышца оттягивает нижнюю губу вниз.

Подбородочная мышца начинается от нижнечелюстной кости, прикрепляется к коже около подбородка и натягивает кожу в этой области.

Мышца-опускатель угла рта (треугольная мышца) начинается от нижнечелюстной кости и прикрепляется к углу рта. Она оттягивает угол рта вниз и несколько наружу.

Щечная мышца составляет толщу щеки. Она покрыта с внутренней стороны слизистой оболочкой щеки, а снаружи — кожей щеки. Мышца эта имеет горизонтальное направление волокон. Начинается она от нижнечелюстной кости, отчасти, от верхнечелюстной кости и идет по направлению к углу рта. Ее волокна несколько сходятся и оканчиваются не только в области угла рта, но также продолжаются в области верхней и нижней губы, частично перекрещиваясь и переходя в губной слой круговой мышцы рта. Эта мышца оттягивает назад и в наружном направлении угол рта, а кроме того, прижимает губы и щеки к зубам. Одной из особенностей строения этой мышцы является то, что через нее проходит выводной канал околоушной железы. Как видно из приведенного описания, единственной мышцей, закрывающей рот, является круговая мышца рта, в то время как в его открывании принимает участие целый ряд мышц, имеющих по отношению к ротовой щели радиальное направление.

Группа В. Мышцы ушной раковины.

Сюда относятся три небольшие мышцы: передняя, верхняя и задняя. У человека они развиты слабо. При сокращении своей эти мышцы способствуют небольшому смещению ушной раковины вперед, вверх, назад.

Мимические мышцы участвуют в выражении различных эмоций (рис. 116).

в) Пластическая анатомия глаза

При изучении глаза различают глазное яблоко и его добавочные органы (рис. 120). Глазное яблоко имеет округлую форму. Его стенка состоит из трех слоев: фиброзной, сосудистой и сетчатой оболочек. Непрозрачная часть фиброзной оболочки называется *белочной оболочкой* или *склерой*. Спереди склера переходит в прозрачную оболочку, которая носит название *роговой оболочки* или *роговицы*. То, что в разговорной речи называют белком глаза, представляет собой видимую через *щель век* (глазное отверстие) часть склеры. Роговица имеет несколько большую выпуклость, чем остальная часть фиброзной оболочки. Через роговую оболочку видна *радужная оболочка*, представляющая собой переднюю часть сосудистой оболочки. Радужная оболочка имеет мышечные (гладкие) волокна, под действием которых изменяется размер глаз. Круговые волокна образуют *мышцу-суживатель зрачка*, а радиальные — *мышцу-расширитель зрачка*. Радужная оболочка содержит пигмент, от цвета которого зависит цвет глаза. Различают три основных цвета глаз: темный, переходный или

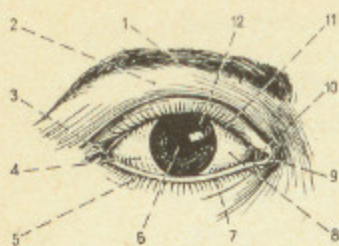


Рис. 120. Глаз. Вид спереди

1 — бровь; 2 — верхнее веко; 3 — наружный угол глаза; 4 — белочная оболочка; 5 — нижнее веко; 6 — зрачок; 7 — ресницы; 8 — белочная оболочка; 9 — внутренний угол глаза; 10 — слезное место; 11 — ресницы; 12 — радужная оболочка

смешанный и светлый. В свою очередь, каждый из них подразделяется на четыре подгруппы, в результате чего в общей сложности получается 12 разновидностей цвета глаз, которые в антропологии обозначаются отдельными номерами. Вот эти 12 номеров: черный, темно-карий, светло-карий, желтый, буро-желто-зеленый, зеленый, серо-зеленый, голубой с буро-желтым венчиком, серый, серо-голубой, голубой, синий. Следует заметить, что встречаются радужные оболочки, содержащие не один какой-либо определенный по своему цвету пигмент, а пигменты различной окраски. Так, например, встречается цвет глаз голубой с каемкой буро-желтого цвета вокруг зрачка и другие сочетания.

В середине радужной оболочки находится отверстие — зрачок глаза. На свету зрачок суживается, наоборот, в темноте он расширяется, регулируя количество световых лучей, поступающих внутрь глазного яблока. Сзади радужной оболочки находится хрусталик. Он представляет собой двояковыпуклое тело и напоминает линзу, способную становиться или более выпуклой или уплощаться. Хрусталик заключен в прозрачную капсулу, которая прикрепляется связкой к ресничному телу, построенному из гладких мышечных волокон. Сокращение этих волокон способствует расслаблению связки, удерживающей хрусталик, который при этом становится более выпуклым благодаря своим эластическим свойствам. За хрусталиком располагается стекловидное тело, заполняющее большую часть полости глазного яблока. Световые лучи, попадая внутрь глазного яблока, проходят через его прозрачные среды. Этими средами являются: роговая оболочка, передняя камера глаза, то есть полость между этой оболочкой и радужной оболочкой, заполненная жидкостью — водянистой влагой, хрусталик и, наконец, стекловидное тело. Лучи, проходя через прозрачные среды глаза, преломляются и падают на сетчатку, являющуюся светочувствительным слоем стенки глазного яблока. На сетчатке лучи дают обратное и уменьшенное изображение видимого глазом предмета. В связи с тем, что хрусталик может изменять свою форму, у нормального глаза возможно отчетливое видение как на близком, так и на далеком расстоянии. Способность глаза отчетливо видеть на различном расстоянии носит название аккомодации. Благодаря тому, что мы каждый предмет рассматриваем двумя глазами, можно определить степень его удаления от нас.

К добавочным органам глазного яблока принадлежат его двигательный аппарат, то есть мышцы, приводящие его в движение, жировые

вая клетчатка, выстилающая его ложе в глазнице, а кроме того, веки, защищающие его спереди, соединительная оболочка, или конъюнктив, и слезный аппарат, не говоря уже о кровеносных сосудах и нервах.

Жировая клетчатка, находящаяся в глазнице, имеет значение для глубины залегания глазного яблока. Известно, что при сильном исхудании наблюдается увеличение западания глазного яблока.

Веки имеют скелет в виде хряща верхнего и нижнего века. Между кожей и хрящем находится уже упомянутая выше вековая часть круговой мышцы глаза. С внутренней стороны веки покрыты соединительной оболочкой, переходящей на глазное яблоко, благодаря чему различают соединительную оболочку век и соединительную оболочку глаза. Эта оболочка представляет собой продолжение кожного покрова, покрывающего снаружи веки, и имеет характер слизистой оболочки.

Ресницы растут вдоль передней каймы век в два-три ряда. Положение щели век у разных людей неодинаково. От обычного ее горизонтального направления встречаются уклонения, заключающиеся, в частности, в том, что внутренний угол глаза располагается ниже наружного («раскосые» глаза) или же, наоборот, внутренний угол глаза выше наружного.

Слезный аппарат состоит из слезной железы, находящейся в наружном верхнем углу глазницы, и из системы протоков. Слезы через выводные протоки поступают в промежуток между глазным яблоком и верхним веком в так называемый конъюнктивальный мешок, откуда при мигании проходит вниз и во внутрь по направлению к внутреннему углу глаза по так называемому слезному ручью, образуящемуся при сомкнутых веках. Слезы обуславливают наличие блика у живого глазного яблока. Смачивая глазное яблоко, слезы предохраняют его от высыхания. Наружный угол глаза острый, а внутренний — тупой. Со стороны внутреннего угла имеется расширение, слезное озеро, в области которого выступает небольшое возвышение красного цвета — «слезное мясо», построенное из соединительной ткани и покрытое слизистой оболочкой.

г) Пластическая анатомия уха

Ухо (рис. 121) не только воспринимает звуковые раздражения, оно является также и органом статического чувства, воспринимающим раздражения, связанные с перемещением тела (в частности, головы) в пространстве. Ухо подразделяется на наружное, среднее и внутреннее. В пластической анатомии имеет значение наружное ухо,

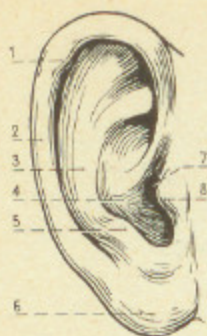


Рис. 121. Ушная раковина

- 1 — бугорок (ларингол);
 2 — зевиток; 3 — проти-
 возавиток; 4 — полость
 ушной раковины; 5 —
 противозавиток; 6 —
 долька; 7 — наружный
 слуховой проход; 8 —
 козелок

к которому относятся *ушная раковина и наружный слуховой проход*. Ушная раковина имеет *хрящевой скелет*, который отсутствует только в нижней части ушной раковины, именуемой ее *долькой*. Ушная раковина имеет по своему краю утолщение — *завиток* (рис. 121). К центру от завитка находится приблизительно параллельно идущий валик — *противозавиток*.

Завиток имеет выпуклость в наружно-верхнем отделе — *бугорок ушной раковины* (бугорок Дарвина). В переднем крае ушной раковины существует выступ, называемый *козелком*. Против него находится небольшой выступ, который носит название *противокозелка*. Между козелком и противокозелком находится обращенная вниз *межкозелковая вырезка*. В середине ушной раковины располагается углубление — ее полость. Форма ушной раковины у разных людей неодинакова. Встречаются уши больших, средних и малых размеров. Кроме того, различной бывает и степень отстояния ушной раковины от черепа. В одних случаях приходится наблюдать уши, тесно прилегающие к черепу, а в других они значительно отстоят от него своим наружным или верхним краем. Особенно велики индивидуальные особенности дольки ушной раковины. Иногда она хорошо выражена, а иногда может почти полностью отсутствовать.

За козелком располагается *наружный слуховой проход*, состоящий из хрящевой и костной частей. В нем отмечается наличие особых желез — *видоизмененных желез кожи*, носящих название *серных*. Волосы, растущие за козелком, носят специальное название — *траги*. Продольная ось ушной раковины располагается несколько наискось, параллельно ветви нижнечелюстной кости. Верхний край раковины обычно находится на уровне надбровной дуги, а верхний край ее прикрепления — примерно на уровне наружного угла глаза.

д) Пластическая анатомия носа

Нос имеет скелет, состоящий из костей и хрящей. Скелет носа образуют носовые и отчасти верхнечелюстные кости. Как уже упоминалось, в образовании носовой полости принимают участие также решетчатая кость, сошник, нижняя носовая раковина, небная и отчасти клиновидная кости. В то время как кости составляют скелет неподвижной части носа, хрящи являются опорными образованиями его подвижной части. Эти хрящи носа участвуют в образовании его боковой стенки, крыльев носа, а также перегородки носовой полости (рис. 122). Форма носа крайне разнообразна. Для определения этой формы следует нос

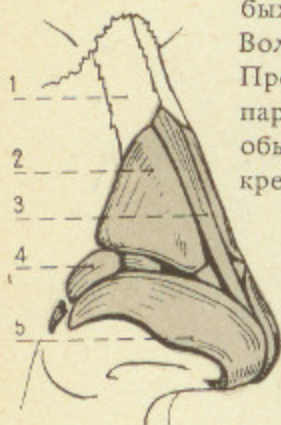


Рис. 122. Хрящи носа

- 1 — носовая кость; 2 —
 боковой хрящ носа; 3 —
 хрящ перегородки носа;
 4 — малый хрящ крыла
 носа; 5 — большой хрящ
 крыла носа

рассмотреть спереди, сбоку и снизу. При рассмотрении спереди можно выделить три основных формы: широкий, средний и узкий или тонкий нос. При рассмотрении носа сбоку различают нос прямой, нос с горбинкой, с впадиной (курносый), неровный и др. Кроме того, можно выделить нос высокий, средний, низкий. Описывают также так называемый «римский нос», представляющий собой продолжение линии лба без наличия углубления в области надпереносья. Рассматривая нос снизу, также можно видеть степень его развития. В одних случаях наблюдается форма уплощенная, а в других — резко выступающая. Кроме того, при рассмотрении снизу отмечается неодинаковая форма ноздрей. Встречается форма округлая, овальная, удлинненная. Таким образом, индивидуальные особенности формы носа очень велики. Встречается также неправильная его форма, а кроме того, нередко можно наблюдать асимметричную форму носа.

е) Пластическая анатомия рта

Ротовое отверстие обрамляют верхняя и нижняя губы, в толще которых находится круговая мышца рта. К этой мышце подходят и в нее вплетаются все мышцы, идущие к ротовому отверстию.

Рассмотренные выше мимические мышцы, находящиеся в области рта, все принимают некоторое участие в образовании губ, которые снаружи покрыты кожей, а изнутри — слизистой оболочкой. Место перехода этих двух покровов друг в друга составляет полоску собственно губ. Верхняя и нижняя губы, сходясь, образуют угол рта. Верхняя губа имеет посередине утолщение, бугорок верхней губы, по направлению к которому от перегородки носа по верхней губе идет плоская борозда, именуемая «фильтром» (рис. 123). Цвет губ зависит от степени наполнения их кровью. Они бывают красные, розовые и бледные. При застойных явлениях крови в области губ они могут принимать синеватый характер. Размер рта у разных людей неодинаков. Различают рот средних размеров, большой и малый. Выделяют губы средней толщины, толстые и тонкие (рис. 124). С возрастом толщина губ обычно несколько уменьшается. Нередко наблюдается асимметрия в строении рта, более заметная при его открывании, при смехе и улыбке, что связано с асимметрией функции мимических мышц.



Рис. 123. Борозды в области носа, рта и подбородка

1 — носовая; 2 — носо-губная;
3 — «фильтр»; 4 — подбородочно-губная

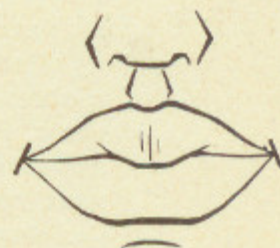


Рис. 124. Губы тонкие, средние и толстые

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ КОЖИ

Большое значение для художника имеет знакомство со строением кожи.

Кожа является защитным органом тела человека, а также органом выделения, терморегуляции организма и органом, воспринимающим температурные, болевые и тактильные раздражения. Вместе с подкожным жировым слоем кожа сглаживает выступы костных образований, углубления между мышцами, делая всю поверхность тела человека более ровной, более округлой. Важны также особенности цвета, отличающие кожный покров человека.

Кожа состоит из наружного поверхностного слоя, называемого *эпидермисом*, или *надкожицей*, и более глубокого слоя, собственно кожи. Наружный слой является *эпителиальным*, а глубокий — *соединительнотканным*. Кроме этих двух слоев, при рассмотрении кожи обычно разбирают строение *подкожной жировой клетчатки*, величина которой в отношении своей толщины в различных местах тела и у разных людей крайне неодинакова. Толщина всей кожи вместе с подкожным жировым слоем колеблется в больших пределах. Кожа имеет наибольшую толщину в области спины, ягодиц, живота, а в таких местах, как, скажем, ушная раковина, губы, она является очень тонкой.

Следует обратить внимание на то, что эпидермис полупрозрачен, особенно его наиболее поверхностный слой. Благодаря этому цвет кожи зависит не только от цвета глубокого слоя эпидермиса, но и от цвета собственно кожи. Известно, что в глубокой части эпидермиса, в его ростковом слое, содержится пигмент, красящее вещество — меланин, которое в значительной степени обуславливает цвет кожи.

Под действием ультрафиолетовых лучей меланин усиленно выделяется из крови, передавая всей коже более темный, загорелый вид.

По цвету кожи можно выделить несколько ее типов. В частности, говорят об очень светлой коже, просто светлой, коже средней окраски, наконец, о темной коже и об очень темной коже.

Цвет кожи меняется, начиная от бледного и кончая ярко-красным и синеватым, в зависимости от степени наполнения кровеносных сосудов. При расширении кровеносных сосудов происходит покраснение кожи, при их спадении — ее побледнение, а при застойных явлениях крови в кровеносных сосудах наблюдается посинение кожи. Сосочки собственно кожи ладони и подошвы образуют узор, отличающийся у каждого человека своими особенностями. Изменить этот узор невозможно. Лишь в том случае, когда целостность кожи нару-

шается, что бывает, скажем, при глубоких порезах, нарушается и узор, образуемый сосочками. В таких случаях после разреза развивается рубец, представляющий собой разрастание соединительной ткани, срастивающей края разреза. Известно, что при высокой степени эластичности кожа является более гладкой и ровной, а зажатая и затем отпущенная складка кожи легко и быстро сама собой расправляется. Наоборот, складки малоэластичной кожи расправляются с трудом, и сама кожа может несколько отвисать от глубже лежащих тканей, что чаще всего наблюдается у людей преклонного возраста.

Подкожный жировой слой образует подкладку под кожей, которая защищает глубже лежащие ткани. Благодаря своей подвижности этот слой обуславливает возможность смещения кожи относительно образований, расположенных более глубоко.

Кожа имеет придатки, к которым относятся *потовые и сальные железы, волосы и ногти* (см. «Школа изобразительного искусства», вып. IV).

Каждый волос имеет выступающую над кожей часть, *стержень*, и находящийся в толще кожи *корень*. На конце корня волос образует расширение, *луковицу*, в которую вдается *сосочек*, имеющий кровеносные сосуды, обеспечивающие питание волоса. Корень волоса помещается в *волосном мешке*. Этот мешок служит местом прикрепления мышцы, состоящей из гладких мышечных волокон. При сокращении этой мышцы волос принимает более вертикальное по отношению к коже направление, что наблюдается, скажем, при сильном охлаждении, причем вся поверхность кожи становится шероховатой и принимает тот характерный вид, который носит название «гусиная кожа». Сальные железы, как уже сказано, открываются в волосной мешок, причем в каждый мешок открывается не одна, а несколько сальных желез. Ежедневно волос вырастает примерно на 0,2—0,3 мм, а в области бороды даже на 0,4 мм.

Форма и цвет волос неодинаковы. Различают три основных типа формы волос: прямые, волнистые и курчавые. В свою очередь, прямые волосы образуют гладкие пряди, в то время как волнистые встречаются в виде широко- и узковолнистых, а также в виде локонов. Курчавые волосы также бывают неодинаковы. Встречаются слабо и сильно курчавые, слабо и сильно спиральные волосы. Особенно велико различие у разных людей волосного покрова, расположенного главным образом в области лица, а также груди и живота. В одних случаях развитие этого покрова сравнительно небольшое, а в других очень сильное.

Остановимся на вопросе о цвете волос.

Различают пять видов цвета волос: белокурые, светло-русые, ру-

дые, темно-русые и, наконец, черные. В свою очередь, каждая из этих групп подразделяется на подгруппы, например: каштановые волосы, черно-каштановые, пепельные и некоторые другие.

Как по форме, так и по цвету различным бывает строение бровей, ресниц, усов, бороды.

У брови различают *головку*, обращенную к срединной плоскости тела, и *хвост*, обращенный в наружную сторону. Головка в большинстве случаев составляет утолщенную часть брови, в то время как ее хвост сходит на нет в виде острия. Различают брови прямые, изогнутые, брови, обращенные одним из своих концов кверху или вниз, встречаются брови сросшиеся. Кроме того, брови могут быть густыми и жидкими, расположенными более высоко или более низко.

В отношении ресниц также можно отметить разницу в их строении у различных людей. Они бывают не только разнообразными по цвету, но и по своей форме и по концентрации составляющих их волос. Различают ресницы густые и жидкие, прямые и изогнутые, пушистые и тонкие.

Волосы, растущие в области наружного слухового прохода, называются, как уже упоминалось, *траги*, а волосы, находящиеся в области ноздрей, называются *вибриссы*.

Кожа в области головы, в частности лица, образует некоторые борозды, расположенные вдоль ее складок. К этим бороздам принадлежит *борозда верхнего века, носовая, носо-губная, губно-подбородочная*, не говоря уже об упомянутом выше *фильтре* (см. рис. 123). При сокращении мимических мышц образуются борозды и складки кожи, имеющие направление, перпендикулярное ходу волокон названных мышц. По мере уменьшения эластичности кожи ее борозды и складки становятся постоянными, что зависит от образования в глубине борозд рубцовой соединительной ткани.

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ ШЕИ

Верхняя граница шеи проводится по нижнему краю нижнечелюстной кости, далее вверх по заднему краю ее ветви и продолжается примерно горизонтально через наружный слуховой проход, а затем по линии, идущей к наружному затылочному возвышению. Нижняя граница образована верхним краем грудины, в частности ее яремной вырезкой, верхним краем ключицы. Далее эта граница идет через плечевой отросток лопатки, откуда переходит сзади к верхушке остистого отростка седьмого шейного позвонка. На шее различают ее передний и задний отделы. Из них передний составляет

собственно шею, а задний носит название выйной области.

Для изучения пластических особенностей шеи рассмотрим ее скелет, мышцы, некоторые из находящихся здесь внутренних органов, а также особенности шеи, зависящие от типа ее общего строения.

а) Пластическая анатомия скелета шеи

Скелет шеи составляют семь шейных позвонков (рис. 125). Все позвонки, кроме первого, имеют тело. У каждого позвонка есть позвоночное отверстие и отростки.

Первый шейный позвонок, *атлант*, имеет переднюю и заднюю дуги, боковые массы и парный поперечный отросток. Остистого отростка этот позвонок не имеет. На живом человеке атлант не прощупывается. Второй шейный позвонок называется *осевым* или *осью* (эпистрофией). Этот позвонок имеет выступ кверху, называемый зубовидным отростком или зубом, который входит в позвоночное отверстие атланта. Остистый отросток осевого позвонка, обращенный назад, легко прощупывается.

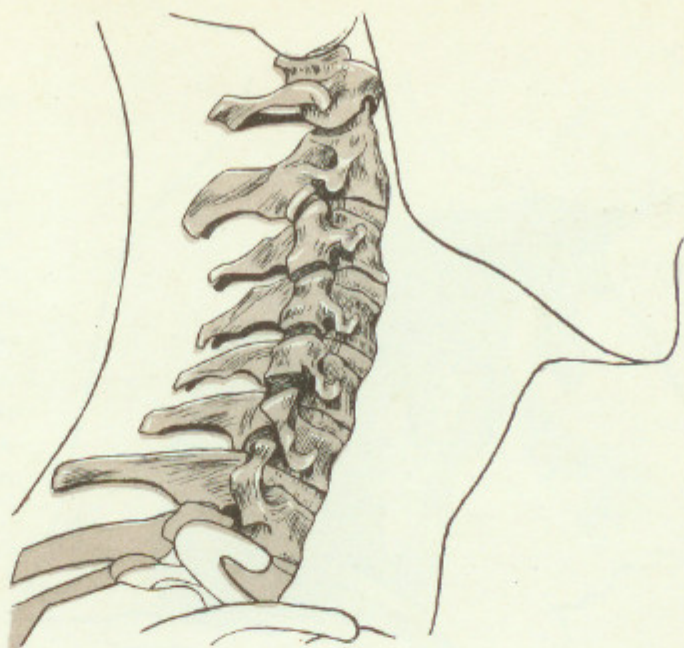


Рис. 125. Скелет шеи. Выпрямленное положение. Вид справа

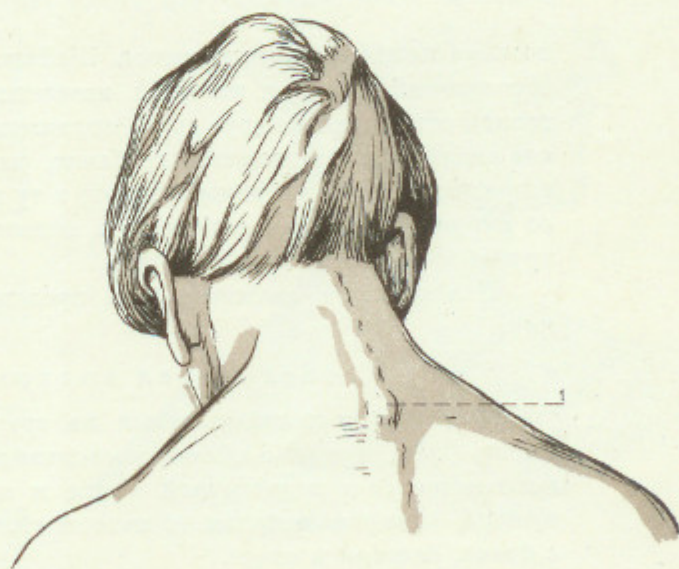


Рис. 126. Выступление остистых отростков шейных и верхних грудных позвонков при согнутом положении шейного отдела позвоночного столба

1 — остистый отросток седьмого шейного позвонка

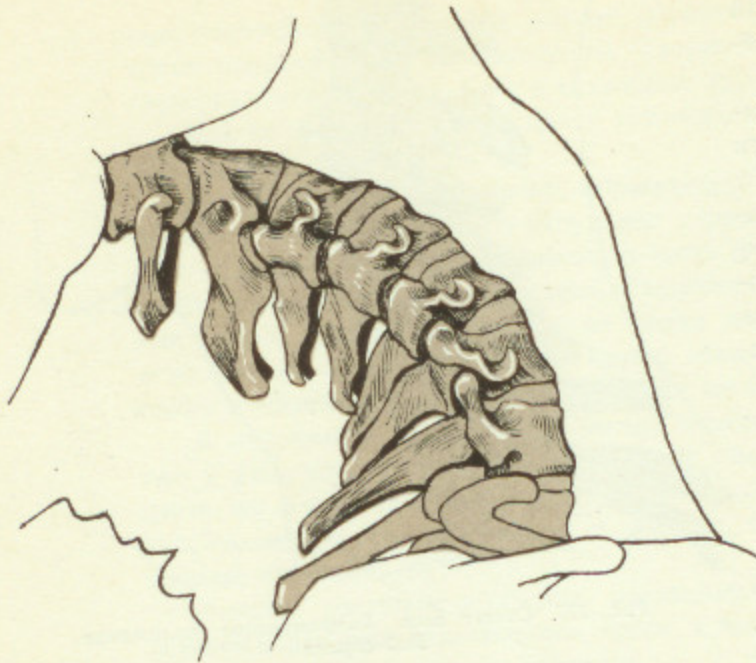


Рис. 127. Скелет шеи. Разогнутое положение головы и шеи

помощи межпозвоночных дисков. Шейные позвонки образуют выступ, обращенный вперед и носящий название *шейного лордоза*. Эти позвонки относительно друг друга подвижны. Движения шейных позвонков сводятся к следующему: сгибание, разгибание (рис. 127), наклон в правую и левую стороны, поворот в ту и другую сторону, связанный со скручиванием шейного отдела позвоночного столба, и, наконец, круговое движение.

Пластическая анатомия шеи представляет интерес для художника.

б) Пластическая анатомия мышц шеи

Мышцы шеи подразделяются на группы. Различают подкожную мышцу шеи, грудино-ключично-сосцевидную мышцу, мышцы, прикрепляющиеся к подъязычной кости и приводящие ее в движение, мышцы, прикрепляющиеся к позвоночному столбу и расположенные с боков, спереди и сзади.

Для рассмотрения пластической анатомии шеи следует упомянуть также о некоторых внутренних органах, находящихся в области шеи и обуславливающих особенности ее внешней формы. В данном

валяется на живом человеке.

Все нижележащие шейные позвонки имеют общий план строения. Характерной особенностью их остистых отростков является то, что они, кроме седьмого, на конце раздваиваются.

Наиболее выступающим назад является остистый отросток седьмого шейного позвонка, который легко прощупывается под кожей (рис. 126). Шейные позвонки соединяются между собой, во-первых, при помощи их суставных отростков, а, во-вторых, тела их, кроме верхних двух, соединяются при

случае речь идет о лежащих ниже подъязычной кости — щитовидном хряще, перстневидном хряще, отчасти трахее, а кроме того, о щитовидной железе. Из названных образований особенно заметно выступает и хорошо прощупывается под кожей щитовидный хрящ, который у мужчин развит и выдается значительно сильнее, чем у женщин. Это обстоятельство связано с тем, что у мужчин более длинные голосовые связки и более низкий голос, чем у женщин (приблизительно на одну октаву). Степень развития щитовидного хряща как у мужчин, так и у женщин зависит от индивидуальных особенностей. Ниже щитовидного хряща лежит перстневидный хрящ, который в некоторых случаях хорошо заметен под кожей. Щитовидная железа имеет две боковые доли, лежащие под мышцами и оказывающие заметное влияние на форму шеи. Находящийся между боковыми долями этой железы перешеек прилегает к трахее. Он легко прощупывается под кожей.

При рассмотрении мышц шеи необходимо иметь в виду, что некоторые из них начинаются на костях, образующих грудную клетку и плечевой пояс (ключица и лопатка).

Подкожная мышца шеи (рис. 128) представляет собой широкий тонкий мышечный слой, расположенный непосредственно под кожей и частично к ней прикрепляю-

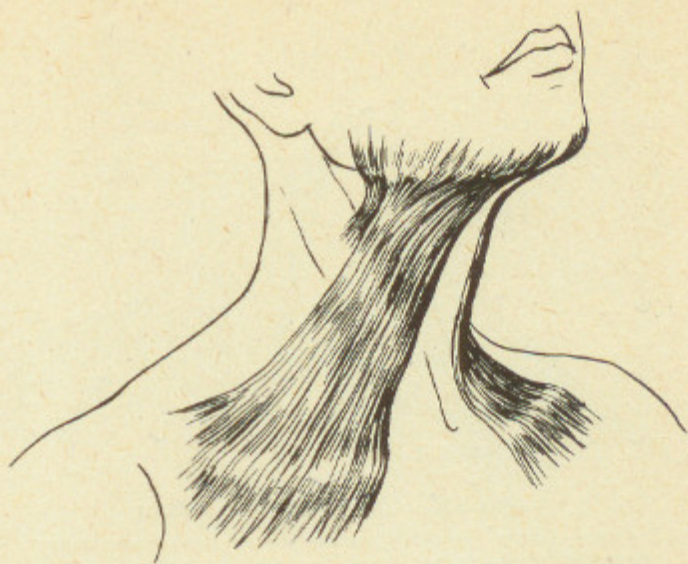


Рис. 128. Подкожная мышца шеи

индивидуальных особенностей. Ниже щитовидного хряща лежит перстневидный хрящ, который в некоторых случаях хорошо заметен под кожей. Щитовидная железа имеет две боковые доли, лежащие под мышцами и оказывающие

заметное влияние на форму шеи. Находящийся между боковыми долями этой железы перешеек прилегает к трахее. Он легко прощупывается под кожей.

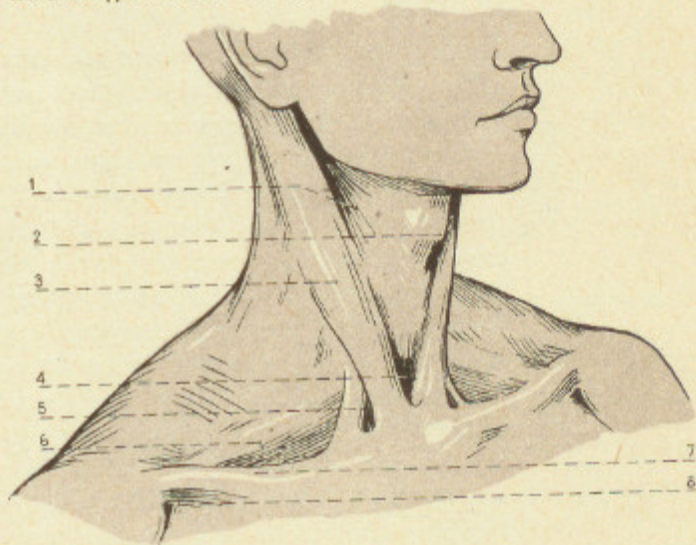


Рис. 129. Экстерьер шеи. Выступы и углубления

1 — сонная ямка; 2 — щитовидный хрящ; 3 — грудино-ключично-сосцевидная мышца; 4 — яремная ямка; 5 — малая надключичная ямка; 6 — большая надключичная ямка; 7 — ключица; 8 — подключичная ямка

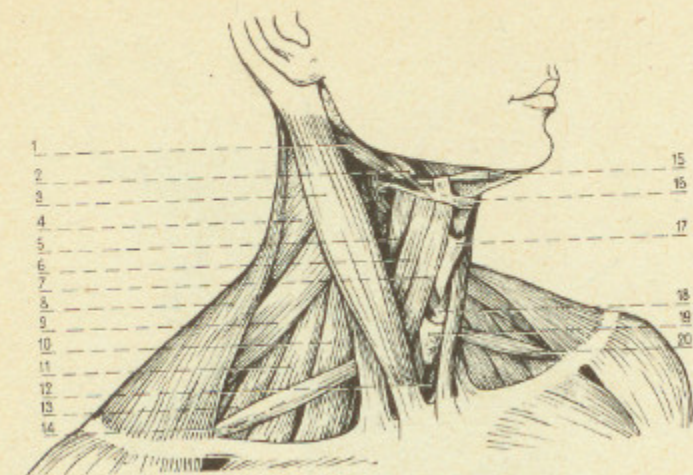


Рис. 130. Мышцы шеи. Вид справа

- 1 — заднее брюшко двубрюшной мышцы; 2 — шиловидная мышца; 3 — грудино-ключично-сосцевидная мышца; 4 — пластинчатая мышца; 5 — щитоподъязычная мышца; 6 — лопаточно-подъязычная мышца (переднее брюшко); 7 — грудино-подъязычная мышца; 8 — трапециевидная мышца; 9 — мышца-подниматель лопатки; 10 — передняя лестничная мышца; 11 — средняя лестничная мышца; 12 — грудино-щитовидная мышца; 13 — задняя лестничная мышца; 14 — лопаточно-подъязычная мышца (заднее брюшко); 15 — переднее брюшко двубрюшной мышцы; 16 — подъязычная кость; 17 — щитовидный хрящ; 18 — перстневидный хрящ; 19 — щитовидная железа (не указана ее пирамидальный отросток); 20 — левая лопаточно-подъязычная мышца (заднее брюшко).

щийся. Эта мышца начинается еще на лице. Ее отдельные волокна переходят через нижний край нижнечелюстной кости и идут вниз в наружном направлении, частично переходя через ключицу и оканчиваясь в области верхнего отдела груди. Таким образом, эта мышца имеет направление волокон сверху вниз и кнаружи. При изолированном сокращении этой мышцы направление ее волокон отчетливо видно под кожей. Особенно хорошо заметен передний край этой мышцы, который в некоторых случаях обуславливает образование в переднем отделе шеи появления кожной складки.

Участие этой мышцы в движениях шеи крайне не-

велико. Ее значение, считают, заключается в том, что, сокращаясь, она обуславливает некоторые оттягивания кожи шеи, что облегчает отток крови от головы. Этим и объясняется значительное сокращение этой мышцы при некоторых сильных мышечных напряжениях.

Грудино-ключично-сосцевидная мышца играет исключительно важную роль в пластике шеи. Она хорошо видна под кожей как при рассмотрении шеи спереди, так и сбоку (рис. 129). Эта мышца начинается двумя головками, одной от грудины, а другой от ключицы. Она идет вверх и несколько наружу, слегка изгибается и прикрепляется к сосцевидному отростку височной кости (рис. 130). Функция мышцы заключается в том, что она нагибает голову вперед и, кроме того, поворачивает ее в противоположную сторону. Эта мышца хорошо прощупывается на всем своем протяжении. Между двумя головками мышцы, грудинной и ключичной, находится *малая надключичная ямка*, которая особенно хорошо видна в том случае, когда голова несколько повернута в сторону. В этой ямке прощупываются части ключицы и грудины, образующие здесь грудино-ключичный сустав. Между правой и левой грудинными головками мышцы находится *яремная ямка*, нижний край которой образован рукояткой грудины, именно ее ярем-

ной вырезкой. В пластике шейная ямка имеет большое значение.

Подъязычная кость является местом прикрепления целого ряда мышц, которые смещают ее книзу и кверху, а вместе с этим смещают и прикрепляющиеся к подъязычной кости внутренние органы — гортань (рис. 131), глотку, язык. Рассмотрим мышцы, опускающие подъязычную кость. К ним принадлежат мышцы, идущие от грудины лопатки и от щитовидного хряща. Все эти мышцы носят названия в соответствии с теми местами, где они начинаются и прикрепляются: *грудино-подъязычная*, *лопаточно-подъязычная*, *грудино-щитовидная* (рис. 132), а также *щито-подъязычная*.

К мышцам, расположенным выше подъязычной кости и при своем сокращении оттягивающим ее кверху, принадлежит двубрюшная, о которой уже упоминалось ранее, а также несколько других более мелких мышц.

К мышцам, расположенным в боковых отделах шеи, относятся три *лестничные* — *передняя*, *средняя* и *задняя*. Эти мышцы идут от поперечных отростков шейных позвонков к первому и второму ребрам. При своем сокращении они способствуют наклону шеи, а вместе с этим и головы в сторону. Если же позвоночный столб укреплен, то они поднимают ребра. На задней поверхности шеи находится тра-

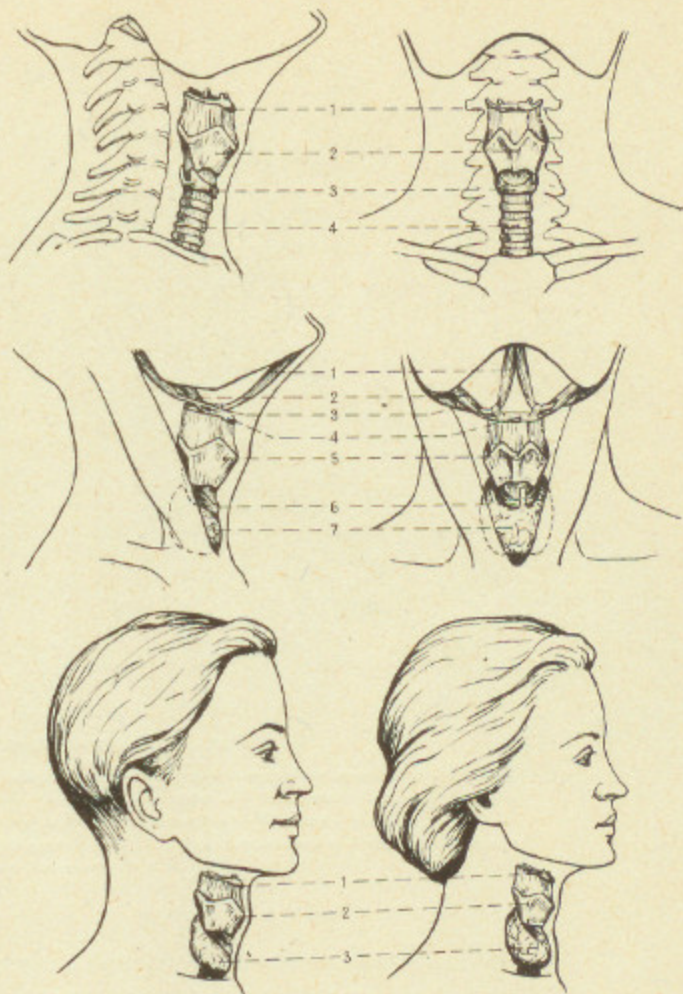


Рис. 131. Подъязычная кость, щитовидный хрящ и некоторые другие образования шеи (схема)

Верхний рисунок: 1 — подъязычная кость; 2 — щитовидный хрящ; 3 — перстневидный хрящ; 4 — трахея.

Средний рисунок: 1 — переднее брюшко двубрюшной мышцы; 2 — шилоподъязычная мышца; 3 — заднее брюшко двубрюшной мышцы; 4 — подъязычная кость; 5 — щитовидный хрящ; 6 — перстневидный хрящ; 7 — щитовидная железа (без пирамидального отростка).

Нижний рисунок: 1 — подъязычная кость; 2 — щитовидный хрящ; 3 — щитовидная железа (без пирамидального отростка)

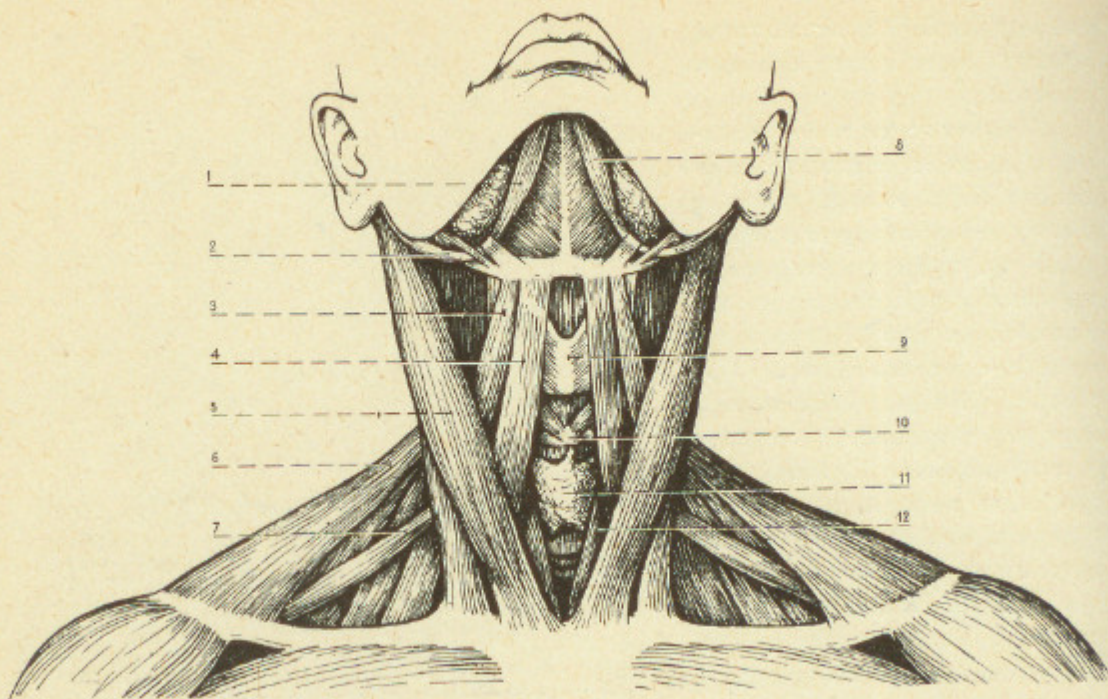


Рис. 132. Мышцы шеи. Вид спереди

1 — переднее брюшко двубрюшной мышцы; 2 — заднее брюшко двубрюшной мышцы; 3 — лопаточно-подъямочная мышца (верхнее брюшко); 4 — грудино-подъязычная мышца; 5 — грудино-ключично-сосцевидная мышца; 6 — трапециевидная мышца; 7 — лопаточно-подъязычная мышца (нижнее брюшко); 8 — переднее брюшко двубрюшной мышцы; 9 — щитовидный хрящ; 10 — перстевидный хрящ; 11 — щитовидная железа; 12 — грудино-щитовидная мышца

пециевидная мышца. Эта мышца лежит поверхностно. Она начинается от черепа, от остистых отростков шейных позвонков, а кроме того, от остистых отростков всех грудных позвонков. Волокна верхнего отдела трапециевидной мышцы идут книзу и кнаружи и прикрепляются к ключице и к лопатке, именно к ее ости и к ее плечевому отростку. Эта мышца при сокращении разгибает шею и голову, а кроме того, несколько наклоняет ее в сторону (рис. 133). Под трапециевидной мышцей располагаются более глуболежащие мышцы: *пластырная, полуостистая, ромбовидные* и др.

Между грудино-ключично-сосцевидной мышцей, трапециевидной мышцей и ключицей находится углубление, носящее название *большой надключичной ямки*. Эта ямка особенно хорошо видна в том случае, когда плечи несколько приподняты.

Форма шеи у разных людей неодинакова. Встречается узкая и длинная шея, короткая и широкая и переходная между ними форма.

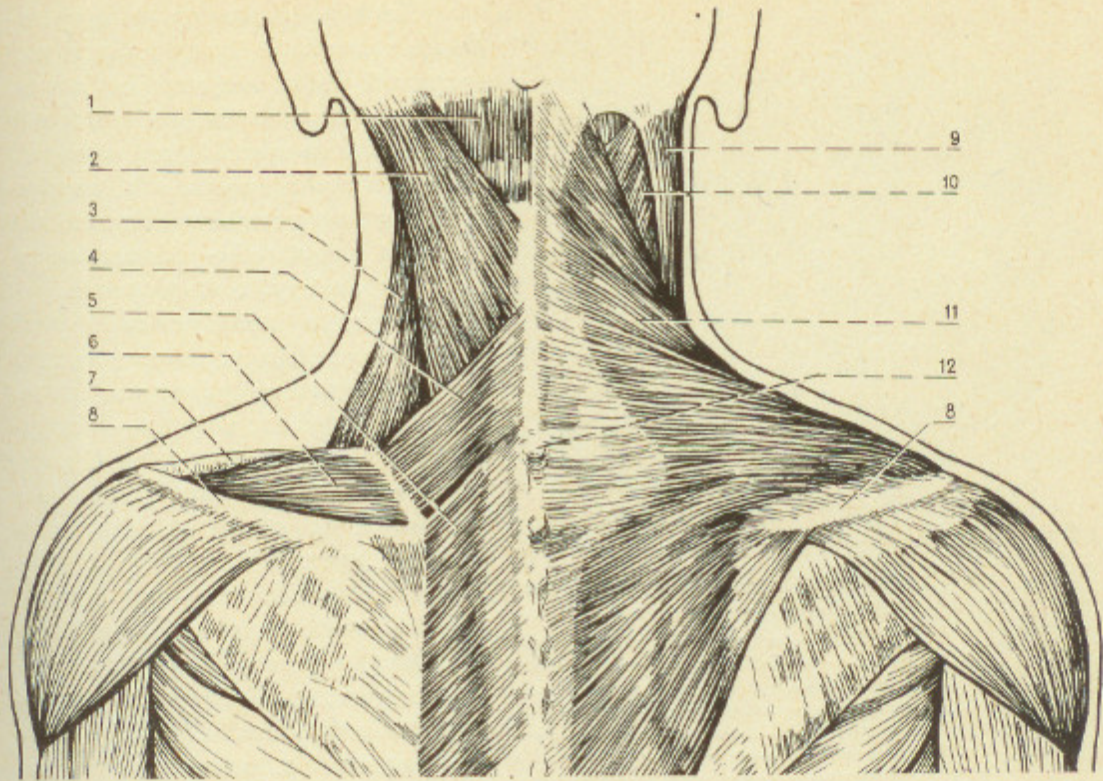


Рис. 133. Мышцы шеи. Вид сзади

1 — полуостистая мышца; 2 — пластырная мышца; 3 — мышца-подниматель лопатки; 4 — малая ромбовидная мышца; 5 — большая ромбовидная мышца; 6 — надостная мышца; 7 — ключица; 8 — ость лопатки; 9 — грудно-ключично-сосцевидная мышца; 10 — пластырная мышца; 11 — трапециевидная мышца; 12 — остистый отросток седьмого шейного позвонка (справа показаны более поверхностно, а слева — более глубоко лежащие мышцы)

ПРОПОРЦИИ ГОЛОВЫ И ШЕИ

(Рис. 134 и 135)

Голова с возрастом увеличивается в своих размерах, но относительно величины всего тела становится меньше. У двухмесячного человеческого зародыша голова составляет половину длины всего тела, у новорожденного она укладывается в росте тела четыре раза, в три года — около пяти раз, в семь лет — шесть раз, в четырнадцать лет — семь раз. Что касается взрослого человека, то общее правило таково, что у людей низкого роста голова относительно более крупная, а у людей высокого роста она меньше, в частности, у людей, имеющих 170 см, она укладывается в росте 7,5 раза, при росте в 175 см — 7,75 раза, а при росте 180 см — 8 раз.

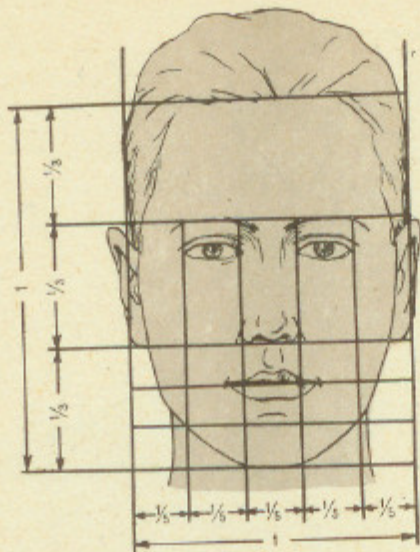


Рис. 134. Первая схема пропорций головы. Вид спереди

Схема иллюстрирует пример, когда лобная, носовая и губно-подбородочные части лица имеют одинаковую высоту. Вертикальные линии показывают, что расстояние между внутренними углами глаз, ширина щелей век и расстояние между наружными углами правого и левого глаза и боковыми касательными головы имеют приблизительно одинаковую величину. На схеме приведен случай, когда высота нижней губы и подбородка вдвое больше высоты верхней губы.

Проводя срединную плоскость через голову и подразделяя ее на две половины, можно отметить, что обычно они не являются полностью тождественными и что лицо у человека несколько асимметрично. Эта асимметрия часто проявляется в форме носа, иногда в положении глазных щелей и бровей, а чаще всего в положении углов рта. Вертикальными линиями можно подразделить лицо на пять приблизительно одинаковых по ширине частей. Одна такая линия проводится через внутренний, а другая — через наружный углы глаза (рис. 134).

Между двумя внутренними вертикальными линиями располагаются крылья носа и ротовое отверстие, которое обычно шире указанного расстояния между этими двумя линиями. Часть головы, лежащая между наружным углом глаза и плоскостью, касательной к боковой поверхности головы, при рассмотрении спереди составит ее боковой отдел. Длина щели век, как и расстояние между внутренними углами правого и левого глаза, составляют приблизительно $\frac{1}{8}$ высоты головы. Что касается положения ротовой щели, то она находится при-

Если подразделить высоту головы на четыре равные части и к верхней части отнести ее отдел, покрытый волосами, то за второй отдел можно принять тот, который соответствует высоте лба, за третий — соответствующий длине носа, а за четвертый — область верхней, нижней губ и подбородка.

Нередко пользуются другой пропорцией. Делят голову, именно лицо при рассмотрении его спереди, на три части: лобную, носовую и рото-подбородочную, на волосистую же часть головы прибавляют примерно половину одной из указанных третей.

Естественно, что все соотношения имеют только приближительное значение. Изображая лицо, художник находит индивидуальные особенности каждой данной модели и, пользуясь названными соотношениями, отыскивает те отклонения от них, которые имеются в том или ином случае.

близительно между верхней и средней третями нижнего (ротоподбородочного) отдела головы. Горизонтальная линия, проведенная через правый и левый зрачки, делит голову при ее рассмотрении спереди на две примерно равные по своей высоте части (рис. 135).

Высотой шеи в пластической анатомии условно принято считать расстояние между подбородком и яремной вырезкой. Высота шеи у взрослого человека составляет приблизительно половину высоты лица, взятого вместе со лбом. Что касается новорожденного, то шея у него составляет только $\frac{1}{50}$ часть фигуры, в то время как у взрослого — $\frac{1}{15}$ — $\frac{1}{16}$ часть фигуры. Отсюда следует, что длина шеи во время роста увеличивается не только абсолютно, но и относительно. Есть наблюдения, что высота шеи равняется высоте стопы, что она равняется расстоянию между внутренней и наружной лодыжками.

Окружность шеи приблизительно равняется удвоенной окружности запястья. Она составляет половину окружности талии. Передне-задний размер шеи приблизительно равняется передне-заднему размеру голени в области икроножной мышцы. По своей форме шея напоминает цилиндр. Книзу шея несколько расширяется. Кожа шеи имеет складки, расположенные в области подбородка и в области затылка, вернее, вийной области.

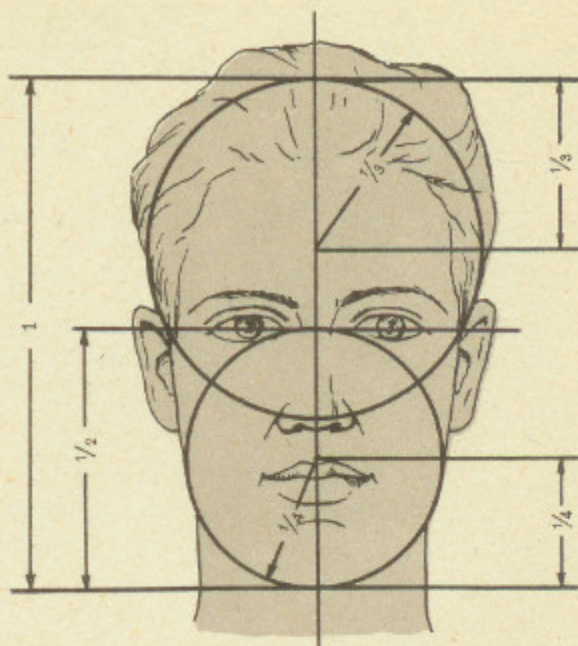


Рис. 135. Вторая схема пропорции головы. Вид спереди

На схеме показано, что горизонтальная линия, проводимая через зрачки, делит высоту головы пополам. Верхний круг имеет радиусом одну треть высоты головы, а нижний — одну четверть этой высоты. Верхний круг использован для построения рисунка мозгового черепа, а нижний — для построения лицевого.



МАСТЕРА ИСКУССТВА О ПОРТРЕТЕ

ДИДРО

Похожий портрет пачкуна умирает вместе с изображенным лицом; портрет умелого человека остается навсегда. По этим портретам наши потомки создают себе представление о великих людях, которые им предшествовали. Если любовь к искусствам является всеобщей для всей нации, знаете ли вы, что из этого происходит? Глаз народа приравнивается к глазу великого художника, и преувеличение полностью сохраняет для него сходство. Он не старается придраться, он не говорит: этот глаз слишком мал или слишком велик; этот мускул преувеличен, эти формы неправильны, это веко слишком толсто; эти кости вокруг глазной впадины слишком приподняты;— он выделяет то, что познание красоты внесло в копию. Он видит модель, которая передана не в точности, и он вскрикивает от восхищения. Вольтер пишет свои исторические труды: как древние скульпторы делали бюсты, как ученые живописцы наших дней делают портреты. Он увеличивает, он преувеличивает, он исправляет формы; прав ли он? Или не прав? Для педанта он не прав; он прав для человека со вкусом. Прав он или не прав, но в памяти грядущих людей останется то лицо, которое он написал.

...Знать страсти нежные и сильные и передавать их без гримасничанья. Лаокоон страдает, но не гримасничает; однако жестокая боль пронизывает его тело с конца пальцев на ногах до макушки головы. Она глубоко захватывает, не внушая отвращения. Сделайте так, чтобы я не мог ни остановить, ни оторвать моих глаз от вашего холста.

Не смешивайте манерничанье, гримасу, вздернутые уголки губ, кислое выражение личика и тысячу других мелочных аффектированностей с изяществом и, тем более, с выразительностью.

Пусть ваша голова будет, прежде всего, прекрасна; страсти легче всего выразить на прекрасном лице. Когда они контрастируют, они становятся еще ужаснее.

...Пренебрежение к портрету и бюсту указывает на упадок этих обоих искусств. Не было ни одного крупного художника, который не сумел бы написать портрета; свидетельством тому — Рафаэль, Рубенс, Ле Сюзар, Ван-Дейк. Не было ни одного крупного скульптора, который не сумел бы сделать бюста. Всякий ученик начинает так, как начало и само искусство. Пьер однажды сказал: «Знаете ли вы, почему мы все, исторические живописцы, не пишем портретов? Потому что это слишком трудно».

Но если есть портрет лица, то есть и портрет глаза, есть портрет шеи, груди, живота, ноги, руки, пальца ноги, ногтя; ибо что такое портрет, как не изображение какого-либо существа, сколько-нибудь индивидуального? И если вы не так быстро, не так уверенно узнаете по столь определенным признакам портрет ногтя, как портрет лица, то не потому, что это невозможно, но потому, что вы его меньше изучали; потому, что он имеет меньшее протяжение; что его характерные черты меньше, незначительнее, неопределеннее.

ФАЛЬШОНЕ

Различные портреты должны между собой иметь столь же мало сходства, как и различные физиономии.

ЭНГР

Портрету часто недостает сходства, потому что для него дурно позировали при дурном расположении света и тени, так что бывает трудно узнать оригинал, если видели его в том же месте, где с него писали. Чтобы достигнуть сходства надлежащим образом, надо долго проникаться лицом, которое хотят написать, рассматривать его досыта со всех сторон и посвятить этому даже первый сеанс. Кроме того, есть лица, которым больше подходит en face, другим — в три четверти или сбоку, некоторым — профиль. Одни требуют много света, другие производят больше впечатления, когда есть тени, особенно худые лица, которым нужно положить тени в углубления глаз, что придаст голове более эффекта и выразительности. И для этого надо дать освещение сверху и в небольшом количестве.

ДЕЛАКРУА

Большинство мастеров усвоило привычку, рабски воспринятую и их последователями, преувеличивать темноту фона на портретах: этим путем они думали сделать лица более впечатляющими. Но эта темнота фона наряду с освещенными лицами, как они показаны художником, уничтожает основное достоинство всякого портрета — простоту...

В простоте — главная прелесть портрета. Я не отношу к числу портретов те, где идеализируются черты знаменитого человека, которых не увидишь, и портреты, писанные по репродукциям. К подобным изображениям правомерно примешивать выдумку. Настоящие портреты — это те, которые пишутся с современников: их приятно видеть на холсте такими, какими мы их встречаем в жизни, хотя бы это были знаменитости. Хотя они и далеки от наших глаз, ум наш склонен возвеличивать их образ, как и присущие им достоинства. Когда их изображение запечатлено и находится перед нашими глазами, нам бесконечно приятно сравнивать действительность с созданием нашего воображения.

В. А. ТРОПИННИ

...Не упускайте из вида, что в портрете главное — лицо; работайте голову со вниманием и усердием, остальное — дело второстепенное. Обращайте внимание при посадке для портрета кого бы то ни было, чтобы это лицо не заботилось сесть так, уложить руку этак и пр., постарайтесь развлечь его разговором и даже отвлечь от мысли, что вот он сидит для портрета.

...Нужно стараться сохранить (правильнее — подмечать) в посадке, в движении головы, рук натуральную грацию: всякое натянутое, изысканное положение фигуры действует неприятно на глаз; оно в натуре не так замечается, потому что бывает большею частью минутное, временное, а на полотне оно остается навсегда. И потому необходимо избегать всякой натяжки (изысканности и безобразия). Ему необходимо наблюдать, чтобы прическа, уборы, платья — все это не было примазано, приглажено, уложено и пр.; некоторая небрежность во всем этом составляет красоту и приятна для глаз.

К. П. БРЮЛЛОВ

Сперва занялся он головой; интересно и чрезвычайно поучительно было видеть, как приступил он к делу. Пройдя легко столовым ножом по портрету, он согнал с него некоторые неровности красок, потом, промаслив слегка, начал полукорпусно и кое-где лессировкой проходить голову; с каждым мгновением голова теряла материалность красок и как бы облекалась телом; голубые глаза загорелись блеском, на щеках заиграл румянец, и малиновый рот принял какую-то бархатность — что весьма трудно в механизме живописи; роскошный бюст, также облекаясь в красоту прозрачных полутонов, казалось, начал колышаться под волшебной кистью, вдыхавшей в него жизнь. При этом труде работал он смело, но осторожно...

(Из воспоминаний А. Н. Мокрицкого)

Вошел Брюллов в мастерскую.

Потом подошел к рисунку: «Это что за ладонь? точно в теплой перчатке...

заметьте, что рука заодно с лицом действует при каждом внутреннем движении человека; испуг ли это, удивление ли, грусть ли, радость ли — руки, если они свободны, всегда действуют согласно с лицом; наблюдайте и изучайте это согласие, чтоб лицо не выражало одного, а рука другого. Чувствуйте каждое движение сами, будьте актером: страдайте, радуйтесь, задумывайтесь и на самом себе вы поймете лучше, чем подметите у других. Душа художника, как зеркало, должна отражать в себе всю природу; образованный вкус его выберет из нее прекрасное, а талант передаст в картину...»

(Из воспоминаний А. Н. Мокрицкого)

П. А. ФЕДОТОВ

Можно ли уловить душу человека, пришедшего именно с той целью, чтобы с него писали портрет? Что такое выражает лицо его во время сеанса? Чем он занят? Чем развлечен? Сидит, не смея шевельнуться. Великие художники имеют способность прозирать и улавливать душу даже в такие глупые моменты бессмысленной неподвижности. Впрочем, я все-таки полагаю, что портрет должен быть исто-

рической картиной, в которой изображаемое лицо было бы действующим; тогда только в нем будет смысл, жизнь, виден характер того, с кого пишут.

И. Н. БРАМСКОЙ

Мы как раз подошли к портрету Стрелетовой Ярошенко. Вы говорите: «Это безобразно!» И я понимаю, что Вы ищете тут то, что Вы видели иногда у Стрелетовой, делающее ее не только интересной, но замечательно красивой и привлекательной. И, несмотря на то, я утверждаю, что портрет самый замечательный у Ярошенко; это в живописи то же, что в литературе портрет, написанный Достоевским. Хорошо это или дурно — я не знаю; дурно для современников, но когда мы все сойдем со сцены, то я решаюсь пророчествовать, что портрет Стрелетовой будет останавливать всякого. Ему не будет возможности и знать, верно ли это и так ли ее знали живые, но всякий будет видеть, какой глубокий трагизм выражен в глазах, какое безысходное страдание было в жизни этого человека, и зритель будущего скажет: «И как все это искусно приведено к одному знаменателю и как это мастерски написано!» Несмотря на детали, могущество общего характера выступает более всего. Вы думаете, что Ярошенко не мог бы написать иначе? Мог бы, если бы захотел. Но в том-то и дело, что он не сможет захотеть. Ну, да это, наконец, и спорно.

Человечество всегда дорожило теми художественными произведениями, где с возможной полнотой выражена драма человеческого сердца или, просто, внутренний характер человека. Часто изображения одного только характера бывает достаточно, чтобы имя художника осталось в истории искусства.

В. И. СУРИКОВ

Но выше и симпатичнее — это портрет Веласкеза Иннокентий X в палатце Дорио. Здесь все стороны совершенства есть — творчество, форма, колорит, так что каждую сторону можно отдельно рассматривать и находить удовлетворение. Это живой человек, это выше живописи, такая существовала у старых мастеров. Тут прощать и извинять нечего. Для меня все галереи Рима — этот Веласкеза портрет. От него невозможно оторваться, я с ним, перед отъездом из Рима, прощался, как с живым человеком, простился, опять воротился — думаешь, а вдруг в последний раз в жизни вижу его? Смешно, но это я чувствовал...

М. М. АНТОКОЛЬСКИЙ

Раз я делаю портрет, я должен показать человека таким, каков он есть, а не таким, каким я желал бы его смерти моим художественным, традиционным аршином.

В. А. СЕРОВ

У многих художников свой метод работы. У Серова был также свой. Среди русских портретистов Серова считают наиболее строгим не только по отношению к людям, но и к своеобразно понятому им своему призванию и к особой системе доказывать это.

Он писал быстро, быстро схватывал сходство и однако... часто девяносто сеансов! Легко сказать, но трудно поверить. Как же хватало на это сил у него и

терпения у модели? Что за нелепость, что за ненужное истязание обеих сторон? Во имя чего могла быть оправдана такая долгая пытка?

Серовский метод работы был жесток. Так скажут все, кроме тех, кто знает ремесло портретиста. Это мало поймут другие художники, не знакомые с этим ремеслом, еще менее поймут модели и совсем не поймут любители живописи, не задумывающиеся над тем, каким мастером и как создается портрет.

(Из воспоминаний художника Н. П. Ульянова)

А. М. ГЕРАСИМОВ

Никогда нельзя модель усаживать сразу в ту позу, которая вам почему-то представляется подходящей. Первые полчаса, а то и час я сижу, разговариваю с портретируемым. Он за это время будет вставать, ходить и, наконец, сядет так, как для него наиболее характерно, а значит и так, как вам надо...

Я портрет пишу только четырьмя красками (за исключением волос). Это — белила, светлая охра, английская красная и кобальт в масляной живописи, а в акварели кобальт заменяю прусской синей.

Я всегда любил портрет, всегда меня к нему тянуло, сначала в детстве бессознательно, а потом, как стал живописцем, уже, конечно, вполне сознательно. Он всегда открывал мне и как художнику и как человеку огромные творческие возможности. В нем, по-моему, как, пожалуй, нигде, с исключительной полнотой можно подчеркнуть и выразить свое живописное умение и, главное, умение постигать и угадывать, может быть, самое трудное, самое ответственное для всякого искусства — чужой внутренний мир, внутреннее состояние или, как говорят, душу человека, его дела, мысли и желания.

И. Э. ГРАВАРЬ

...Как никогда прежде, я понял в Гаарлсме, что высшее искусство есть искусство портрета, что задача пейзажного этюда, как бы она ни была пленительна, — пустячная задача по сравнению со сложным комплексом человеческого облика, с его мыслями, чувствами и переживаниями, отражающимися в глазах, улыбке, наморщенном челе, движении головы, жесте руки. Насколько все это увлекательнее и бесконечно труднее!

Всюду, где я бывал, я наблюдал людей — веселых и хмурых, беспечных и озлобленных, бесхитростных и лукавых, стараясь разгадать их явную и затаенную психику. Я решил поступить так, как поступал раньше, готовясь к сложным живописным проблемам, — решил упражняться, упражняться и упражняться. Но тогда мне было достаточно сделать десяток натюрмортов, чтобы размять руки, а теперь нужно было переходить на гаммы и экзерсисы голов. И я пустился добывать свободу портретной кисти при помощи таких именно портретных гамм. Позировали все свои, в свободные часы и дни; потом пошли чужие.

Я никогда не считал, что быстрота в писании портрета есть нечто заменяющее качество. Серов писал портреты по тридцати, пятидесяти и восьмидесяти сеансов, и едва ли его можно серьезно упрекать в медлительности и ненужной кропотливости. Но в то же время я понимал, что при равенстве прочих условий хорошего портрета быстрота — вещь не плохая, особенно ценная в наши дни фантастических темпов, когда ни у кого нет времени посидеть больше двух-трех раз для портрета. Кроме того, я знал, что как раз самые мои любимые портретисты —

Веласкес и Гальс — писали быстро, в сеанс, много — два. Таким образом, быстрота есть все-таки немалое достоинство. Но быстрота, кроме того, действительно важное преимущество: погода не постоянна, а с ней изменчиво и освещение модели; и сам человек сегодня не совсем тот, что вчера, в чем-то другой, менее живой, желтее или серее, обыденнее, скучнее. Все это мешает, надо постоянно менять и перекладывать, если не уметь ловить быстро, схватывать на лету.

Мне было давно ясно, что из всех частей человеческого лица совершенно особую природу имеют глаза. В то время как остальные черты неподвижны, глаза всегда производят впечатление если не прямо двигающихся, то и не застывших: они влажны, то моргают, то напрягаются, то расширяются, то суживаются. Этот контраст между динамичностью глаз и статичностью других органов лица следовало бы как-то передать в живописи.



СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ, ВКЛЮЧЕННЫХ В ТРЕТИЙ ВЫПУСК

	Стр.	Стр.
На фронтисписе. <i>Леонардо да Винчи</i> . Автопортрет. 1515—1519. Сангина	2	66—67
<i>И. Е. Репин</i> . Этюд с головы Александра Севера. 1864. Графитный карандаш	15	67
<i>А. А. Иванов</i> . Голова Лаокоона. 1824. Графитный карандаш	16	80—81
<i>Неизвестный художник эпохи Возрождения</i> . Женская голова. XIV в.	28	84—85
<i>Карраччи</i> . Этюд голов мальчика и юноши. Около 1600. Сангина	36	88
<i>Михеланджело</i> . Этюд головы. 1510—1511. Итальянский карандаш, перо	37	88—89
<i>В. А. Серов</i> . Портрет П. А. Мамонтовой. 1900-е годы. Графитный карандаш	38	89
<i>Тинторетто</i> . Голова мужчины. Уголь, белила	40	90
<i>В. А. Серов</i> . Портрет Ф. И. Шаляпина. Фрагмент. 1905. Уголь	41	99
<i>Э. Я. Эйрман</i> . Портрет художника В. Лойка. 1955. Графитный карандаш	42	103
<i>А. И. Лактионов</i> . Портрет народного артиста РСФСР А. В. Жильцова. 1955. Сангина	43	107
<i>Жан Клуз</i> . Портрет неизвестного. Около 1531. Итальянский карандаш, сангина	44	109
<i>Иорданс</i> . Этюд головы старухи. Уголь. <i>Дюрер</i> . Старик. 1521. Кисть на тонированной бумаге	45	113
<i>Н. И. Фешик</i> . Детская головка	46	115
<i>И. Е. Репин</i> . Детская головка. 1901. Уголь, сангина	47	135
<i>О. А. Кширенский</i> . Портрет А. А. Олениной. 1828. Итальянский карандаш	49	136
<i>И. Е. Репин</i> . Не ждали. Фрагмент. 1884—1888. Масло	51	137
<i>Рафаэль</i> . Сикстинская мадонна. Фрагмент. 1515—1519. Масло	52	138
<i>Леонардо да Винчи</i> . Этюд голов сражающихся воинов. 1503—1504. Уголь	53	139
<i>Леонардо да Винчи</i> . Монна Лиза (Джоконда). Около 1503. Масло	54	140
<i>Рубенс</i> . Портрет камеристки. Около 1625. Масло	55	141
<i>Ван-Дейк</i> . Автопортрет. Конец 1620—начало 1630-х годов. Масло	56	142
<i>Ф. Хальс</i> . Цыганка. 1630. Масло	59	143
<i>Рембрандт</i> . Портрет старушки (жены брата). Фрагмент. 1654. Масло	60	144
<i>Веласкес</i> . Портрет Иннокентия X. Фрагмент. 1650. Масло	61	145
<i>А. А. Иванов</i> . Голова Иоанна Крестителя. 1840-е годы. Масло	62	147
<i>И. Е. Репин</i> . Портрет П. А. Стрепетовой. 1881. Масло	63	166
<i>И. Е. Репин</i> . Сибирская красавица (портрет Е. А. Рачковской). 1891. Масло	64	167
<i>М. В. Нестеров</i> . Портрет И. П. Павлова. 1935. Масло	65	169
<i>К. М. Максимов</i> . Сашка-тракторист. 1954. Масло	66	
<i>И. Е. Репин</i> . Голова горбуна (этюд для картины «Крестный ход в Курской губернии»). 1881. Масло	67	
<i>К. П. Брюллов</i> . Портрет археолога Ланчи. 1851. Масло	68	
<i>М. В. Нестеров</i> . Портрет И. Д. Шадра. 1934. Масло	69	
<i>И. Е. Репин</i> . Портрет Н. И. Пирогова. Фрагмент. 1881. Масло	70	
<i>А. М. Герасимов</i> . Портрет И. М. Москвина. 1940. Масло	71	
<i>И. И. Левитан</i> . Вечер. Золотой плес. Тоновая акварель	72	
<i>В. И. Суриков</i> . Севилья. 1910. Акварель	73	
<i>Д. Н. Кардовский</i> . Рыбачья слобода в Переславле-Залесском. 1924. Акварель	74	
<i>К. А. Сомов</i> . Вечерняя дорога. 1896. Акварель	75	
<i>А. П. Остроумова-Лебедева</i> . Летний сад в июне. 1929. Акварель	76	
<i>А. А. Дейнека</i> . Весна. 1956. Акварель	77	
Голова царицы Нефертити. Начало XIV в. до н. э. Песчаник	78	
<i>Пракситель</i> . Гермес. Фрагмент статуи. Середина IV в. до н. э. Мрамор	79	
Портрет Люция Вера. II век н. э. Мрамор	80	
<i>Бенедетто да Майано</i> . Портрет Петро Меллини. 1474. Мрамор	81	
<i>Донателло</i> . Портрет Никколо да Уцца-но. XV в. Терракота	82	
<i>Дезидерио да Сеттиньяно</i> . Женский портрет. XV в. Мрамор	83	
<i>Гудон</i> . Портрет Вольтера. 1778—1779. Бронза	84	
<i>Гудон</i> . Портрет Ж. Бюффона. 70—80-е годы XVIII в. Мрамор	85	
<i>Ф. И. Шубин</i> . Портрет И. Г. Чернышева. 1770-е годы. Мрамор	86	
<i>В. И. Мухина</i> . Портрет доктора А. А. Замкова. 1935. Мрамор	87	
<i>И. Д. Шадр</i> . Портрет А. М. Горького. 1938. Бронза	88	
<i>Н. В. Томский</i> . Портрет И. Д. Черняховского. 1947. Мрамор	89	
<i>И. Н. Крамской</i> . Неутешное горе. Фрагмент. 1884. Масло	90	
<i>И. Е. Репин</i> . Царевна Софья. Фрагмент. 1879. Масло	91	
<i>И. Е. Репин</i> . Запорожцы. Фрагмент. 1880—1891. Масло	92	

Содержание

РИСУНОК

Рисунок головы. Профессор А. М. СОЛОВЬЕВ 5

ЖИВОПИСЬ

Живопись головы. Профессор К. М. МАКСИМОВ 57

Акварель. Пейзаж. Доцент А. А. ТРОШИЧЕВ . 91

СКУЛЬПТУРА

Лепка головы. Народный художник СССР профессор М. Г. МАНИЗЕР 123

ПЛАСТИЧЕСКАЯ АНАТОМИЯ

Анатомия головы и шеи. Заслуженный деятель наук РСФСР профессор М. Ф. ИВАНИЦКИЙ 149

МАСТЕРА ИСКУССТВА О ПОРТРЕТЕ 188

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ВКЛЮЧЕННЫХ В ТРЕТИЙ ВЫПУСК 194

