



ШКОЛА

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО

ИСКУССТВА





 ШКОЛА 
ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО
ИСКУССТВА


В ДЕСЯТИ ВЫПУСКАХ

В Ы П У С К

* VIII *

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

М О С К В А

1 · 9 · 6 · 3

РЕДАКЦИОННАЯ КОЛЛЕГИЯ:

действительные члены

Академии художеств СССР

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

профессора

М. Н. АЛЕКСИЧ,

А. М. КУЗНЕЦОВ (ответственный редактор)

П Л А К А Т

ОБ ИСКУССТВЕ ПЛАКАТА

МНОГООБРАЗИЕ ПЛАКАТА

Плакаты! Кто его не видел, кто не знает? Плакат с детских лет всюду сопутствует нам, начиная с почтовой марки на конверте до огромной рекламы на брандмауэре дома. Плакат разнообразен не только по размерам, он богат по видам, жанрам и формам. Он прочно вошел в общественно-политическую, хозяйственную и культурную жизнь страны, в наш быт. Мы постоянно встречаем его в своих учреждениях или цехах, избах-читальнях или клубах, на фасадах кинотеатров, в витринах магазинов, на специальных щитах вдоль шоссе дорог, наконец, зажигая газ, растапливая печь или закуривая, держим и видим его в своих руках на спичечной коробке. А сколько ярких, красочных плакатов окружает нас в предпраздничные и праздничные дни!

Словом, плакат знаком каждому из нас, но мало кто по-настоящему знает об особенностях, о специфике этого многогранного искусства. Даже среди специалистов-художников и искусствоведов до сих пор существует разногласие в терминологии и классификации

плаката, в критериях, определяющих его качество и недостатки, в значении традиций и новаторства.

Что же такое плакат? Мы уже знаем, что плакаты бывают различными по величине. Что же еще отличает или роднит их между собой?

Название «плакат» происходит от латинского слова «placatum» — объявление. Виды плаката очень многообразны. Это наиболее массовый вид изобразительного искусства, выполняющий задачи наглядной политической агитации и пропаганды или служащий целям рекламы инструктажа, информации и обучения. Соответственно своему назначению плакаты (обычно представляющие собой изображение, сопровождаемое текстом) делятся на следующие:

- политические — агитационные, пропагандистские* и лубки;
- рекламные — торговые и зрелищные (театральные, киноплакаты, цирковые, выставочные и т. д.);
- инструктивные — по технике безопасности, санитарии, агротехнике и т. д.;
- информационные — лотерейные, библиотечные и т. п.;
- учебные — пособия по различным областям знаний;
- монографические, — посвященные выдающимся деятелям, событиям, юбилеям.

По технике воспроизведения плакаты бывают:

- печатные, — издающиеся массовым тиражом нашей полиграфией при помощи литографских или офсетных машин;
- трафаретно-шелкографские, — тиражируемые ручным способом при посредстве трафаретов из картона или матриц на шелковой или нейлоновой (как очень прочной) сетке.

Первым способом вручную печатались «Окна РОСТА» и «Окна ТАСС», вторым — шелкографским (усовершенствованным трафаретным) способом — тиражируются современные «Агитплакаты**», рисованные от руки всего в одном или нескольких экземплярах, например реклама фильмов на фасадах кинотеатров, торговая или другая реклама на брандмауэрах многоэтажных зданий, разные по содержанию плакаты на специальных щитах вдоль шоссе и дорог, самодеятельные «Окна сатиры», плакаты-молнии на производстве, в полевых станах и т. д.;

световые — статичные или динамичные, сочетающиеся с изобра-

* Некоторые искусствоведы отрицают существование пропагандистского плаката и говорят, что политический плакат — всегда агитация. Другие, избегая этой классификации, делают плакат на монументальный и сюжетно-повествовательный или на героический и сатирический. Есть и другие варианты (это и последующие примечания автора).

** Подробно с этой техникой ручной печати можно ознакомиться по брошюре В. М. Брискина «Опыт работы над агитплакатом». М., «Советский художник», 1959.

жением или просто шрифтовые с широким использованием цветного неона и аргона (главным образом для городской рекламы) или обычных электроламп (при оформлении майских и октябрьских празднеств);

и, наконец, объемные — сложные по конструкции сооружения, широко распространенные в зарубежной торговой рекламе.

Различны плакаты и по средствам исполнения оригинала художником.

Эти средства бывают графическими или живописными. В зависимости от них плакат делается плоскостным, объемно-пространственным или комбинированным, одноцветным или многоцветным.

Плакаты выполняются разными материалами: углем, сангиной, карандашом, гуашью, акварелью, темперой, маслом — на бумаге, картоне, фанере, холсте и т. д. Реже — путем автолитографии, линогравюры или фотомонтажа. В последнем случае имеется в виду творческое использование специальных фотоснимков, порой в сочетании с рисунком или цветными плоскостями, а не механическая склейка случайных фотографий.

При этом следует добавить, что существует попытка заменить слово «фотомонтаж» «фотоплакатом»*. Делается это на том основании, что в понятии «монтаж» некоторым чудится не только что-то механическое, нетворческое, но и формалистическое, трюкаческое. При этом вспоминают опыт фотомонтажистов конца 20—начала 30-х годов. Но разве дело в материале? В те годы и нормальной кистью, и резцом кое-кем «создавалась» всякая формалистическая чепуха.

На мой взгляд, ничего криминального в понятии «монтаж» нет. Другое дело, что он может быть хорошим или плохим и не только в фотоплакате, но, например, и в фильме, и в рисованном плакате, где тоже можно не творчески, а ремесленно «смонтировать» отдельные рисунки, не добившись художественности.

Даже монтаж машины — это не случайное соединение частей, а такое соединение, при котором ни одна деталь не может «жить» без другой, ибо все они органически соподчинены друг другу.

Я умышленно заострил этот вопрос для того, чтобы лишний раз подчеркнуть существование «разноголосицы», почвой для которой является, к сожалению, то, что богатейшая практика наших плакатистов, насчитывающая более четырех десятилетий повседневного труда, до сих пор не получила еще должного научно-теоретического изучения, обобщения и систематизации.

Разнятся между собой плакаты по жанру.

Существуют плакаты: призывные (героические) и сатирические,

* В. В. Корецкий. Фотоплакат и фотомонтаж в кн.: «Заметки плакатиста». М., «Советский художник», 1958, стр. 125—134.

иногда сочетающие в себе ту и другую особенности, юмористические, декоративные* и «чисто» шрифтовые.

И, наконец, самый важный признак различия в плакатах — это степень их идейно-художественного качества.

Об этом лучше всего можно судить по политическому плакату, так как это — самый массовый вид советского изобразительного искусства, одна из самых действенных и доходчивых форм агитации, обращенной к широкому массам зрителей. В процессе своего развития политический плакат определился как особая форма изобразительного искусства, отличная от станковой живописи и графики. Об этом плакате и будет идти речь впереди.

ПУТЬ ПОЛИТИЧЕСКОГО ПЛАКАТА

Советский политический плакат прошел большой и славный исторический путь.

Искусство политического плаката — партийно и народно.

Творчество плакатистов — и в дни войны и в дни мира — всегда тесно связано с кровными интересами народа и страны, с политикой партии и правительства.

Рожденный революцией, советский плакат с первых дней своего существования стал мощным средством большевистской агитации. Основной темой плакатов тех лет была борьба с врагами революции, белогвардейцами и иностранной интервенцией. Над плакатами работали Д. С. Моор (Орлов), В. Н. Дени (Денисов), М. М. Черемных, В. В. Маяковский, В. Спасский, А. П. Апсит (Петров), А. А. Радаков, Н. М. Кочергин, Н. Н. Когоут и многие другие художники, отдавшие в те грозные годы свое искусство на службу революции. Плакатисты сталкивались с огромными трудностями — не хватало бумаги, красок, стояли типографии. Но и в этих трудных условиях выпускались многочисленные революционные плакаты. И выпускались вовремя, оперативно. Когда Юденич двинулся на Петроград, через 24 часа после первого известия об опасности стены и заборы Москвы были оклеены плакатом «Все на защиту Петрограда!».

Так же оперативно выпускались и «Окна РОСТА», хотя весь тираж их выполнялся от руки, по трафарету.

* Название «декоративный» — условно. Декоративными принято считать все плакаты без изображения человека и главным образом такие, где текст плаката «оформлен» орнаментом или символическими элементами вроде флагов, герба, серпа и молота и т. д. Свойство же декоративности — яркости, броскости, активности цветовых сочетаний должно быть присуще и другим жанрам плаката.

В этой горячей и кипучей творческой работе преодолевались абстрактная символика и отвлеченный аллегоризм первых революционных плакатов, формировалось новое боевое искусство реалистического плаката. Выдающиеся плакатисты — Д. С. Моор, В. Н. Дени, М. М. Черемных, В. В. Маяковский и другие — стремились к наиболее яркому выражению идей революционной борьбы и в своих лучших плакатах и «Окнах РОСТА» противостояли модернизму и традициям буржуазного рекламного плаката. Они утвердили принципы, легшие в основу всего дальнейшего развития искусства советского политического плаката.

Что же это за принципы?

Идейная целеустремленность и политическая страстность; злободневность и оперативность отклика на событие; активность и выразительность формы; массовость плаката, обращавшегося к самому широкому зрителю.

Несмотря на то что формалистическое влияние на изобразительное искусство тех лет было значительным, в плакате это сказывалось мало и успеха не имело. В те годы плакат, бесспорно, был самым активным и передовым видом советского изобразительного искусства.

По окончании гражданской войны, в годы восстановления народного хозяйства, а затем в годы индустриализации страны и коллективизации сельского хозяйства вместе с новой тематикой и новыми задачами наряду с агитационным плакатом значительное развитие получают пропагандистский плакат и плакат-лубок.

В работу по политическому плакату включились новые силы: П. П. Соколов-Скаля, А. А. Дейнека, П. М. Шухмин, К. С. Влссеев, В. С. Сварог, Ю. А. Ганф, Г. Г. Клуцис и другие художники. В эти же, 20-е, годы появляются художники, которые активно работают в области киноплаката, — это братья В. и Г. Стенберги, Я. Т. Руклевский, А. П. Бельский, Н. М. Хомов, Г. Н. Рычков и другие. Появляется много и торговой рекламы.

Выпуском политических плакатов стали заниматься многочисленные издательства Москвы, Ленинграда, а также Украины и других союзных республик.

К началу 30-х годов в плакатном искусстве развернулась упорная борьба реалистического направления с формализмом и натурализмом. Наряду с многими превосходными образцами плакатного искусства появилось немало порочных и вредных работ.

Решающую роль в ликвидации создавшегося положения сыграло постановление ЦК партии о плакатной и картинной продукции от 11 марта 1931 года. Оно вскрыло серьезные недостатки в деятельности различных издательств, выпустивших целый ряд формалистических плакатов, идейно чуждых народу. В результате постановления было усилено руководство изданием плакатов, укреплены кадры редакторов, и

весь выпуск плакатов сосредоточен в издательстве Изогиз. Одновременно к работе над плакатом были привлечены новые кадры художников. В издательстве стали работать Кукрыниксы, Б. Е. Ефимов, вернувшийся к этой работе, Ю. А. Ганф, К. П. Ротов, а также ряд молодых в то время художников — А. А. Кокорекин, В. Б. Корецкий, В. С. Иванов, В. И. Говорков, И. М. Тоидзе, Б. И. Пророков, А. М. Каневский, Н. А. Долгоруков, П. Я. Караченцов, И. И. Громицкий, М. Ворон, Игумнов, а в дальнейшем — П. С. Голубь, Н. Н. Ватолина, В. Г. Правдин, Н. В. Денисов, Т. А. Еремина, В. М. Ливанова, В. П. Ефанов, В. Г. Одинцов и другие. Появились хорошие плакаты, посвященные ударничеству и соцсоревнованию, режиму экономии, коллективизации сельского хозяйства, борьбе с кулачеством и другим боевым темам тех лет. Большое распространение получает инструктивно-пропагандистский плакат (художники А. А. Пластов, К. И. Финогенов, В. А. Орлова и др.). Стали выходить «Окна Изогиза» и «Международные политические обзоры».

В годы, предшествовавшие Великой Отечественной войне, в связи с обострением международной политической обстановки, был выпущен ряд очень интересных по силе и яркости художественного языка плакатов, которые свидетельствовали о дальнейшем успешном развитии плакатного искусства.

Во время Великой Отечественной войны плакат в своем развитии сделал особенно большой рывок вперед и явился одним из средств мобилизации советского народа на борьбу с врагом. В лучших плакатах этих грозных лет нашли свое яркое воплощение идеи защиты свободы и независимости нашей Родины, патриотизм советского народа, его самоотверженность и героизм.

С большим патриотическим подъемом вместе с плакатистами работали в плакате и станковисты — живописцы и графики.

В Москве (в Изогизе и «Окнах ТАСС») — Кукрыниксы, В. Н. Дени, Д. С. Моор, А. А. Кокорекин, В. Б. Корецкий, В. С. Иванов, Л. Ф. Голованов, Д. А. Шмаринов, П. П. Соколов-Скаля, Н. Ф. Денисовский, Н. Н. Жуков, В. С. Климашин, И. М. Тоидзе, Ф. В. Антонов, В. Н. Горяев, Г. К. Савицкий, П. М. Шухмин, Н. Э. Радлов, С. Н. Костин, Айвазян, а также А. П. Бубнов, В. Г. Одинцов, М. М. Соловьев, П. А. Алякринский, Н. М. Аввакумов, Н. В. Денисов, Н. Н. Ватолина, В. И. Ладыгин, П. А. Саркисян, Сем. И. и Ст. И. Аладжаловы, В. В. Щеглов, Б. А. Мухин и другие. В Ленинграде — В. А. Серов, И. А. Серебряный, А. А. Казанцев, В. Б. Пинчук, Г. С. Верейский, Н. М. Кочергин, Н. Е. Муратов, В. И. Курдов, И. С. Астапов. Наряду с плакатами здесь выпускался знаменитый «Боевой карандаш». Проявили себя как художники-агитаторы мобилизованные на фронт Б. И. Пророков, Н. И. Цейтлин, Л. В. Сойфертис, С. С. Боим и многие другие.

Активному воздействию плаката на зрителя помогало и творческое участие в нем таких поэтов, как С. Я. Маршак, Демьян Бедный, А. А. Жаров, И. П. Уткин, А. И. Безыменский, С. П. Щипачев и другие.

Следует отметить, что «Окна ТАСС» выходили не только в Москве. Это было очень широкое движение. «Окна ТАСС» выпускались во многих центрах нашей страны.

За лучшие плакаты и «Окна ТАСС» военных лет ряд художников был отмечен правительственными наградами.

В годы войны советские плакаты и «Окна ТАСС» пользовались большой популярностью в разных странах мира, где они не только экспонировались на выставках, но и переиздавались.

В послевоенные годы также было выпущено немало хороших плакатов, получивших признание не только у нас в стране, но и за рубежом. За плакаты 1948 года ряд художников-плакатистов был отмечен правительственной наградой. В том же году на Венской международной выставке советский плакат получил большое число почетных дипломов с особым отличием. Во время выставки советского плаката в Париже (1950) в журнальной статье, писавшей о высоком художественном уровне произведений советских плакатистов, говорилось: «Отличительной особенностью советского плаката является то, что их авторы могут показать в них все свое дарование, ибо сами сюжеты плакатов — человечны и грандиозны».

Но каковы бы ни были наши успехи и достижения, партия учит нас никогда не останавливаться на достигнутом, всегда думать о завтрашнем дне, критически относиться к своей работе, вовремя замечать и устранять имеющиеся недостатки.

О СОСТОЯНИИ И УРОВНЕ ИСКУССТВА ПЛАКАТА

Надо сказать, что мы нередко путаем два таких различных понятия, как «уровень» и «состояние».

Уровень — это степень развития того или иного искусства. Состояние — это положение, в котором оно находится.

Если судить об уровне плакатного искусства, то есть о степени его развития, то здесь, как и в любой другой области искусства, надо исходить не из массы средних произведений, а судить по лучшим образцам. Например, уровень плаката в эпоху гражданской войны мы определяем по лучшим произведениям таких художников, как Моор, Дени, Маяковский и Черемных. И каждый, кто вспоминает о плакатах этих лет, вспоминает не больше одного-двух десятков хороших плакатов. В то же время известно, что тогда вышло в свет (не считая «Окон

РОСТА») до тысячи названий плакатов многих десятков авторов. Конечно, из этого не следует, что остальные плакаты не были нужны. Все они делали свое дело и приносили пользу. Но были среди них такие «вершины», которые и определили уровень плаката того времени. И в дальнейшем, в предвоенное время, в период Отечественной войны и послевоенный период, взглядевшись, легко заметить вершины, по которым и нужно судить об уровне советского политического плаката.

Если же говорить не об уровне, а о состоянии плаката, о его положении, например, на сегодня, то здесь очевидны недостатки. Скажем прямо: в целом плакат отстает от требований жизни. Он однообразен, недостаточно оперативен и не так эмоционален, как в дни войны.

Этому есть причины.

В войну «адрес» плаката широк: его видят все, его тема затрагивает каждого. Горячий патриотизм, идеи защиты Родины и победа над врагом находят путь к сердцу каждого патриота. Эти идеи были всеобщими, объединяющими в тяжелые годы всех людей, где бы они ни были — на фронте или в тылу. Художнику в то время было проще выразить чаяния и надежды народа, и плакат приобретает большую эмоциональную силу, огромную популярность.

Иное положение в мирные годы. Здесь происходит резкая дифференциация агитации и пропаганды. Появляется ряд узких «адресов», обособленных друг от друга. Рабочий почти не видит плакатов о сельском хозяйстве, колхозник — о промышленности, служащий — ни тех, ни других. Широкое распространение получают лишь те плакаты, которые посвящены общим темам, темам построения коммунизма, борьбы за мир и различным знаменательным датам. На улицах городов мы преимущественно стали видеть плакаты, посвященные Первомайским и Октябрьским торжествам. А если учесть, что, как правило, эти праздничные плакаты создаются «впрок», то есть за несколько месяцев до торжественной даты, то, естественно, такой дальний «прицел» заранее обрекает их на общий спокойно торжественный лад. Такие плакаты неизбежно становятся декларативными, то есть только провозглашающими ту или иную большую идею, только констатирующими всем уже известную истину.

Эмоциональной, зажигающей силе плаката во многом содействуют содержание плаката и условия самой жизни. Так, например, во время Великой Отечественной войны плакат Д. А. Шмаринова «Отомсти!» несомненно волновал каждого советского патриота, ибо он гневно взывал к мести за гибель детей и крова, за горе матерей, за все, что нес с собой проклятый фашизм. В дни всенародного бедствия всех объединяла единая цель — победа.

Ну, а подъем, вызванный грандиозным размахом коммунистического строительства, решения пленумов и съездов партии, успехи в

промышленности, сельском хозяйстве и науке, освоение целины и космоса — разве все это в дни мира не волнует каждого советского человека?

Безусловно волнует, и все это жизненно важно для каждого советского человека и для прогрессивных людей всего мира.

Но все же есть такие темы, адрес которых неизбежно сужается в тот или иной конкретный период времени. Например, как бы хорошо ни был сделан плакат на тему «Больше хлеба государству», можно с уверенностью сказать, что не на всякого горожанина — жителя большого города — такой плакат сейчас произведет сильное эмоциональное впечатление. Дело в том, что борьба за урожай хлеба — одна из очередных задач мирного строительства, а не насущная жизненная потребность тяжелых голодных лет. Конечно, и горожанин сознает важность данной проблемы на сегодня. Но именно сознает, а не всегда эмоционально чувствует.

В этом и заключается одна из причин появления узких «адресов» в плакате, с чем неизбежно приходится считаться при оценке общего состояния плаката.

И хотя плакат в мирные годы так же важен и нужен, как и в годы войны, популярность его ослабевает. К тому же ни газеты, ни журналы не уделяют плакату должного внимания. Проявляется скептицизм, равнодушие, а то и предвзятое отношение к плакату со стороны некоторой части художественной общественности.

И хотя хорошо известно, что не узкий круг «тонких» ценителей, а многомиллионный советский народ — потребитель плаката, все же такое отношение создает неблагоприятную атмосферу, в которой приходится работать плакатистам.

Правда, все это не ново. Кто не помнит, как в годы, предшествовавшие Отечественной войне, скептики указывали на плакаты гражданской войны как на образцы, которые невозможно превзойти. Жизнь опровергла эти утверждения. После 1945 года скептики опять стали говорить о спаде в искусстве плаката и не хотели видеть в нем никаких достижений. И снова они ошиблись: «...За последние годы идейно-художественное качество многих плакатов улучшилось, тематика их расширилась», — говорится в постановлении ЦК партии 1948 года. А в 1949 году ведущая группа плакатистов вторично отмечается правительственной наградой за плакаты послевоенного, 1948, года.

И это закономерно. Хорошее не должно заслоняться плохим.

Мастерство и законченность видели одно время в «зализанности» формы, что создало благоприятную почву для засилия ремесленных, слащаво подкрашенных фотомонтажных плакатов и для беспринципной подделки под них плакатов живописных. Были условия, благоприятные для проникновения в искусство плаката тенденций станковизма

и фотографизма, что грозило нивелировать творчество плакатистов, увести их в сторону от больших прогрессивных традиций советского политического плаката.

Следует отметить значение Всесоюзной конференции по плакату, проходившей в стенах Академии художеств СССР в 1951 году. На этой конференции (докладчик тов. В. С. Кеменов) был дан решительный бой неправильному пониманию проблемы мастерства и законченности, такому пониманию, которое вело к нивелировке и слепому подражанию плакатам в духе цветной фотографии.

Все мы знаем, что многим лучшим плакатам эпохи Великой Отечественной войны, качество которых несомненно, весьма не хватает преобладающей, внешне благополучной «законченности», но каждый из них художественно целен и закончен. Согретые вдохновением, проникнутые чувством, они эмоциональны. Эмоциональны независимо от изобразительных средств, которыми это достигается, — графических, живописных или фотографических, широки они по манере или тщательны по отделке.

Не это решало дело. Решали глубина и острота образного воплощения замысла.

Нельзя забывать, что, помимо художественного качества, активность плаката зависит от актуальности темы, актуальность — от оперативности, а оперативность упирается в полиграфию и распространение. Это — своего рода «цепная реакция», все звенья которой тесно связаны между собой.

Быстрота и оперативность отклика на общественное событие — главное условие активной жизни агитационного плаката.

ТИРАЖ И ОПЕРАТИВНОСТЬ

ПЕЧАТНЫЙ ПЛАКАТ

Вам уже известно, что между плакатистом и зрителем стоят три солидных посредника: издательство, полиграфия и распространители.

Эти посредники потенциально очень могущественны. Издательства, работая с художниками, способны обеспечить создание нужного количества плакатов-оригиналов, полиграфия — быстро напечатать их огромнейшими тиражами, а соответствующие организации — своевременно распространить полиграфический плакат буквально по всей стране.

Вообще же нельзя не восхищаться тем, какая многомиллионная аудитория зрителей, и притом за короткий период, предоставляется размноженному полиграфией политическому плакату! Такой аудитории не имеет никакой другой вид изобразительного искусства, если не

считать карикатуры и рисунки, публикуемые на страницах центральных газет.

Этот чрезвычайно широкий и, прямо скажем, счастливый контакт с многомиллионным зрителем, к тому же со зрителем не только нашей страны, но и стран народной демократии, — должен быть для плакати-ста постоянным мерилом его взыскательности к плодам своего творчества.

ШЕЛКОГРАФСКИЙ ПЛАКАТ

На первый взгляд может показаться парадоксальным, но плакаты, тиражируемые не современными быстро печатающими машинами, а размножаемые ручным примитивным способом, оказываются более оперативными. В данном случае имеется в виду «Агитплакат», который с июня 1956 года по инициативе группы художников стал выпускаться Мастерской Союза художников СССР и Московского отделения Союза художников РСФСР. Это начинание нашло теперь широкое распространение во многих городах и республиках страны. Оно является продолжением известных традиций «Окон РОСТА» и «Окон ТАСС».

Важно и интересно то, что мастерская, привлекая в свой коллектив также и поэтов, добилась оперативности отклика на животрепещущие темы современности, что позволило ей сделать акцент на выпуске сатирических плакатов, плакатов, что называется, «быстро стареющих» и потому, например в Изогизе при его темпах, не находящихся живительной почвы.

Оперативности отклика на событие здесь способствует еще и то, что мастерская, получив от художника так называемый «экспозиционный» оригинал плаката, одобрив его, имеет возможность немедленно выставить этот плакат для обозрения в своей витрине на улице, не дожидаясь тиража.

Чтобы ускорить процесс производства плаката, с экспозиционного оригинала, который не ограничивается количеством красок, делается шелкографский вариант, рассчитанный всего от двух до пяти, реже до семи красок. Затем тираж рассылается подписчикам в разные места Советского Союза и даже за границу.

Конечно, неизбежным недостатком шелкографского плаката остается ограниченность тиража. Он не превышает 1—1,5 тысячи экземпляров, в то время как тираж печатного плаката доходит порой до нескольких сот тысяч экземпляров.

ПЛАКАТ САМОДЕЯТЕЛЬНЫЙ

Для самодеятельного плаката особенно доступна оперативность отклика на событие. Отклика не только на темы международной и внутренней жизни страны, но, главным образом, на конкретные

явления жизни своего промышленного предприятия, учреждения, колхоза, совхоза, полевого стана и т. д.

Звать людей на борьбу за выполнение плановых заданий, пропагандировать успешный труд передовых людей, цехов и бригад, клеймить позором бракоделов, прогульщиков, нарушителей трудовой дисциплины и общественного порядка и т. д. — в этом главная цель местных художников и поэтов. Все это местные художники и поэты могут делать «не вообще», а конкретно, называя людей по имени. Значение самодеятельности в этом отношении невозможно переоценить. Такая работа — будь то плакат, листовка, рисунок или карикатура в стенгазете — благороднейшее дело, с которым не может соперничать ни один профессиональный художник, работающий где-либо в центральном издательстве.

О СПЕЦИФИКЕ ПЛАКАТА И ТВОРЧЕСТВА ПЛАКАТИСТА

Искусство плаката должно отражать не только существующее — передовое или отсталое, но и звать вперед, заглядывать в будущее, порой опережая ход событий.

«Чем вещь или событие больше, — писал Владимир Маяковский, — тем и расстояние, на которое надо отойти, будет больше. Слабосильные топчутся на месте и ждут, пока событие пройдет, чтоб его отразить, мощные забегают на столько же вперед, чтоб тащить понятое время»*.

Плакатисты очень часто притиснуты к событиям вплотную. Ждать, пока событие отодвинется, у них нет времени. Нужно забегать вперед для того, чтобы «тащить понятое время». Для этого, помимо политической и профессиональной грамотности, помимо изучения и знания жизни, нужны большая сила воображения и яркая творческая фантазия.

Возьмем такое большое событие в жизни страны, как освоение целинных и залежных земель. Живописцы, например, имели время побывать на целине, собрать материал и через год что-то показать. А через ряд лет они показали и покажут в будущем еще более интересные, «отстоявшиеся» работы. Иначе обстоит дело с плакатистами: они обязаны были отозваться на это событие уже тогда, когда первые добровольцы-патриоты еще не доехали до места работы...

Понимаете, насколько отличны творческие задачи плакатистов от станковистов, насколько они специфичны. Порой плакатисту надо

* В. Маяковский. Как делать стихи? Собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 98.

изобразить то, что он еще не видел, но изобразить правдиво и убедительно.

Словом, «...считающиеся легкими агитки на самом деле требуют самого напряженного труда и различнейших ухищрений, возмещающих недостаток времени»*. Создание «агитки» — далеко не простое, достойное всякого уважения дело.

Нам, плакатистам, чаще приходится работать не с натуры, а по представлению. Но никакая сила воображения, никакая фантазия не помогут, если мы не будем обладать обширным запасом «творческих заготовок». «Хорошую поэтическую вещь можно сделать к сроку; — писал Маяковский, — только имея большой запас предварительных поэтических заготовок... На эти заготовки у меня уходит все мое время... «записная книжка» — одно из главных условий для делания настоящей вещи»**.

Предварительные творческие «заготовки» плакатиста — альбомы, зрительная память, знания — должны постоянно пополняться новыми наблюдениями, зарисовками, замыслами. Плакатисту особенно важно при этом отбирать в жизни наиболее существенное — ведь типический образ плаката порой должен иметь особенно широкое обобщающее значение. Надо быть творцом, мыслителем, а не простым фиксатором происходящего; необходимо повседневное творческое осмысление действительности.

Конечно, плакатисты — не пророки: они черпают идеи из того, к чему зовет партия. Их задача — помогать партии донести до народа эти идеи в наглядной, образной форме. И чем темпераментней, чем своевременней и лучше это будет сделано, тем больше пользы от плаката.

Находятся еще такие люди, которые считают, что «настоящий» художник не может быть мастером на все руки — сегодня звать на целину, завтра на борьбу за мир, послезавтра ратовать за кукурузу. Думают так забывают, что как раз не в пассивном созерцании жизни, не в узком проявлении своих интересов, а в активном вторжении в жизнь, в широте творческого диапазона и заключается истинное призвание и качество подлинного художника-агитатора.

Живя интересами народа и страны, нельзя не уметь откликнуться на все, что имеет общественно важное значение: к этому влечет органическая, а значит, и искренняя творческая потребность. В агитационном искусстве нельзя сидеть в ожидании «святого вдохновения», а надо постоянно трудиться, постоянно чувствовать пульс жизни.

Плакат — публицистика. Он создается не для любования. В принципе язык плаката должен быть шершав, беспокоен. Сомнительна

* В. Маяковский. Как делать стихи? Собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 100.

** Там же, стр. 89—91.

похвала, когда, умиляясь, говорят: «Такой-то плакат хочется вставить в рамку, застеклить и повесить в комнате».

Если выдающееся станковое произведение наряду с пропагандой той или иной идеи является неиссякаемым источником эстетического наслаждения, если в таком произведении с годами можно открывать все новые и новые грани прекрасного, то подходить к плакату с такой меркой невозможно. Это не значит, конечно, что плакату не должны быть присущи гармония, красота и артистизм исполнения.

Назначение плаката — звать и убеждать. Он должен быть деловым, предельно ясным и доходчивым. А так как жизнь плаката проходит не в специальных выставочных залах, со специальным освещением, а в самых случайных местах — и под дождем, и под солнцем, то форма плаката должна быть такой, чтобы при любых условиях он мог делать свое дело. И содержание плаката, и его форма должны быть ударны и лапидарны. Таков идеал прекрасного в плакате. Такова его специфика. Мерило художественности в плакате другое, нежели в живописи или станковой графике.

Специфика заключается еще и в том, что большое содержание, большую идею надо высказать не на сотнях страниц романа, не в тысячах кадров кинофильма и не на произвольном размере холста многофигурной станковой композиции, а всего-навсего на одном стандартном листе бумаги. Вместе с тем при небольшом формате листа плакат обязан оперировать крупными изображениями, иначе он не будет достаточно заметен. Плакат, который демонстрируется где попало, очень чувствителен и к формату и к размеру. И чем такой плакат больше, тем он лучше воспринимается.

Рассматривая советские плакаты за ряд последних лет, видишь возросшее умение художников дать углубленную трактовку образа, видишь определенные достижения в воплощении образа положительного героя. Однако заметна еще робость плакатистов в обращении к специфическим для плаката условным художественным приемам. Плакатисты недостаточно пользуются средствами выразительности, присущими именно плакату.

Плакатист порой встречается с такими темами, изобразить которые чрезвычайно трудно. Решая подобные темы, в ряде случаев надо прибегать к широкому использованию таких условных приемов, как сопоставление на одном листе разных сюжетов, разных пространств, разных масштабов; давать локальную, обобщенную трактовку формы и цвета взамен неуместного в плакате пленера, «тонких» рефлексов и других элементов станковизма; применять символику; использовать натюр-мортные и пейзажные решения. Расширение арсенала художественных средств — одна из дорог к разнообразию, к свежести и новизне решений, к усилению активности плаката.

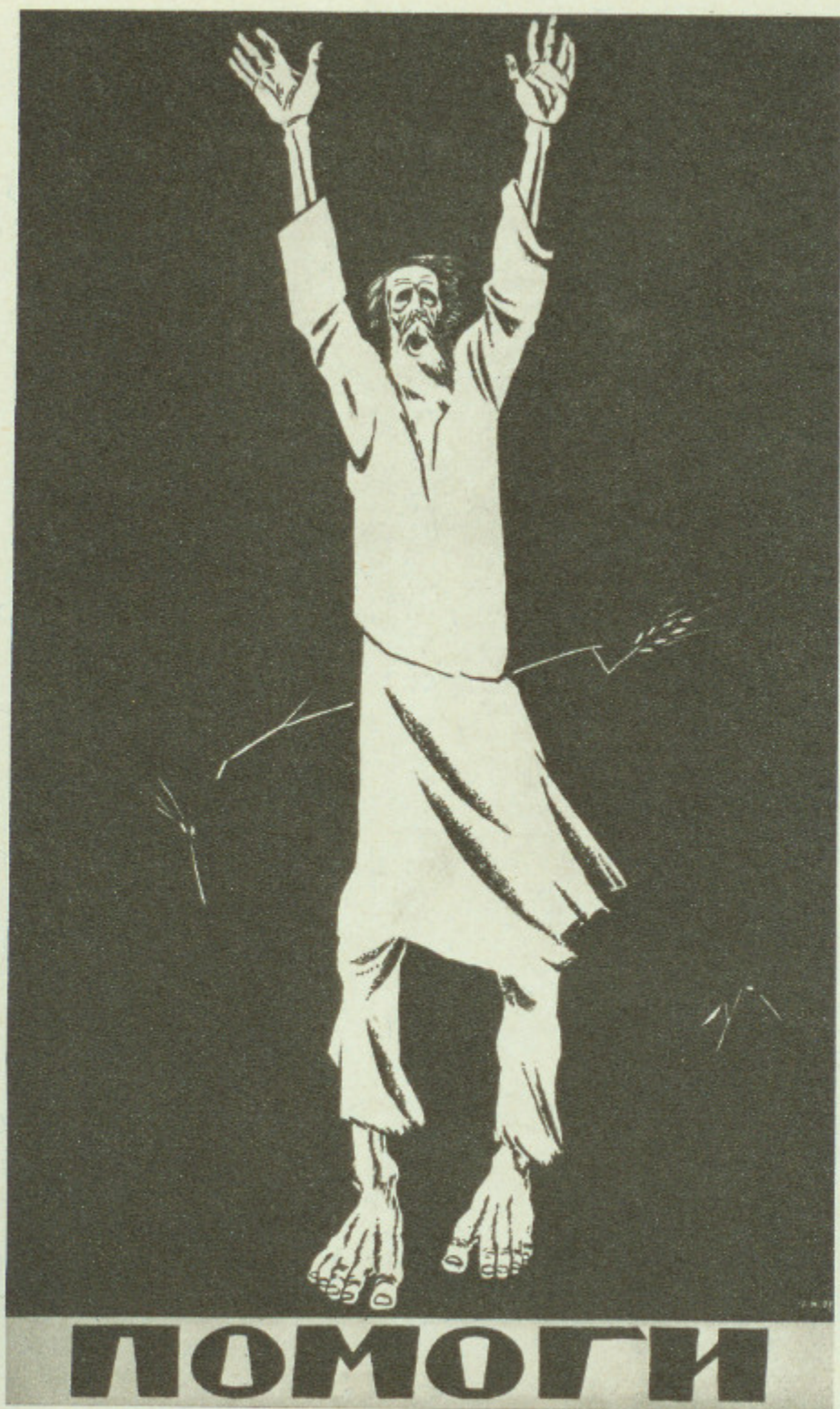


Рис. 1. Д. С. Моор (Орлов). Помогите. 1921



Рис. 2. В. Н. Дени (Денисов). III-й Интернационал. 1921

Большое значение в плакате имеют литературная выразительность и композиционное размещение текста.

В ряде плакатов смысловая и композиционная связь между текстом и изображением плаката зачастую оказывается очень слабой. Нередко это происходит потому, что окончательный текст устанавливается только после того, как плакат закончен художником. Из-за этого, как правило, текст пишется на «плашке» внизу плаката, что усиливает впечатление шаблона.

В идеале текст плаката должен органически включаться в изобразительную плоскость, то есть быть составной частью плаката не только в смысловом, но и в композиционном отношении.

Часто текст многословен и плохо запоминается. Можно с уверенностью сказать, что если бы на плакате Моора, кроме одного слова «Помоги» (рис. 1), было написано еще десять других умных и правильных слов, плакат этот что-то потерял бы в своей исключительной популярности. То же относится и к другому плакату Моора «Ты записался добровольцем?».

Лаконизм и выразительность текста имеют огромное значение в достижении ударной силы плаката, страстности агитационного призыва, в том, чтобы этот призыв, это краткое словесное определение идеи, органически связанное с изобразительным образом плаката, усиливало бы эмоциональное впечатление от него и, хочет того зритель или не хочет, оседало и укоренялось в его сознании, внушало ему определенную мысль, убеждение.

Между тем в выборе текста мы часто допускаем перестраховку и в ущерб лаконизму «размазываем» его, стремясь предупредить мнимые недоумения, которые якобы могут у зрителя возникнуть. Нечего греша тайть — можно встретить таких осторожных людей, которые не оставили бы под плакатом Моора одно слово «Помоги». Они рассуждали бы так: здесь не сказано, кто должен помогать, кому помогать и почему помогать. И, чтобы ответить на все эти вопросы, «предусмотрительные» люди сочинили бы что-то такое, что не уместилось бы в памяти. Как бы мы тогда ссылались на этот плакат? Как называли его?

Не этим ли можно объяснить утерю популярности такого прекрасного плаката В. Дени, на котором паук-капиталист буквально «купается» в грудe золотых монет на фоне фабрик, опутанных паутиной. Идея плаката ясна и выражена образно. Однако благодаря отсутствию лозунга этот плакат, чтобы напомнить о нем, сослаться на него, приходится описывать. Под этим плакатом помещены стихи Демьяна Бедного в количестве сорока строк под заголовком «Капитал». Этот заголовок стихотворения — не призыв и совершенно не удерживается в памяти. Плакат, по существу, остается безымянным. Для нас давно привычно слышать: «Помоги» Моора, но мы не знаем выражения: «Капитал»

Дени. Например, в «Заметках художника» В. Б. Корецкого репродукция этого плаката приведена без всякого текста. Можно ли представить себе репродукцию плаката «Помоги» без слова «помоги»?

В то же время совершенно прав Корецкий, который в своих «Заметках плакатиста» пишет: «Дени больше, чем кто-либо из художников, сумел осмыслить роль текстовой части плаката. Он превратил ее из подстрочника в существеннейший изобразительный элемент»*.

Эта характеристика имеет отношение к таким произведениям Дени, как «III-й Интернационал» (рис. 2), «Революционная молния» и «ГПУ», в которых начертание самих слов не только пластически вплетено в изобразительную ткань плаката, но, кроме того, художник придал им очень активную «изобразительную» символику — разящую молниеобразность.

На своем известном плакате Корецкий написал только одно слово «Спаси!». Но, видимо, кто-то нашел нужным, чтобы призыв отвечал на вопрос «кто»? И поэтому добавил: «Воин Красной Армии» (рис. 3). По существу эта конкретизация только сузила идею плаката, ибо призыв «Спаси!» относился не только к людям фронта, но и ко всем тем, кто трудился для победы, для скорейшего вызволения советских людей из фашистской неволи. Однако хорошо уже то, что здесь нет попытки ответить на все остальные вопросы: кого? от кого? и почему?

Из-за подобного недоверия, а значит, и неуважения к зрителю (вдруг не поймет, вдруг истолкует неточно?) многие плакаты портятся многословными, неэнергичными, незапоминающимися подписями. Именно подписями, а не призывами.

К такой тавтологии, к ненужному повторению в тексте того, что ясно из изображения, прибегают потому, что на формулировку призыва смотрят изолированно, как будто текст его будет жить самостоятельно, без изображения.

Существует суждение, что хорош тот плакат, который ясен и без подписи. Нет правил без исключения. Однако, если быть принципиальным до конца, то это не совсем так. Проиллюстрирую это на примере плаката И. А. Серебряного «А ну-ка, взяли!» (рис. 4). Это пример настоящего органического слияния текста и изображения. Представим себе этот плакат без текста: девушка взялась за ручки носилок одна. Почему? Это действие может показаться даже нелепым. И, наоборот, текст «А ну-ка, взяли!», читаемый изолированно, тоже оказывается бессмысленным: кого взяли? что взяли? почему? Соединенные же вместе, и текст и изображение создали законченный активный образ, призывающий к восстановлению разрушенных войной жилищ.

* В. Б. Корецкий. Заметки плакатиста. М., «Советский художник», 1958, стр. 42.



Рис. 3. В. Б. Кореуцкий. Воин Красной Армии, спаси! 1942

Для успеха работы плакатиста очень большое значение имеет творческий контакт с редактором. Художнику нужен редактор, глубоко понимающий замысел художника и помогающий ему лучше выразить этот замысел.

Отсутствие теоретических научных обобщений в области плаката приводит к тому, что, осуждая тенденции станковизма, «картинности», кое-кто предлагает нам вернуться к схематическому лаконизму «Окон РОСТА»-или без отбора брать пример с плакатов современной Польши.

Идти по этому пути — значит зачеркнуть достижения советского плаката за все годы его существования, значит уводить его назад. Среди современных польских политических плакатов есть очень хорошие работы: декоративные, звонкие, в которых умело использованы символы и ассоциации, связанные с изображением предметов натюрморта или с пейзажем. На примере удачных польских плакатов мы видим, что, используя и такие приемы, то есть минуя образ человека, можно решить большие политические темы.

Кстати сказать, эти приемы отнюдь не блещут новизной и открытием, как это кое-кому кажется. Лет сорок назад они использовались в плакате, например, немецкими художниками. Кроме того, необходимо напомнить, что односторонний крен только к такого рода приемам, в ущерб показа человека, тоже вкуче создает впечатление однообразия и шаблона.

Вернее будет путь сосуществования разнообразных приемов. Генеральная задача каждого советского художника, в том числе и плакатиста, — глубокое раскрытие духовного облика современного человека социалистической эпохи, правдивое изображение его героических дел.

О творческих задачах плакатистов говорить обособленно, вне связи с творческими задачами изобразительного искусства в целом, нельзя: проблема мастерства для всех советских художников едина. Творческое, вдохновенное отношение к жизни, к человеку, к идейному смыслу изображаемого — главное для каждого художника. Без этого даже самое умелое владение техникой бесцельно, ничего не дает художнику и ведет к натурализму.

Каждый из крупных плакатистов имеет свою яркую индивидуальность, которая сказывается и в подходе к теме, и в ее решении. Всех их объединяет метод социалистического реализма. Социалистический реализм — искусство жизненной правды, высокой идейности и народности, совершенного художественного мастерства.

Каждый из плакатистов работает в той манере и в тех жанрах плаката, которые соответствуют его темпераменту и характеру дарования. Здесь уместно сказать об одном интересном обстоятельстве. Обычно при объявлении открытых конкурсов на плакат в распоряжение жюри поступает очень много работ самодеятельных художников. И, несмотря

*А ну-ка,
взяли!..*



Рис. 4. И. А. Серебряный. А ну-ка, взяли!.. 1944



Рис. 5. А. П. Ансик. Грудью на защиту Петрограда! 1919

РОДИНА-МАТЬ ЗОВЕТ!



Рис. 6. И. М. Тондзе. Родина-мать зовет! 1941

**КИТАЙ НА ПУТИ ОСВОБОЖДЕНИЯ
ОТ ИМПЕРИАЛИЗМА**



Рис. 7. А. А. Дейнека. Китай на пути освобождения от империализма. 1930



1. СЕЙЧАС БЕДНЕЕ НАС НЕТ



2. БУДЕТ РОССИЯ ВСЕХ БОГАЧЕ
ЧЕРЕЗ НЕСКОЛЬКО ЛЕТ



3. VIII СЪЕЗД ДАЛ ПЛАН



4. НАМИ ДОЛЖЕН БЫТЬ
ПЛАНУ ХОД ДАН

Рис. 8. М. М. Черемных. Окно РОСТА. 1921

на то, что их присылают из разных концов страны, для них характерна одна общая особенность: работы очень перегружены композиционно, дробны по цвету и не четки по мысли. В них есть стремление иллюстративно и «многословно» рассказать сразу о многом, а не образно и сжато о главном.

Начинающий плакатист, совершенствуясь в области живописи, рисунка и композиции, должен постоянно развивать в себе образное мышление, стремление к обобщению содержания, к выразительности художественной формы, к оригинальности.

Молодые, еще не сложившиеся плакатисты должны стремиться сказать в искусстве плаката свое слово, найти свой язык, свой почерк. Хочется видеть их самобытными художниками.

Прокладывать новые пути в плакате далеко не просто, и тут не может быть готовых рецептов.

Одно ясно — плакат может и должен быть самым разнообразным. Для этого необходимо знать плакат, знать творческие особенности и приемы видных плакатистов, изучать художественные средства, используемые ими при создании плакатов.

Художественные средства весьма различны. У некоторых художников монохромный строгий рисунок является основой решения плаката, и цвет используется очень скупно, у других, наоборот, доминирует живописная трактовка, и колорит является одним из основных эмоциональных факторов в решении плаката, у третьих — цвет локален, контрастен и сопровождается энергичным мазком, резким контуром и т. д.

Анализу и сопоставлению разных художественных средств выражения и будет посвящена следующая глава.

ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ И ПРИЕМЫ

Об этой важной и весьма существенной стороне плакатного искусства лучше, пожалуй, говорить, основываясь на анализе характерных произведений отдельных выдающихся плакатистов. По ним, в известной мере, можно будет судить как о разнообразии творческого метода, так и о различии приемов, применяемых при создании плакатов.

В своей статье «Как делать стихи?» Владимир Маяковский писал: «В поэтической работе есть только несколько общих правил для начала поэтической работы. И то эти правила — чистая условность. Как в шахматах. Первые ходы почти однообразны. Но уже со следующего хода вы начинаете придумывать новую атаку. *Самый гениальный ход не может быть повторен* при данной ситуации в следующей партии. Сбивает противника только *неожиданность* хода.

Совсем как неожиданные рифмы в стихе»*.

Далее Маяковский перечисляет данные, необходимые для начала работы: социальное задание, целевая установка, материал, орудия производства и творческий прием.

С позиций этих данных рассмотрим для примера ряд плакатов. Начнем с работы художника А. П. Апсита «Грудью на защиту Петрограда!» (рис. 5).

Какое социальное задание, продиктованное жизнью, стояло перед художником? — Дать агитационный плакат, обращенный к защитникам Петрограда.

Каково содержание плаката, его целевая установка? — Отстоять город, разгромить врага.

Каков материал плаката? — Образы рабочих и крестьян, представителей разных национальностей, плюс активный лозунг-призыв.

Орудия производства? — Уголь и бумага.

Каковы художественные средства выражения, прием, примененный в решении плаката? — Плакат решен графически, скупыми средствами реалистического монохромного рисунка, композиционно активно и монолитно изображающего динамику атаки людей, объединенных пафосом порыва, решимости и воли.

Для тех лет этот плакат — шаг вперед в становлении реалистического плаката вообще и в творчестве самого Апсита в частности. Этому художнику свойственна была трактовка плаката главным образом в символично-аллегорическом духе.

Плакат «Ты записался добровольцем?» художника Д. С. Моора (вып. II, рис. 142) — классический пример произведения исключительной идейно-художественной силы.

В чем же его особенность? Она в том, что ему в полной мере присущи идейная целеустремленность, политическая страстность, активность и выразительность формы.

Сопоставляя плакаты Моора и Апсита с точки зрения использования художественных средств, можно, на первый взгляд, подумать, что между этими плакатами много общего. А именно: в основе тот же черный рисунок, только более обобщенный и энергичный. Новым в плакате Моора является наличие красного цвета, введенного локально, то есть ровно, без нюансов, как в фигуру первого плана, так и в фон. Однако красный цвет в данном плакате имеет не только декоративное значение, делающее его более броским, а и смысловое. Благодаря красному цвету фигура красноармейца и завод за его спиной приобретают еще более символическое и образное звучание. Герой плаката воспри-

* В. Маяковский. Как делать стихи? Собр. соч., т. 12. М., 1959, стр. 87. (Курсив мой. — В. И.)

нимается не как конкретный Иван Иванович, а как образ, олицетворяющий пролетариат молодой республики. Завод не просто одно из промышленных предприятий, а символ свободного труда, рожденного революцией и находящегося в опасности.

Художественное достоинство этого замечательного произведения не померкло и донныне.

В искусстве нет точных правил, но есть свои жесткие законы. Не случайно этот же плакат, почти полностью повторенный Моором в начале Отечественной войны с новым призывом «Ты чем помог фронту?», остался незамеченным. Это случилось потому, что «самый гениальный ход не может быть повторен...» (Маяковский). Перед плакатистом постоянно стоит труднейшая задача: всегда искать новый, неожиданный ход, или, иначе говоря, свежий поворот темы.

В чем, например, новизна и неожиданность в плакате «Родина-мать зовет!» И. М. Тоидзе (рис. 6)? Ведь социальное задание, целевая установка и «орудия производства» сходны с плакатом Моора.

В основе этого плаката тоже черный рисунок (естественно, другого «почерка»), то же использование красного цвета, то же непосредственное обращение к зрителю, те же монолитность силуэта и монументальность композиции, благодаря так же низко взятому горизонту.

В чем же отличие плаката Тоидзе?

Оно в том, что в плакат вложено другое содержание, оно в приеме — найден новый свежий образ, обобщенный образ волевой советской женщины, олицетворяющий нашу многонациональную Родину. Плакат зажигал зрителя высоким пафосом патриотического призыва. Он отвечал мыслям и чувствам, которые переживал наш народ в грозный год новых тяжелых испытаний.

Большое значение в плакате имеет так называемая силуэтность, способствующая хорошему восприятию его зрителем. Помимо композиционной связи изображения с фоном, когда последний умышленно делается нейтральным, свободным и незагруженным, эта силуэтность достигается различными приемами трактовки формы. Если в предыдущих плакатах силуэтность изображений определена контуром, как бы ограничивающим цвет, то в плакате А. А. Дейнеки «Китай на пути освобождения от империализма» (рис. 7) силуэтность фигур и элементов фона дана без контура, только цветом, а скупые линии лишь моделируют форму и подчеркивают ее динамику. Плоскостное решение пространства за фигурами очень удачно. Оно не только не мешает динамической силуэтности фигур, а еще и усиливает эту динамику.

У всех рассмотренных работ фон — белая бумага.

Но силуэтность может быть и «обратной», то есть такой, когда фигура и предметы бывают светлыми на темном фоне или белыми на черном фоне.

Безукоризненным, можно сказать, классическим примером такого решения является популярнейший и уже упоминавшийся плакат Д. С. Моора «Помоги» (рис. 1). Силуэты фигуры и колосьев определены здесь не линией, а черным цветом локального фона. Сама же фигура, так же как и в плакате Дейнеки, выразительно моделирована очень скупыми линиями.

Здесь уместно остановиться на так называемой правильности рисунка.

Кое-кого из зрителей удивляет, например, чрезмерная вытянутость правой руки китайца в плакате Дейнеки о Китае, а в плакате Моора «Помоги» озадачивают маленькая голова крестьянина, его короткие руки и очень грузные ноги.

Заподозрить этих художников в неумении рисовать никак нельзя. Эти «нарушения» сделаны авторами, может быть, подсознательно, но ради динамики и экспрессии, ради большей выразительности.

Давно известно, что одной академической, «школьной» правильности рисунка для творчества далеко не достаточно. Главное для настоящего художника это выразительность рисунка, его характерность. Идти к обобщению и выразительности надо не путем упрощенчества и схематизации, а от сложного к простому, подобно тому, как Валентин Серов создавал свои иллюстрации к басням Крылова, «калькируя» один вариант рисунка за другим, отсекая все лишнее.

Так же, как каждому человеку присущ свой, ни на чей другой не похожий почерк, так и владение рисунком и другими художественными средствами выражения определяет лицо художника, его «почерк».

Конечно, технике и приемам нельзя придавать самодовлеющее значение, но разница в них обязательно отличает работу одного художника от другого.

Рассматривая «Окно РОСТА» художника М. М. Черемныха «Сейчас беднее нас нет...» (рис. 8), мы видим, что плакат может состоять из нескольких отдельных взаимосвязанных рисунков с соответствующими текстами. Такой плакат не воспримешь на ходу. Он требует рассматривания и раздумья. Это плакат-рассказ. В нем заложена не призывная, агитационная, а повествовательная пропагандистская основа.

Техника («Окна РОСТА» воспроизводились трафаретным способом) продиктовала здесь использование локальной заливки без всякой моделировки (силуэт идущих рабочих, брюки и ботинки у первоплановых фигур), сочетающейся с жирным цветным контурным рисунком (рубашка и фартук рабочего в четвертом «кадре», дом и дым во втором и т. д.)

В принципе теми же приемами, но своим «почерком» пользовался в своих «Окнах» и В. В. Маяковский. Например, в таком, как «Врангель фон...» (рис. 13).

**БЕСПОЩАДНО
РАЗГРОМИМ
И УНИЧТОЖИМ
ВРАГА!**



КУКУРИНИКСЫ-41.

Рис. 9. Кукрыниксы. Беспощадно разгромим и уничтожим врага! 1941



Рис. 10. А. А. Кокорехин. За родину! 1942

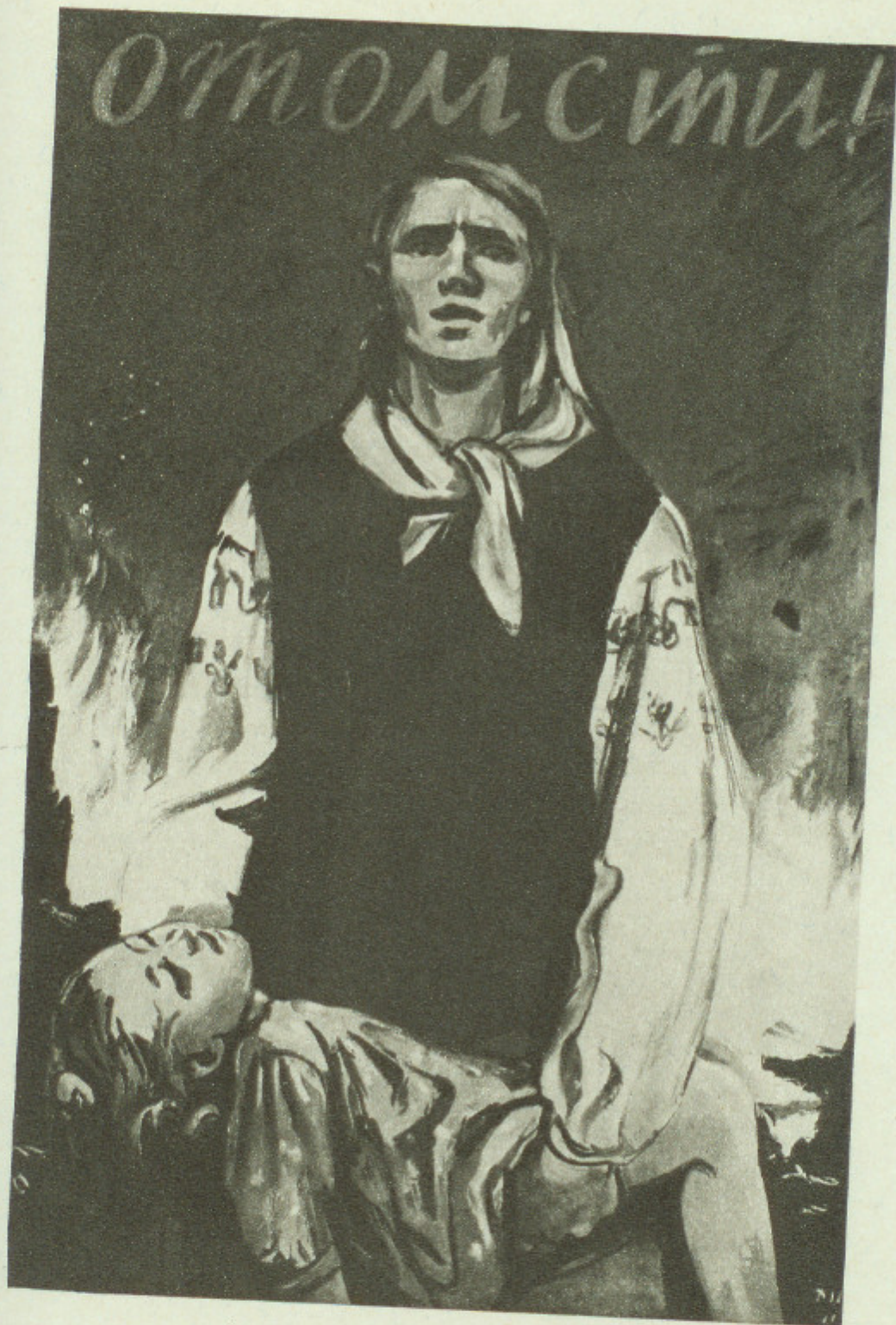


Рис. 11. Д. А. Шмаринов. Отомсти! 1941



**Сын мой! Ты видишь долю мою...
Громи фашистов в святом бою!**

*Рис. 12. Ф. В. Антонов. Сын мой! Ты видишь
долю мою... 1942*

В первые дни Отечественной войны плакат не лишен был известной отвлеченности. Возьмем, например, плакат А. А. Кокорекина «Смерть фашистской гадине!» (1941). Он был решен графически очень остро, всего в две краски: черная свастикообразная змея и красная фигура воина, поражающая ее штыком.

Этот плакат, так же как и плакат Кукрыниксов «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!» (рис. 9), кстати являющийся примером удачного сочетания героического образа с сатирическим, отвечал духу времени, то есть самому началу войны.

Но с развитием событий обстановка усложнилась. Никого уже не могло удовлетворить в плакате хотя и образное, но по трактовке отвлеченное воплощение героизма и мужества советского человека, его мук и страданий. Нужен был плакат, глубоко волнующий зрителя,

К оценке рисунков Маяковского нельзя, конечно, подойти с «академической» меркой. Известный схематизм, присущий этим рисункам, объясняется, по-моему, тем, что Маяковский-художник умышленно оперировал символами-знаками, которые, исключительно тесно и органично сливаясь с активным стихом Маяковского-поэта, придавали его плакатам ясный и действенный характер.

Плакатам Маяковского и Черемныха присущ интеллектуальный, рассудочный, а не эмоциональный, чувственный строй.

В советском искусстве вообще и в плакате в частности всегда с особой остротой стоит проблема новаторства. Активность плаката усиливается, если в нем найдено свежее, необычное решение. Однако новаторство — не пустое формальное оригинальничание. Убедительным примером этого служат лучшие плакаты Отечественной войны. Тогда под напором самой жизни, которая захватила художников, произошло рождение нового стиля в плакате.



ВРАНГЕЛЬ ФОН



ВРАНГЕЛЯ ВОИ!



ВРАНГЕЛЬ ВРАТ



ВРАНГЕЛЯ В ОБРАТ

Рис. 13. В. В. Маяковский. Врангель фон, Врангеля вои!.. Окно РОСТА. 1920



**ПЬЕМ ВОДУ РОДНОГО ДНЕПРА,
БУДЕМ ПИТЬ ИЗ ПРУТА, НЕМАНА И БУГА!
ОЧИСТИМ СОВЕТСКУЮ ЗЕМЛЮ
ОТ ФАШИСТСКОЙ НЕЧИСТИ!**

Рис. 14. В. С. Иванов. Пьем воду родного Днепра, будем пить из Прута, Немана и Буга! 1943

задевающий за живое, воздействующий не только на разум, но и на его чувства. Необходим был плакат эмоциональный. Именно вследствие такой необходимости однозначность характеристики война в первом плакате Кокорекина сменилась развернутой передачей сложного психологического состояния героя в его плакате «За Родину!». В образе матроса выражены здесь и его индивидуальные черты и высокий героический пафос (рис. 10).

Данный плакат решен чисто живописными средствами, приближающимися к решению станкового произведения. Однако эту работу Кокорекина не назовешь фрагментом картины потому, что ей присущ специфически плакатный композиционный строй.

Психологизм, то есть углубленное изображение внутренних душевных переживаний, с особой силой проявился в советском политическом плакате в самый трудный этап Великой Отечественной войны, а именно начиная с конца 1941 года. В качестве примеров такого рода плакатов можно еще назвать: «Отомсти!» Д. А. Шмаринова (рис. 11), «Воин Красной Армии, спаси!» (рис. 3) В. Б. Корецкого, «Сын мой! Ты видишь долю мою...» Ф. В. Антонова (рис. 12). Глубоко психологическому и эмоциональному строю этих плакатов больше, как видим, соответствовала не графическая, а живописная трактовка. Колористическая у Шмаринова, Кокорекина и Антонова, тональная у Корецкого. Решение художественного образа в каждом из этих плакатов шло по пути обобщенного отражения действительности, облеченного в форму конкретного индивидуального явления.

В каждом из этих последних трех плакатов дан не возвышенный и отвлеченный образ Матери-Родины, как это было у Тоидзе, а типичский облик конкретной женщины, в котором боец на фронте мог ассоциативно узнавать свою собственную мать, жену или сестру, в детях — своих детей и, видя их страдание и горе, зажигаться чувством негодования и священной мести.

В свою очередь, благодаря типичности этих образов, благодаря обобщенности — они звучат как олицетворение народного горя, скорби и гнева.

Исходным моментом для созданного мной плаката «Пьем воду родного Днепра, будем пить из Прута, Немана и Буга!» (рис. 14) послужил обычный и, казалось бы, будничныи сюжет: томимый жаждой солдат, добравшись до реки, зачерпнул каской воду и пьет ее. Однако в те знаменательные дни наступления наших войск «добраться» до Днепра можно было лишь ценой великого ратного труда каждого советского воина. Не было времени спокойно расположиться на берегу с чайничком...

Казалось бы, что для образного символического обобщения можно было сделать фигуру красной, торжественной. Но я не мог пойти по

такому пути. Требовалось добиться эпической, взволнованной торжественности плаката, сохраняя при этом всю простоту и обыденность происходящего. Мне хотелось, чтобы в этом плакате зритель-боец узнавал и себя и своих однополчан, одетых в серые шинели, а читая текст, еще до приказа командира, наперед знал свою задачу, видел цель...

Новизна подобных плакатов была оценена зрителем и общественностью не только по горячим следам, то есть еще тогда, когда появились на свет эти плакаты, но и спустя десятки лет она не вызывает сомнений.

Говоря о собственном произведении, можно рассказать только о том, какую цель ты ставил, чего ты хотел. А как получилось — судить не автору.

Лучшие плакаты Отечественной войны были подлинно новаторскими, ибо в них образно, эмоционально и по-новому свежо было выражено новое богатство идейного содержания. Словом, новаторство — это не слепые поиски ради поисков. Подлинное новаторство — не голое формотворчество, не трюкачество, а результат способности художника увидеть новое в самой жизни, его умения творчески ощутить эту новизну, зажечься ею и выразить ее возможно полнее и ярче, выразить не «заумными», а реалистическими средствами, теми средствами, применение которых требуют массы нашего зрителя. И неважно, если кое-кого из узкого круга рафинированных эстетов это коробит.

От плакатистов ждут дерзаний, и это закономерно.

В последнее время чаще, чем это нужно, нас адресуют к польскому плакату и поучают: «Вот как надо работать!».

В предыдущей главе я говорил о достоинствах польского плаката. Нам есть чему у них поучиться. Больше того, мы должны знать творчество плакатистов не только Польши, но и всех других стран. Что же касается стран народной демократии, то нас должен связывать с ними настоящий творческий контакт. Однако наряду с этими контактами нам давно пора по-настоящему разобраться в собственном плакатном хозяйстве. Нам не к лицу оставаться в положении иванов, не помнящих родства, и не правы иные молодые плакатисты, пытающиеся работать с не критической оглядкой на Запад. Вполне естественное и закономерное стремление молодых художников к поискам новой, «современной» формы опирается порой не на освоение художественного наследия, а, наоборот, на простое отрицание всего предшествующего искусства.

Люди моего поколения на рубеже 20—30-х годов уже пережили нечто подобное и знают, к чему это ведет. Подобная тенденция, питаемая духом «протеста» против «косности» и «застоя», привела тогда к утере школы, мастерства, а в живописи к забвению картины и к «расцвету» этюдизма, не говоря уже о реверансах в сторону формалистического «искусства» Запада.

Досадно, когда иные художники, встав в позу «новаторов», весь свой пыл и жар горячей молодости тратят на повторение некогда пережитого и отброшенного историей развития советского искусства.

Но новаторство — это способность художника увидеть новое в самой жизни, творчески ощутить эту новизну и выразить ее возможно полнее и ярче реалистическими средствами, средствами художественными и понятными буквально каждому зрителю. Общая задача, цели и принципы развития нашего искусства кратко, но с исчерпывающей ясностью и полнотой отражены в новой Программе КПСС. Там говорится, в частности, о смелом новаторстве, сочетающемся с использованием и развитием всех прогрессивных традиций мировой культуры, о том, что перед нами «открывается широкий простор для проявления личной творческой инициативы, высокого мастерства, многообразия творческих форм, стилей и жанров»*.

Одним из признаков «современного стиля» называется лаконизм. Это как раз то, что плакату должно быть особенно присуще. Обратим внимание на то, как, практически, претворяется порой этот существенный признак в искусстве плаката.

Лаконизм — это краткость и четкость в выражении мысли. Лаконизм в плакате — это обобщение как содержания, так и формы.

При стремлении к обобщению, к выразительности формы плакатист, порой, идет не от частного к общему, не по-серовски, а по пути торопливого упрощения и схематизации. Упущенные детали в таких работах не угадываются потому, что их не было. Бросается в глаза «непостроенность» и приблизительность «обобщенной» формы. Эту приблизительность обычно пытаются оправдать плакатной «условностью».

То, что плакату действительно присуща условность, — известно давно. Она присутствует и в трактовке содержания и в трактовке формы. И то и другое неразрывно и обязывает к подчеркнутости и выразительности. Но стремлением к выразительности и лаконизму формы никак нельзя оправдать элементы приблизительности и схематизма.

Нельзя идти по пути наименьшего сопротивления. Художественность, а с нею и лаконизм в плакате — плод большого творческого труда, при котором путь к простоте далеко не легок.

Это главное, о чем не должен забывать начинающий плакатист.

Молодой Валентин Серов мечтал работать, как Репин. Но, плодотворно и самоотверженно трудясь, он нашел свой самобытный язык, «современный» не только для своего времени, но восторгающий и нас своей красотой и искренностью, своей остротой и лаконизмом. Кроме того, Валентин Серов и Репин представляют собой пример настоящего взаимоотношения «молодых» и «стариков».

* Программа Коммунистической партии Советского Союза. М., Госполитиздат, 1962, стр. 132.

РАБОТА НАД ПЛАКАТОМ

КАК ДЕЛАТЬ ПЛАКАТ?

Мне представляется, что весь смысл и интерес этого вопроса не в том, как держать в руке уголь или кисть, как составлять и накладывать краску на бумагу или как предварительно эту бумагу натягивать на планшет, хотя и об этом я скажу ниже. Смысл его в том, как искать решение плаката, его образ, его цветовой и композиционный строй, как добиваться масштабности и монументальности в плакате и самого главного — его эмоциональности.

В творчестве нет готовых правил и рецептов.

Попытаюсь на примере работы над одним из плакатов рассказать о своем, ни для кого не обязательном, творческом методе, а попутно и о «тайне» творческого процесса.

...Шла Великая Отечественная война. Борьба за освобождение Крыма и Одессы — в разгаре. Героизм советских людей потрясал мир.

Социальное задание, или, как принято говорить, тема, напрашивается само: требуется ярко и поэтично воспеть этот героизм.

Целевая установка, идея плаката — на примере этого героизма звать воинов к победе над фашизмом, эмоционально вооружить их верой в неизбежность разгрома врага, пусть даже ценою жертв, которые не напрасны.

Задание и цель ясны. Сначала в сознании, по выражению Маяковского, возникает «образ-видение». Он еще туманен, не конкретен...

Вспоминается Одесса. Кинофильм «Броненосец Потемкин» в постановке С. М. Эйзенштейна. Борьба с царизмом за свободу... Приходит на память знаменитая одесская лестница. Она почему-то видится белой. По контрасту, ассоциативно, начинаю думать о чем-то черном. Черные бушлаты моряков на фоне белой лестницы. И еще красный цвет. Это — текст и... кровь. Кровь не физиологически, а как алый и чистый символ самоотверженности в борьбе за победу, за будущее счастье. Такая кровь — святая. Потом это слово вошло и в текст лозунга-призыва.

Образ-видение становится конкретной. Его основа, материал — героическая смерть моряка.

Дальше нельзя уже обойтись без карандаша и бумаги.

Пора искать средства выражения идеи. Первым из них является композиция. Ищу ее, рисуя небольшие — площадью в спичечную коробку — кроки, то есть первые варианты композиционных набросков*.

* От франц. *croquis* — быстрая зарисовка с натуры, набросок, беглая фиксация композиционного замысла.

Их много. Вот один из них (рис. 15). Но нет. Здесь что-то не так. Что же? Нехорошо, что моряк лежит вниз головой. Моряки, должно быть, шли с моря, вверх. Они штурмовали. Позиция врага, очевидно, была выгодней. Итак, новая группа кроков. Вот вариант — рис. 16. Он лучше. Дальше ищу более конкретное изображение фигуры. Пока еще без натуры, а так, по воображению. Это первый эскиз-набросок. На нем же пробую цветовой строй будущего плаката, решая одновременно очень существенную в плакате проблему — количество красок. Их должно быть как можно меньше. Время военное. Сроки сжатые. Плакат должен быть удобен для быстрого его воспроизведения в печати. Можно, конечно, сделать в две краски. Но это чересчур скупое. Есть желание сделать плакат более красочным. Образ его — более живым и эмоциональным. Ставлю себе задачу — дать не более четырех красок.

Итак — белая. Она — не в счет. Это — бумага. Черная? Да. Я люблю этот цвет. К тому же он контрастен к белому, хорош для контура да и нужен для бушлата моряка.

Неизбежен красный цвет: кровь и текст.

Дальше — самое сложное. Надо выбрать еще две последних краски. Какие же и для чего именно? Для лица и рук, для автомата с ремнем, а также для бушлата и бескозырки «в свету»: изображение я задумываю не плоскостное, а объемное, светотеневое. Решаю: третий цвет будет глубокий серый. Он пойдет на бушлат, бескозырку и металлическую часть автомата. В запасе остается лишь одна краска. Из выбранных, используя наложение одной на другую, можно получить коричневатую для ремня и деревянного приклада. Это — не в счет. Остается выбрать цвет для лица и рук. Может быть, взять охру? Моделировать лицо и руки, дать им объем можно, использовав серую краску. Пусть тень будет оливковой. Впрочем... моряк убит, мертв. Значит, обескровлен и бледен. Тогда пусть лицо и руки в свету будут белыми. Так лучше. Для тени надо подобрать такой цвет, чтобы, во-первых, белое лицо и руки не казались гипсовыми, а сохранили ощущение человеческой плоти, а, во-вторых, чтобы он подошел для теневых частей лестницы. Останавливаюсь на охристо-сером цвете.

Теперь, пожалуй, все. Цветовой строй плаката найден (рис. 17). Количество необходимых красок определено. Можно приступить к рабочему эскизу, то есть к эскизу, выверенному по натуре, сделанному точно по пропорции к уже готовому планшету с натянутым полуватманом будущего оригинала. Эта процедура проста. Размер бумаги на планшете равен 60×90, эскиз по длинной стороне, то есть по горизонтали, делаю равным 12 см. Остается узнать высоту — вертикаль.

Итак:

$$\frac{60}{90} = \frac{x}{12}; x = \frac{60 \cdot 12}{90} = 8 \text{ см}$$

Словом, размер эскиза — 12×8 см.

Помимо воли, возвращаюсь к цветовой наброску. Все ли там так? Может быть... для контраста со смертью героя, с обгаренной кровью лестницей необходима какая-то деталь, говорящая о жизни? Что бы это могло быть?.. Трава? Да, конечно! Это она, невзирая на бой, смерть и разрушения, пробивается из щелей каменной лестницы — немая свидетельница разыгравшейся драмы.

В первый момент возникает желание сделать травку свежее-зеленой, но... такой краски нет. И — не надо! Пусть трава будет оливковой: она — привяла, запылелась. Главное — жива. Жизнь продолжается... Эта малозаметная деталь тоже, как говорится, «играла на образ» и дополняла содержание.

Прежде чем приступить к рабочему эскизу, на отдельном листе делаю рисунок с натуры: распластавшаяся фигура лежит, раскинув руки. Одна из рук еще сжимает приклад автомата.

Опираясь на этот рисунок, делаю рабочий эскиз. Эскиз без особых деталей, но верный по пропорциям и точный по композиции.

Рисунок с натуры пока что не уничтожаю. Он будет еще нужен при работе над оригиналом.

Впереди много работы. После того как перенесу найденную в эскизе композицию на плоскость листа оригинала, придется или делать отдельный рисунок для уточнения образа моряка-героя, или искать его прямо на оригинале. То же относится к поискам характера кистей рук.

В небольшом рабочем эскизе трудно все сделать до конца, да это и не нужно. Механический перенос эскиза на изобразительную плоскость оригинала, его детальное копирование — скучное дело.

Однако, чтобы не потерять уже найденную в эскизе общую «утрабованность» композиции, необходимо предпринять следующее: во-первых, проверить еще раз пропорции (величины сторон) эскиза по отношению к будущему оригиналу. Во-вторых, нанести «сетку» из шестидцати клеток на эскиз и соответственно на плоскость планшета. Для этого по вертикали и горизонтали делю рабочий эскиз и планшет на четыре равные части (рис. 18). Эта мера позволяет мне быстро и точно прикинуть эскиз плаката в «натуру» и зрительно убедиться в том, насколько это соответствует моему замыслу в отношении масштаба, то есть в отношении фактической величины фигуры моряка на оригинале. Об этом масштабе я думал, конечно, с самого начала работы над эскизом и тем не менее, прикинув, убеждаюсь в том, что фигура мелка, не впечатляет.

О, если бы можно было увеличить изобразительную плоскость вдвое! Но это невозможно. Полиграфия диктует жесткие условия: нарушать существующие стандартные размеры нельзя. Можно, конечно, выполнить оригинал (соблюдая соотношения сторон) большого

размера, но при печати его все равно уменьшат. Стоит ли тогда обманывать самого себя? Ведь зритель увидит оттиск плаката, а не оригинал.

Напрашивается единственный выход из создавшегося положения: максимально «ужать» композицию, оставив в ней только то, без чего никак нельзя обойтись.

Я решительно «кадрирую» уже готовый эскиз (рис. 18). Изобразительную часть пробую включить почти в квадрат. Мне нравится. Низ оставляю для текста. Ищу соотношения сторон эскиза. По длинной стороне он был равен 12 см. После «кадровки» изобразительная часть заняла 6,0 см. Произвожу расчет:

$$\frac{90}{60} = \frac{x}{6} ; x = \frac{90 \cdot 6}{60} = 9 \text{ см}$$

Эскиз стал равен 9×6 см. Членю его на шестнадцать клеток.

Горизонтальный по композиции плакат превращается в вертикальный. Изобразительные элементы укрупняются. Лицо героя становится вдвое больше, а значит, и вдвое «ближе» к зрителю. Получилось то, что меня устраивает. Я рад и творчески воодушевлен. Это помогает мне быстро закончить плакат (рис. 19).

Эта работа делалась без вмешательства редактора, так как предназначалась для закрытого конкурса.

Плакат был премирован и отпечатан в цвете на страницах «Огонька». Люди увидели его. А это — самая большая радость для художника.

Чтобы изо дня в день в течение трех десятилетий работать в плакате — его надо очень любить. И я люблю его, несмотря на огорчения, каких бывает немало: впрочем, суть этого лирического отступления не в этом. Она в том, чтобы начинающий плакатист, ради которого написана эта статья, с самого начала своей деятельности в плакате осознал и воспитал в себе твердое чувство общественного и гражданского долга, без чего невозможно работать в области политического плаката. Разве не заманчивы возможности плакатиста быстро откликнуться на любое явление жизни и поведать о нем на весь завод, на весь колхоз, на всю республику или, наконец, на всю страну? Все это не имеет другого названия, кроме творческого счастья!

Но я отвлекся.

Выше я попытался, по возможности проще и наглядней, рассказать о своем творческом методе работы над плакатом.

Совершенно естественно, что метод этот не единственный. Варьируется он и мной. Очевидно, сколько художников, столько и методов. Жаль, что у нас не практикуется обмен опытом. Каждый из нас, в этом смысле, работает замкнуто, изолированно. А это — не в интересах дела. Я не хочу сказать, что следует работать на виду. Нет. Я бы

первый с этим не согласился. Но делиться «кухней» своего творчества следует.

Рассказывая о своей работе, я коснулся вопроса масштабности в плакате. При существующем в нашей полиграфии строгом стандарте размеров бумаги (60×90 см; 70×90 см; 70×108 см; 84×108 см и 90×120 см) эта проблема остается важной и ею никак нельзя пренебрегать.

Композиция (от латинского «compositio» — сочинение, составление, расположение) — это соотношение и соразмерность отдельных частей произведения, их расположение и связь. В плакате эти соотношения должны быть всегда по-особому активными.

Каждый вдумчивый художник не раз замечал, что композиция, выразительная и монументальная в эскизе, вдруг теряет эти качества в оригинале, а потом, при репродукции этого же плаката в журнале или газете, вновь обретает эти качества.

Чем же можно объяснить такое видоизменение, такую метаморфозу? Попробуем разобраться в этом явлении на примере плаката И. А. Ганфа (рис. 20).

На этом плакате изображена известная скульптурная группа «Рабочий и колхозница» В. И. Мухиной. Эта группа водружена на высокий, взмывший в небо постамент. Высота этого постаamenta изобразительно очень остроумно подчеркнута летящим самолетом и плывущими облаками, которые, пересекая массив постаamenta, находятся ниже самой скульптурной группы. Этим приемом художник красноречиво подчеркивает монументальность сооружения, его «заоблачную» высоту.

В журнальной репродукции плаката, так же как и в эскизе, этот замысел доходит до зрителя и впечатляет. Когда же оттиск плаката висел на улице, его замысел хотя безусловно умозрительно доходил до нас, но эмоциональное впечатление монументальности исчезало. Исчезало потому, что плакат был мелок по форме, существующий стандарт размера бумаги ему не соответствовал. Плакат иначе выглядел бы, если бы его отпечатали раза в три-четыре больше по размеру. И он же был бы великолепен и эмоционален будучи увеличенным до масштаба стены брандмауэра.

Словом, восприятие плаката зрителем сильно меняется от того, видит ли он его в уменьшенном размере на странице газеты или журнала, держа их в руках, или плакат встречается ему на стене, на улице. А так как обычное место «экспозиции» плаката — улица, то при создании и апробации плаката нельзя забывать об этой его специфической особенностях.

К сожалению, издание больших плакатов (склеенных из нескольких листов) у нас почти не практикуется. Этим, по-существу, и объясняется стремление плакатистов к крупной форме изобразительных



*Рис. 15. В. С. Иванов. Святая кровь
героев Крыма и Одессы зовет к победе! Вперед!
Первый крок*



*Рис. 16. В. С. Иванов. Святая кровь героев Крыма
и Одессы зовет к победе! Вперед! Второй крок*



Рис. 17. В. С. Иванов. Святая кровь героев Крыма и Одессы зовет к победе! Вперед!
Эскиз-набросок

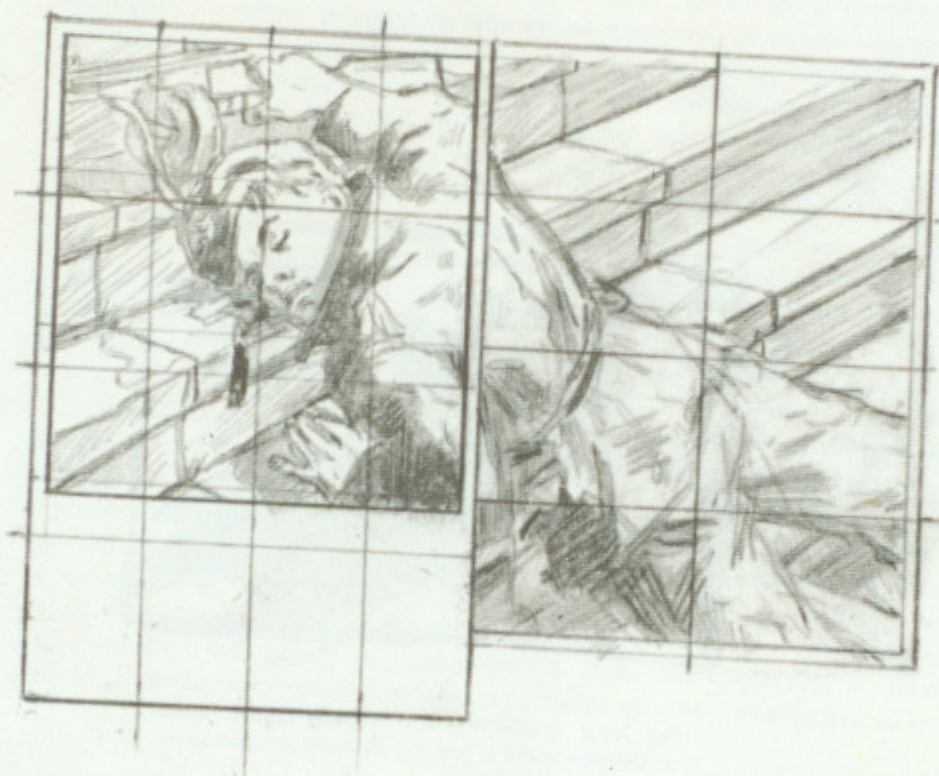


Рис. 18. В. С. Иванов. Святая кровь героев Крыма и Одессы зовет к победе! Вперед!
Рабочий эскиз и раскадровка



ВИКТОР ИВАНОВ-43

**СВЯТАЯ КРОВЬ
ГЕРОЕВ КРЫМА И ОДЕССЫ
ЗОВЁТ К ПОБЕДЕ!
ВПЕРЁД!**

Рис. 19. В. С. Иванов. Святая кровь героев Крыма и Одессы зовет к победе! Вперед!



Рис. 20. И. А. Ганф. Наша воля, наш труд — вот реальность великого плана! 1946

элементов в плакате. Это стремление, в свою очередь, приводит их к так называемым «головным», «погрудным» и «поясным» решениям композиций, которые стали расцениваться художественной общественностью как признак штампа...

Одним из важнейших эмоциональных качеств плаката является его монументальность.

Некоторые считают плакат монументальным тогда, когда его элементы сделаны крупно. Этот признак имеет значение, но не всегда может быть мерилom монументальности.

Прежде всего с понятием монументальности связывается у нас представление о чем-то не просто большом и крупном, а о величественном, торжественном, возвышенном, то есть монументальное это не только большое по форме, но и величественное по содержанию.

Проследим это на примерах.

Понятию монументальности по своему образному и композиционному строю вполне соответствуют такие плакаты, как «Родина-мать зовет!» Тоидзе, «Отомсти!» Шмаринова, «Пьем воду родного Днепра...» Иванова. В первом из них — торжественность и патетика патриотического призыва, во втором — сила народной скорби, в третьем — эпическое величие фронтовых будней. Монументальность этих плакатов не только в приподнятости самих композиций, когда, благодаря низкому горизонту, силуэты фигур возвышаются над нами как скульптурные монументы, а еще и в той торжественности, с какой трактовано само содержание в этих плакатах. Например, плакат Ф. В. Антонова «Сын мой! Ты видишь долю мою...» тоже с низким горизонтом, и фигура матери возвышается над нами. И все же разве скажешь об образе этой матери, что он величествен? Нет. Он замечателен, он эмоционально трогателен, но никак не величествен и не торжествен. То же можно сказать и о психологически тонко трактованном драматическом плакате Корецкого «Воин Красной Армии, спаси!», хотя по масштабу, по величине фигур он превосходит все три предыдущих.



Рис. 21. Н. И. Терещенко. Не для войны... 1959



Рис. 22. К. К. Иванов. Вперед, за партией Ленина! 1961

Не применимо понятие монументальности к плакатам сатирического плана. Но оно возможно при сопоставлении в плакате положительного и сатирического начал, например, как у Кукрыниксов в их плакате «Беспощадно разгромим и уничтожим врага!», несмотря на то, что силуэт красноармейца сильно срезан со спины (рис. 9).

Монументальность, следовательно, зависит не только от трактовки формы, но главным образом от трактовки содержания. Красив и впечатляющ плакат Н. И. Терещенко «Не для войны» (рис. 21). Его содержание трактовано таким образом, что его никак не назовешь величественным или торжественным.

Иначе решен плакат К. К. Иванова «Вперед, за партией Ленина!» (рис. 22). В нем нет низкого горизонта, но сам величественный образ главного героя придает плакату ощущение торжественности и монументальности.

Такое же ощущение вызывает и плакат О. М. Савостюка и Б. А. Успенского «Волю Кубы не сломить!» (рис. 23), который выполнен в строго графической манере.

Никаких, конечно, признаков монументальности нет в их очень остром и очень изобразительно задуманном плакате «Позор провокаторам!» (рис. 24). Отсутствуют черты монументальности и в очень трогательном и свежем по решению антивоенной темы плакате Н. П. Чарухина «Пусть всегда будет небо..!» (суперобложка).

Не без ощущения монументальности и волевого напряжения исполнен лаконичный по цвету плакат молодого художника С. Г. Романова «Досрочно семилетку выполним!» (рис. 25), в котором, как мне кажется, автор плодотворно использует традиции русского революционного плаката.

КАК ИСКАТЬ ОБРАЗ ЧЕЛОВЕКА В ПЛАКАТЕ

Когда меня спрашивают: «Как вы работаете над образом человека в плакате?» — этот вопрос всегда застаёт меня врасплох. Очевидно, потому, что, работая, я совсем не думаю о том, «как» его искать, а просто ищущу: когда удачно, когда нет.

И вот теперь, решившись об этом написать, вспоминая и анализируя свою работу, прихожу к выводу, что поиски образа — процесс не только сложный, но и очень разный. И, конечно же, здесь тоже не может быть готовых рецептов и правил.

Бывает, что этот образ находишь в виде живого намёка уже в одном из первоначальных композиционных кроков будущего плаката. Находишь и бережешь его до конца.

Но беречь его не так-то просто.

Найденный образ, намёк, чаще всего, ускользает от тебя на глазах в процессе увеличения масштаба и конкретизации формы, то есть сначала в рабочем эскизе, а затем при работе над самим оригиналом.

Бывает и так, что, стремясь сохранить образ-намёк, неожиданно находишь другой, более удовлетворяющий.

Это я говорю о рисунке. «Рискованный» момент наступает при введении в плакат цвета — гуашью или темперой, когда можно вновь или утратить найденное и огорчиться, или же опять неожиданно найти что-то новое, радующее.

Когда мне очень важно сохранить ценный для меня нюанс в состоянии героя, я прибегаю к акварели. Будучи прозрачной, она не сбивает рисунка.

В поисках образа человека в плакате, я никогда не уповал на натурщика. Для выверки задуманного ракурса, для уточнения движения тела, жеста руки, складок одежды и т. д. я, обычно, использую или самого себя, глядя в зеркало, или «мучаю» своих домашних, которые «держат» позу не больше нескольких коротких минут...



Рис. 23. О. М. Савостюк, Б. А. Успенский. Волю Кубы не сломить! 1960

Сложнее обстоит дело с кистями человеческих рук. Порой мне кажется, что найти выразительный ракурс руки и хорошо нарисовать ее труднее, чем человеческое лицо. Здесь уж «память» — не очень большой помощник. Нужна натура. Правда, когда «натура» руки оказывается не совсем удовлетворяющей по характеру, диктуемому замыслом, приходится искать и «доводить» характеристику руки, ее выразительность по представлению, досочинять ее по памяти.

После того как плакат сделан, апробирован и сдан в производство, все подсобные рисунки и кроки мною уничтожаются. Этот подсобный материал имеет сугубо утилитарное назначение и, по-моему, никакой самостоятельной эстетической и художественной ценности не представляет.

Следует сказать прямо, что нет никакой надежды на память в тех случаях, когда бывает необходимо включить в плакат какие-либо орудия производства, специальные костю-

мы, документальные фотографии. Здесь уже никак не обойтись без поисков специального материала, будь это натура, изображения в журналах или книгах.

Жест, как известно, помогает раскрыть внутреннее состояние героя плаката, усиливает его непосредственный контакт со зрителем, делает плакат активным.

Кто не знает, до чего разнообразен характер человеческих фигур, их поз, их движений. Однако если говорить о призывном жесте героя плаката, то здесь мы сталкиваемся с таким положением, когда «все пути исхожены». И изобрести новое становится все сложнее и сложнее. У Моора в плакате «Помоги» жест поднятых рук громко зовет.

В другом его плакате «Ты записался добровольцем?» жест энергичен и вопрошающе требователен. В плакате Тоидзе «Родина-мать зовет!» он наполнен громом гражданского пафоса-призыва и т. д.

Немому изображению жест-обращение придает огромную силу звучания. А «звук» плакату очень нужен. Одно плохо — запас этих «звук» у нас крайне ограничен, много раз повторен. По этой причине призывный жест, придающий плакату активность, превратился в свою противоположность — стал, как говорят, элементом шаблона и, значит, пассивности плаката.

Где же выход? Выход в широком использовании таких приемов в решении агитационных героических плакатов, при которых их герои воздействуют на зрителя не непосредственно (смотря в упор и жестикулируя), а косвенно, но не менее активно.

Эмоциональная сила косвенного обращения к зрителю зависит от такого художественного строя сюжета и действия в плакате, которые, будучи как бы «замкнутыми» сами в себе, сохраняют прямое обращение к зрителю в тексте, органически связанном по смыслу с изображением. Посмотрите на плакат «За Родину!» А. А. Кокорекина или «Воин Красной Армии, спаси!» В. Б. Корецкого. Они сделаны именно в этом ключе. Степень их эмоционального воздействия проверена и подтверждена самой жизнью.

Работая над плакатами «косвенного» воздействия (возможности здесь, по существу, неограниченны), отпадает необходимость прибегать к поднятым рукам, к указующим перстам, к «сверлящим» зрителя глазам и т. д.



Рис. 24. О. М. Савостюк, В. А. Успенский. Позор провокаторам! 1960

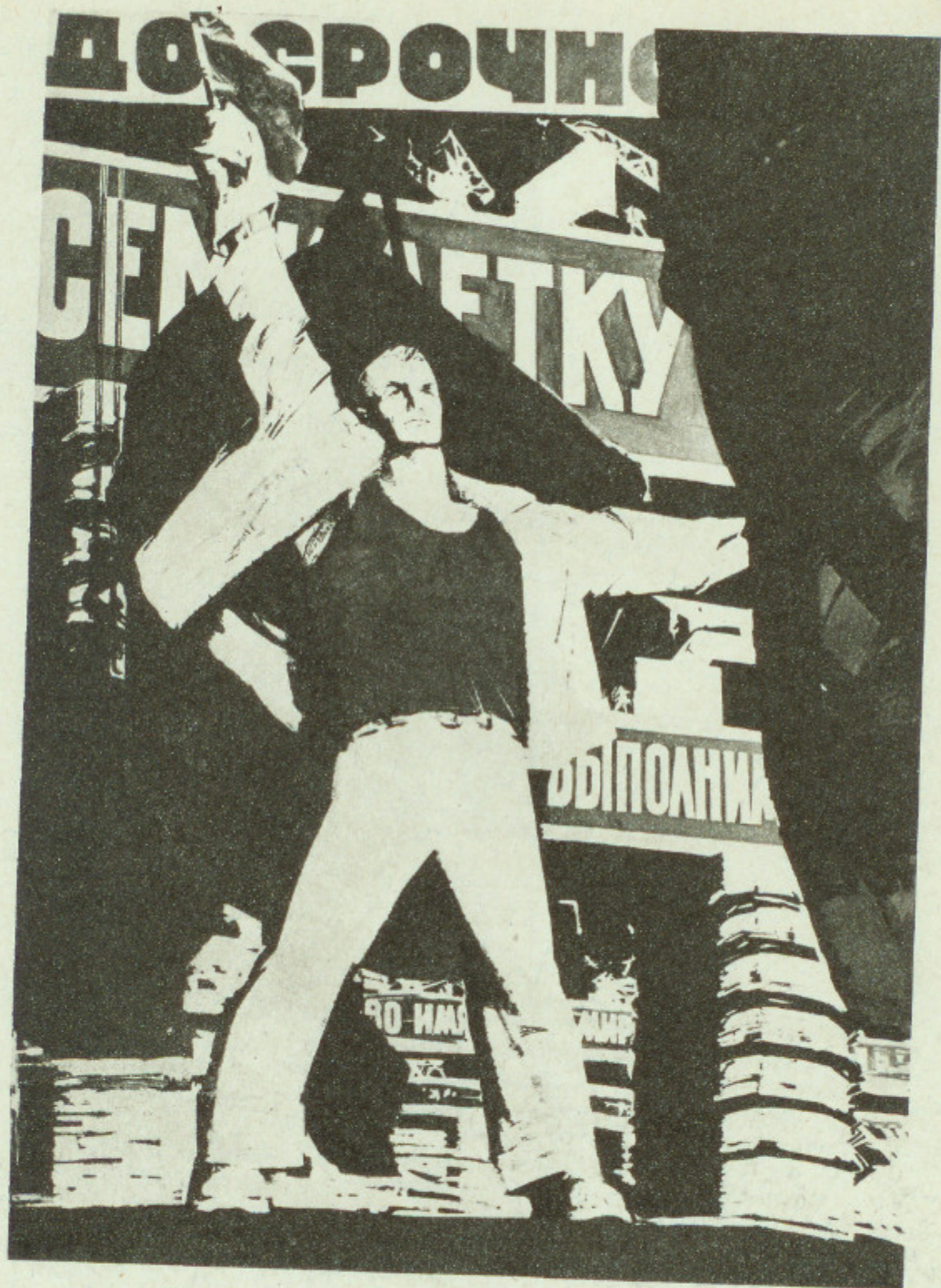


Рис. 25. С. Г. Романов. Досрочно семилетку выполним. 1961

Но, чтобы решать плакаты «косвенного» характера, надо особенно хорошо и конкретно знать жизнь. Без этого — деться некуда.

Более доступно — изучение многообразия человеческих лиц.

В жизни нет одинаковых лиц, но не всегда мы видим это на наших плакатах.

В жизни лица бывают волевыми или безволевыми, красивыми или безобразными, милыми и симпатичными или неприятными и отталкивающими, простыми, даже безликими или такими характерными и выразительными, что запоминаются на всю жизнь.

Каждое из этих лиц меняется в зависимости от настроения, внутреннего, душевного состояния человека.

Одно и то же лицо, мы знаем, может быть счастливым, радостным, веселым, добрым, лукавым или, наоборот, несчастным, грустным, унылым, злым, испуганным, скорбным и т. д.

Об этих простых истинах я напоминаю для того, чтобы сказать о том, до чего важно для художника быть наблюдательным, как необходимо ему не только все это видеть и знать, но и уметь передать в своем произведении. Это и есть человековедение.

Без постоянно пополняемого запаса зрительных образов в «ящичках» нашей памяти, без постоянных занятий человековедением трудно работать.

Не всегда удается при быстром темпе работы над плакатом найти натурщика нужной внешности или (что еще сложнее) вызвать у него то душевное состояние, какое необходимо вам в данный момент. Большого напряжения требуют поиски типических черт человека, характерность образов рабочего, колхозника и интеллигента.

Выход, повторяю, в запасах «заготовок», наблюдений, набросков и этюдов. Очень помогает пристальное изучение облика и мимика хороших актеров, которых мы видим на сцене или на экране. Работая почти десятилетие в художественной кинематографии, мне посчастливилось наблюдать за сложной творческой работой многих выдающихся актеров и кинорежиссеров. Видеть рождение образа от начала до конца — огромная радость.

О творчестве художника обычно судят так: сделал удачную работу — следующая должна быть только лучшей. К этому, собственно, всегда стремится и сам художник. Но на деле, к сожалению, намерение не всегда совпадает с результатом, и в этом, на наш взгляд, нет ничего удивительного.

Удивительно другое. Удивляет разница отношения художественной общественности к творчеству станковиста, с одной стороны, и плакатиста — с другой. Первый сохраняет авторитет и хорошую репутацию, благодаря удаче даже многолетней давности, а плакатиста быстро «развенчивают» после каждой его неудачи.

Я говорю об этом для того, чтобы подчеркнуть: начинающий плакатист должен быть еще и мужествен, и такое отношение к нему не должно его обескураживать.

А самое главное — надо упорно работать, думая о том многомиллионном зрителе, который будет видеть плакат.

Эта мысль придает силы, укрепляет веру, приносит настоящее творческое счастье.

НЕСКОЛЬКО ПРАКТИЧЕСКИХ СОВЕТОВ

Планшет. Работая по плакату, очень хорошо всегда иметь под рукой несколько готовых планшетов с натянутой на них бумагой.

Планшет — это фанера или картон, набитые на подрамник. В зависимости от размера в подрамнике для крепости делается перекладина или крестовина.

Размер и формат планшета должны соответствовать упоминавшимся выше стандартам бумажных листов, существующих в полиграфии.

Если есть желание сделать оригинал плаката большого размера, следует при увеличении размера планшета сохранить пропорции формата.

Планшет должен быть легок и прочен. Для этой цели при его изготовлении нужно использовать планки сечением $1,5 \times 2,5$ см, ставя их «на ребро». Фанеру применять толщиной не более 0,3 см.

Натяжка бумаги. Хорошо натянутая на планшет плоскость бумаги (желательно полуватман) очень располагает к работе. Нет хуже работать на небрежно прикрепленном листе.

Чтобы хорошо натянуть бумагу, ее заранее обрезают по размеру планшета с припуском по 2—2,5 см с каждой стороны.

Бумага кладется на планшет, а выступающие «припуски» слегка пригибаются, затем вся поверхность листа с лицевой стороны (включая и «припуски») сочно смачивается чистой водой (при помощи губки, тряпки или ваты).

После этого один из торцов планшета (по длинной стороне) смазывается клеем (столярным или готовым канцелярским казеиновым) и к нему прижимается «припуск» бумаги. Чтобы она плотнее прилегла к торцу, по ней проводят несколько раз каким-нибудь предметом, например ручкой ножниц. Для прочности неплохо использовать 3—4 кнопки по всей длине.

То же проделывается сначала по другой длинной стороне, а затем по двум коротким.

В течение всей этой процедуры необходимо следить за влажностью бумаги. Если она сохнет, ее увлажняют (в том числе и «припуски», благодаря чему они легче приклеиваются).

Смоченная бумага очень взбухает и растягивается, но, приклеивая края, не следует ее сильно натягивать. Это надо делать слегка, а главное, равномерно. Иначе при высыхании бумаги в углах могут образоваться неприятные «волны», от которых уже невозможно в дальнейшем избавиться.

Не следует приклеивать бумагу к планшету сплошь, всей плоскостью. Это, во-первых, не обеспечивает бумаге гладкой поверхности (как ни хороша фанера — она не ровна); во-вторых, приклеенную только по краям бумагу — после того как плакат на ней сделан и использован, легко срезать, а планшет снова пустить в дело.

Срезанный с доски плакат имеет идеально ровную поверхность. Для хранения этих оригиналов хорошо иметь соответствующих размеров папку. Нежелательно срезанные плакаты свертывать в трубку.

Начало работы над оригиналом. Для того чтобы излишне не «мусолить» поверхность листа и добиться «свежести» и «артистизма» исполнения оригинала, следует, как уже говорилось об этом ранее (стр. 38), переносить композицию с рабочего эскиза на оригинал при помощи «16 клеток».

Может быть и другой путь, что называется, более «древний» — пользование «картоном». «Картон» — это отдельный лист простой бумаги или кальки в размер будущего оригинала, на котором ищется композиция и уточняется рисунок, с последующим «переводом» или калькированием найденного на плоскость оригинала.

Как тот, так и другой способы обеспечивают поставленную цель.

Во всяком случае, не следует пренебрегать этой «утомительной» частью работы. Проявленное нетерпение плохо сказывается на результате труда...

Работая, например, гуашью и покрыв ею какую-то плоскость плаката, вы пришли к необходимости изменить цвет. В этом случае лучше всего смыть первый слой краски, дать бумаге просохнуть и уже потом наносить новый слой. Чрезмерное наслоение краски влечет за собой непрочность поверхности плаката, особенно это может сказаться после срезки его с планшета и при дальнейшем его хранении.

Кисти. Работать можно любыми, но желательно хорошими, кистями. Выбор и употребление мягких или жестких, больших или маленьких кистей зависит от индивидуальной склонности художника, от его привычки, темперамента, от его техники и манеры.

Имеют значение, конечно, и краски, которыми выполняется работа. Но это все относительно. Бывает так, что и при нежной акварели используется грубая щетинная кисть. Словом, в наш век, по-моему, никаких правил в этом отношении не существует. Важно главное: работать искренне, вдохновенно, без поверхностной бравады. Ни рядового зрителя, ни специалиста этим не проведешь.

Шрифт. В однообразии применяемого шрифта (преимущественно «рубленого») заключается один из недостатков современного нашего плаката. Нужно быть более изобретательным. Однако не забывая при этом самого важного — обязательной ясности и удобочитаемости.

Фиксирование. Если плакат выполнен углем, его надо закрепить. Для этой цели в былое время продавался специальный фиксаж. За неимением его применяют: смесь $\frac{2}{3}$ стакана денатурата (спирта) и $\frac{1}{3}$ стакана растворенного в горячей воде одного листика желатина; канифоль, растворенную в спирте; даммарный лак (10—15 капель) на 70—100 г одеколона; свежее, сырое нежирное молоко.

Для фиксирования используется обычный пульверизатор (две узких трубочки, соединенных под углом).

В заключение хочется пожелать начинающему плакатисту больших творческих успехов.



ШРИФТ, ЛОЗУНГ СТЕНГАЗЕТА

ШРИФТЫ И ИХ КЛАССИФИКАЦИЯ

Часто приходится наблюдать плохо выполненные стенгазеты, плакаты, лозунги, имеющие неряшливый, отталкивающий вид. Все это происходит от того, что самодеятельные художники либо недооценивают значимости художественного построения шрифта, либо руководствуются плохими примерами. Между тем рисованный художественный шрифт требует для своего выполнения профессиональных знаний, практических навыков и определенного вкуса.

Какие же требования мы предъявляем к художественному шрифту?

Художественный шрифт должен быть красив, строг, прост, быстро восприниматься.

Для того чтобы в дальнейшем изложении этой статьи были понятны отдельные термины и обозначения, рассмотрим некоторые буквы алфавита и отдельные элементы, из которых они состоят.

На рис. 26 мы видим массивные вертикальные линии, которые носят название основных штрихов. Каждый основной штрих кончается основанием, напоминающим рельсу и называемым засечкой. Горизон-

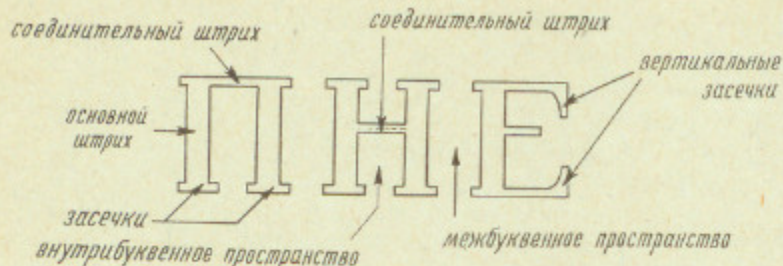


Рис. 26. Обозначение различных элементов букв

тальные, более тонкие, линии в буквах П, Н, Е носят название соединительных штрихов, соответственно верхний, средний и нижний штрихи.

В букве «Е» мы видим два вертикальных выступа наверху и внизу — вертикальные засечки.

Пространство в букве, заключенное между двумя основными штрихами, называется внутрибуквенным просветом.

Пространство между двумя буквами называется межбуквенным просветом.

Все огромное количество шрифтов можно по ряду определенных признаков объединить в те или иные группы.

В зависимости от отношения между основным и соединительным штрихами, от наличия и формы засечек разнообразнейшие шрифты можно разбить на пять основных групп.

1. В этой группе шрифтов мы наблюдаем умеренный контраст между основным и соединительным штрихами (отношение 1:3). Кроме того, засечки в шрифтах этой группы небольшие с закруглением на углах.

Образцом таких шрифтов может служить надпись на колонне Траяна в Риме (114 г. н. э.).

2. Тут мы наблюдаем большую контрастность между основным и соединительным штрихами (1:5). Засечки в шрифтах этой группы длинные и тонкие. Закругления в

углах либо совсем отсутствуют, либо очень незначительны. Образцы — обыкновенная гарнитура и так называемая елизаветинская.

3. В этой группе шрифтов контраст между основным и соединительным штрихами велик (1:2). Засечки почти

1 ^я группа	2 ^я группа	3 ^я группа	4 ^я группа	5 ^я группа
Н	Н	Н	Н	Н

Рис. 27. Характеристика буквы «Н» соответственно различным группам шрифтов

прямоугольной формы. Образцами этой группы могут служить академическая, школьная, журнальная гарнитура.

4. Так называемые брусковые шрифты. Наиболее характерным признаком их являются засечки, напоминающие по форме бруски. Эти засечки обычно прямоугольной формы. Контраст между основным и соединительным штрихами почти отсутствует.

Образцом этой группы может служить египетская гарнитура.

5. Шрифты этой группы называются иногда рублеными. Засечек они не имеют. Контраст между основным и соединительным штрихами либо полностью отсутствует, либо весьма незначителен.

На *рис. 27* показана буква Н, начертанная соответственно каждой группе шрифтов.

Общие правила, которые необходимо твердо помнить, делая стенгазету или лозунг:

Нельзя путать шрифты одной группы со шрифтами другой; нельзя допускать, чтобы в одном слове одни буквы были построены, скажем, шрифтом второй группы, а другие, к примеру, — пятой.

Величина элементов одной буквы должна соответственно соблюдаться и в других буквах. Если мы, к примеру, напишем слово, в котором первая буква будет иметь ширину основного штриха в 3 мм, а соединительного в 1 мм, то и все последующие в данном слове буквы должны иметь такие же отношения между штрихами.

На *рис. 28* изображено слово, в котором нет нарушений в размерах элементов букв. На *рис. 29* одна из букв явно не соответствует размерам всех других букв и тем самым выпадает из слова.

Все буквы алфавита можно разделить на шесть групп:

1. Буквы с преобладанием наклонных элементов (*рис. 30*).
2. Буквы с преобладанием вертикальных элементов (*рис. 31*).
3. Круглые буквы (*рис. 32*).
4. Буквы с полукруглыми элементами (*рис. 33*).
5. Буквы с подобными горизонтальными элементами (*рис. 34*).
6. Буквы с подобными нижними наклонными элементами (*рис. 35*).

Рисуя шрифт, следует добиваться того, чтобы все шесть групп алфавита были между собой связаны в одно целое, чтобы все круглые элементы были родственны друг другу, точно так же, как и все полукруглые, равно как и все другие элементы букв.

Основное правило при конструировании каждой буквы — построение ее в квадрате или прямоугольнике.

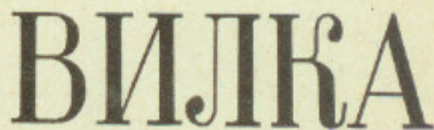


Рис. 28. Правильно написанное слово

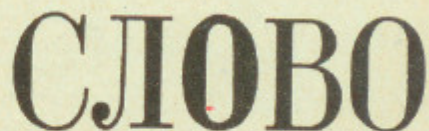


Рис. 29. Выпадение буквы «О» в середине слова

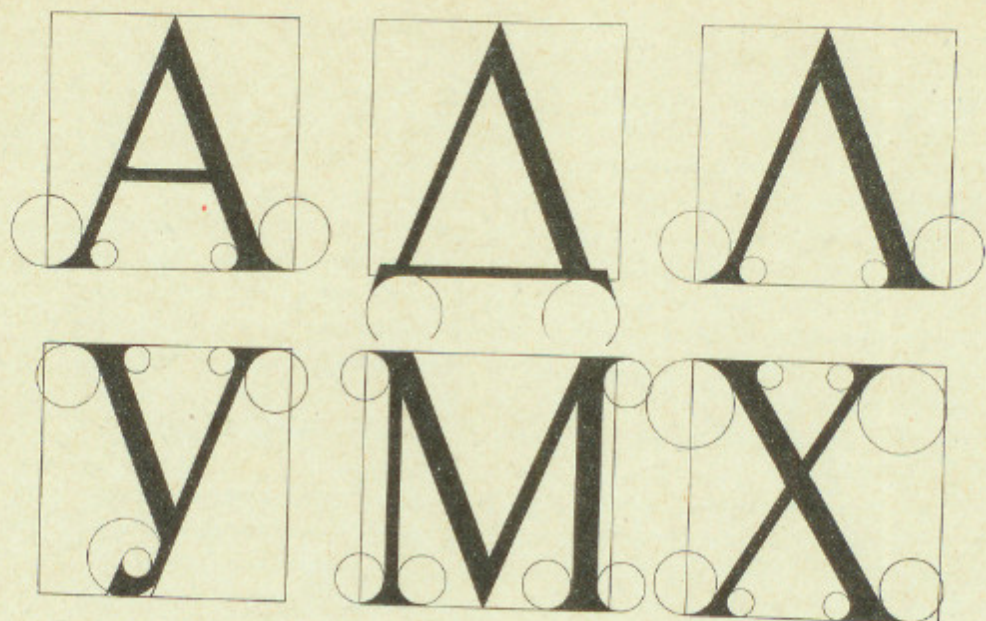


Рис. 30. Буквы с преобладанием наклонных элементов

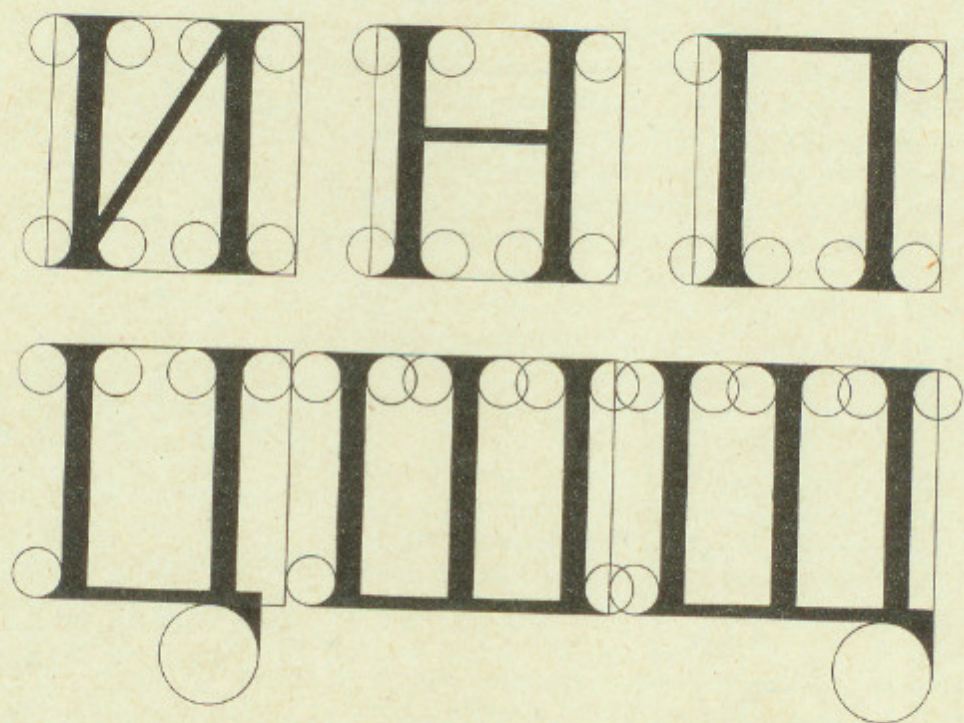


Рис. 31. Буквы с преобладанием вертикальных элементов

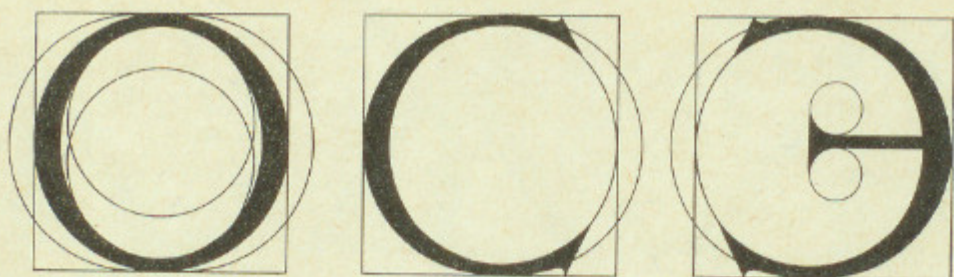


Рис. 32. Буквы круглые

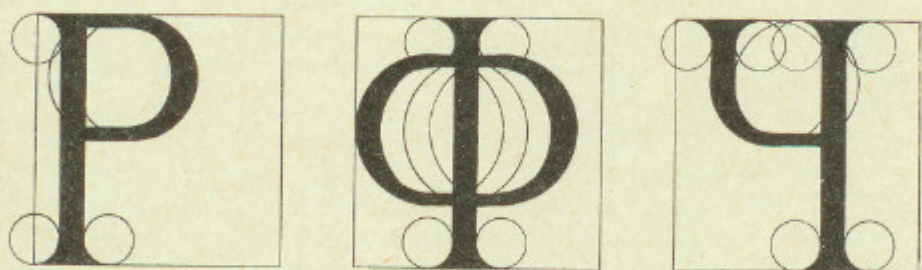
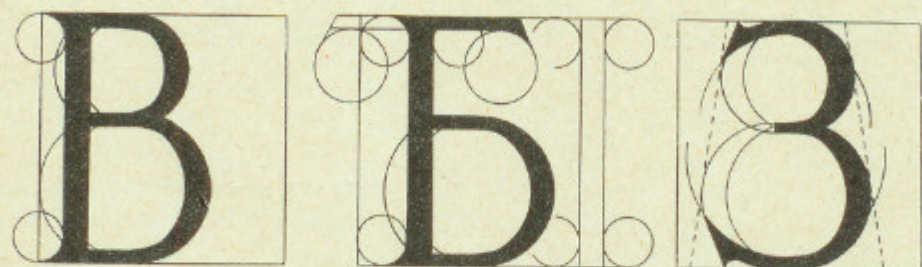


Рис. 33. Буквы с полукруглыми элементами

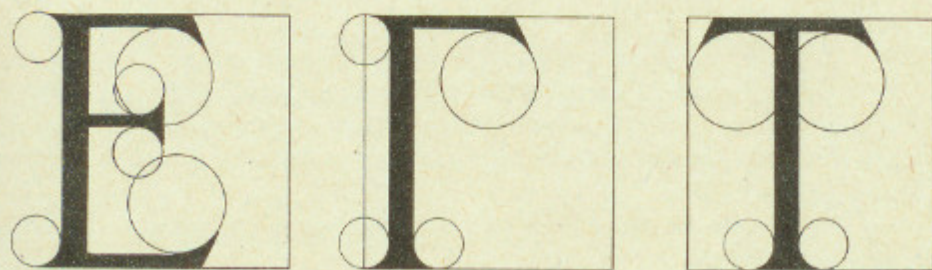


Рис. 34. Буквы с подобными горизонтальными элементами

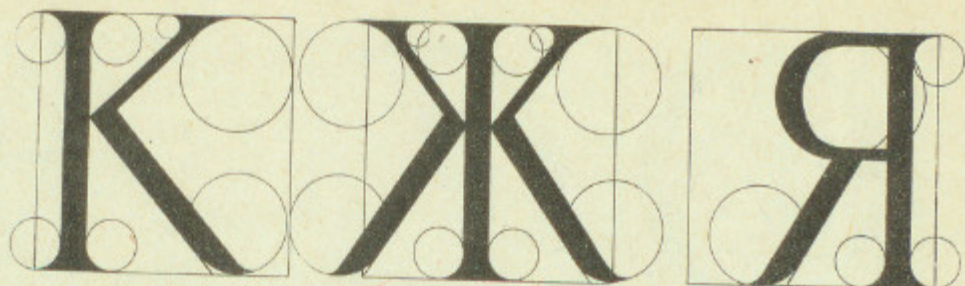


Рис. 35. Буквы с подобными нижними наклонными элементами



Рис. 36. Построение буквы в прямоугольнике

Рис. 37. Различные соотношения основного и соединительного штрихов

Конструируя букву, следует определить, какую часть стороны квадрата или прямоугольника занимает основной штрих буквы. Например, $\frac{1}{7}$, $\frac{1}{10}$ или иные части стороны прямоугольника. Это дает единицу измерения данной буквы и одновременно всех букв алфавита (рис. 36).

Выяснив единицу измерения буквы, мы должны определить отношение ее основного штриха к соединительному. Оно может быть выражено как 3:1 и, следовательно, будет означать, что основной штрих в три раза шире соединительного.

Отношения могут быть и иными, например 2:1 или, как в рубленном полужирном шрифте, 1:1 (рис. 37).

Немаловажное значение имеет отношение ширины основного штриха к внутрибуквенному просвету. Эти отношения могут быть выражены как 1:1, 1:2. Внутрибуквенный просвет может быть и уже основного штриха буквы (рис. 38).

Чтобы буква не казалась чрезмерно вытянутой в высоту или очень широкой, целесообразно брать отношение ширины к высоте равным 2:3 или 3:5.

Ширина основного штриха в букве бывает обычно от 1:3 до 1:5 всей ее ширины. Не следует, однако, строго придерживаться этого указания. В ряде случаев, соответственно композиционным замыслам художника, ширина основного штриха может выходить за рамки указанных определений.

Рассматривая буквы алфавита, мы можем разделить их на две группы:

- одинарные: А, Б, В, Г, Д и т. д.,
- полоторные: Ж, М, Ф, Ш, Щ, Ы, Ю.

Полуторные буквы не могут быть такой же ширины, как одинарные, и должны быть соответственно увеличены, так как имеют большее количество элементов. Если бы они писались так же, как одинарные, они были бы очень стиснуты и вызывали бы неприятное впечатление сжатости (рис. 39).

Не следует, однако, думать, что полуторная буква являет собой по ширине полторы одинарной. Слово «полуторный» в данном случае — понятие условное.

Если шрифт имеет засечки, то последние должны иметь строго определенную форму и величину (рис. 40).

Буквы круглые и остроконечные необходимо писать несколько выше строки, ибо, в силу оптического обмана, они кажутся ниже всех прочих букв. Это видно на рис. 41.

Художник-шрифтовик должен правильно учитывать интервалы между буквами; нельзя допускать, чтобы в одном случае буквы были сильно сближены между собой, а в другом были отделены друг от друга большими интервалами.

Устанавливая тот или иной интервал между буквами, нужно помнить, что расстояние между ними обычно должно быть не более $\frac{1}{2}$ и не менее $\frac{1}{5}$ их ширины. Исключение может быть в силу тех или иных обстоятельств, например с целью выделить слово или группу слов; при отсутствии должного формата бумаги, когда необходимо уменьшить интервалы между буквами. Промежуток между буквами —



Рис. 38. Различные отношения основного штриха к внутрибуквенному просвету

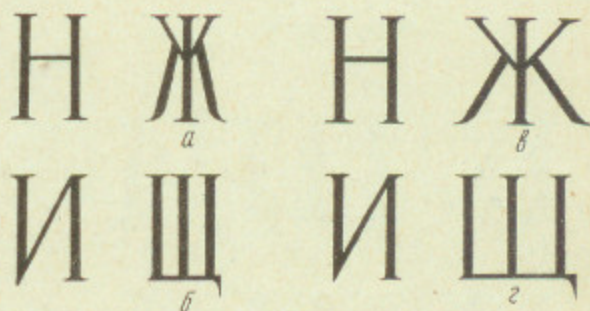


Рис. 39. Неправильно и правильно написанные полуторные буквы



Рис. 40. Различные виды засечек

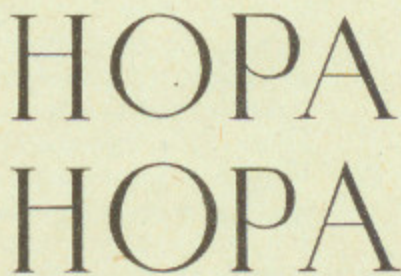


Рис. 41. Увеличение остроконечных и округлых букв

а ГАЛОП
б ГАЛОП

Рис. 42. Расстановка букв в слове

КЛИЧ
КЛИЧ

Рис. 43. Уменьшение буквы «Ч» для изменения межбуквенного просвета

ИЗРЕЧЕНИЕ

Рис. 44. Буквы, лежащие в разных оптических плоскостях

величина переменная и зависит от особенностей русского алфавита. Так, шрифтовику необходимо исходить из того, что в русском алфавите имеются буквы:

«открытые» слева: Д, З, Л, У, Ч, Э, Я;

«открытые» справа: Г, Р, Б, С;

«открытые» справа и слева: Т, А.

Именно в связи с этим обстоятельством интервалы между буквами изменяются.

Возьмем, к примеру, слово «галоп» (рис. 42). Напишем его рубленным шрифтом. Определим отношение ширины буквы к ее высоте, как 3:5, а интервал между буквами равным единице. Приняв единицу за 4 мм, получим ширину буквы, равную 12 мм, а высоту 20 мм.

На рис. 42 верхняя строчка написана с одинаковыми интервалами между буквами. Здесь мы наглядно видим, как буква Г оторвалась от буквы А и от всей строчки.

В нижней строке эти недостатки устранены благодаря изменению интервалов между буквами. Делается это на глаз.

Отсюда необходимо сделать вывод: при построении слова буквы, «открытые» справа, нужно соответственно приблизить вправо. Буквы же, «открытые» слева, необходимо соответственно сдвинуть влево, вопреки интервалу, заранее намеченному при разметке строки.

Художнику-шрифтовику зачастую приходится уменьшать ширину отдельных букв в целях ликвидации разрыва между буквами в словах. Скажем, букву Р, «открытую» справа, можно с пользой несколько уменьшить относительно общей ширины одинарной буквы. То же можно сказать и в отношении буквы Ч, «открытой» слева (рис. 43).

Расстояние между словами обычно равняется ширине одинарной буквы. Но и здесь необходимо учитывать характеристику литеры, которой оканчивается слово. При наличии в конце слова, например, буквы С, «открытой» справа, необходимо начало следующего слова приблизить влево на расстояние меньше ширины одинарной буквы.

Если мы пишем текст заглавными буквами, то расстояние между строками обычно делается не менее половины высоты буквы и не более

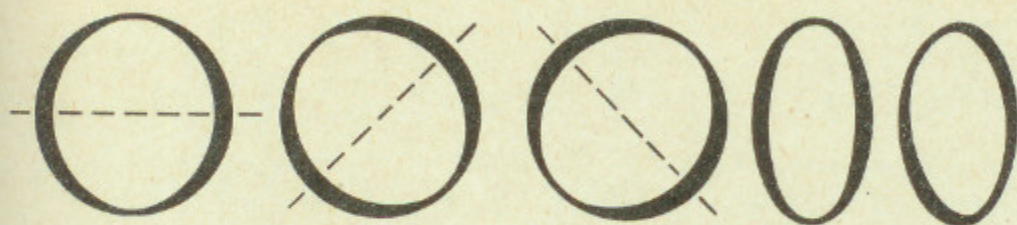


Рис. 45. Смещение наплавов в букве «О»



Рис. 46. Различные характеристики полуокружий у буквы «В»

$1\frac{1}{3}$ ее высоты. Если же в тексте имеются строчные буквы, то расстояние между строками должно быть не менее высоты заглавной буквы. К этому нас обязывает особенность ряда шрифтов, у которых верхние и нижние выносные элементы строчных букв (*б, р, у, ф*) выходят за пределы строки.

Компонуя тот или иной текст, художник должен иметь в виду, что каждая буква имеет свою цветовую нагрузку. Именно различие букв по цветовой нагрузке приводит к тому, что они хотя фактически и расположены на одной плоскости бумаги, все же зачастую кажутся находящимися в разных оптических плоскостях: одни буквы как бы приближены к нам, другие как бы удалены (рис. 44). Естественно, здесь художнику необходимо уравновесить графические пятна, образуемые буквами. Это делается за счет изменений интервалов между буквами.

Выше мы говорили о том, что при наличии у букв засечек, они должны быть строго определенной формы и величины. Следует помнить о том, что и все иные элементы букв должны иметь строго определенные форму и рисунок. Возьмем, к примеру, круглые буквы. Если в одной из круглых букв (рис. 45) самые выпуклые части (наплавны) находятся в середине, то и все другие круглые буквы этого шрифта должны иметь наиболее выпуклые части в середине.

Конструируя шрифт и установив рисунок одного элемента буквы, художник должен придерживаться аналогичного рисунка и в других подобных буквах.

Как видно из рис. 45, круглые буквы могут иметь наплавны и в верхней и в нижней своих частях.

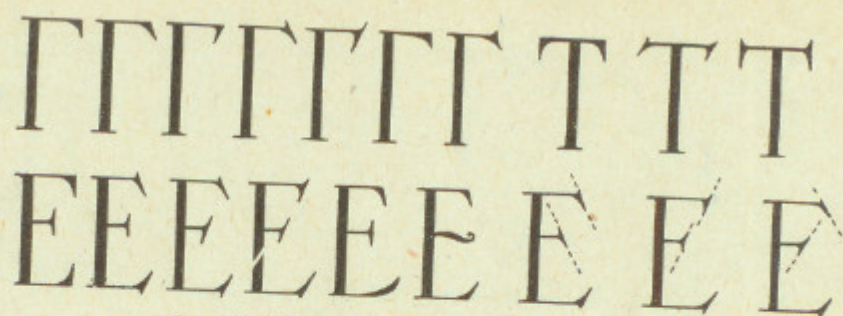


Рис. 47. Различные горизонтальные элементы

Полукруглые элементы букв *Б, В, З, Р, Ф* могут быть изображены по-разному. На рис. 46 мы написали букву *В*, в которой показаны различные характеристики ее полукружий.

Рис. 47 показывает горизонтальные элементы у букв *Г, Т, Е*.

МАТЕРИАЛЫ

В этой главе мы даем характеристику материалов, с которыми сталкивается художник-шрифтовик в процессе своего творчества. От качества этих материалов во многом зависят результаты работы.

Бумага. Лучшими сортами бумаги следует считать ватман марки «Гознак». Эта бумага, изготовленная из тряпичного волокна, имеет все те достоинства, которые необходимы при выполнении шрифтов: во-первых, на ней хорошо ложатся краски, во-вторых, на ней возможны исправления работы. Шрифт на такой бумаге может быть смыт водой, соскоблен бритвой и т. д.

Неплохими сортами бумаги следует считать полуватман, александрийскую чертежную. Однако нужно оговориться: эти сорта несколько уступают ватману по качеству.

Качество бумаги обычно определяется на просвет. Хорошая бумага не имеет никаких тоновых уплотнений, будучи везде одинаково зернистой.

От бумаги требуется, чтобы она была хорошо проклеена. Если она активно впитывает воду, то для работы не годится.

Бумага не должна иметь царапин, прогибов, вдавливания. Прежде чем начать на ней работать, необходимо проверить, как на ней ложатся краски и тушь, ворсится ли она при работе на ней резинкой.

От частых прикосновений рук бумага становится немного засаленной, и краска от этого ложится на такую бумагу неравномерно. Для того чтобы избежать этого, необходимо промыть бумагу чистой водой с добавлением на стакан воды 4—5 капель нашатырного спирта. Мож-

но промыть бумагу и мыльной водой, а после этого смыть ее вторично чистой водой.

Бумага, на которой выполняется шрифт, должна быть наклеена на планшет (*вып. 1, стр. 102*).

Краски. В этой главе мы будем касаться красок акварельных, гуашевых и темперных, предполагая, что вся работа, связанная с выполнением шрифта, будет вестись в основном на бумажной основе.

Гуашевые краски, будучи непрозрачными и укрывистыми, именно благодаря этим своим качествам наиболее употребительны при выполнении шрифтов. Ложатся они ровно без переливов, в то время как акварельным краскам свойственны тоновые переходы.

Вот перечень наиболее употребительных красок.

Начнем свой обзор с желтых красок. К ним относятся: стронциановая желтая (цвет лимона с некоторой белесоватостью), кадмий лимонный, кадмий желтый средний; охра светлая, охра золотистая и сиена натуральная также относятся к желтым краскам и имеют своеобразные оттенки цвета глины.

Из оранжевых красок: кадмий оранжевый.

Красные краски: киноварь красная, кадмий красный, литоль.

К красным краскам относятся краплаки — светлый, средний и темный, имеющие малиновые оттенки, выпадающие в фиолетовость.

Красные, имеющие коричневатые оттенки: английская красная и сиена жженая.

Коричневые краски: умбра жженая, марс коричневый, ван-дик коричневый.

Синие: ультрамарин, кобальт синий, берлинская синяя лазурь.

Зеленые: изумрудная зелень, окись хрома, перманент зеленый, травяная зелень.

Черные: жженая кость, ламповая копоть.

Белая: цинковые белила.

Следует, однако, иметь в виду, что оранжевую краску можно получить, смешав красную с желтой; зеленую — смешав синюю с желтой; коричневую — фиолетовую с желтой; розовую — красную с белилами; сиреневую — фиолетовую с белилами.

Тушь. Мы имеем здесь в виду черную тушь, которая продается в виде палочек (твердая) и в флаконах (жидкая).

Тушь в палочках необходимо разводить водой. Для этого в блюде наливают несколько капель теплой воды и трут палочкой по блюду до получения сметаноподобной массы. Затем подливают воду по мере надобности.

Следует предостеречь от работы тушью по поверхности, покрытой гуашью. Обычно на такой поверхности тушь, засыхая, трескается. Она также трескается, если нанесена густым слоем на бумагу.

Бронза. Так называемую бронзовую краску в основном применяют в виде порошка, который разбавляют растительным клеем. Прежде чем писать бронзой, целесообразно сделать подкладку желтой краской, которая придаст бронзе более яркую окраску.

Карандаши. Карандаши бывают разной твердости: твердые *H*; *2H*; *3H*; *4H* или соответственно: *T*; *2T*; *3T*; *4T*; мягкие: *B*, *2B*, *3B*, *4B* (обычно до *6B*) или соответственно: *M*, *2M*, *3M*, *4M*. Средней твердости: *NB* и *TM*.

Для предварительной разметки шрифтов лучше всего пользоваться карандашом средней твердости, либо твердым карандашом *H* и *2H*.

Мягкие карандаши имеют в своем составе жирные глины, которые, зажиривая бумагу, делают ее поверхность не пригодной для работы красками, особенно акварельными.

Жесткими карандашами надо работать осторожно, остерегаясь сильно надавливать на бумагу. При неосторожной работе жестким карандашом на бумаге образуются царапины, углубления, отражающиеся на качестве выполняемого шрифта.

Резинки. Ими следует пользоваться как можно реже. Дело в том, что, очищая бумагу резинкой, мы незаметно нарушаем зерно бумаги и портим ее поверхность. Стирая резинкой верхний слой квасцов, которые нанесены на бумагу, мы лишаем последнюю водонепроницаемости.

Тушь, положенная на бумагу, по которой долго терли резинкой, расплывается.

Кисти. Одним из важнейших инструментов для выполнения рисованного шрифта являются кисти.

Для шрифтовых работ наиболее употребительны колонковые и беличьи кисти, как плоские, так и круглые.

Плоские кисти продаются под номерами от 1 до 12. Круглые от 1 до 24. Для шрифтовой работы употребляются обычно круглые кисти с длиной волоса, в 5—7 раз превышающей толщину кисти у основания.

Кисть должна иметь острый конец и ни в коем случае не раздваиваться.

Перья и другие материалы. Для выполнения шрифтов, помимо основных инструментов — кистей, существует и ряд вспомогательных. К ним относятся чертежные и канцелярские перья (для мелких шрифтов), шрифтовые, известные под названием плакатных (*рис. 48*), перья типа «Рондо», перья с округлыми утолщениями на конце типа «Редисс», стеклянные трубочки и палочки для письма (*рис. 49, 50*). При помощи всех этих инструментов можно писать не только тушью, но и красками. Однако нельзя, чтобы краски были густыми и вязкими.

Плакатными перьями можно писать под линейку, которую нужно класть фаской вниз. Это делается во избежание затека краски.

Стеклянные трубки используются с диаметром концов 1—2,5 мм.

Наполняют трубку краской таким образом: широкую часть трубки берут в рот и, опуская ее узкий конец в краску, слегка вдыхают в себя. Дав излишку краски стечь, приступают к работе. Особой осторожности требует работа стеклянными трубками на поверхности, покрытой гуашью. Избыток краски на такой поверхности легко растекается, делая кляксы и нанося линии неравномерной ширины.

Во время работы стеклянную трубку нужно держать вертикально. При ее наклонах краска может вытечь на бумагу. То же может произойти при задерживании трубки на одной точке.

Уголки букв, выполненные стеклянными трубками и перьями типа «Редисс», можно исправлять канцелярскими и чертежными перьями или тонкими круглыми кистями.

Неплохие результаты получаются при выполнении шрифта палочкой, срезанной с обеих сторон наподобие лопаточки. Палочка должна быть круглой и обязательно из твердой породы дерева (дуб, бук, береза, самшит). Хорошим материалом может служить бамбук.

Каждый из перечисленных нами инструментов требует навыков в обращении с ними, определенного практического опыта, соответствующих предварительных упражнений.

Поэтому начинающему шрифтовику не следует отчаиваться в случае неудачи, как не следует и винить в этом инструмент.

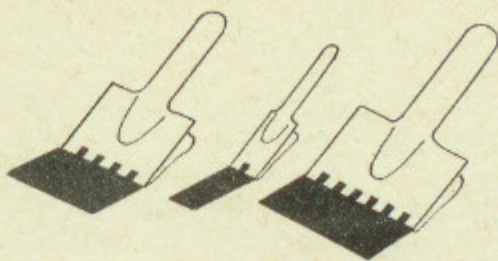


Рис. 48. Плакатные перья

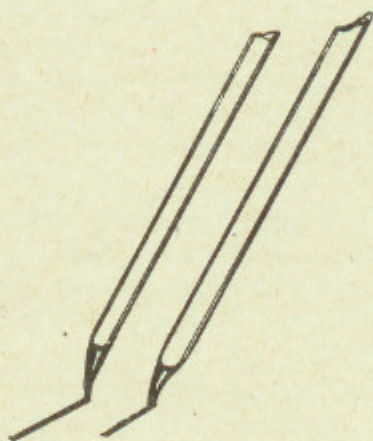


Рис. 49. Стеклянные трубочки

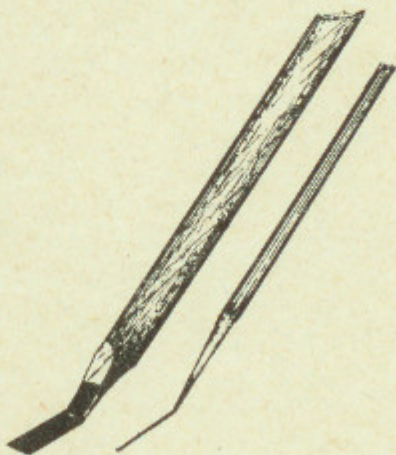


Рис. 50. Палочки для письма

ЛОЗУНГИ

Написать лозунг. Чего проще! В каждом учреждении, школе, колхозе выделяются представители общественности, которым поручается выполнить стенгазету, написать лозунг, объявление, нарисовать диаграмму. Однако и люди, обладающие некоторым опытом такой работы, оказываются зачастую в затруднительном положении: то текст не умещается на ткани, то буквы скошены, то краска осыпается и т. п. В самом деле, иной раз смотришь — висит лозунг на стене, а текст, написанный на нем, читается с трудом. Буквы — кривые, элементы, из которых они состоят, разной толщины: в одной строке буквы примыкают друг к другу, в другой — между ними большое расстояние. Неприятное чувство охватывает каждого, кто читает такое «творение».

Между тем лозунг, написанный художественно, легко доносит до зрителя свое содержание и вызывает чувство эстетического удовлетворения.

Задача настоящей статьи дать читателю ряд советов, воспользовавшись которыми, он сможет разместить текст лозунга на ткани, а затем и написать его художественно.

МАТЕРИАЛЫ ДЛЯ ВЫПОЛНЕНИЯ ЛОЗУНГОВ

Лозунги пишутся обычно на ткани красного (кумач) или белого цвета. Красиво выглядит лозунг, написанный на сером холсте.

На красной ткани буквы пишутся белой краской, несколько реже бронзовой. Можно пользоваться желтой и кремовой красками.

Белая краска состоит из тонко тертого в порошок мела (зубной порошок), разбавленного раствором клея в воде. Белую краску составляют и из цинковых белил в порошке, разбавленных раствором клея в воде.

На красной ткани можно писать и белой гуашью, но это удорожает работу, а эффект, полученный при этом, не оправдывает затрат.

Кремовая краска составляется из смеси желтой охры (в порошке) с мелом или цинковыми белилами, разбавленными клеем.

Бронзовая краска составляется из бронзового порошка, разведенного разбавленным в воде клеем.

Краску для написания лозунга готовят следующим образом: в мел или цинковые белила в порошке подливают понемногу раствор клея (не наоборот!) и тщательно перемешивают, пока не исчезнут комки. Краску можно считать готовой к употреблению, если она по своей консистенции напоминает жидкую сметану.

В продаже существует много сортов клея, которыми можно пользоваться для приготовления красок: столярный, рыбий, желатин, декстрин.

Если лозунг пишется на белой ткани, употребляют красную либо синюю краску.

Красная краска составляется из красителя, носящего название «бакан». Порошок этой краски разбавляется клеевым раствором.

Синяя краска составляется из ультрамарина (синька) в порошке, разбавленном клеевым раствором.

На сером холсте лозунг можно писать красками: белой, синей, красной. Красиво выглядит лозунг, написанный на сером холсте синей краской с обведением букв белой неширокой каемкой.

Большое значение для качества работы имеют хорошо подобранные кисти. Для выполнения лозунгов употребляют обычно щетинные кисти. Из них плоские предпочтительней круглых.

Круглые выпускаются по номерам от 1 до 24; плоские — от 1 до 12.

Длина волоса не должна превышать 1—1,5 ширины кисти у ее основания для плоских кистей и 1,5—2 ширины кисти у ее основания для круглых. Надо следить за тем, чтобы кисть была ровно подрезана, не раздваивалась, чтобы волос стоял вертикально по отношению к черенку. Если хорошую кисть обмакнуть в краску, она даст ровную, четкую полосу, соответствующую ширине кисти.

В многометровых лозунгах, когда приходится иметь дело с большими по величине буквами, максимальная ширина щетинной кисти оказывается недостаточной. В этом случае пишут кистями, которые носят название флейцев. Флейц представляет собой широкую плоскую кисть, которая может быть связана из щетины или беличьего, хорькового, барсукового волос. Приходится, однако, учитывать, что волос флейца значительно длиннее, чем у обычных кистей, а потому его необходимо перед работой подрезать.

ВЫПОЛНЕНИЕ ЛОЗУНГА

Прежде чем приступить к выполнению лозунга, нужно ткань натянуть на подрамник. Это делается для того, чтобы при размещении лозунга буквы не смещались, были на одной линии. Подрамник должен быть скошен на конус от края к середине, иначе планка будет оставлять след на ткани.

Натягивать ткань нужно таким образом: вначале ее следует подвернуть на 1—1,5 см к широкой части подрамника и в середине его боковой стороны вбить первый гвоздь. Затем, слегка натянув ткань и подвернув ее с противоположного края, вбивают в подрамник (сбоку)

второй гвоздь. Третий гвоздь вбивают в середине левой боковой стороны подрамника. Четвертый гвоздь вбивается с противоположной правой боковой стороны подрамника. При этом ткань непременно натягивается. Далее гвозди вбиваются последовательно.

Если в силу тех или иных обстоятельств нет возможности сделать подрамник, то ткань можно натянуть на полу, положив предварительно на нее большой лист оберточной бумаги, газеты. Это делается для того, чтобы краска, пройдя сквозь ткань, не пачкала пол.

Ткань, на которой будет написан лозунг, должна во время работы находиться в горизонтальном положении. Натягивать ткань на стене и писать лозунг на вертикальной плоскости не рекомендуется.

Прежде чем начать пояснения о том, как приступить к разметке текста лозунга на ткани, следует запомнить следующие правила.

1. Нельзя допускать переноса слов.
2. Текст начинают писать, отступя от левого края подрамника не менее чем на 15—20 см либо на ширину двух-трех букв данного шрифта.
3. Если в лозунге несколько строк, то расстояние между строками должно быть одинаковым.
4. Желательно, чтобы в лозунге было не более трех строк.
5. Независимо от количества строк в лозунге все они размещаются либо в середине поля ткани, либо ближе к ее верхнему краю.
6. Желательно, чтобы строка, начавшись с определенного расстояния от левого края ткани, кончалась на таком же расстоянии от ее правого края.

Прежде чем начать разметку лозунга, необходимо предварительно ознакомиться с текстом и решить, во сколько строк скомпоновать его.

Предположим, что нам дали ткань длиной в 400 см и шириной 60 см, на которой нужно написать: «Да здравствует Великая Октябрьская социалистическая революция!»

В связи с большим количеством букв в этом тексте предпочтительней разместить его не в одну, а в две строки. Соответственно в первой строке: «Да здравствует Великая Октябрьская», во второй строке — «социалистическая революция!»

Подсчитаем количество букв в первой строке (при подсчете букв следует иметь в виду, что заглавные буквы шире обычных, как и полужирные буквы Ж, М, Ш, Щ, Ф, Ы, Ю. Будем каждую из этих букв считать условно за 1,5 обычной).

Интервал между словами равняется ширине обычной буквы.

Таким образом, в первой строке окажется 35,5 знака.

Теперь определим длину первой строки. Отступив по 15 см с левого и правого краев нашей ткани, получим:

$$\begin{array}{rcc} 400 \text{ см} & - (15 \text{ см} + 15 \text{ см}) & = 370 \text{ см} \\ \text{длина ткани} & & \text{длина первой} \\ & & \text{строки} \end{array}$$

Зная длину первой строки и количество букв, которое нужно в ней уместить, определим ширину обычной буквы:

$$\begin{array}{ccc} 370 \text{ см} & : & 35,5 \\ \text{длина строки} & & \text{количество} \\ & & \text{букв в строке} \end{array} \approx \begin{array}{c} 10,4 \text{ см} \\ \text{ширина} \\ \text{буквы} \end{array}$$

Теперь мы можем определить длину второй строки. Для этого количество букв (их во второй строке 27,5, восклицательный знак — $\frac{1}{2}$ буквы) помножим на ширину обычной буквы, то есть на 10,4 см. Получим:

$$\begin{array}{ccc} 27,5 & \times & 10,4 \text{ см} \\ \text{количество} & & \text{ширина} \\ \text{буква} & & \text{букв} \end{array} = \begin{array}{c} 286 \text{ см} \\ \text{длина второй} \\ \text{строки} \end{array}$$

Определив длину второй строки и намереваясь расположить ее на одинаковом расстоянии от левого и правого краев ткани, мы найдем это расстояние следующим образом:

$$\begin{array}{ccc} 400 \text{ см} & - & 286 \\ \text{длина} & & \text{длина} \\ \text{строки} & & \text{второй} \\ & & \text{строки} \end{array} = \begin{array}{c} 114 \text{ см} \\ \text{свободное} \\ \text{пространство} \\ \text{между} \\ \text{левой} \\ \text{и} \\ \text{правой} \\ \text{частями} \\ \text{ткани} \\ \text{вместе} \end{array}$$

$$114 \text{ см} : 2 = 57 \text{ см}$$

Таким образом, мы определили расстояние, на которое нужно отступить от левого края ткани, чтобы начать вторую строку.

Скомпоновав наш лозунг по длине, приступим к его разметке по ширине. Для этого надо прежде всего определить высоту строки, соответствующую высоте буквы.

Ширина буквы нами уже определена. Она равняется 10,4 см. Приняв отношение ширины буквы к высоте как 3:5, нетрудно высчитать, чему будет равняться высота буквы или высота строки h :

$$\frac{10,4}{h} = \frac{3}{5}; \quad h = \frac{10,4 \cdot 5}{3} \approx 17,3 \text{ см}$$

Расстояние между строками определяется в среднем в половину высоты строки в случае, если лозунг пишется заглавными буквами (однако могут быть отклонения в ту или иную сторону). Если же лозунг пишется строчными буквами, то расстояние между строками должно быть не менее высоты заглавной буквы.

Это объясняется тем, что в целом ряде шрифтов (академический, латинский, елизаветинский, рубленый) строчные буквы *b*, *p*, *y*, *f* выходят далеко за пределы строки.

В нашем примере мы пишем лозунг заглавными буквами, а потому промежуток между нашими строками примем равным половине высоты строки.

Теперь легко высчитать, сколько места по высоте займет весь текст.

$$\begin{array}{ccc} (17,3 \text{ см} \times 2) & + & 8,6 \\ \text{высота} & & \text{промежуток} \\ \text{двух} & & \text{между} \\ \text{строк} & & \text{строками} \end{array} = \begin{array}{c} 43,2 \text{ см} \\ \text{весь} \\ \text{текст} \\ \text{по} \\ \text{высоте} \end{array}$$

Зная общую ширину ткани — 60 см и высоту всего текста лозунга — 43,2 см, определяем поле ткани, свободное от текста:

$$60 \text{ см} - 43,2 \text{ см} = 16,8 \text{ см}$$

Если мы хотим скомпоновать наш текст в середине ткани, то делим ее поле, свободное от текста, на два:

$$16,8 \text{ см} : 2 = 8,4 \text{ см}$$

Это значит, что от верхнего края ткани до начала первой строки будет 8,4 см и столько же от нижней линии второй строки до нижнего края ткани.

Мы можем написать первую строку нашего лозунга, отступя от верхнего края ткани на 6,4 см, тогда вторая строка будет находиться от нижнего края ткани на 10,4 см ($16,8 \text{ см} - 6,4 \text{ см} = 10,4 \text{ см}$).

Теперь, когда у нас произведены все расчеты, когда определены размеры букв и строк, а также их место на ткани, приступаем к разметке текста непосредственно на материале.

Прежде всего начинается разметка строк. Это делается с помощью бечевки, предварительно натертой мелом, если ткань красная, и углем, если ткань светлая. Для отбивки строк между двумя крайними точками намечаемой верхней линии строки вбиваются гвоздики, и на них натягивают натертую мелом бечевку. Оттягивая ее и отпуская, получим четкую линию на ткани. Точно так же отбиваем нижнюю линию первой строки, а затем и обе линии второй строки.

Отбив строки, берем длинную полоску бумаги (удобней миллиметровую) и отметим карандашом ряд меток по 10,4 см (ширина буквы), а также одну-две метки для полуторных букв. Приложив полоску бумаги с метками к верхней линии первой строки, намечаем на ткани мелком черточки, определяющие ширину каждой буквы.

Теперь возникает вопрос. Как определить интервалы между буквами?

Делается это просто. Мы несколько уменьшаем ширину каждой буквы на 2—3 см. Эти 2—3 см и будут нужным нам интервалом между буквами. Чем больше будут интервалы, тем меньше будет ширина букв. Тут, однако, уместно напомнить, что расстояние между буквами — величина непостоянная и зависит от рисунка самой буквы, то есть «открыта» она справа или слева (см. главу о шрифте).

Каким шрифтом следует писать лозунги?

Большей частью лозунги пишутся рубленным и брусковым шрифтами и заглавными буквами. Но это отнюдь не означает, что здесь существует какое-то жесткое правило. Лозунги можно писать и академическим, и латинским, и архитектурным шрифтами. И не только прописными буквами, но и строчными.

Мы, однако, разберем здесь наиболее употребительные для лозун-

гов шрифты. К ним относятся рубленные шрифты, которые делятся на рубленный полужирный и рубленный жирный.

Шрифт рубленный полужирный, хорошо воспринимающийся в коротких текстах. Его основной особенностью является одинаковая толщина всех его штрихов: основных и соединительных (рис. 51, 52, 53). Внутрибуквенный просвет близок по своей ширине основному штриху (за исключением букв *Д, Л, Е*). Все средние соединительные несколько выше середины и находятся на одной высоте, за исключением букв *Р* и *У*, у которых средние соединительные штрихи опускаются несколько ниже середины. Высота строчных букв по отношению к заглавным — 3:4. Высота цифр равна высоте заглавных.

Рубленный жирный шрифт (рис. 54, 55, 56) отличается от рубленого полужирного тем, что его основные штрихи толще соединительных. Внутрибуквенный просвет уже, чем основной штрих буквы, и составляет около $\frac{2}{3}$ толщины основной линии. Основной штрих буквы равен $\frac{3}{8}$ ширины всей буквы. Соединительный штрих равен $\frac{1}{3}$ основного. Высота цифр равна высоте заглавных.

В заключение этой главы разметим еще один лозунг с большим количеством букв в тексте.

Предположим, что нам нужно написать на ткани в 600 см длины и 80 см ширины следующий лозунг: «Под руководством партии, под знаменем марксизма-ленинизма советский народ построит коммунистическое общество!»

А Б В Г Д Р С Т У Ф
Е Ж З Й К Х Ц Ч Щ Ъ
Л М Н О П Ы Ь Э Ю Я

Рис. 51. Шрифт рубленный полужирный

Рис. 52. Шрифт рубленный полужирный

1 2 3 4 5	А Б В Г
6 7 8 9 0	Д Е Ж
а б е р у ф	З Й К Л
	М Н О

Рис. 53. Шрифт рубленый полужирный

Рис. 54. Шрифт рубленый жирный

П Р С Т	Э Ю Я
У Ф Х	а б е р у ф
Ц Ч Щ	1 2 3 4 5
Ъ Ы Ь	6 7 8 9 0

Рис. 55. Шрифт рубленый жирный

Рис. 56. Шрифт рубленый жирный

Распределим этот лозунг на три строки: первая строка — «Под руководством партии», вторая строка — «под знаменем марксизма-ленинизма», третья строка — «советский народ построит коммунистическое общество!»

Подсчитаем количество букв по строкам: первая строка — 23,5 буквы, вторая строка — 34,5 буквы, третья строка — 52 буквы.

Определим ширину буквы по самой длинной третьей строке. Для этого, отступя 15 см с левого края ткани и 15 см с правого края, получим длину строки:

$$\begin{array}{ccc} 600 \text{ см} & - & (15 \text{ см} + 15 \text{ см}) & = & 570 \text{ см} \\ \text{длина} & & \text{ширина полей} & & \text{длина} \\ \text{ткани} & & & & \text{строки} \end{array}$$

Длину третьей строки делим на число ее букв и получаем ширину каждой буквы:

$$\begin{array}{ccc} 570 \text{ см} & : & 52 & \approx & 10,9 \text{ см} \\ \text{длина} & & \text{число букв} & & \text{ширина} \\ \text{строки} & & \text{третьей строки} & & \text{буквы} \end{array}$$

Определяем длину второй строки:

$$\begin{array}{ccc} 10,9 \text{ см} & \times & 34,5 & \approx & 376 \text{ см} \\ \text{ширина} & & \text{количество} & & \text{длина второй} \\ \text{буквы} & & \text{букв во} & & \text{строки} \\ & & \text{второй строке} & & \end{array}$$

Длина первой строки будет равняться:

$$\begin{array}{ccc} 10,9 \text{ см} & \times & 23,5 & \approx & 256 \text{ см} \\ \text{ширина} & & \text{количество} & & \text{длина первой} \\ \text{буквы} & & \text{букв в первой} & & \text{строки} \\ & & \text{строке} & & \end{array}$$

Все три строки можно разместить симметрично по центральной оси.

Остается рассчитать лозунг по ширине ткани. Прежде всего определим высоту строки. Она будет равняться 18 см (0,1 см отбрасываем), если исходить из принятого отношения ширины буквы к ее высоте — 3:5.

Приняв промежуток между строками равным половине высоты буквы, легко рассчитаем место, занимаемое текстом по ширине ткани: три строки составят по высоте 18 см × 3 = 54 см; два промежутка между строками 9 см × 2 = 18 см, то есть всего — 54 см + 18 см = 72 см.

При ширине ткани в 80 см нетрудно заметить, что текст будет занимать слишком много (по высоте) места. Исправить это положение можно (без ущерба для качества работы) сокращением высоты каждой из строк на 3 см и каждого из промежутков между строками на 1,5 см. Таким образом, свободное от текста поле ткани увеличится в общей сложности на 12 см, а в целом составит 18 см. Замеченный нами недостаток устранен. Теперь можно начинать работу.

После разметки строк и букв необходимо взять щетинную плоскую кисть, соответствующую по ширине основному штриху буквы.

А Б В Г Д Е
Ж З И К Л М
Н О П Р С Т
У Ф Х Ц Ч Ш
Щ Ъ Э Ы Ю Я

Рис. 57. Шрифт палочный (художник И. А. Фомин)

АБВГДЕЖ
ЗИКЛМНО
ПРСТУФХ
ЦЧШЪЭЮЯ

Рис. 58. Шрифт палочный (художник З. В. Медведева)



Рис. 59. Шрифт трафаретный (художник Е. Д. Белуха)

Если ширина основных и вспомогательных штрихов в буквах разная, то и кисти нужно брать соответственно этим размерам: одну — по ширине основного штриха буквы, другую — по ширине вспомогательного штриха.

Во время письма художник должен соблюдать одинаковый (не сильный) нажим на кисть, чтобы получать все время одну и ту же ширину штрихов.

Если на кисть сильно нажимать, то последняя будет расширяться, что немедленно скажется на четкости проводимых линий и сделает их неодинаковыми. Не рекомендуется писать кистью, ширина которой не соответствует ширине штрихов букв. В противном случае будет трудно выдержать одинаковую четкость и размеры элементов шрифта.

Краска, которой пишут лозунг, должна напоминать по консистенции жидкую сметану.

Если краска очень густа в растворе и в составе своем имеет мало клея, то по высыхании она будет осыпаться, отваливаться кусочками, если же густая краска имеет много клея в своем растворе, то буквы, написанные ею, высыхая, будут коробиться, станут вогнутыми, и весь лозунг приобретет неряшливый вид; если в растворе мало краски и много воды, то буквы, высохнув, будут бледными, и сквозь них начнет просвечивать ткань.

Сделав раствор краски, рекомендуется попробовать его на отдельном кусочке ткани и подождать, пока он высохнет, чтобы определить его качество.



Рис. 60. Шрифт петровский

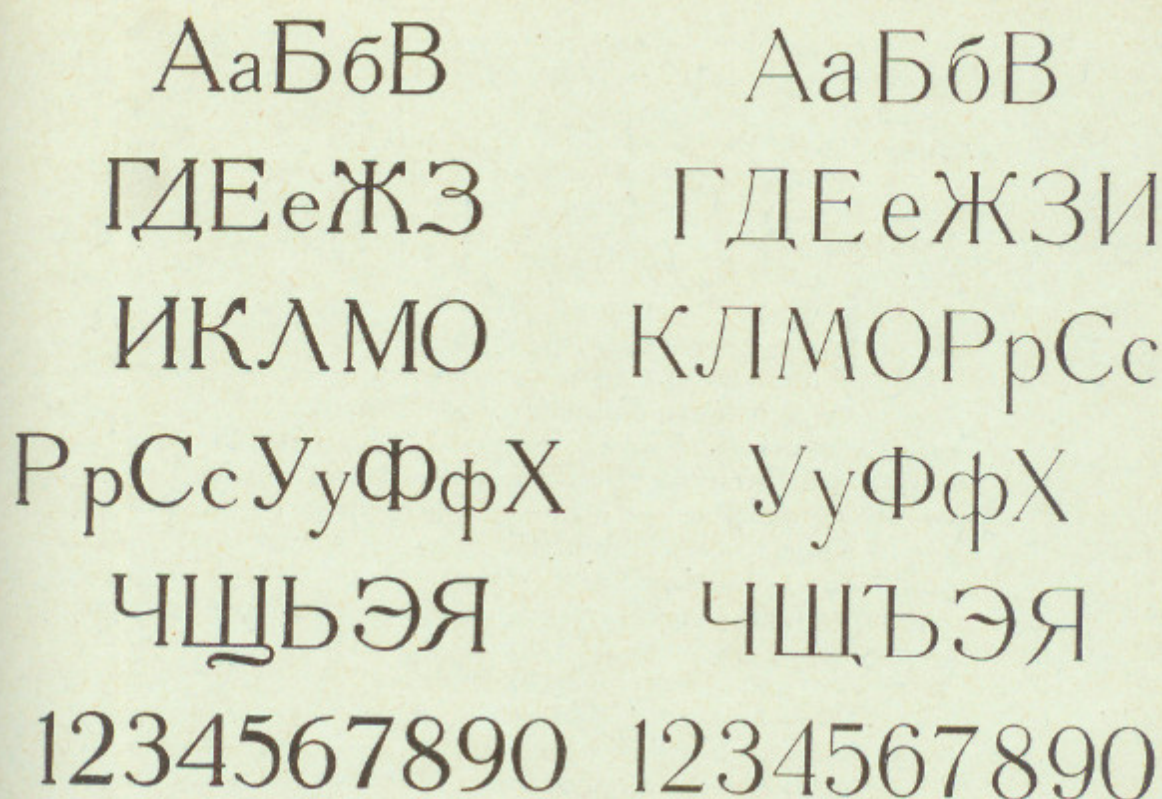


Рис. 61. Шрифт академический

Рис. 62. Шрифт ленинградский

Пропорция клея в проклейке примерно такая: 100 г сухого клея на 1 л воды.

Качество проклейки определяется следующим образом: обмакивают большой и указательный пальцы в клеевой раствор. Когда пальцы начинают подсыхать, крепко прижимают их один к другому. Если получается небольшой отлип, то раствор клея хорош; если нет отлипа — клей ненадежен; если отлип очень сильный — раствор клеем пере-сыщен.

При отсутствии клея в качестве разбавителя краски можно использовать подслащенное молоко.

Когда пишете лозунг, следует стоять так, чтобы охватывать глазами всю плоскость, на которой ведется работа.

Ткань рекомендуется располагать не выше уровня пояса художника, чтобы угол зрения был прямым по отношению к плоскости ткани. Источник света должен находиться слева от глаз пишущего.

Раствор краски заготавливается сразу для всего лозунга. Непосредственно же для работы нужно взять немного раствора, причем в плоскую посудину (тарелку, миску, консервную банку).

Набирая краску, следует кисть немного отжать о борт посуды. Дело в том, что избыток раствора краски в кисти дает нечеткую, растекающуюся линию; недостаток же раствора краски в кисти дает бледную, прерывистую, невыразительную линию.

Ввиду того что краска обычно оседает на дно, необходимо часто ее перемешивать и брать на кисть только насыщенный раствор.

В краске не должно быть никаких посторонних примесей, нерастворимых частиц и т. п.

Сначала лозунг пишется «начерно». В этой стадии работы художник обращает внимание главным образом на то, чтобы, во-первых, ширина всех основных и вспомогательных штрихов в буквах была соответственно друг другу равна и, во-вторых, чтобы строго соблюдалась параллельность наклонов букв в словах. Если художник начал писать первую букву в строке строго вертикально, то и все последующие буквы, как в этом слове, так и во всех последующих словах должны быть строго вертикальны. В том случае, когда первая буква в строке написана с тем или иным наклоном (курсивный шрифт), то и все последующие буквы как в этом слове, так и в других словах должны быть написаны с соответствующим наклоном.

Неопытный художник, начинающий писать лозунг буквами с наклоном, постепенно утрачивает взятый угол наклона, буквы все больше и больше скашиваются и «падают».

Во избежание этих недостатков необходимо в различных местах строки намечать мелком линии, имеющие наклон под определенным и постоянным углом. Эти линии являются как бы камертоном для художника и не дают ему возможности сбиться с принятого направления.

Когда лозунг написан «начерно», следует стадия заделок, поправок, выравнивания углов. Для этой цели берут плоскую кисть (щетинную, барсучью или колонковую) размером в три-четыре раза меньше той кисти, которой писали шрифт «начерно».

Бывает, что у художника в процессе работы возникла ошибка, сводящая на нет всю проделанную работу.

Если ошибка не очень велика, можно ее исправить. Для этой цели необходимо место на ткани, требующее исправления, обильно смочить водой, пока ткань не впитает воду и краска не набухнет. Затем берут полувлажную тряпку и прикладывают к смоченному на ткани месту. Краска начнет впитываться тряпкой и бледнеть.

Затем тряпку промывают водой, отжимают и снова прикладывают к исправляемому месту лозунга. Так проделывают несколько раз до тех пор, пока краска совершенно не исчезнет с ткани.

Когда ткань высохнет, можно продолжать работу.

Иногда художнику необходимо провести четкую (может быть, во всю длину лозунга) линию.

A B C D E

F G I L M

N O P R S

T X Q V

Б Г Д Ж З И

К Л П Н Р

У Ф Ц Ш Ч

Щ Ъ Ю Э Я

Рис. 63. Шрифт римский капитальный

А Б В Г Д Е Ж .
З И К Л М Н О
П Р С Т У Ф Х
Ц Ч Ш Щ
Ы Ь Э Ю
Я

‘ • ‘
;

Рис. 64. Шрифт художника Н. В. Ильина

Для этой цели следует пользоваться линейкой с усеченной фаской. Линейка кладется всей своей плоскостью на ткань фаской вниз. Этим самым ткань предохраняется от затеков краски. Кисть, скользя вдоль линейки (со стороны фаски), оставляет четкую, соответствующую ширине кисти линию.

Следует оговориться, что тонкая линейка даже с фаской не гарантирует от затеков краски. Чем толще линейка, тем меньше опасений, что краска зальет ткань.

Если нет под рукой линейки с фаской, можно ограничиться и простой линейкой. В этом случае правый конец линейки упирается в ткань, а левый — художник держит в руке, под тем или иным углом к плоскости ткани. Поставленная таким образом линейка служит художнику упором для кисти, гарантирует проведение ровной линии без каких бы то ни было затеков краски.

Художник часто встречается с необходимостью написать шрифт обводкой. Предположим, что шрифт написан синей краской на серой ткани (холст, суровое полотно). Для того чтобы как-то выделить шрифт на этом фоне, целесообразно обвести каждую букву белой линией (обычно в $\frac{1}{3}$ ширины основной линии буквы).

Делается это таким образом. Сначала следует написать шрифт без обводки. Во второй стадии работы пишется только обводка. Причем сначала наносятся все верхние горизонтальные обводные линии для всех букв; затем все нижние горизонтальные, далее все левые вертикальные и, наконец, все правые вертикальные обводные линии.

Существует и другой способ нанесения шрифта с обводкой — более трудный и требующий большего умения.

Предположим, что шрифт, как и в выше указанном примере, предполагается написать синей краской, а обводку — белой.

Приняв ширину основной линии в 3 см, а обводную в 1 см, подыщем кисть, равную по ширине сумме двух обводных линий и одной основной. Таким образом, эта кисть должна быть шириной в 5 см.

Напишем этой кистью белой краской весь лозунг. Снова подберем кисть, равную по ширине основной линии шрифта, то есть 3 см. Когда буквы, написанные белой краской, высохнут, поверх них, тщательно придерживаясь середины, наносят этой кистью синей краской основной шрифт.

СТЕНГАЗЕТА

Нам бы хотелось, чтобы этот раздел помог самостоятельным художникам, не имеющим достаточного опыта в художественном оформлении стенных газет. Само собой разумеется, что нет готовых рецептов по выполнению той или иной стенной газеты. Следует, однако, помнить, что художественное любое оформление должно отвечать содержанию номера, исходить из того текстового материала, который должен быть помещен в газете.

Заголовок стенной газеты всегда необходимо выделять. Нарушение этого требования затрудняет чтение заголовка, который является как бы введением в газету, ее «лицом».

Сначала делается общий эскиз оформления номера: художник обязан в первую очередь полностью ознакомиться со всем текстовым материалом, предназначенным для номера, а также выяснить пожелания и указания редакционной коллегии.

Зачастую бывает так, что заметок получено мало, а оформительское поле велико. Тогда большее внимание уделяется изобразительному материалу. Ему и места в этом случае отводится больше. Увеличивается поле для заголовков заметок, а также для иллюстраций.

Если художник не ограничен бумагой, он должен прикинуть, как целесообразней распределить имеющийся у него текстовый и оформительский материал: на одном, двух или трех стандартных листах рисовальной бумаги определить, какое и сколько места следует отвести для общего заголовка газеты.

Часто содержание газеты требует включения в ее оформление одного-двух лозунгов. Размещение лозунга в газете может быть различным. Чаще всего его пишут вдоль верхнего края газетного поля. Вместе с тем лозунг можно разместить и в вертикальном направлении в левой части газеты, для чего он разбивается на короткие строчки.

Существует стандартный прием, в силу которого художники отводят для общего заголовка газеты левый верхний ее угол. Это, однако, совсем необязательно. Можно указать много примеров, когда общий заголовок газеты komponуется и через весь ее верхний край, а не только угол, и даже вдоль нижнего края.

Художнику следует позаботиться о том, чтобы текстовый материал был удобочитаемым. Для этого нужно избегать громоздких по величине заметок, если это, разумеется, не сказывается на содержании последних. В том случае, когда заметка, несмотря на ее сокращение, получается все же большой, то ее необходимо отпечатать не в один, а в два печатных столбца и лучше печатать заглавными буквами, а не строчными.

Художнику нужно уяснить себе, каков должен быть общий характер газеты. Скажем, если она посвящена празднованию 1 Мая, то характер оформления должен отличаться от оформления газеты, посвященной специальным вопросам, скажем, борьбе с бракоделами и т. д. Даже общая цветовая характеристика газеты должна тут быть учтена, не говоря уже об иллюстрациях.

Зачастую газета выглядит очень крикливой. Читатель ошарашен обилием красок, иллюстраций, сумбурным расположением материала. Такая газета свидетельствует о том, что художник не продумал содержания газеты, ее целенаправленности.

Надо уяснить себе, что не все в газете одинаково по значению. Одни заметки следует выделить из общего числа, другие, сходные по своему содержанию, можно поместить в общий раздел, и этот раздел выделить соответствующим образом.

Отдел юмора, как правило, выделяется и местом, и оформлением. Чем больше газета будет продумана, тем большее удовлетворение она принесет и зрителю, и редколлегии, и самому художнику.

Иллюстрации в газете рекомендуется делать на отдельных листах, которые затем вклеиваются в номер. Если иллюстрации делать непосредственно в газете, то испорченный рисунок очень трудно исправить и он будет диссонировать с общим решением. Всегда неприятны в газете небрежность и грязь.

Нельзя сильно сближать между собой заметки. Надо четко различивать одну от другой или белой каймой или четкой тонкой линией того или иного цвета.

Бумага, на которой оформляется номер и на которую наклеивается текстовый материал, должна быть чистой, без изъянов и вмятин.

Очень важно сохранять масштабы величины шрифта для заголовков, заметок. Шрифт должен быть четким, удобочитаемым. Там, где заметку надо выделить, можно это сделать за счет размеров букв в заголовке, но любая акцентировка не должна переходить чувства меры.

Нужно, чтобы шрифт был равномерно заполнен краской, поэтому выполнять его предпочтительно гуашью и черной тушью, а не акварелью. Цветные же иллюстрации выполняются акварелью, как и фон, окружающий шрифт.

Выделять те или иные заголовки можно удачно вкомпонованной по замыслу иллюстрацией, а также и метко придуманным названием.

Немаловажную роль в художественном оформлении стенной газеты имеет хорошо продуманное цветовое оформление.

Цвета, входящие в соответствие с композиционным замыслом, должны быть взяты не случайно, а специально подобраны с таким расчетом, чтобы их сочетание было гармоничным, не беспокоящим глаз.

Правильно используя сочетание цветов, можно сделать красивую газету. Вместе с тем случайно подобранные, непродуманные цвета нарушают гармонию, целостность, красоту. Они дают или пестроту, крикливую мешанину цветов, или серую убогую гамму, которая вызывает ощущение уныния, тоски.

Очень хорошо, когда отдельные заголовки в газете трактуются ярко и сочно, но когда вся газета наполнена яркими красками, которые спорят друг с другом и придают пестроту, она будет говорить о дурном вкусе художника и вызывать чувство беспокойства, неудовлетворенности. Таким образом, количество цветов при оформлении газеты желательно ограничить.

Целесообразно сделать один из цветов в газете ведущим, доминирующим, с тем чтобы другие играли вспомогательную роль.

Отыскивая гармонию цветовых сочетаний, необходимо учитывать количественное соотношение цветов между собой. Так, зеленый цвет,

расположенный на красном поле, дает резкое, неприятное сочетание. В то же время небольшое пятно красного на зеленом фоне выглядит спокойно, производит приятное впечатление.

Гармоничное сочетание часто заключается в уравновешении теплых и холодных цветов. Следует помнить, что «теплые» цвета выигрывают рядом с темными: красные, оранжевые, желтые с черными и темно-серыми. Наоборот, «холодные» цвета выигрывают рядом со светлыми, например синие со светло-серыми, бледно-розовыми, белыми, бледно-зелеными и т. д., фиолетовый и зеленый (изумрудная зелень) со светло-серыми, бледно-желтыми, бледно-розовыми, бледно-зелеными, лиловыми и т. д.

Когда хотят активизировать тот или иной цвет, его берут в окружении менее ярких.

К белому цвету подходят краски, бедные черным: розовый, желтый, небесно-голубой, лиловый, красно-киноварный. И, наоборот, краски близкие к черным — бутылочно-зеленый, сине-черный, черновато-желтый — дисгармонируют с белым.

В то же время к черному подходят цвета, которые бедны белым: черно-красный, фиолетовый, коричневый.

Хороши сочетания: золотисто-желтого с фиолетовым и пурпуровым; оранжевого с ультрамарином и бирюзовым; светло-лимонно-желтого с фиолетовым и черным; пурпурово-красного с бирюзовым и желтым цвета желтого кадмия; бронзового, цвета желтого кадмия с черным; желто-лимонного с терракотовым; золотисто-желтого, впадающего в коричневый, с зеленым; темно-зеленого с кремовым.

Разумеется, это не исчерпывает всех возможностей, которые художник может использовать в работе. Приведенные выше красочные сочетания служат лишь в качестве ориентировки.

Художнику следует иметь в виду, что содержание той или иной статьи диктует и соответствующее цветовое оформление. Нерезонно, например, слово «солнце» писать черным цветом, как и слово «мир». Скажем, фразу «расплавленная сталь» целесообразно писать красным и оранжевым цветами.

Вдумчивый художник найдет немало находок и решений, правильно осмысливая имеющийся у него материал для оформления стенной газеты.

В заключение хочется сказать, что данная статья может дать только общие представления о шрифтах, о выполнении лозунгов и стенгазет. Навыки в работе и уверенность появляются у художника в процессе его практической деятельности.



СКУЛЬПТУРА

ЛЕПКА РЕЛЬЕФА

ОБЩИЕ ПОНЯТИЯ О РЕЛЬЕФЕ

В о втором выпуске «Школы изобразительного искусства» вы уже получили некоторые начальные сведения о рельефе. Теперь займемся рельефом несколько подробнее, рассмотрим лепку в рельефе не только геометрических тел, орнаментов и натюрмортов, а постараемся начать работу над рельефом с изображением головы и фигуры человека, познакомимся с основными сведениями о композиции рельефа, посмотрим некоторые произведения крупных мастеров.

В скульптуре рельефом называется изображение объемов — со-кращенных или полных — расположенных на плоскости таким образом, что они составляют с этой плоскостью единое целое.

Переходом от круглой скульптуры (то есть такой, какая рассматривается со всех сторон) к рельефу является фронтальная скульптура, которая выполняется в полном объеме, рассматривается со всех сторон, но композиционно располагается в одной плоскости и предназначена для рассмотрения главным образом с передней стороны — с фаса.

Скульптурный рельеф имеет два основных вида: горельеф (высокий рельеф) и барельеф (низкий рельеф).

Обычно горельефом называют такой вид рельефа, в котором допускается отрыв объемов или их частей от фона, а сами объемы сокращены мало или даже совсем не сокращены. Примером наибольшего приближения горельефа к фронтальной круглой скульптуре является скульптура греческих фронтонов, в своем объеме совсем не сокращенная, но композиционно связанная с фоном в единое целое и предназначенная для рассматривания с фаса.

Барельефом называют рельеф с сильно сокращенными объемами, плотно соприкасающимися с фоном. Фигуры и предметы в барельефе выступают на плоскости изображения не более чем на половину своего сокращенного объема. Наиболее плоским барельефом является медальерный рельеф, не допускающий не только отрыва объема от фона, но и никаких подрезов между формой и фоном, так как рассчитан на свободный выход из формы. В рельефе существует несколько способов передачи сокращенных объемов, но прежде чем приступить к изложению этих способов, необходимо рассмотреть, как сокращаются объемы в пространстве согласно законам перспективы.

ЛЕПКА ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ В РЕЛЬЕФЕ

Начнем с организации рабочего места. Сколотим из досок щит размером 70×60 см, набьем по краям его рейки высотой 5—6 см, в дно получившегося плоского ящика вколотим гвозди, которые переплетем проволокой наподобие сетки или просто прикрепим к доскам небольшие планки (рис. 65). Это необходимо сделать, чтобы глиняный фон при подсыхании не отставал от щита. Для получения фона надо плоский ящик, предварительно смочив водою, плотно заполнить мягкой, хорошо перемятой глиной. Проволочная сетка должна оказаться внутри глиняного слоя. Затем нужно тщательно выровнять поверхность, для чего провести несколько раз по ней ровной рейкой, сравнив уровень глины с высотой боковых стенок ящика. Щит с глиняным фоном неподвижно укрепляем на мольберте или станке — строго в вертикальном положении с таким расчетом, чтобы середина его приходилась на уровне ваших глаз.

Предполагается, что начинающие заниматься лепкой рельефов уже знакомы с законами линейной перспективы, и потому нет надобности напоминать эти законы.

Чтобы построить сокращенный объем в пространстве, надо прежде всего построить плоскость основания перспективы в пространстве, иными словами, плоскость, на которой будет изображено основание предметов в перспективном сокращении. Для этого на укрепленном щите проведем на уровне глаз линию горизонта, отметим в центре ее

точку схода O . Так как точки D и D^1 в пределах нашего щита не поместятся, продолжим линию горизонта, прикрепив к ней рейку соответствующей длины, и на ней отметим эти точки. В данном случае этот способ практически удобнее, чем обычно применяемый в линейной перспективе. Так как расстояние точки отдаления должно быть не меньше двух с половиной размеров картинной плоскости (в данном случае нашего щита), то проведем на этом расстоянии от нее по полу (т. е. на плоскости, на которой мы стоим) линию, параллельную линии горизонта, и, опустив из точки O перпендикуляр на эту линию, получим точку смотра O^1 . Линия, соединяющая точки O и O^1 , будет центральной линией перспективы (центральным лучом). Наклонная плоскость, расположенная между линией горизонта и параллельной ей линией, будет плоскостью основания перспективы в пространстве, то есть той плоскостью, на которой можно изображать основание предмета в перспективном сокращении.

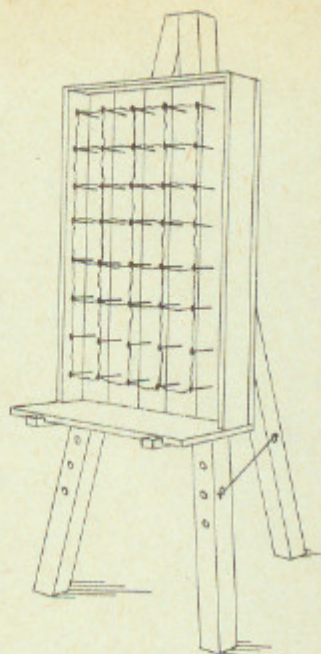


Рис. 65. Щит для лепки рельефа на мольберте

Чтобы построить перспективное изображение какого-либо предмета в пространстве, не надо строить всю вышеназванную наклонную плоскость. Достаточно, протянув нитку между точкой общего схода O и точкой стояния O^1 , определить угол наклона этой плоскости. Приделав под прямым углом к нижнему краю щита с фоном горизонтальную полочку такой ширины, чтобы она пересекалась с натянутой ниткой, заполним глиной пространство между частью фона, полочкой и воображаемой наклонной плоскостью, определяемой натянутой ниткой $O-O^1$ (рис. 66). На полученной плоскости вычертим перспективное изображение основания куба согласно законам линейной перспективы.

Для простоты построения возьмем случай, когда одна из диагоналей основания куба параллельна линии горизонта, а другая совпадает с центральной линией перспективы; один из углов находится в точке O^2 , расположенной на центральной линии перспективы, в том месте, где эта линия пересекается с линией, получившейся от пересечения наклонной плоскости основания перспективы с горизонтальной полочкой.

Из углов этого построенного в перспективном сокращении основания куба восстановим перпендикуляры, для чего воткнем в глину тонкие деревянные палочки. На передней полочке отметим величину линий пользоваться нитками. Прodelав при помощи ниток все то, что мы проделали бы при помощи линий для получения перспективного сокращения куба на плоскости, получим основу перспективного сокращения куба в пространстве. Останется только заполнить ее мягкой

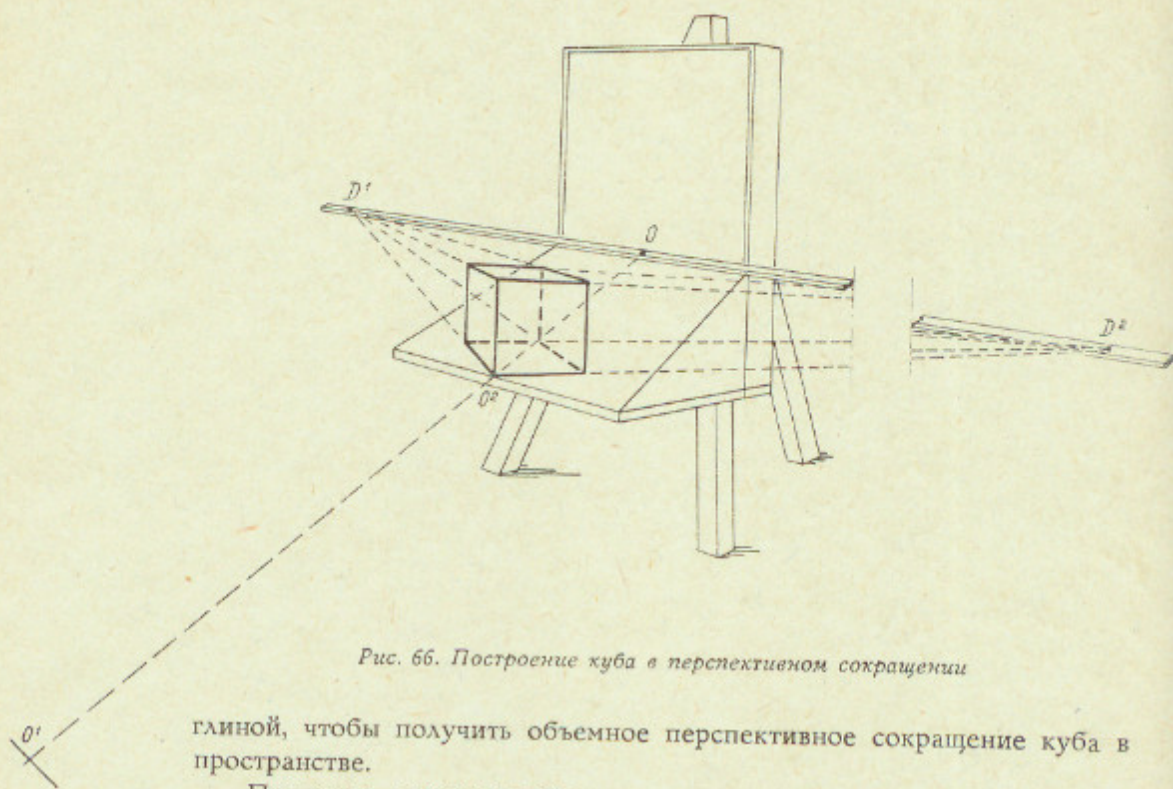


Рис. 66. Построение куба в перспективном сокращении

глиной, чтобы получить объемное перспективное сокращение куба в пространстве.

Пользуясь законами перспективы, можно построить перспективное сокращение в пространстве любого геометрического тела. В задачу статьи не входит изложение правил и приемов перспективного сокращения в пространстве различных геометрических тел. Необходимо только напомнить, что при перспективном сокращении объема в пространстве прямые углы превращаются то в острые, то в тупые, смотря по тому, как они расположены по отношению к точке зрения. Изменяются в зависимости от точки зрения и острые, и тупые углы. Круг превращается в подобие эллипса. Следовательно, сокращенный объем шара в своих вертикальных и горизонтальных сечениях будет иметь форму, подобную эллипсу. Это важно усвоить, так как при лепке рельефа всегда приходится думать, под какими углами по отношению к фону будут расположены основные (главные) плоскости изображаемого предмета при перспективном сокращении объема.

Зная законы перспективы, можно построить и перспективное сокращение любого, даже самого сложного по форме предмета. Однако для этого пришлось бы проделать колоссальную работу, которая возьмет очень много времени. Поэтому обычно работают, опираясь на свои знания и чувство пропорции и формы. Кроме того, построение скульптурного рельефа не сводится к одному перспективному сокращению

объемов в пространстве. На примере проделанного сокращения объема куба в пространстве видно, что мы получили только макетное решение, но сокращенный объем еще не связан с фоном. Чтобы получить рельеф, надо сокращенный объем объединить с плоскостью фона, а для этого в должной мере приблизить фон. Практически приблизить фон — это значит как бы возвести отвесную стену на наклонной плоскости основания перспективы, соприкасающуюся с сокращенным объемом (рис. 67) или даже частично входящую в объем (рис. 68). Однако не всякое положение сокращенного объема можно слить с фоном. На примере куба легко убедиться, что удобнее всего соединить с фоном такой куб, одна из граней которого параллельна фону. Куб в любом другом положении, если линия горизонта проходит выше объема куба, нельзя соединить вплотную с фоном, так как куб будет прикасаться к фону только одним ребром. Углубление же в фон приведет к обреза верхнего угла куба. Только при условии, что линия горизонта проходит ниже верхней поверхности куба, возможно углубление в фон без видимого нарушения формы куба.

Само собою понятно, что сказанное относится не только к кубу, но и ко всем другим объемам. Зная эти основные положения, можно начать лепить рельефное изображение натюрморта и уже непосредственно в процессе практики усвоить целый ряд других правил построения рельефа.

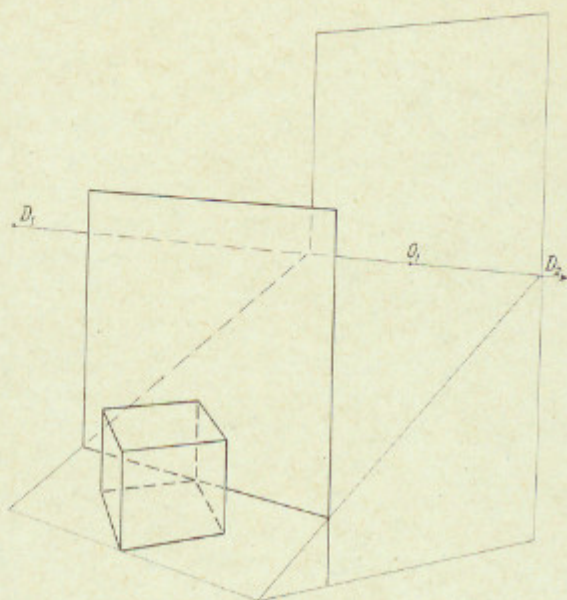


Рис. 67. Приближение фона к кубу, построенному в перспективном сокращении. Фон соприкасается с одним из ребер куба

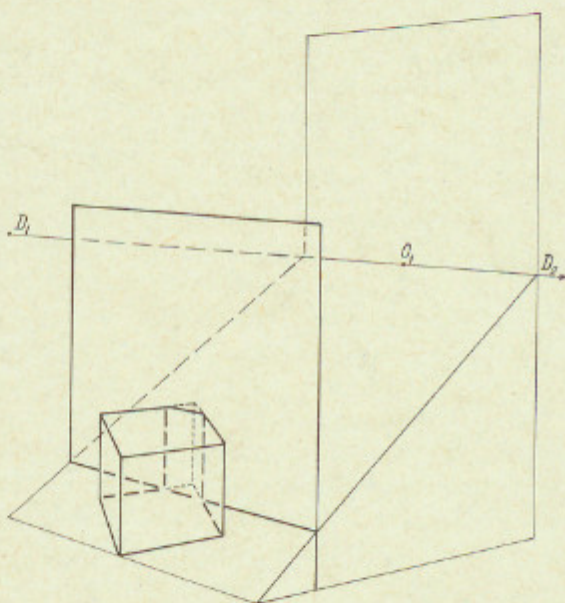


Рис. 68. Приближение фона к кубу, построенному в перспективном сокращении. Фон пересекает объем куба

ЛЕПКА НАТЮРМОРТА ИЗ ГЕОМЕТРИЧЕСКИХ ТЕЛ В РЕЛЬЕФЕ

Для начала поставим натюрморт из двух-трех геометрических тел (куб, призма, пирамида или куб, цилиндр, конус и т. д.), расположенных в одном плане и помещенных на подставке так, чтобы линия горизонта проходила приблизительно на уровне середины натюрморта. Встанем напротив натюрморта на таком расстоянии, чтобы весь натюрморт легко укладывался в поле нашего зрения. Укрепим на мольберте, как было сказано выше, щит с фоном, приделав к нижнему краю его под прямым углом полочку, по ширине соответствующую высоте предполагаемого рельефа. Наложим на нее глину. Поверхности глины придадим наклон, угол которого будет зависеть от нашей точки зрения.

Если полочка расположена на уровне горизонта, то она будет образовывать с фоном прямой угол, и поверхности глины, на которой будет строиться основание рельефа, не нужно придавать наклона. Чем полочка ниже горизонта, тем эта поверхность наклоннее.

Получившийся выступ является основанием рельефа и, как мы уже говорили, называется плинтотом. Хотя угол плинта можно точно определить путем вычисления, но на практике, когда скульптор уже приобрел теоретические знания и навыки, это всегда делается на глаз.

На глиняном фоне нарисуем прямой стекой контурное изображение натюрморта. Не надо рисовать всю подставку, на которой стоит натюрморт — это слишком уменьшит масштаб геометрических тел. Достаточно изобразить верхнюю часть подставки, находящуюся непосредственно под натюрмортом, изобразить, насколько позволит остающееся место между рисунком натюрморта и плинтотом. Прежде чем приступить к лепке рельефа, обратим внимание на то, что в отличие от перспективного сокращения объемов в пространстве, где степень сокращения полностью зависит от точки отдаления, в рельефе мы можем сокращать объемы независимо от расстояния, отделяющего нас от изображаемого предмета. Для определенной точки зрения можно добиться полного совпадения выделенного объемного изображения (при любом его сокращении) с нарисованным на фоне его перспективным изображением.

Кроме того, при построении перспективных сокращений в пространстве мы делали значительный вынос нижней полки, чтобы изобразить часть наклонной плоскости, на которой строится перспективное изображение основания предметов. При лепке рельефа мы приближаем фон к сокращенно изображаемым объемам предметов и тем самым уменьшаем вынос нижней полки. Однако наклонная поверхность полки (плинта) остается частью плоскости, на которой строится перспективное сокращение основания, и поэтому мы на ней и начнем строить осно-

вание предметов, составляющих наш натюрморт. Это возможно и при условии углубления сокращенных объемов в фон.

Сначала проложим в глине в соответствии с рисунком часть подставки, на которой расположены геометрические тела натюрморта, взяв не слишком сильное сокращение объема, не более чем в половину, так как чем сокращение больше, тем труднее исполнение рельефа. На верхней плоскости проложенной в глине подставки можно нарисовать основания геометрических тел в соответственном сокращении. Прodelывается это с таким расчетом, чтобы нарисованные на подставке основания геометрических тел явились бы планом при объемном выполнении рельефа. Нужно иметь в виду, что построение плана сложных тел гораздо труднее, поэтому необходимо сначала понять сокращение простых геометрических тел, научиться строить их планы, тогда можно меньше допустить грубых ошибок, неизбежных при начале изучения лепки рельефов.

Начинать лепку надо не спеша. Глина накладывается небольшими кусками, она как бы заполняет воображаемые сокращенные объемы. При этом нужно строго придерживаться сделанного на фоне рисунка.

Само собой понятно, что как только начнет получаться реальная объемность, она станет приобретать свое собственное перспективное сокращение. Это надо учитывать и добиваться точного совпадения со сделанным на фоне рисунком путем проверки рельефа с одной определенной точки зрения.

Предварительное рисование плана сокращенных объемов возможно только в горельефе, в котором крайние точки намного выступают от фона. При лепке же барельефа рисовать предварительно план геометрических тел невозможно, поэтому прокладку барельефа начинают с определения наиболее близких к нам точек натюрморта. Отправляясь от них, постепенно, чтобы не сбить сделанного рисунка, заполняют пространство между этими наиболее выступающими точками и точками, наиболее отдаленно расположенными, примыкающими к фону.

Когда будут в основном проложены сокращенные объемы всех геометрических тел, составляющих натюрморт, надо при помощи стеки приступить к тщательной обработке формы, стараясь изобразить объемы так, как они выглядят в натуре. Для этого необходимо с возможной точностью воспроизводить расположение планов по отношению к фону и друг другу, учитывая их перспективное сокращение.

Рельеф считается законченным тогда, когда изображаемые объемы создают впечатление тел, расположенных в пространстве.

Исполнив в горельефе и барельефе ряд различных натюрмортов из геометрических тел, расположенных в одном плане, перейдем к выполнению более сложных задач — лепке рельефа с изображением

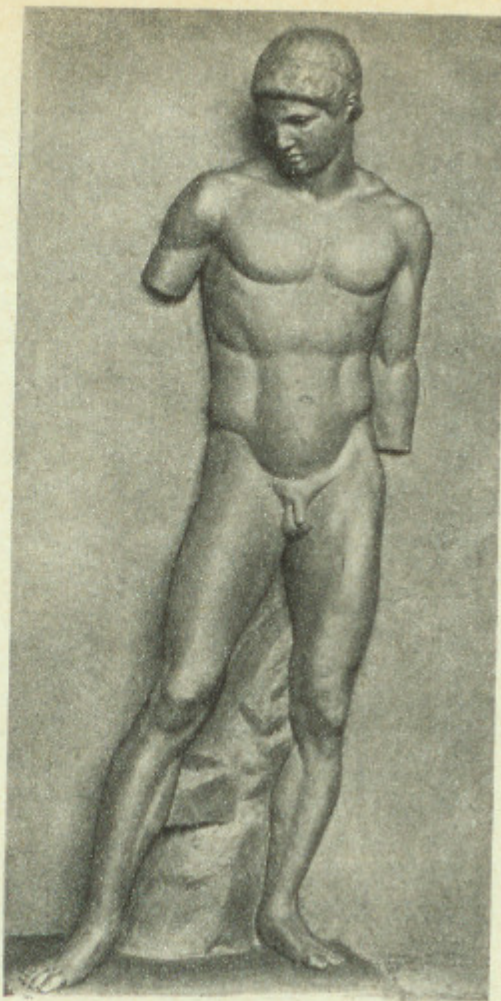


Рис. 69. Лепка рельефа с гипсового оригинала

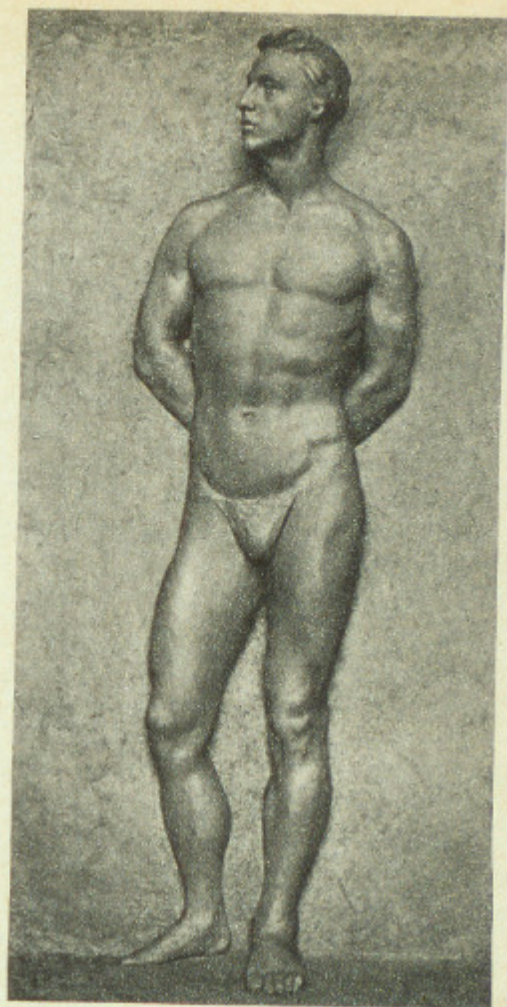


Рис. 70. Лепка рельефа с обнаженной стоящей фигуры

геометрических тел, размещенных в два плана. На основании изложенных выше правил сделаем на фоне точный рисунок и приступим к прокладке из глины, учтя, что предметы, расположенные на втором плане, должны быть плосче, то есть более сокращены в своем объеме, чем тела первого плана. Для того чтобы определить, насколько они должны быть плосче, надо построить перспективное сокращение объемов геометрических тел так, как это было сделано для перспективного сокращения куба в пространстве, а затем приблизить фон по возможности примерно к половине объемов второго плана. Исполнение таких упражнений будет полезно, так как даст основу для понимания принципа построения рельефа в два плана.

Если геометрические тела, расположенные в два плана, будут стоять на своих основаниях, то можно, вылепив из глины часть сокращенного объема подставки, на крышке ее нарисовать перспективное

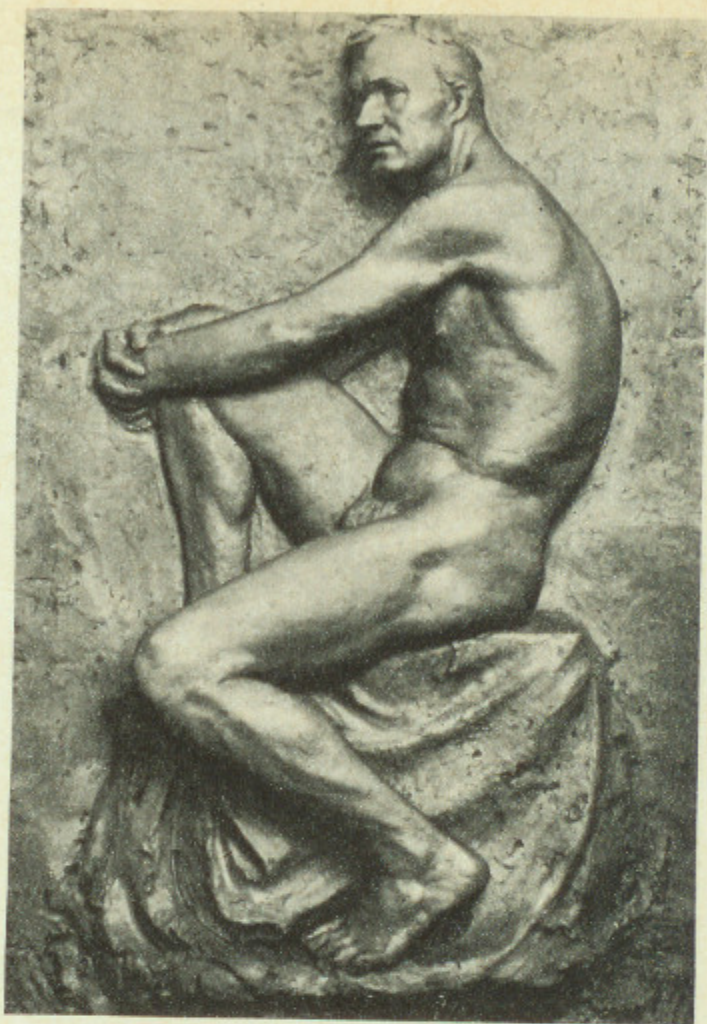


Рис. 71. Лепка рельефа с обнаженной сидящей фигуры

сокращение оснований этих тел, частично врезав в фон сокращенные основания геометрических тел второго плана, и тем значительно облегчить исполнение этюда. Это возможно только при лепке горельефа. В барельефе из-за малой высоты рельефа и в силу того, что и первый и второй планы лепятся без отрыва от фона, различаясь только высотой рельефа, прием этот неосуществим.

Следует заметить, что и в горельефе собственно горельефом, то есть «с отрывом» от фона, по большей части исполняется только первый план. Второй план обычно не отрывается от фона — он лепится, как барельеф. Потому в большинстве случаев получается такая сложность расчетов, что практически возможно полагаться лишь на чутье художника, добиваясь того, чтобы как в горельефе, так и в барельефе создалось впечатление пространственности, чтобы казалось, что тела вылеплены в их полном объеме. Убедительным доказательством



Рис. 72. Рельеф гробницы Рамозе (Египет). Новое царство. Конец XIV века до н. э.

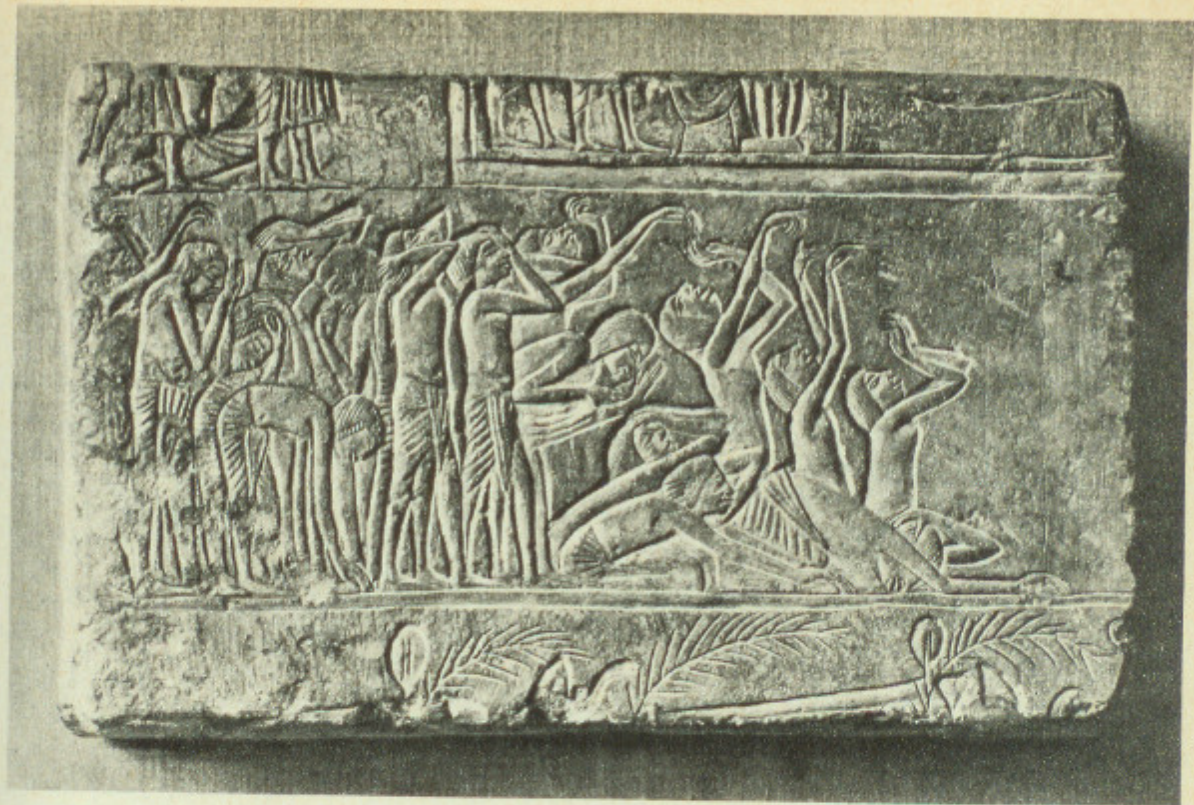


Рис. 73. Плакальщицы. Рельеф из Мемфиса (Египет). Известняк. Новое царство. Середина XIV века до н. э.

решения таких задач являются классические рельефы. Несколько рельефов мы имеем возможность вам показать в репродукциях (рис. 72—91).

Освоив лепку рельефов с геометрических тел, надо перейти к лепке натюрмортов из предметов домашнего обихода. Начав с натюрмортов, приближающихся по своей форме к простым геометрическим телам, можно потом перейти к более сложным предметам. Полезно задания эти чередовать с лепкой гипсовых растительных орнаментов, также постепенно их усложняя.

Лепка классических гипсовых орнаментов необходима для развития чувства красоты рельефа, которая зависит от правильно найденного отношения высоты рельефа к фону, разнообразия и ритмичности чередования выпуклостей и вогнутостей, закономерности и гармонии формы. Дать точные рецепты, как получить красивый рельеф, нельзя, но путем осознанного копирования классических образцов возможно развить чувство красоты рельефа.

Мы здесь не даем описания лепки орнамента, так как об этом довольно подробно уже говорилось во втором выпуске «Школы изобразительного искусства» (стр. 147—149, 152—156). Там же приводились примеры симметричного и асимметричного орнаментов, которыми можно руководствоваться в выборе образцов для упражнений.



Рис. 74. Фрагмент западного фриза Парфенона (левая сторона). V век до н. э.



Рис. 75. Фрагмент западного фриза Парфенона (правая сторона). V век до н. э.

КОПИИ С АНТИЧНЫХ ГОЛОВ И КЛАССИЧЕСКИХ РЕЛЬЕФОВ

Когда глаз и рука в достаточной мере натренированы в лепке рельефных натюрмортов и орнаментов, можно переходить к лепке копий с голов античных и классических рельефов, чтобы ознакомиться с тем, как сокращение объемов головы человека решали крупнейшие мастера скульптуры. Практика покажет, что хотя положенные нами общие принципы построения рельефа и правильны, но тем не менее мы очень часто даже в классических образцах находим сознательное отступление от этих правил в целях достижения выразительности и общей гармонии. Об этом мы поговорим в конце раздела о рельефе, там, где будут затрагиваться вопросы решения композиционных задач.

Лепку копий классических рельефов так же, как и в предшествующих заданиях, начинают с исполнения контурного рисунка на фоне. Когда рисунок будет сделан, надо определить высоту рельефа оригинала.

Прокладывают рельеф путем осторожного наложения на плоскость фона кусочков глины, стараясь воспроизвести точный объем рельефа так, чтобы не сбить сделанного рисунка. Этому процессу должна помочь предшествующая работа над рисунком, когда в основном уже понят общий пластический строй рельефа.

Под словами «пластический строй» мы подразумеваем взаимосвязь отдельных форм, их сочетание в единое целое, выражающее определенное содержание. В реалистическом искусстве понятие «пластический строй», с одной стороны, неразрывно связано с построением формы на основании законов, определяющих строй данной формы в жизни, а с другой — с законами гармонии формы, на основании которых содержание и форма, как бы они ни были сложны, должны быть приведены в единое стройное и ясное целое, воспринимаемое нашим зрением сразу, легко. Сложность и богатство нюансов такого целого познаются по мере длительного рассматривания. Когда будет эскизно проложен весь рельеф, то есть будут найдены основные пропорции, ясно выражены границы основных форм и их пространственное соотношение между собою, иными словами, определено, под какими углами к фону расположены основные плоскости рельефа и какое место они занимают в пространстве (что ближе к нам расположено, а что дальше), надо через уточнение формы деталей добиваться нахождения общего строя всего объема. Общепринятое определение — от общего к частному и от частного к общему — нельзя понимать упрощенно: сначала построить общее, а потом начать это общее разделять деталями. На самом деле процесс художественной лепки неразрывно связан с



Рис. 76. Фрагмент северного фриза Парфенона. V век до н. э.

постоянным переходом от общего к частному и от частного к общему. Познать общее — это значит познать, из каких частей и как построено это общее.

Сделав ряд копий с античных, классических и современных сначала горельефных, а потом и барельефных изображений голов в различных поворотах — в профиль, три четверти, фас, необходимо вылепить в аналогичных поворотах несколько этюдов в горельефе и в барельефе с античного круглого бюста, затем фигуры (рис. 69).

При выполнении барельефных заданий вначале надо избегать слишком низкого рельефа, так как исполнение его связано с преодолением больших технических трудностей, непосильных для начинающих.

ЛЕПКА РЕЛЬЕФА С ЖИВОЙ МОДЕЛИ

Приобретя навыки в копировании гипсовых рельефов, исполненных мастерами, и в лепке рельефов с классических круглых бюстов, надо приступить к лепке рельефов с живой природы. Этот новый этап в работе будет значительно труднее.

До сих пор мы имели дело с готовыми художественными произведениями, где пластический строй был уже найден.

Работая с живой модели, мы сами должны уяснить себе ее пластический строй, выражающий определенное, присущее именно этой модели содержание.

Здесь уместно сказать, что распространенные в настоящее время слова «не копируйте природы» очень часто учащимися воспринимаются совсем неправильно: как свобода от точной лепки. Такое ошибочное понимание может дать только отрицательный результат — привести к явной безграмотности, а следовательно, к антихудожественности, к искажению красоты, присущей природе.

Не лепите бессмысленно с природы, старайтесь понять ее пластический строй. Для этого надо научиться видеть природу. Разница между копиистом и большим художником заключается в том, что большой художник видит в природе неизмеримо больше, чем копиист. Подлинный художник только и стремится к тому, чтобы как можно более ярко и впечатляюще передать всю ту жизненную правду, выразительность и пластическую красоту, которую он видит и понимает, смотря на живую модель.

Для познания законов, определяющих форму человеческого тела, необходимо изучить пластическую анатомию, без знания которой почти невозможно правильно видеть и понимать пластический строй головы и фигуры человека.



Рис. 77. Гетера, играющая на двойном авлосе. Фрагмент рельефа алтаря Афродиты (так называемый трон Людовизи). Первая половина V века до н. э.



Рис. 78. Афина. Метона храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. V век до н. э.

Лепку живой головы надо начать с подыскания характерной, выразительной, лучше худощавой мужской головы без бороды и усов, чтобы хорошо был виден ее анатомический строй. Для первого этюда необходимо исполнить горельефом в натуральную величину в профиль голову с обнаженной шеей в простом движении, ограничив обрез началом грудной клетки (без плечей).

Необходимо обратить внимание на то, чтобы голова была красиво вкомпонована в плоскость фона.

Начинать прокладку можно, только добившись точного рисунка.

Прокладывая, необходимо учесть, что границы видимой формы должны быть несколько оторваны от фона — без этого нельзя добиться впечатления объемности — будет казаться, что голова разрезана по линии носа пополам и приставлена к фону. Дать рецепт, на сколько надо отойти от фона, нет возможности, это делается по чувству. Несомненно только одно: чем выше рельеф, тем решительнее должен быть его отход от плоскости фона. Процесс прокладки остается тот же, что и в предшествующих этюдах, точно так же надо осторожно, по возможности строго придерживаясь сделанного рисунка, воображаемый сокращенный объем головы заполнять кусками глины, плотно их соединяя. При этом опять нельзя забывать о главном принципе работ — «от общего к частному и от частного к общему».

Необходимо добавить, что задача этюда — изучить пластическое построение головы в рельефе. Поэтому в процессе работы необходимо внимательно рассмотреть, из каких анатомических частей голова состоит, каковы их характерные формы, как части соотносятся между собой и каким образом составляют единое целое. Таким образом, лепка головы в рельефе по существу ничем не отличается от лепки головы в круглой скульптуре.

Теоретик и педагог конца XVIII века Иван Урванов очень верно определил, что в основе таланта художника лежит «дар разума сложное строение естества» и дар точного его воспроизведения. Этого никогда нельзя забывать. Разуметь «сложное строение естества» — значит уметь видеть и понимать, как определенное содержание выражено через пластический строй. Так как содержание определяет форму, то скульптор должен уметь видеть и понимать, какие главные черты составляют характер его модели, и это понимание должно служить путеводной нитью на все время работы.

Сам процесс работы от общего к частному и затем к общему практически зависит от суммы знаний, уже приобретенных скульптором, от способности остро видеть форму, от умения обращаться с материалом. Все эти качества определяют, насколько скульптор сразу начинает



Рис. 79. Ника. Фрагмент храма Зевса в Пергаме. Около 180 года до н. э.

оперировать детальной формой. Опытный мастер может за 3—4 часа сделать законченный этюд, неопытному ученику приходится на это потратить несколько недель. Но в то же время нужно помнить, что учащийся, у которого глаз менее тренирован, меньше увидит в своей модели и может быстрее закончить этюд. Учащийся с более развитым глазом заметит в модели гораздо больше и потому может затратить на работу значительно больше времени.

Итак, прокладывая голову по ранее сделанному рисунку, необходимо ясно видеть, что расположено ближе, что дальше и насколько. В случаях сомнения нужно проверять себя и убеждаться в правоте или в ошибках, то подходя к натуре вплотную, то приближаясь к ней по прямой, соединяющей место, откуда она лепится, с серединой модели, или рассматривая натуру сбоку под прямым углом к этой линии.

Голова в какой-то мере приближается к форме шара, поэтому полезно помнить, что сокращенный объем шара в плане дает эллипс. Необходимо мысленно как бы расчленять голову человека на основные планы и продумывать, под какими углами они расположены, как по законам перспективного сокращения должны изменяться в пространстве эти углы. Начинающему скульптору лучше набавлять глину в меньшем количестве, чем это ему кажется необходимым, так как тогда легче избежать ошибок, меньше возможности утратить уже достигнутый ранее результат. Обычно малоопытные скульпторы, видя ошибку, спешат ее исправить, не додумав, как это надо сделать. Они срезают и подбавляют глину в гораздо большем количестве, чем надо. В результате — снова ошибка. Кроме того, они не всегда замечают, что именно надо исправить, так как не умеют видеть сразу весь предмет, а рассматривают его по частям. Поэтому вместо того чтобы, например, срезать чрезмерно выступающую часть,



Рис. 80. Камень Гонзага с изображением Птолемея Филадельфа и Арсинои. Первая половина III века до н. э.

они начинают набавлять части, расположенные вокруг. В конечном результате они приходят к более или менее правильному решению, но это достигается путем лишней работы и отхода от первоначально взятой высоты рельефа.

Отсюда вывод: мало увидеть сделанную ошибку, надо правильно решить, как ее разумнее исправить.

Работая над рельефом, нельзя забывать, что при определенном освещении можно достигнуть впечатления верно построенного сокращенного объема, но стоит этот объем осветить с другой стороны, и это впечатление пропадет. Сразу станет видно, что пространственные, объемные отношения были взяты неправильно, из-за иллюзии, которую давала случайная светотень. Таким образом, рельеф надо лепить, освещая его то с левой, то с правой стороны, а в случае возможности и сверху. Кроме того, в процессе лепки рельефа необходимо смотреть и на натуру, и на свой рельеф со всех сторон, чтобы правильно понять строение объема.

Работа над этюдом закончена тогда, когда полностью найден пластический строй оригинала, передающий его характер; когда рельеф смотрится при любом освещении; когда с любой точки зрения видно, что перспективное сокращение объема правильно и что в своем сокращенном виде он сохраняет красоту и гармонию формы, свойственные оригиналу.

По сложности выполнения заданий последовательность их должна быть следующей:

горельефы — голова мужчины в профиль, голова женщины в профиль, голова мужчины в три четверти;

барельефы — голова женщины в профиль, голова мужчины в профиль, голова мужчины в три четверти, голова женщины в три четверти.

Лепки голов в ракурсе надо избегать, так как исполнение этих заданий, хотя и возможно, но требует большого опыта.

ЛЕПКА РЕЛЬЕФА С ОБНАЖЕННОЙ ФИГУРЫ

Освоив лепку рельефов головы с живой натуры, надо приступать к лепке рельефов с обнаженной фигуры человека.

Прежде чем начать лепку фигуры с живой натуры, полезно вылепить несколько этюдов горельефов с античных статуй, где пластический строй человеческого тела уже найден и передан с большим совершенством. От лепки горельефных этюдов с анатомических фигур и с гипсовых анатомических слепков можно воздержаться, так как лепка рельефов никогда не ведется в отрыве от общего курса скульптуры, который немислим без изучения пластической анатомии.

Этюд с обнаженного натурщика надо начинать, как и этюд головы, с подыскания подходящей модели, которая должна обладать правильными анатомическими пропорциями, хорошо (но не чрезмерно) развитой, четко видимой мускулатурой. Натурщика надо поставить в простом, но интересном движении, учтя при этом, что не всякое положение можно успешно передать в рельефе. Наиболее выгодным будет такое, которое расположено как бы между двумя параллельными плоскостями — реально существующей плоскостью фона и воображаемой плоскостью, проходящей через наружный край плинта, служащего основанием выполняемой фигуры. Части, выходящие за пределы воображаемой плоскости, будут нарушать цельность рельефа; части, уходящие за реально существующую плоскость фона, будут трудны для их передачи и при рассмотрении сбоку нарушат единство рельефа.

Здесь уместно напомнить, что фон в рельефе представляет как бы стену, которая проходит сзади сокращенного объема, соприкасаясь с ним или частично срезая тыльную сторону его. Если плоскость фона



Рис. 81. Донателло. Танцующие дети. Рельеф кафедры Флорентийского собора. 1433—1440. Мрамор

проходит через сокращенный объем так, что срезает видимые части этого объема, то эти части можно передать только условно путем большего сокращения, по сравнению с сокращением основного объема, остающегося перед фоном.

Натурщика надо поставить на станок такой высоты, чтобы уровень зрения приходился несколько ниже середины его тела.

Процесс лепки как с гипсовых статуй, так и с живой модели в основном остается тот же, что и в предшествующих заданиях.

На тщательно подготовленном фоне необходимо хорошо компоновать контурный рисунок, правильно передающий пропорции, движение и характер натуры. Обычно начинающие лепить рельеф недооценивают значение точного рисунка и приступают к прокладке, не найдя в рисунке ни точной постановки движения, ни точных пропорций, не осознав общей связи всех частей натуры, выражающих смысл движения. Подобная небрежность создает большие трудности в дальнейшей работе, так как гораздо скорее и легче можно все это уяснить в процессе рисунка, чем в процессе лепки, когда приходится «рисовать» не на плоскости, а в пространстве.

Нарисовав, надо решить, какой высоты должен быть горельеф. В зависимости от этого построить каркас, необходимый для удержания глины. Если есть части, совсем отходящие от фона (такими частями могут быть руки, ноги, голова), — вмонтировать железный каркас, подобный каркасу для круглой фигуры. Если далеко выступающих из фона частей нет, то можно ограничиться деревянными крестиками, которые прикреплены на проволоке к гвоздям, забитым в доски через глину фона. Во время построения каркаса нужно стараться сохранить в целостности фон и не сбить рисунок. Чтобы во время лепки не отойти от намеченной высоты рельефа, полезно отметить наиболее выступающее место, вставив в глину фона соответствующей величины палочку.

Приступая к прокладке рельефа, необходимо учесть не только степень сокращения объема, но и его отстояние от фона. Как уже было сказано, от этого отношения зависит впечатление пространственности объема и красота самого рельефа.

При лепке рельефа важно определить постоянную точку зрения, с которой делается рисунок и рельеф. Лепить приходится стоя вблизи около рельефа, который в силу своей объемности при рассмотрении с близкого расстояния не будет точно совпадать с рисунком, сделанным предварительно на фоне. Однако с определенной точки зрения, находящейся в некотором отдалении от работы, можно добиться полного совпадения сокращенного объема с рисунком и с натурой. Поэтому в процессе лепки необходимо постоянно отходить на такую найденную точку зрения и оттуда сверять работу с натурой.



Рис. 82. Донателло. Благовещение. Так называемый «Алтарь Кавальканти».
1430-е годы. Камень, терракота



Рис. 83. Лоренцо Гиберти. Встреча Соломона с царицей Савской. Фрагмент «Райских врат» Флорентийского баптистерия. 1425—1452

Решительно необходимо видеть весь предмет сразу. Это особое зрение художника. Наши глаза обладают способностью то сосредотачиваться на одной точке и видеть ее с предельной ясностью, то смотреть более широко, но видеть более смутно. Художник путем постоянного упражнения добивается того, что его глаза охватывают весь предмет, видя с достаточной ясностью его детальное строение. Только при умении видеть все одновременно, сразу можно ясно представить расположение частей в пространстве, их пропорциональные соотношения, иными словами, видеть, какие части и на сколько по отношению друг к другу расположены выше или ниже, левее или правее, ближе или дальше и какова их пропорциональная зависимость — что и в какой мере, больше или меньше, толще или тоньше, шире или уже и насколько. Кроме того, только умение видеть все целиком и может доставить полноценное эстетическое наслаждение — ощущение чувства гармонии формы, постижения пластического строя природы.

Необходимость сверять рельеф с натурой всегда с одной определенной точки зрения вовсе не исключает рассматривания природы

и рельефа с самых разнообразных точек зрения, включая и ракурсы, то есть рассматривание слева и справа, снизу и сверху (что особенно необходимо).

Нельзя забывать, что форму мы видим благодаря светотени. Белый матовый шар, равномерно освещенный со всех сторон, мы воспринимаем как диск. Познать объем, то есть то место, которое предмет занимает в пространстве, можно только рассматривая этот предмет со всех сторон. Работа над рельефом развивает способность чувствовать и видеть объемную форму, рассматривая предмет с одной точки зрения, отдавать себе отчет в том, что расположено к нам ближе и что дальше.

Для развития этого качества надо постоянно проверять свое зрение и рассматривать натуру вблизи и со всех сторон. Точно так же необходимо развивать точный глазомер, проверяя там, где можно, расположение частей предмета в пространстве и его пропорции, пользуясь циркулем и отвесом. Однако польза от этого будет только тогда, когда при помощи этих инструментов сделанная работа будет лишь проверяться, но не будет основываться на них. Последнее может привести не к развитию, а к снижению способности видеть пространственные отношения.

С самого начала прокладки надо решить, как расположить на фоне объем модели в перспективном сокращении, чтобы получить наиболее красивое и правильное решение рельефа. Надо помнить, что красивое и правильное решение определяется связанностью в единое целое объема модели с фоном, ощущением, что этот объем мы видим в пространстве, когда плоскость фона воспринимается нами как воздух, окружающий предмет. Для достижения этого надо решить, на сколько оторвать объем от фона, какие части его, не доступные нашему зрению, срежутся фоном и какие части, наиболее удаленные от нас, но находящиеся в поле нашего зрения, выгодно изобразить на фоне путем более плоского перспективного сокращения, чем основной объем модели.

Прокладку и поиски пластического решения рельефа нельзя вести условными плоскостями, необходимо стараться сразу намечать структуру тела, предмета, хотя бы в грубом эскизном виде, так как прокладка условными плоскостями никогда не даст положительных результатов. Если даже и удастся в какой-то мере добиться впечатления сокращенного объема, связанного с фоном, то при дальнейшем выявлении объемных форм окажется, что достигнутое впечатление общего сейчас же разрушится, и по существу работу надо будет вести сначала.

Начинающий скульптор должен, как уже было сказано, следовать принципу от общего к частному, а затем к синтезу частного и общего. Приступая к работе над общим, нужно определить место, которое предмет занимает в пространстве. Это определение надо сочетать с анали-

зом анатомических частей, составляющих общий объем. Скульптор ни в коем случае не может работать бессознательно. Каждую минуту он должен отдавать себе отчет в том, что он делает.

Степень проработки формы с самого же начала зависит от знаний и способностей скульптора так или иначе воспринимать форму в целом. Обычно даже опытный мастер в начале не видит всего богатства гармонии природы и только впоследствии в процессе лепки начинает познавать форму все более и более детально.

Когда пластический строй формы выявлен и сокращенный объем создает впечатление круглого объема в пространстве, работу можно считать законченной.

Заканчивая описание, как лепить рельеф с натурщика, необходимо высказать несколько общих замечаний о типичных ошибках начинающих скульпторов.

Одна из трудностей работы с живой модели состоит в том, что натурщик не может в течение длительного времени сохранять первоначальное движение, позу, в которую он поставлен. Незаметно он может очень далеко отойти от заданной постановки. Неопытный скульптор обычно без конца переделывает свою работу и удивляется, почему в начале движение было красиво и выразительно, а с течением времени стало иным. Для того чтобы избежать этого, надо с самого начала хорошо уяснить себе и хорошо запомнить смысл, содержание постановки.

Прежде чем начать работать, необходимо проверить, правильно ли стоит натурщик, соответствует ли его движение заданному.

Для этого надо отметить на станке место следков; если фигура сидящая, отметить линиями границу, занимаемую телом натурщика на сиденье; если тело наклонено, то по отвесной линии отмерить циркулем, на какой высоте от крышки станка находится яремная ямка натурщика, и т. д. При этом нельзя забывать, что одних механических измерений недостаточно, тонкости движения нужно уметь чувствовать, и тогда можно дать натурщику совет, как восстановить нужную вам позу, если она утеряна в процессе длительной работы.

Из сказанного не сделайте вывод о том, что нельзя или невозможно сознательно изменять движение, если окажется, что вновь найденное движение более ярко выражает замысел.

Часто малоопытные скульпторы, увидя ошибку, спешат ее исправить, но не соблюдают при этом чувства меры. Там, где надо прибавить или срезать очень немного, набавляют или срезают гораздо больше, допуская тем самым новые серьезные ошибки. Выгоднее постепенно приближаться к искомой форме, а не исказить ее в обратную сторону.

При лепке рельефа молодые скульпторы нередко забывают, что форму мы видим благодаря светотени, и потому, если при одном освещении можно добиться некоторой иллюзии объемного строя, стоит

осветить работу с другой стороны, как от этой иллюзии ничего не останется — казавшийся уже достигнутым пластический строй исчезнет. Поэтому необходимо стараться воспринимать форму в ее реальной объемности, лепить плотными мазками, точно передающими объем, проверять сделанную работу, освещая ее и модель с разных сторон.

Бывает, в погоне за остротой формы неопытные скульпторы неумеренно утрируют выпуклости и вогнутости, чем нарушают общий объем. На самом деле яркость и сочность формы достигаются прежде всего путем точного нахождения планов, характеризующих ту или иную форму. Если некоторая утрировка формы и неизбежна, то она во всяком случае не должна входить в противоречие с общим объемом. Дать точный рецепт этой работе нельзя, так как она делается каждым скульптором по чувству в пределах его индивидуальных способностей видения. Каждый скульптор должен лепить то, что он действительно видит, но один видит больше, другой меньше, один ярче, другой бледнее. При этом нельзя забывать, что чувство формы развивается по мере накопления знаний пластического строя и понимания, в чем заключается красота пластической формы. Начинаящие нередко забывают о необходимости соблюдать единую степень сокращения объема, в силу чего отдельные части оказываются исполненными в слишком сильном сокращении, другие в слишком слабом. Это приводит к разрушению общего объема. Правда, при сокращении объема части, расположенные ближе к зрителю, будут в своем объеме относительно меньше сокращаться, а объем частей, расположенных дальше, будет сокращаться сильнее, но надо уметь находить соотношение сокращений объемов передних и задних планов так, чтобы получить впечатление круглого объема в пространстве. Это



Рис. 84. Якопо делла Кверча. Сотворение Адама. Рельеф портала церкви Сан Петрокио в Болонье. 1425—1438



Рис. 85. Микеланджело. Тондо «Мадонна Бартоломео Питти». 1504

достигается путем точного, пропорционального сокращения всех частей, составляющих общий объем.

Чтобы получить впечатление круглого объема, расположенного в пространстве, необходимо еще правильно и точно найти места отрыва рельефа от фона. Нельзя забывать, что слишком большой отрыв плоского рельефа от фона обнаружит его плоскостность, а слишком малый отрыв выпуклого рельефа создаст впечатление половины круглого объема, прилепленного к фону; в том и другом случае нарушится единство сокращенного объема с фоном, составляющее пластическую красоту рельефа.

Необходимо сказать несколько слов о построении плоского медальерного рельефа. Если мы будем внимательно рассматривать античные камеи или очень плоские рельефы эпохи Возрождения, барокко и, наконец, медали второй половины XIX века, то заметим, что сокращение объема в них зачастую произведено не по законам объемной перспек-

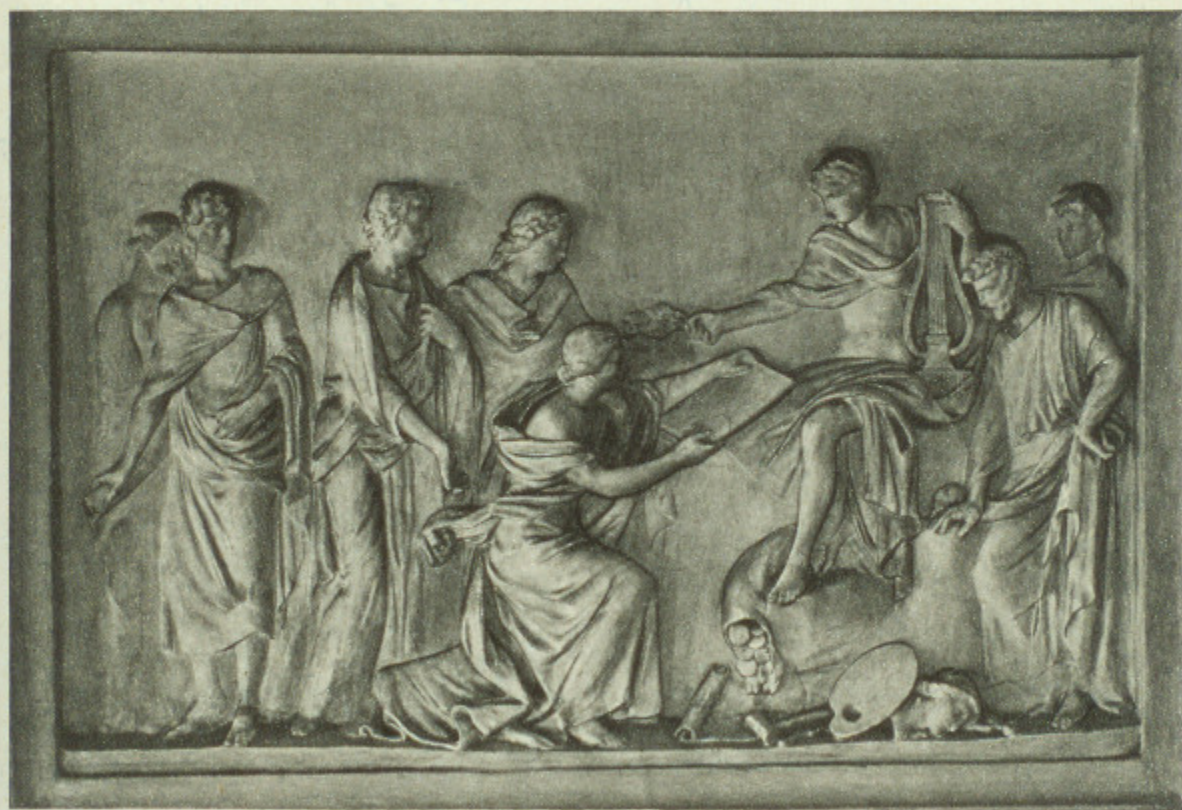


Рис. 86. И. П. Прокофьев. Кифаред и три знатнейших художества. Ленинград. Барельеф на парадной лестнице Академии художеств, 1785. Гипс

тивы. Так, например, если рассматривать античные камеи сбоку, близко поднеся их к глазам, можно заметить, что при изображении головы в профиль, боковая сторона носа, находящаяся за глазом, изображена в профиль, часто делается глубже фона. Иногда вся глазная впадина значительно больше углубляется, чем в натуре. Этим и подобными умело найденными приемами достигается необычайно яркое впечатление рельефности при очень небольшой высоте рельефа. Мало того, совсем плоские рельефы строятся не по законам сокращения объемов, а исключительно на светотени отдельных форм, составляющих объем. Если мы будем такой рельеф рассматривать сбоку, против света, то легко убедимся, что он совсем не имеет в своей основе сокращенного объема, что контурные границы составляющих его форм расположены на одной плоскости и только благодаря хорошо найденным очертаниям и правильным отношениям выпуклостей и вогнутостей создают впечатление объемности. Практически этого достигают лепкой плоского рельефа то при одном, то при другом свете; упорно добиваются, что очень важно, такого расположения отдельных рельефов, чтобы они при любом освещении создавали впечатление круглого объема.

Помимо рельефа, построенного по законам объемной перспективы, в истории искусства мы встречаем и иные приемы. Так, рельефы Древнего Египта, Ассирии строятся по принципу расположения на фоне плоскостных силуэтов с закругляющимися к фону краями или плоскостных силуэтов, отделенных от фона врезанными контурами. Эти контуры, то врезывающиеся глубоко, то более плоские — создают иллюзию выпуклости и обуславливают пластическую форму рельефа. Рисунок отдельных частей построенных таким образом плоскостных рельефов достигается прорезкой контуров.

В истории искусств эти приемы можно в различных стадиях проследить вплоть до наших дней, особенно в декоративном и прикладном искусстве.

Подробный анализ этих условных приемов в задачу нашей статьи не входит, так как они не имеют в настоящее время господствующего значения и применение их в конечном счете является архаизмом.

НЕКОТОРЫЕ СОВЕТЫ ПО КОМПОЗИЦИИ РЕЛЬЕФА

В рельефе композицией называется расположение на плоскости сокращенных или полных объемов, гармонически связанных и образно выражающих определенное содержание или служащих определенным орнаментально-декоративным целям.

В композиционном рельефе значительно расширяются сюжетные возможности скульптуры. В то время как круглая скульптура допускает изображение только одного момента действия, происходящего на сравнительно ограниченной поверхности постамента, рельеф дает возможность изображать ряд связанных между собою моментов, как расположенных вдоль плоскости фона, так и в перспективном отдалении.

Исходя из сказанного можно считать, что композиция рельефа имеет два основных решения: в первом случае фигуры располагаются вдоль фона хотя бы и в несколько планов, но не нарушают его плоскости; во втором — сама плоскость фона используется для изображения места действия (рельеф, наиболее приближающийся в своем композиционном построении к картине).

Между этими двумя основными видами имеется ряд переходных, где в большей или меньшей мере применяются оба принципа построения, а именно: на фоне перспективно изображенного пейзажа или интерьера размещаются фигуры в обычном рельефном расположении (как бы между двумя плоскостями), или за рядом фигур, размещенных вдоль фона, изображаются фигуры, как бы далеко уходящие в пространство фона.

Оба эти принципа построения имеют три основных формы выражения: монументальную, декоративную и станковую, из которых каждая ограничена своими требованиями и возможностями.

Готовых рецептов, как создавать художественные произведения, нет и быть не может. Художник должен обладать творческой фантазией, которая и помогает создавать нечто новое. При этом необходимо помнить, что всякая композиция строится по законам красоты.

Развивать свой художественный вкус надо на изучении композиций лучших произведений прошлого и современного искусства. Но изучать их нужно отнюдь не затем, чтобы им подражать, а чтобы понять, чего можно достигнуть путем композиции, в частности композиции рельефа, и чтобы знать общие приемы — объективные достижения техники мирового искусства.

Композиция рельефа с самого начала должна быть задумана как объемная с учетом гармонии объемных форм, а не как плоский рисунок, которому впоследствии будет придумана объемность.

Постепенное развитие композиции надо начать с выполнения простейших геометрических орнаментов — сделать вариант греческого меандра или какого-либо другого прямолинейного, простого орнамента. Очень полезно компоновать простые геометрические розетки в определенных геометрических плоскостях — квадрате, треугольнике, круге, прямоугольнике, эллипсе, затем переходить к композиции сначала простых, а потом сложных растительных орнаментов, делая варианты греческих пальметок, аканфов и т. д. Очень полезно делать

композиции розеток, используя растительные мотивы, вкомпоновывая их в определенные геометрические плоскости.

Особое внимание нужно обратить на композицию в различных геометрических плоскостях, как, например, несимметричные орнаментальные мотивы, ветки растений, цветы и т. д. Для этого хорошо использовать листья, цветы и ветки, взятые с натуры.

В композиции орнамента, как и всякой композиции, должно учитывать равномерное заполнение взятой плоскости. Под этим понимается не только распределение одинаковых объемов через равные промежутки, но и более сложное сочетание неодинаковых объемов с неодинаковыми промежутками. Вместе с тем сочетать их нужно так, чтобы создавалось впечатление равномерно заполненного пространства.

Композиция орнамента должна иметь свой определенный ритм. Под ритмом понимается общее направление (движение), которому подчиняются все части орнамента. Если этот орнамент имеет характер фриза, то ритм создается при помощи неизменного повторения через правильные промежутки какого-либо основного мотива движения.

Освоив композицию орнаментов, надо приступить к композиции однофигурных, декоративных рельефов.

Главная задача этих упражнений — научиться размещать человеческую фигуру на различных фонах — в квадрате, треугольнике, прямоугольнике, круге, эллипсе. Само собой понятно, что фигура должна выражать задуманное вами содержание. Учитывается и декоративный характер композиции и потому, обращая внимание на передачу жизненно правдивого движения, нельзя впадать в излишнюю детализацию. Нужно все время иметь в виду общее построение фигуры и ее красивое распределение на плоскости фона. Красота композиции во многом зависит от правильного решения складок одежды, выявляющей движения и форму тела.

В процессе работы необходимо прибегать к помощи натуры для проверки задуманного движения, анатомического строя, распределения складок. Однако пользоваться натурой надо разумно, выявляя задуманную композицию, а не сводить работу на механическое воспроизведение натурщика.

Следующим этапом работы над композицией будет лепка рельефов на сюжеты, взятые из советской и русской классической литературы. Для начала лучше компоновать сцены в горельефе с небольшим количеством действующих лиц — два-три не больше, располагая их в одном плане на гладком прямоугольном фоне. Когда найден сюжет, соответствующий условиям задания, необходимо вникнуть в смысл текста всего произведения, понять характеры действующих лиц, познакомиться с эпохой. Выбирая момент действия, нужно стараться найти такое событие, которое с возможной полнотой вскрывало бы основную



Рис. 87. М. И. Козловский. Изяслав Мстиславович на поле брани. 1772. Гипс

идею произведения. Выразительность изображаемой сцены будет зависеть от того, насколько изображаемый момент действия является кульминационным, то есть стоящим на грани, за которой наступает переход в другое состояние действующих лиц; от того, насколько действие будет при этом жизненно, правдиво изображать переживания действующих лиц и насколько эти переживания будут сами по себе значительны.

Предшествовавшая работа над композициями орнаментально-декоративного характера должна быть разумно учтена и в работе над станковым рельефом. Задумывая композиционную связь фигур, помимо учета степени сокращения объемов, отрыва от фона и игры светотени, необходимо найти общий ритм движения всех фигур с таким расчетом, чтобы свободные места фона входили в общую гармонию рельефа. Надо всячески избегать случайного повторения одинаковых очертаний. Они особенно неприятно действуют на глаз, когда приближаются к прямым линиям. Однако параллельность частей, логически оправданная, вытекающая из содержания, не возбуждает в нас такого чувства.

Когда рельеф будет вчерне проложен, надо найти подходящих натурщиков и по ним проверить возможность задуманных движений, пропорции, анатомический строй, расположение складок одежды и т. д., а также уточнить сокращение объемов. Натура при умелом пользовании сможет во многом помочь улучшить задуманное.

Проделав ряд упражнений по композиции одноплановых горельефов на темы, заимствованные из литературных произведений, следует начать работу над композициями на свои темы, не ограничивая их условием одноплановости и малым количеством фигур, но все же учитывая постепенное усложнение замыслов.

Повторять указания и рекомендации к исполнению заданий по мере их усложнения нецелесообразно, так как по существу правила композиции двух- и многоплановых рельефов остаются теми же. Из них главное — общее понятие творческой основы любого построения. Эта основа прежде всего заключается в замысле, в содержании.

Определенное сознание важности и правдивости того, что хочет сказать художник своим произведением, должно быть побудительной причиной творчества, и поэтому художник должен глубоко и во всем объеме продумывать то, что он взял себе предметом творчества. Из этого не следует, что скульптор должен делать композиции только на большие исторические темы или какие-нибудь глубоко философские сюжеты. Новое содержание, глубину этого содержания наблюдательный художник сумеет увидеть и в вечных темах материнства, и в спортивной игре, и в тысяче бытовых сюжетов, в которых заключены существенно важные черты нашей действительности. Все зависит от наблюдательности и культурного развития художника.

Приступая к работе над композициями на свои темы, скульптор должен с самого начала решить, в каком жанре ему нужно выразить свой замысел — в станковом, декоративном или монументальном. Эти три жанра отличаются друг от друга прежде всего характером своего содержания. Станковый рельеф допускает жизненно правдивые изображения самых разнообразных сюжетов как бытовых, так и исторических, в равной мере допускает и юмор, и шутку, и глубокий драматизм.

С формальной стороны станковый рельеф резко отличается от декоративного и монументального тем, что он ни в какой мере не связан в своей трактовке ни с архитектурой, ни вообще с каким-либо определенным местом. Он существует самостоятельно. В то время как монументальный рельеф в отличие от станкового всегда связан с определенным местом, архитектурным сооружением, городским ансамблем, пейзажем, декоративный рельеф преимущественно предназначен для определенной архитектуры.

Монументальный рельеф требует прежде всего значительности содержания, трактующего большие события, глубокие переживания, вы-

раженные в обобщенных образах. Он всегда несет в себе некоторую торжественность, ему совершенно чуждо чувство юмора, бытовизма, шутки. Задача монументального рельефа — выразить в пластических образах глубину идеи архитектурного замысла здания.

Декоративный рельеф тоже помогает архитектуре выявлять идею, заложенную в замысле сооружения, но он этого достигает другими путями — приближаясь к задачам орнамента, который хотя и не несет в себе сюжетного содержания, по характеру своих форм выражает определенные чувства, настроения. Это приближение к задачам орнамента дает декоративному рельефу большую свободу в трактовке тем. В то время как станковый рельеф требует изображения одного определенного события, декоративный — допускает условное композиционное соединение различных моментов действия, объединенных лишь единством идейного замысла. В зависимости от требований архитектуры, декоративный рельеф позволяет дать условную трактовку форм, иногда сознательно сплюснутую, иногда утрированно контрастную, иногда состоящую из четко читающихся группировок, разделенных гладким фоном, иногда из сплошной орнаментально повторяющейся композиции фигур. Декоративный рельеф допускает юмор и шутку, он дает полную свободу и применению всевозможных аксессуаров.

Решив, в каком жанре будет исполняться рельеф на задуманную или заданную тему, надо начать собирать необходимый материал, делая соответствующие зарисовки с натуры и одновременно с этим — первоначальные эскизы. Если скульптурный мотив возник, то есть художник как бы видит в своем представлении связь фигур, их движение, типажи, рельефные взаимоотношения, общую красоту гармонии, то это значительно ускоряет работу, так как дает возможность сразу приступить к выполнению эскиза в материале, и если окажется, что воображение не обмануло и замысел хорошо реализуется в материале, то остается приступить к самому трудному — завершению композиции.

Если скульптурный мотив сразу не возник, то надо его искать, делая ряд эскизов, положив себе за правило: не переделывать неудавшийся, а начинать новый, чтобы иметь возможность путем сравнения видеть, насколько композиция улучшается в целом. В ходе работы нужно смелее варьировать, не повторяя предыдущих решений, искать все новые и новые.

Никогда нельзя связывать себя с отдельно удавшимся местом. Малоопытные скульпторы часто к удачной группе или даже фигуре стараются приделать всю остальную композицию и теряют много времени за этим бесплодным занятием.

Как уже было сказано, задумать рельеф надо не как плоский рисунок, а в его объемности, стараясь сразу представить себе отношения высоких и низких рельефов, всю гармонию объемных форм.



Рис. 88. Г. Р. Залеман. Похороны Ахилла. 1912. Гипс

При этом надо признать, что рельеф имеет свои условности, которыми нельзя пренебрегать. Гармония формы рельефа требует сохранения целостности, единства при многообразии частей, чтобы каждая часть была иной, не похожей на другую, но вместе с тем принадлежала бы именно всей этой форме, этому рельефу. Строить рельеф надо так, чтобы отдельные части не отрывались слишком далеко от фона и тем не нарушали нужного нам единства.

При композиции декоративных и монументальных рельефов необходимо плоскость плинты делать тем наклоннее, чем выше будет установлен рельеф. Однако это возможно только при перспективно сокращенных объемах. Если объемы не сокращены, то плоскость плинты делается горизонтальной, как это мы видим на всех греческих фронтонах.

Иногда, особенно в декоративных и монументальных фризах, бывает важно сохранить впечатление ограниченности рельефа наружной воображаемой плоскостью. Для этого или строго соблюдают одинаковое отстояние фигур первого плана, расположенных между собою на более или менее равных промежутках, или укрепляют впечатление существования воображаемой ограничивающей плоскости отдельными фигурами, основные плоскости которых параллельны фону и расположены на одинаковом расстоянии от него.

Ради сохранения плоскости рельефа во многих классических произведениях допускается сознательное уплощение выступающих фигур,



Так, например, в рельефе Донателло, изображающем танцующих мальчиков, фигура мальчика на переднем плане вылеплена в более плоском сокращении, чем фигуры, расположенные за ним (рис. 81). Иногда сознательно нарушается и плоскость фона, которая подводится к частям, расположенным на заднем плане, но слишком отделяющимся от фона, однако делается это так, что зрителю, рассматривающему рельеф в фас, это незаметно. Так, на рельефе Г. Р. Залемана «Переправа через Стикс» фон около головы Харона значительно приподнят, однако это совсем не бросается в глаза. Это встречается и в небольших рельефах. Например, в рельефе Донателло «Иоанн Креститель» правое плечо младенца вылеплено много плосче, чем этого требовало бы сокращение объема согласно законам пространственной перспективы.

Однако всеми этими приемами надо пользоваться крайне осторожно, стремясь по возможности обходиться нормальным сокращением объемов. Во всяком случае приемы никогда не должны бросаться в глаза, иначе будет нарушена жизненная правда изображения.

При построении рельефа пространственного, когда фон изображает какой-нибудь пейзаж или интерьер здания, объемы фигур различных планов сокращаются в перспективном удалении по обычным законам пространственной перспективы.

В рельефах, где сохраняется плоскость фона, перспективное сокращение объема каждой фигуры исполняется так, как если бы точка схода находилась за сокращаемой фигурой и притом подымалась и

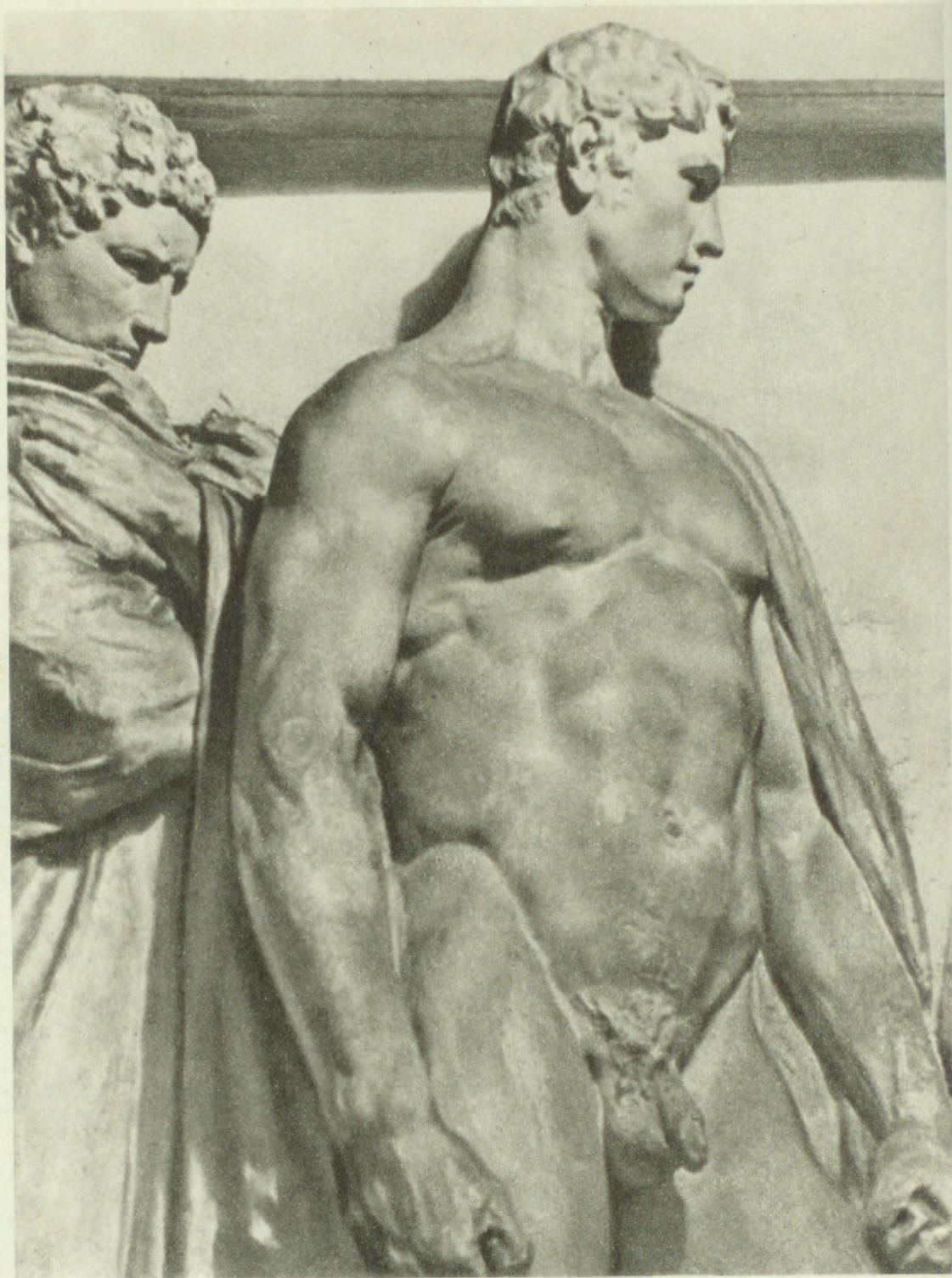


Рис. 89. Г. Р. Залеман. Похороны Ахилла. Фрагмент

опускалась по мере того, как лепится голова или ноги. Иными словами, фигура изображается так, как рисуется в архитектуре фасад здания.

Это объясняется тем, что каждая фигура, приобретая свою объемность, вместе с тем приобретает и свое перспективное сокращение. То же самое происходит и со всеми фигурами данного рельефа, которые по мере передвижения зрителя от одного края рельефа к другому получают перспективное сокращение общего расположения.

В рельефе фигуры каждого плана имеют свое сокращение объемов. Если, к примеру, фигуры первого плана сокращаются по эллипсу, отношение диаметров которого равно 1:2, то фигуры второго плана будут обязательно плоские, к примеру 1:3, третьего — 1:4 и т. д. Это условно, так как отношение сокращенных объемов первого ко второму плану при построении рельефа на плоском фоне не имеет точного определения, оно делается по чувству, в зависимости от композиционного замысла, в конечном счете определяемого замыслом содержания.

При построении многопланового рельефа на плоском фоне обычно фигуры в своих размерах перспективно не сокращаются, то есть фигуры первого и второго планов делаются одинаковой высоты, а в перспективном рельефе они сокращаются по правилам перспективы.

Поскольку в рельефе на плоском фоне каждый план имеет свое особое сокращение, он как бы замкнут в своем особом пространстве. Поэтому нельзя допускать, чтобы различные планы были непосредственно связаны действием. Иначе нарушится правдоподобие. Например, нельзя изобразить фигуру первого плана, пожимающую руку фигуре второго плана, их руки окажутся между первым и вторым планом, и модуль их сокращения будет иным, чем у первого и второго планов.

При замысле композиции надо учитывать, что невыгодно сокращенные в своих объемах фигуры располагать под острым углом к фону. Если сокращенные в своих объемах фигуры расположены своими фасовыми плоскостями параллельно фону, то сокращенность их объемов бросается в глаза только при рассматривании сбоку и в этом случае целостность рельефа и общая гармония формы не нарушаются, потому что все фигуры находятся в более или менее равных условиях. Сокращенная же в своем объеме фигура, расположенная под острым углом к фону, при малейшем отходе от центра рельефа резко обнаруживает свою сплюснутость и оторванность от фона, чем разрушается правдоподобие изображения и целостность рельефа.

Если по содержанию отрыва сокращенного объема избежать нельзя, то образовавшееся пустое пространство маскируется фигурой или каким-нибудь аксессуаром, расположенными параллельно или перпендикулярно к фону.

Композиция многофигурных рельефов обычно строится из отдельных групп так, что каждая группа составляет свою особую композицию,

и по своему содержанию и по своей форме как бы самостоятельную, но в то же время является неотделимой частью всего рельефа. Отдельные группировки многофигурного рельефа могут быть или тесно слиты в одну общую вязь, как это видно на рельефе Г. Р. Залемана «Похороны Ахилла» (рис. 88), или резко расчленены, как на античном Галикарнасском фризе.

Композиция рельефа может быть симметричной или асимметричной. Ярким примером симметричных композиций являются композиции греческих фронтонов. В них симметрия достигается не точным повторением движений фигур, расположенных как бы в зеркальном отражении слева и справа от центра, но более или менее схожими силуэтами групп и фигур, одинаковых по своим массам (рис. 74, 75, 76).

Примером сложной симметричной композиции является также рельеф Залемана «Похороны Ахилла». Левая и правая сторона рельефа здесь совсем различны, но распределение фигур равномерно заполняет всю плоскость рельефа. Примером асимметричной композиции может служить рельеф того же Залемана «Переправа через Стикс».

Содержание рельефа выражается не только изображением определенного события, мимическим выражением движений тел действующих лиц, но и всем характером определенных форм, сказывающимся и в расположении складок, и в более или менее бурном или покойном отстоянии объемов от фона.

Человеку свойственно «очеловечивать» окружающую природу, по аналогии с нашими переживаниями видеть и чувствовать в ней те или иные настроения, поэтому характер формы сам по себе может передавать какое-то состояние. В этом легко убедиться, рассмотрев фриз алгара Зевса в Пергаме (см. «Школу изобразительного искусства», вып. II, рис. 131) и фриз Парфенона.

В заключение надо сказать несколько слов о композиции рельефного портрета. Эта композиция требует определенного идейного замысла, который должен заключаться в глубокой характеристике изображаемого человека, будет ли это реально существующее лицо или обобщенный типический образ. Помимо самой лепки, которая должна выявлять пластический строй изображаемого, о чем уже было сказано в отделе этюда, необходимо решить, какой рельеф, какой формат, какой образ будут наиболее способствовать выявлению характера изображаемого. Положение головы на фоне того или иного формата нужно так найти, чтобы она в соответствии со взятым движением занимала центральное место и не было бы желания куда бы то ни было ее переместить.

Поворот и движение должны, с одной стороны, выявлять в наибольшей степени характер портретируемого, а с другой стороны, строго соответствовать общему замыслу.



Рис. 90. Е. В. Вучетич. Советскому народу слава! Многоплановый горельеф в Главном павильоне ВДНХ в Москве. Гипс тонированный. 1953. Фрагмент



Рис. 91. Н. В. Томский. Рельеф памятника адмиралу Нахимову в Севастополе. 1959. Бронза

В соответствии с характером портретируемого и общим замыслом надо выбирать и высоту рельефа — будет ли это плоский барельеф, или более высокий рельеф, или горельеф. Рецепты и наставления здесь давать невозможно. Право каждого художника проявить свой талант, свои знания. Но, исходя из практики, можно все же сделать некоторые обобщения. В общих чертах эти положения выглядят следующим образом: в формате овала лепить портрет низким барельефом энергичной или старой мужской головы нецелесообразно. В этом формате и с такой высотой рельефа лучше, пожалуй, изображать женские молодые лица или детские. В круге, квадрате, прямоугольнике можно лепить все, что угодно. Горельеф более соответствует сильным и характерным головам, чем барельеф, хотя в горельефе с успехом можно исполнять и женские и детские головы. Если портрет станковый, то возможно любое движение, любое положение — профиль, три четверти, фас. Если портрет монументальный, то и формат, и рельеф, и движение должны быть строго согласованы с архитектурой. То же самое надо сказать и о декоративном портрете.

Кроме всего сказанного, необходимо как можно больше изучать образцы рельефов, исполненных великими мастерами.

В конечном счете результат работы зависит от степени творческого дарования, но как бы оно ни было велико, над ним надо очень много работать.

КРАТКИЕ СВЕДЕНИЯ О СКУЛЬПТУРЕ ИЗ ТВЕРДЫХ МАТЕРИАЛОВ

Первоначальные понятия о скульптуре — о лепке из глины или пластилина круглых фигур и рельефов — вы уже получили из первых книг «Школы изобразительного искусства».

В этом разделе вы узнаете, как скульптура, вылепленная в мягких материалах и отлитая в гипсе, переводится в так называемые твердые, долговечные материалы. Главным образом мы будем говорить о камне и дереве, работа с которыми наиболее доступна в домашних условиях. Бронза, керамика, стекло и другие материалы требуют особых условий производства, и вряд ли кто-либо из начинающих и самодеятельных художников сумеет применить свои знания в этой области на практике.

О МАТЕРИАЛАХ, ПРИМЕНЯЕМЫХ ДЛЯ СКУЛЬПТУРЫ

Лепить из глины очень удобно — она пластична и красива по цвету. Но сохранить ее, особенно в крупных размерах, невозможно. Глина, высыхая, уменьшается в объеме почти на 1/8, а внутренние железные или деревянные каркасы мешают ее сжатию. Поэтому глина трескается во всех направлениях, что ведет к искажениям, а в конечном результате — к гибели произведения. О пластилине и говорить не приходится — он мягок и при малейшей неосторожности мнется и ломается. К тому же пластилин, как и воск, со временем пересыхает, теряя свои жировые составы, покрывается трещинами и часто разваливается.

Эти отрицательные свойства глины и пластилина заставляют скульпторов немедленно по созданию своих произведений отформовывать их и отливать в гипсе.

Гипс более твердый и надежный материал. Но и в гипсе скульптура не вечна: он хрупок, легко бьется и загрязняется, боится сырости, требует большого ухода за собой.

Каждый скульптор желает видеть задуманное им произведение в долговечном материале: в камне, дереве, бронзе, чугуне и т. д. За последние годы многие скульпторы стали увлекаться керамикой, фарфором, стеклом и недавно появившимися пластмассами.

Керамика имеет многотысячелетнюю давность. У нас же в России скульптура из керамики стала развиваться только с начала XVIII века, а во второй половине XIX века получила свое наибольшее развитие, особенно для оформления архитектуры. Из керамики выполнялись большие декоративные круглые и рельефные скульптуры, до сих



Рис. 92. Аменемхет III. XIX век до н. э. Гранит



Рис. 93. Агесандр (Александр). Афродита Милосская. III—II вв. до н. э. Мрамор

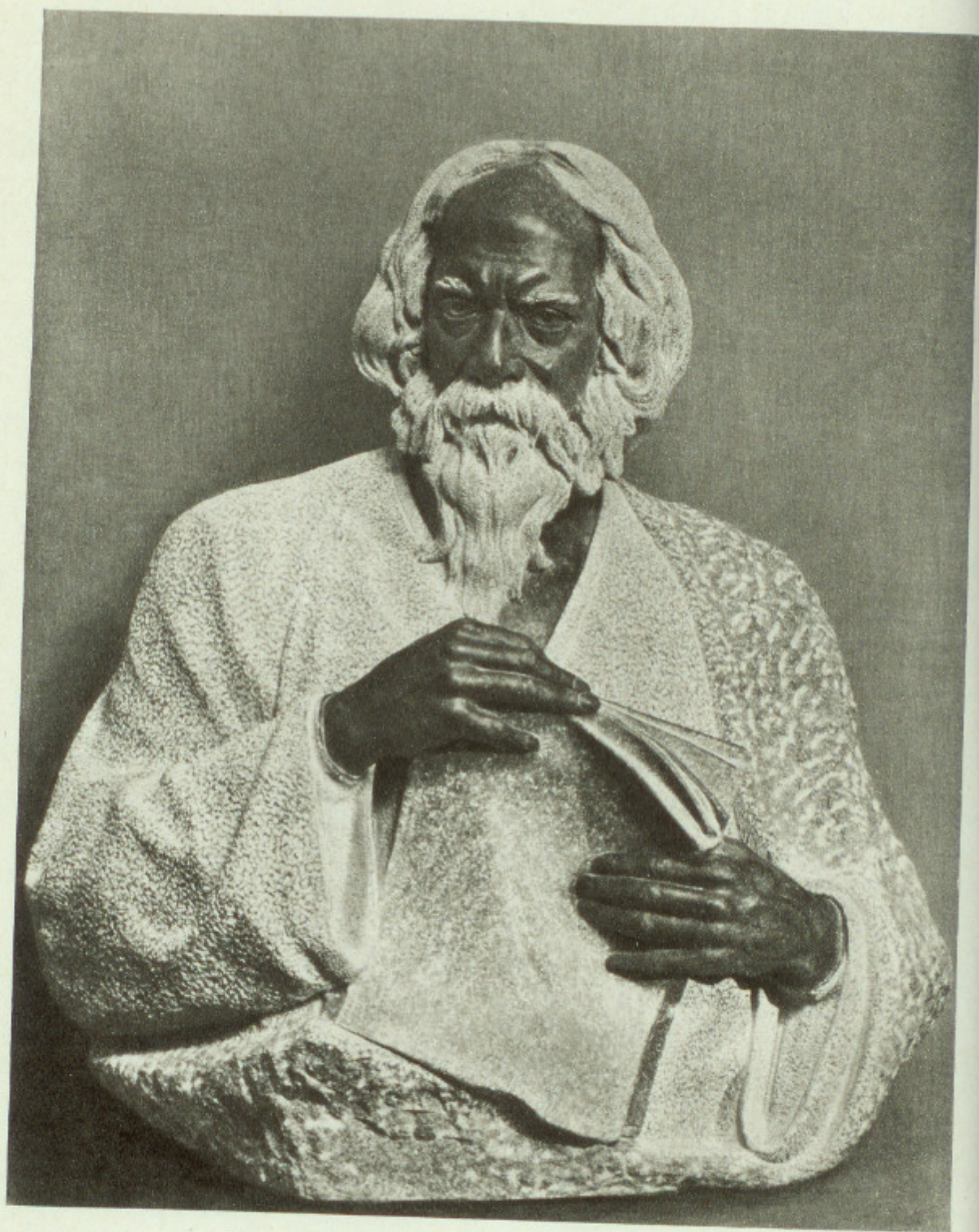


Рис. 94. З. И. Азгур. Рабиндранат Тагор. 1956. Гранит

пор сохранившиеся на стенах и фронтонах многих зданий Москвы и Ленинграда. В начале нашего века многие скульпторы пользовались керамикой как материалом для задуманного ими декоративного оформления архитектурных сооружений.

К сожалению, с появлением цемента, в конце прошлого века, бетон исподволь стал подменять собой природные материалы и к 20-м годам нашего века почти совершенно вытеснил их из архитектуры.

Керамика же была почти забытой, и только лишь в последние годы, как уже было сказано, скульпторы вновь заинтересовались ею, но пока что применяют керамику в скульптуре малых форм, то есть в бытовой скульптуре. Будем надеяться, что в скором времени декоративная керамическая скульптура вновь займет надлежащее место в архитектуре.

Фарфор использовался только в бытовой скульптуре небольших размеров. И теперь у нас он имеет то же самое назначение.

Стекло как материал для скульптуры стало осваиваться недавно. Относительно удачные примеры изделий из стекла можно привести лишь среди мелких орнаментально-декоративных форм, пригодных для рекламного оформления витрин. Попыты выполнения в стекле скульптуры круглых фигур, бюстов, рельефов положительных результатов пока что не дали: стекло насквозь просвечивает, а это уничтожает скульптурную форму; матовое стекло мертвит форму и нивелирует лепку.

Однако не следует оставлять поиски в работе со стеклом как скульптурным материалом, требующим новой пластической и композиционной формы, отвечающей его своеобразию. Возможности использования стекла для скульптуры в будущем огромны.

Также очень интересен недавно появившийся материал — пластмассы. С точки зрения пригодности его для скульптуры этот материал пока еще мало изучен, но опыты, особенно в использовании пластмассы в декоративной скульптуре, имеют некоторые положительные результаты. Применение пластмассы в бытовой скульптуре пока что мало удачно, так как обычно из пластмассы отливают по уже имеющимся моделям, проработанным специально для бронзы, чугуна, гипса, мрамора и других материалов. Композиция и форма таких моделей никак не отвечают особенностям и свойствам пластмасс.

Пластмассы — новый материал, требующий и самостоятельной пластической формы выражения, и соответствующей ей композиции. Имитация же пластмассами того или другого материала не допустима, так как пластмассы должны найти свое скульптурно-пластическое выражение, отвечающее именно их своеобразию.

Бронза, чугун, цинк и другие пригодные для литья металлы издавна применялись и применяются для выполнения скульптуры.

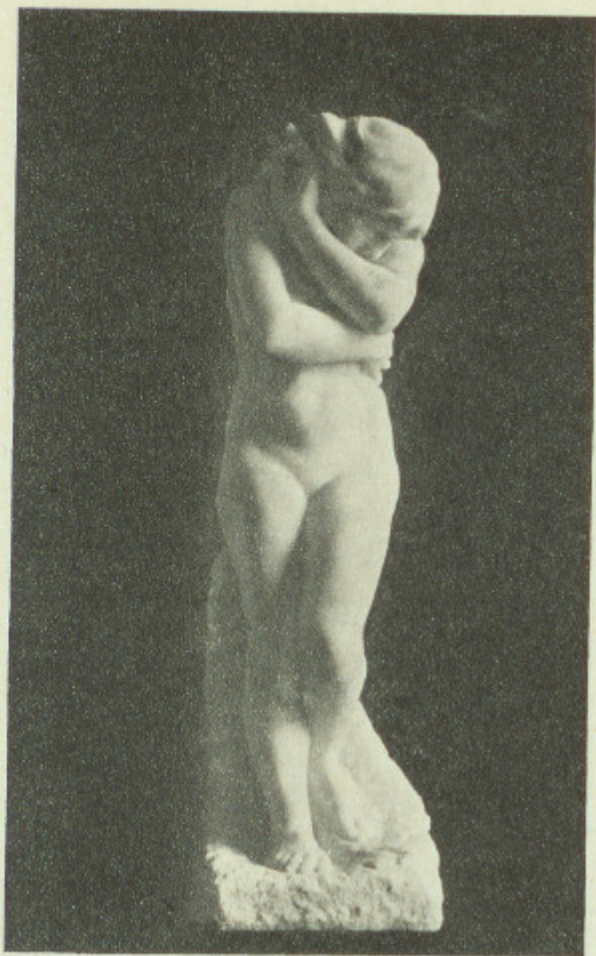


Рис. 95. О. Роден. Ева. 1881. Мрамор

Нарвские ворота, бывший Александринский театр. Теперь за такой скульптурой ведется наблюдение, изучается ее поведение в связи с атмосферными изменениями и солнечным нагревом.

Из цинка отливались главным образом скульптуры декоративного назначения (таковы фигуры на фасадах Государственного Эрмитажа в Ленинграде). Прежде из цинка отливались преимущественно садово-парковые статуи и небольших размеров скульптуры, поверхность которых покрывалась медью или бронзой методом гальванопластики. Подобные статуи ставились в садах и парках пригородов Ленинграда.

Гальванопластическая скульптура наибольшее свое развитие имела в 40-х годах прошлого столетия, особенно при построении Исаакиевского собора. Ангелы со светильниками, фигуры ангелов и архангелов на балюстраде под большим куполом собора и другие скульптуры были выполнены способом гальвано.

Бронза — самый благородный и незаменимый металл для монументов и памятников.

Из чугуна преимущественно отливались скульптуры небольших размеров (не более 2—2,5 м высоты), имевшие декоративное или садово-парковое назначение. Иногда из чугуна выполнялись и грандиозные архитектурно-скульптурные сооружения, как, например, Египетские ворота в г. Пушкине под Ленинградом, являющиеся уникальным образцом архитектурного монумента, сплошь покрытого чугуниной скульптурой. Архитектура Московских ворот в Ленинграде выполнена из чугуна, скульптура же их не чугунная, а медночеканная, то есть вычеканена из листовой меди.

Все эти образцы свидетельствуют о высокой технике наших мастеров прошлого века.

Медночеканная декоративная скульптура была сильно развита в первой половине XIX века. Ею украшались большие архитектурные сооружения, как, например, арка Главного Штаба в Ленинграде,

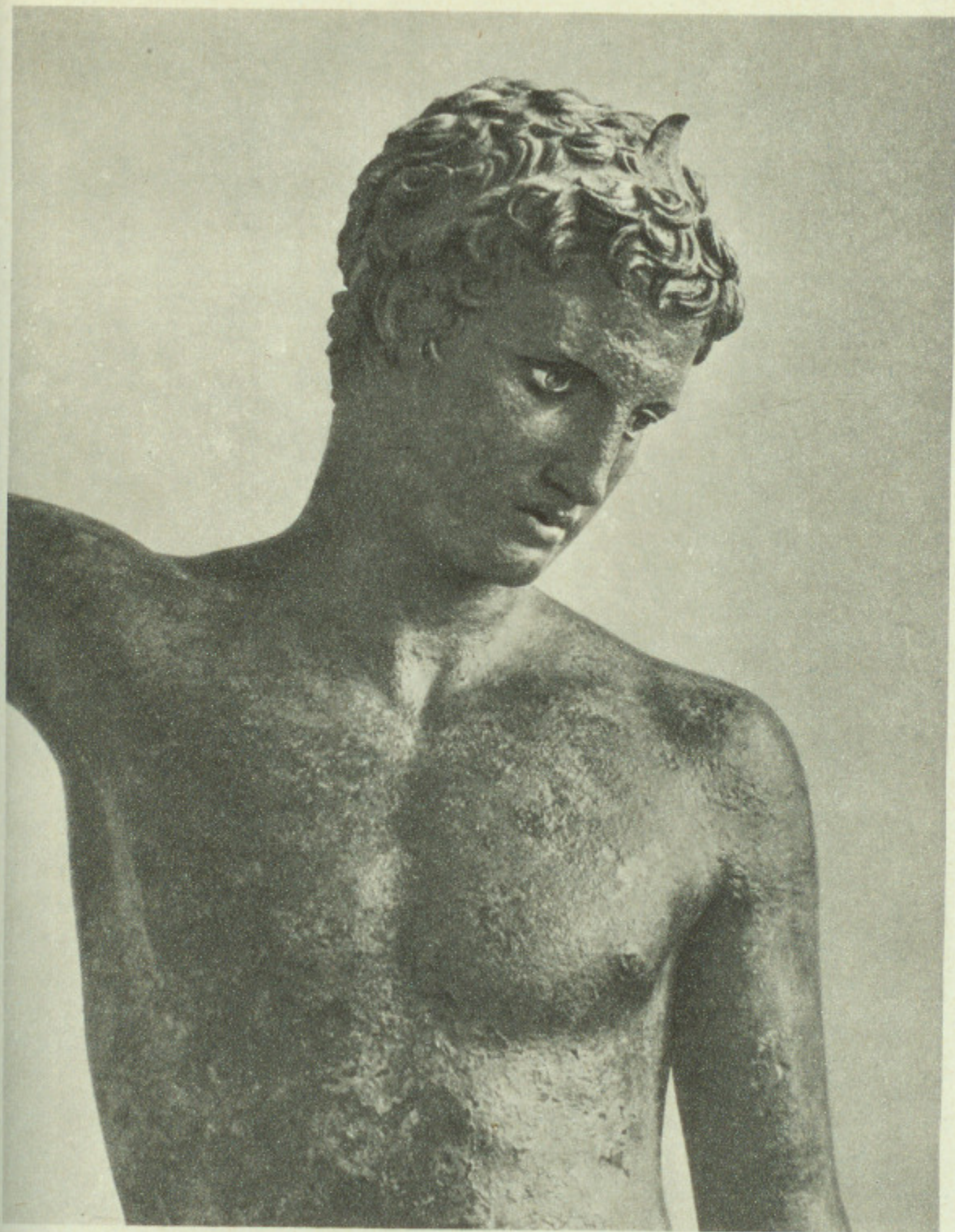


Рис. 96. Юноша из Марафона. Середина IV века до н. э. Бронза

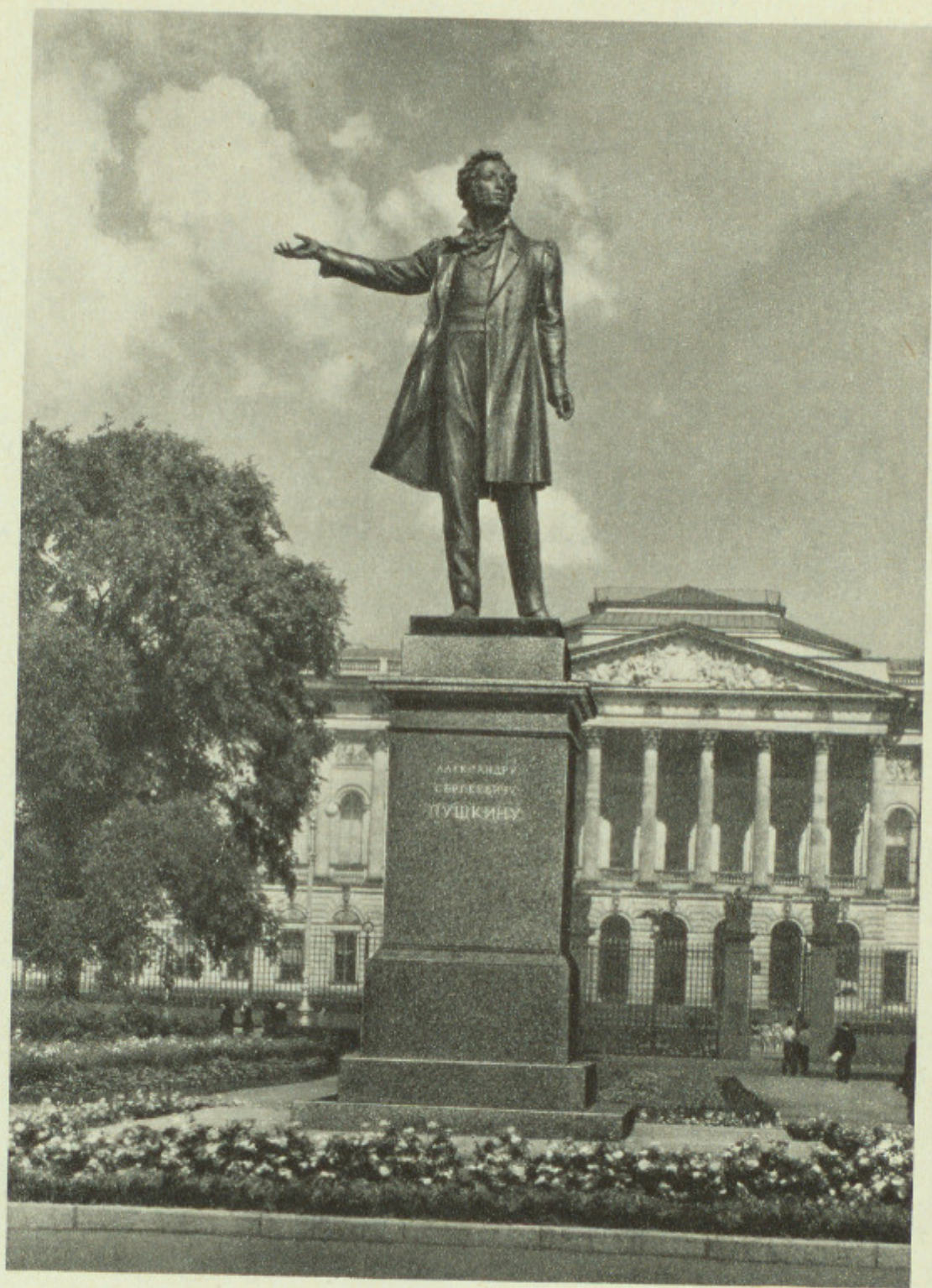


Рис. 97. М. К. Аникушин. Памятник А. С. Пушкину в Ленинграде. 1957. Бронза



Рис. 98. И. С. Ефимов. Фонтан с дельфинами на Химкинском речном вокзале. 1937.
Медночеканная скульптура



*Рис. 99. Сельский староста. V династия. Середина III тысячелетия до н. э.
Дерево*



Рис. 100. С. Т. Конев. Колхозница. 1954. Дерево

К сожалению, гальванопластика со временем была забыта. Только в наше время она начала возрождаться и то лишь в скульптурах небольших размеров.

Я говорю об этом для того, чтобы напомнить начинающим скульпторам о разнообразии материалов, которыми мастер может пользоваться для осуществления своих творческих замыслов.

Но надо помнить, что каждый замысел требует своей композиции и отвечающей ему пластической формы, а также и соответствующего материала, который должен не обеднять скульптуру, а, наоборот, обогащать ее.

В последнее время некоторые молодые скульпторы стали применять листовую медь в станковой и даже в портретной скульптуре.



Рис. 101. Статуэтка из Танагры. Конец IV века до н. э. Терракота

Очевидно, желая дать нечто новое, еще не изведенное, они применяют грубую декоративную выколотку из листовой меди там, где требуется тонкая пролепка проштудированной формы, которая, отвечая содержанию и композиции, должна помочь выявить глубину идеи, вложенной в произведение. Грубый материал (листовая медь), сильно обобщая форму, уничтожает тонкость лепки и, нарушая замысел автора, делает станковое произведение декоративным.

В последнее время ведутся очень интересные опыты по выполнению скульптуры из искусственного литого камня. Большие статуи, выложенные плитками такого камня, уже стоят на стометровой высоте нового здания Московского университета. Кроме того, существуют попытки изготовить скульптуры из расплавленных гранитных пород.

КОМПОЗИЦИЯ И ФОРМА СКУЛЬПТУРЫ В ЗАВИСИМОСТИ ОТ ВЫБРАННОГО МАТЕРИАЛА

Каждый замысел скульптора требует своей композиции и соответствующего ей материала. Если скульптор задумал свою композицию в камне: в граните, мраморе, известняке, песчанике, гипсовом камне, то композицию он должен делать по возможности компактной, избегать решений скульптуры с сильно выступающими деталями. А тем более, если скульптура выполняется из гранита, тогда это требование вызывается самим материалом, который легко колетя в одном, а иногда в двух или даже трех направлениях. В граните почти невозможно делать глубокие подрезы в драпировках и сквозные выборки между частями тела и атрибутами.

Например, гранитные атланты подъезда Эрмитажа в Ленинграде совершенно не отвечают типичности композиций из гранита: сквозные промежутки между ногами и руками привели их к опасным опоя-

сывающим трещинам в голених и руках (в плечевых частях и предплечьях). Меры укрепления атлантов были приняты в предвоенные и послевоенные годы.

Самыми типичными композициями для гранита нужно считать египетскую скульптуру (рис. 92).

Мрамор по сравнению с гранитом позволяет делать несколько более свободные композиции. Части тела (руки, ноги) и драпировки могут резче выделяться из основной массы фигуры, но при условии дополнительного укрепления их с фигурой теми же драпировками, атрибутами или небольшими распорками из мрамора, включенными в композицию. Особенное внимание нужно обратить на крепление ног у стоящих мраморных фигур. Вполне допустимы в мраморе подрезы в драпировках, волосах, прорези между пальцами рук, ног (рис. 93, 95).

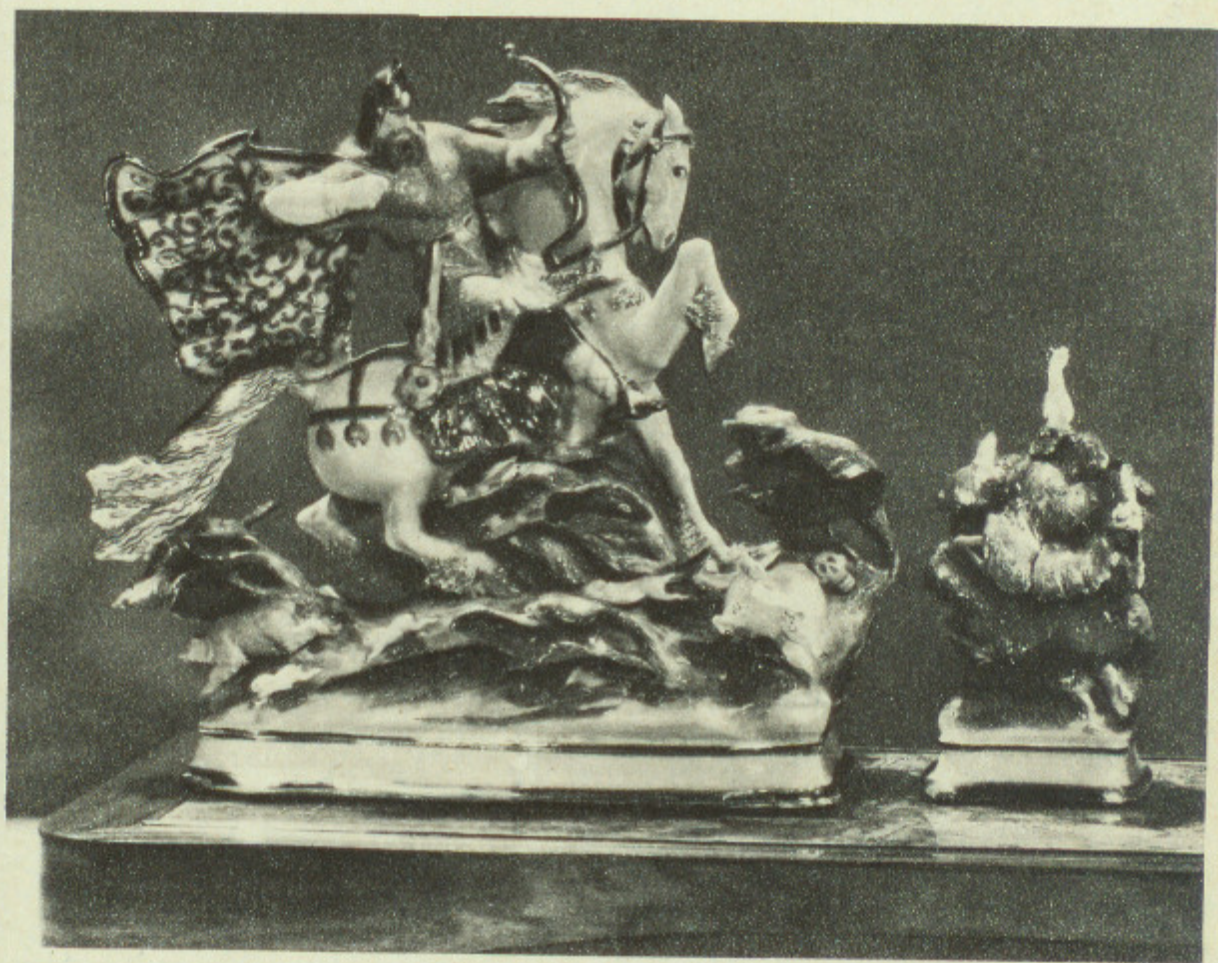


Рис. 102. С. М. Орлов. Соловей-разбойник. 1953–1954. Фарфор

Полную свободу в композиции дает литая металлическая скульптура, особенно бронзовая. Скульптор может, не стесняясь, создавать скульптуры с поднятыми руками, раздувающимися драпировками, статуи, стоящие на одной ноге, и т. п. (рис. 96, 97).

Гальванопластические и чеканные из листовой меди скульптуры по композиции очень близки к литой металлической скульптуре. Из этих материалов можно выполнить любую и даже весьма сложную композицию (рис. 98).

В композиционном решении скульптуры из дерева (рис. 99, 100) необходимо избегать больших выносов частей тела и драпировок от основной массы скульптуры, имея в виду слоистость этого материала. Исключением являются плотные и неслоистые породы, как дуб, карагач, вяз, самшит, тис, груша, рябина.

В керамике и фарфоре композиция скульптуры может приближаться к композиции для мрамора. Для стоящих фигур из керамики и фарфора также рекомендуется делать у ног дополнительные крепления в виде драпировок, пней деревьев или животных. Тем более эти крепления обязательны для фигур, стоящих на одной ноге (рис. 101, 102).

До сих пор композиционно-пластическое решение еще не найдено для стекла, пластмассы и литого камня, хотя некоторые опыты в этом отношении уже дали кое-какие практические результаты, особенно в орнаментально-декоративной скульптуре. И надо полагать, что недалеко то время, когда новые многообещающие материалы займут должное положение как в декоративно-архитектурной, так и массово-бытовой скульптуре.

СКУЛЬПТУРА ИЗ КАМНЯ

РАЗНОВИДНОСТИ ГОРНЫХ ПОРОД, ПРИМЕНЯЕМЫХ ДЛЯ СКУЛЬПТУРЫ

Из твердых пород камня наибольшее применение в скульптуре имеют граниты, а из пород средней твердости — мраморы, известняки и туфы. Песчаники в Российской Федерации для скульптуры применяются довольно редко, так как трудно добыть блоки этого камня, пригодные для скульптуры.

Гранитами скульпторы называют не только собственно граниты, но и сиениты, диориты и другие разновидности твердых изверженных пород. Эти камни представляют собой кристаллические породы, состоящие в основном из полевых шпатов, слюды и кварца.

В граните содержится до 30 процентов кварца, а в сиените его почти нет. По цвету граниты очень разнообразны — от светло-серого до темно-серого и от бледно-розового до темно-красного. К породам

черного цвета относится габбро. Сиениты и диориты — породы серого цвета. Наиболее подходящие для выполнения скульптур мелко- и среднезернистые разновидности гранитов.

Для скульптурных работ из мрамора берут преимущественно белые мелкозернистые мраморы, называемые статуарными.

Белые мраморы бывают холодных или теплых тонов. Скульпторы предпочитают мраморы теплых тонов с легким желтоватым или розоватым оттенком. Голубовато- или серовато-белые мраморы холодных тонов ценятся скульпторами меньше.

Статуарные мраморы должны быть однородного строения и окраски, без темных вкраплений и жил. При обработке в тонких местах, таких, как уши, нос, локоны и т. д., они даже просвечивают, особенно на солнце. Мраморы плотные, мелкозернистые очень хорошо обрабатываются.

Статуарные мраморы встречаются довольно редко. Лучшими из них считаются каррарские и серавецкие мраморы в Италии, паросские в Греции, у нас в РСФСР на Урале — коелгинский и прохорово-баландинский. Эти наши отечественные мраморы мелко- и среднезернистые. Коелгинские мраморы — белые, но холодного тона, прохорово-баландинские — цвета слабой охры теплого тона. Скульпторы прохорово-баландинскому предпочитают коелгинский мрамор, как менее плотный и более ровный по тону. В нем нет больших темных пятен, которые часто встречаются в прохорово-баландинском мраморе и которые могут испортить скульптуру.

Известняками называется группа осадочных пород, охватывающая, кроме собственно известняка, доломиты, известковые туфы и ракушечники. Основными породообразующими минералами в известняках являются кальцит и доломит.

Известняки бывают разнообразного цвета: охристые, белые, розовые, серые, красно-бурые, голубые и т. п. Они относятся к породам средней твердости: есть известняки, которые можно пилить простой пилой и резать ножом, и есть более твердые, не уступающие по твердости мраморам. Известняки применяются преимущественно для декоративной скульптуры, но иногда из плотных известняков выполняются даже станковые работы.

Необходимо упомянуть о пудожском известняке, залежи которого находятся под Гатчиной близ Ленинграда (деревня Пудость). Это известковый туф. Только что вынутый из земли, он довольно мягок. Со временем на воздухе известняк делается тверже, особенно верхний слой его поверхности. Камень этот недостаточно долговечен.

В Ленинграде в прошлом веке из пудожского камня было выполнено очень много скульптур. Достаточно указать на такие монументально-декоративные скульптуры, как фигуры Ростральных колонн,

группы со сферами у Адмиралтейства, группы у Горного института, рельефы Казанского собора, чтобы убедиться в качестве и возможностях этого камня для скульптуры. Но в настоящее время он почти не применяется.

Песчаниками называют осадочные породы, состоящие из зерен кварца и цементирующего их кремнистого или известковистого вещества.

Песчаники с кремнистым и известковистым цементом наиболее плотны и прочны. Гипсовые и глинистые песчаники недолговечны. Они быстро разрушаются от различных атмосферных влияний и для наружной декоративной скульптуры не пригодны. Для интерьерной декоративной или станковой скульптуры они слишком грубы.

Пористый туф — приятный и очень подходящий материал для декоративной скульптуры. В Армении имеются многие десятки разведанных месторождений туфов, которые разделяются на три основных типа: арктиский (от названия местечка Артик, туфовая лава), ереванский (вулканический туф) и фельзитовые туфы. Последним свойственны охристые, зеленоватые, розовые и другие светлые оттенки. Туфы легко пилятся и обрабатываются инструментом. Добываемые блоки туфа достигают 5—6 куб. м, что дает возможность выполнять из них скульптуры довольно больших размеров.

Тальковый камень встречается в двух видах: талькохлоритовый мягкий камень зеленовато-серого цвета и талькомагнезитовый камень, более твердый, светло-серого цвета. Оба вида талькового камня распиливаются простой пилой и обрабатываются вручную обыкновенным инструментом для мрамора и известняков.

В нашем климате тальковый камень погодоустойчив, он вполне пригоден для наружных скульптурных и орнаментальных работ, из него можно выполнять и декоративную и станковую скульптуру. Иногда его применяют для подставок, например под бюсты.

В настоящее время на территории Советского Союза этот камень не добывается.

Гипсовый камень содержит в своем составе 85—90% минерала гипса. Он может быть мелкозернистым и среднезернистым. Мелкозернистые камни, просвечивающие в тонких слоях, бывают чисто-белого цвета, или бело-розового, а также и охристого, кремового или с голубоватым оттенком.

Мелко- и среднезернистые гипсовые камни «глухого тона» преимущественно молочно-белого и серого цвета главным образом используются для скульптурных поделок. И прежде из мелкозернистого просвечивающего камня выполнялись скульптуры мелких размеров, орнаментальные вазы, настольные письменные украшения. Камень этот легко пилится и обрабатывается простым ножом, легко полируется, после

чего поверхность его приобретает приятную, плотную, красивую фактуру.

В быту гипсовый камень иногда называют алебастровым или ангидритовым, но это неверное название.

ОБОРУДОВАНИЕ И ИНСТРУМЕНТЫ ДЛЯ РАБОТЫ ПО КАМНЮ

Принцип выполнения скульптуры из твердых материалов, будь то камень любых пород или дерево, остается один и тот же: рельефы, то есть формы скульптуры, выявляются путем снятия камня или дерева в противоположность принципу постепенного наращивания рельефов (форм) при лепке из мягкого материала — глины, воска, пластилина.

Для резьбы по камню и дереву необходима хорошая светлая мастерская с талью для подъема тяжестей, а еще лучше оборудованная кранбалкой грузоподъемностью 3—5 т. Желательно, чтобы пол был асфальтовым или из плотно сбитых толстых деревянных досок.

Если дневной свет недостаточен, можно вести работу и при искусственном свете.

Инвентарь для оборудования мастерской не сложен. Необходимо иметь несколько крепких четырехногих деревянных станков: фигур-

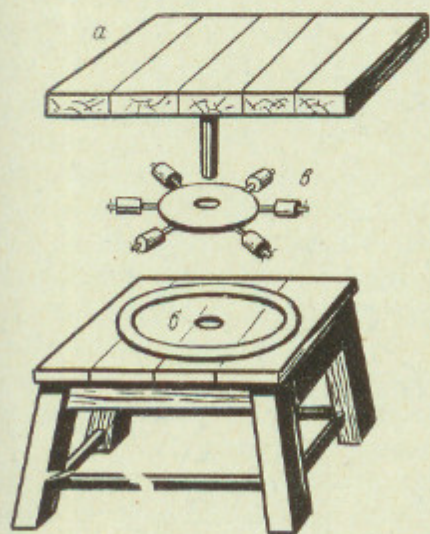


Рис. 103. Станок фигурный (низкий)

а — крышка станка с деревянной или железной осью; б — железный кованный круг; в — железная шестерня с роликами

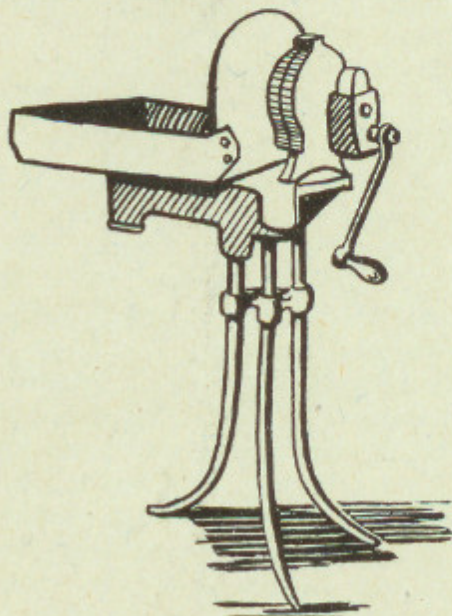


Рис. 104. Ручной горн

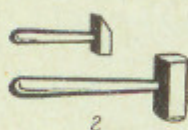
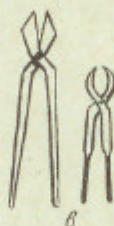
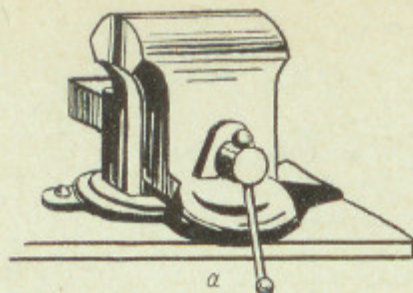


Рис. 105. Кузнечный инструмент
 а — параллельные тиски; б — наковальня;
 в — кузнечные клещи; з — молотки;
 д — зубило

ные — низкие (рис. 103), полуфигурные — средние и легкие бюстовые станки — трех- или четырехногие (вып. 1, рис. 74, 75, 76, 77).

Также нужны стойка с полочками для инструментов, ручной или электрической горн, наковальня, кузнечные или параллельные тиски (рис. 104, 105). В мастерской должны быть карборундовые бруски и точильный круг, вращающиеся от ручного или электрического привода.

Конечно, нужны небольшой стол, несколько табуреток, а также переносный светильник — софит для освещения работы с близкого расстояния.

Для перевозки каменных блоков необходим толстый деревянный щит на роликовых (шарикоподшипниковых) колесах.

Инструментов, употребляемых для рубки камня, немного, но инструменты каждого вида следует иметь в большом количестве.

Технология изготовления скульптуры из камня такова: выбор блока, черновая обработка, приближенная обработка по форме, чистовая обработка и отделка поверхности.

ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ РАБОТЫ НАД СКУЛЬПТУРОЙ В КАМНЕ

Глыбу мрамора, выбранную для работы, необходимо поднять на деревянные лаги, тщательно выстучать и просмотреть, нет ли в ней трещин, особенно сквозных, которые могут пагубно отразиться на выполняемой в мраморе работе. Камень надо выбирать без кварцевых жил, темных пятен и прослоек, а также без свищей, то есть мелких воздушных пустот.

Желая обнаружить трещины, мастер должен легко простучать молотком весь камень. Если трещины имеются, звук от ударов молотка будет глухой, если камень цел, звук резкий, звонкий.

Чтобы выяснить, имеются ли в камне пятна и свищи, надо при помощи губки или щетки тщательно обмыть его водой. Если промывка не даст результатов, следует протереть камень в нескольких местах мелким карборундом. Смыв после протирки мраморную пыль, можно точно определить, имеются ли в мраморе те дефекты, о которых говорилось выше.

Камень храните под навесом так, чтобы на него не стекала вода с железной крыши. Это портит мрамор, оставляя на поверхности его ржавчину, часто проникающую в глубь мрамора до 2—3 см, а иногда и больше.

Под открытым небом поверхность мрамора сильно портится. Пыль, осаждающаяся на поверхности камня, абсорбирует газы и пары воды, находящиеся в воздухе. При этом образуется сначала сернистая, а потом и серная кислота, которые, взаимодействуя с мрамором, превращаются в гипс, что сопровождается резким увеличением объема и разрыхлением поверхности мрамора. Кроме того, дождевая вода, проникающая в щели и трещины мрамора, зимой замерзая, углубляет их и разрывает мрамор. В крайнем случае можно оставлять камень и под открытым небом, но в отдалении от железа и стоков с железных крыш. Для лучшей сохранности под мрамор, да и вообще под любой приготовленный для скульптуры камень, следует класть деревянные подкладки.

Когда габариты камня превышают размеры скульптуры, приходится разрезать его, то есть «отбуривать» лишние куски мрамора.

Раскалывание камня, или, как часто говорят, «бурение», производится при помощи длинного стального инструмента — бура (рис. 106). Иногда этот процесс называется распазовкой.

Камень кладут на деревянную лагу — тонкое бревно или толстую доску — таким образом, чтобы отрезаемый конец его свисал с лаги. Места пробуривания намечают карандашом на мраморе. Затем, ставя бур, сначала несильно бьют по нему молотком. После каждого удара бур поворачивают. По мере углубления в мрамор сила удара увеличивается.

Бурить нужно как можно глубже, так как мелкое бурение часто дает при расколе камня искривление намеченной вертикальной линии разреза и тем самым часто делает кусок мрамора совершенно непригодным для работы.

При бурении мрамора следует время от времени подливать в образующиеся углубления (шпуры) воду. Это позволяет удалять из углублений мраморную пыль, превращающуюся в кашицу, и облегчает само бурение.

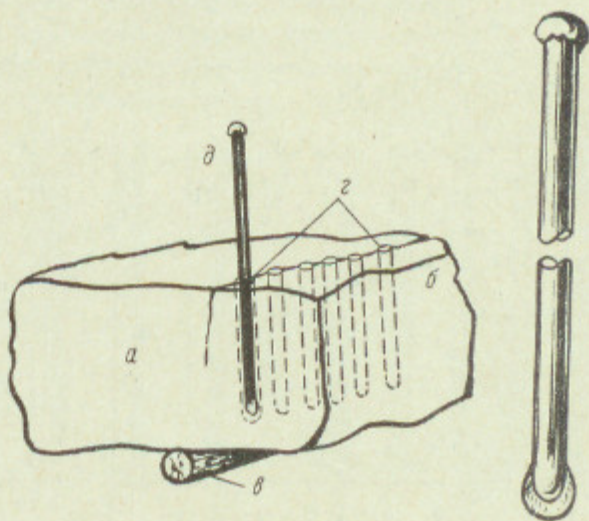


Рис. 106. Разрезка камня
 а — блок мрамора; б — кусок мрамора, отрезаемый от блока;
 в — деревянная лага; г — пять отверстий, пробитых буром; д — бур

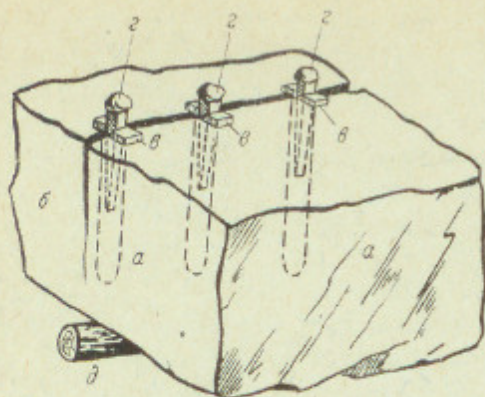


Рис. 107. Забивка в камень железных клиньев

а — блок мрамора при расколе; б — отрезаемый кусок мрамора; г — железные прокладки; е — железные клинья; д — деревянная лага

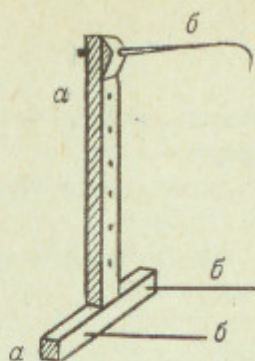
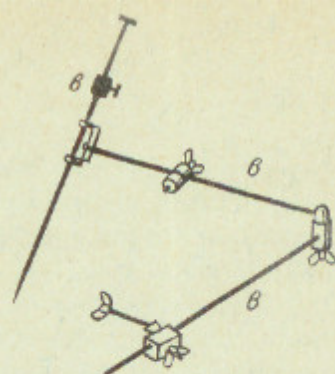


Рис. 108. Деревянная крестовина и металлическая переносная игла

а — деревянная крестовина; б — стальные иглы, соответствующие трем «мертвым точкам» на скульптуре; в — металлическая переносная игла



Когда шуры в камне пробиты, в них кладут железные прокладки, а между прокладками вставляют клинья (рис. 107). Несильными ударами молотка, придерживаясь строгой очередности, клинья осаживают между прокладками в глубь пробуренных шпур. Сила удара постепенно увеличивается. Вскоре, под напором заколачиваемых клиньев, в мраморе появляется прямая трещина, соединяющая пробуренные углубления.

Получив такую трещину, силу ударов уменьшают. Трещина в камне продолжает расширяться в нижней плоскости мрамора. Этому способствует тяжесть находящегося на весу отбуриваемого куска и, наконец, он отваливается.

Если бурение производилось глубоко, строго вертикально и по прямой линии, а удары молотком наносились правильно, обрез камня будет вертикальным и прямым. При несоблюдении этих условий, как уже говорилось, обрез часто получается неровным и искривленным.

Отбуренную глыбу, соответствующую размерам скульптуры, уста-

навливают на удобный по высоте и отвечающий тяжести камня прочный четырехногий станок с вращающейся деревянной крышкой на роликах. Гипсовую скульптуру — оригинал, предназначенный для перевода в камень, также ставят на станок, равный по высоте первому.

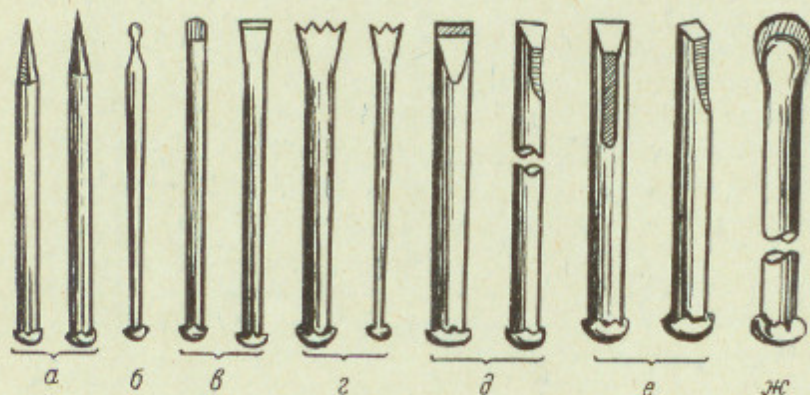


Рис. 109. Инструменты для рубки камня

а — шпунты; б — профильный шпунт; в — скарпели; г — троянки; д — зубила для мрамора; е — зубила для гранита; ж — бур для гранита

Рассказанное мной о распазовке, то есть

разбурировании мрамора, относится и к бурению гранитов, известняков и других камней.

Перед началом рубки мрамора надо заготовить весь необходимый инструмент. Одним из главнейших инструментов является переносная игла, состоящая из собственно переносной иглы (ее еще называют пунктиром или глубинным циркулем) и деревянной крестовины с двумя нижними и одной верхней стальными иглами (рис. 108).

Из инструментальной стали длиной в 25—30 см и диаметром в 5—6 мм отковываются для работы по мрамору крупные шпунты, троянки, скарпели, профильные шпунты (рис. 109). Из той же стали отковывается и мелкий инструмент: мелкие профильные шпунты, троянки и скарпели. Мелкий инструмент требуется для моделировки, то есть окончательной обработки скульптуры (рис. 110).

Закольные для мрамора отковываются также из инструментальной стали длиной в 20—25 см диаметром в 20—30 мм. Буры отковываются из той же стали длиной в 50—75 см, иногда и больше, смотря по толщине камня (рис. 111). Для рубки гранитов шпунты, скарпели, буры и закольные делаются из более толстой стали, а при надобности и длиннее, чем для мрамора.

Чтобы изготовить инструменты, необходимо иметь ручной или с электрическим приводом горн, наковальню, зубила для рубки стали, кувалды, несколько молотков дляковки и различные кузнечные клещи (рис. 104, 105). Кузнечный уголь дляковки нужно держать смоченным, так как мокрый уголь горит в горне гораздо лучше, чем сухой.

Закалка откованного для мрамора инструмента производится на «красный закал» путем опускания нагретого до красного цвета



Рис. 110 Тонкий «профильный» инструмент для моделировки мрамора
а — мелкие троянки;
б — круглые мелкие скарпели

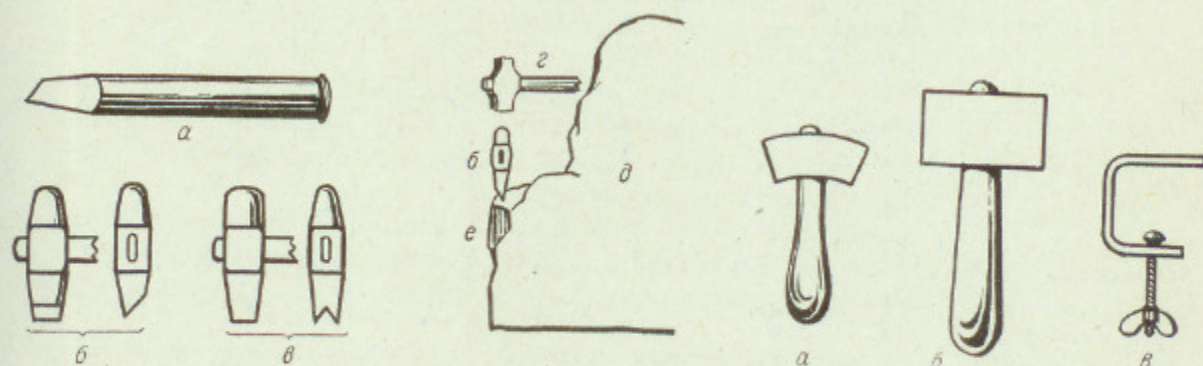


Рис. 111. Закольные

а — ручник для мрамора; б, в — закольные для гранита; е — стальная кувалда; д — глыба гранита или мрамора; е — откалываемый кусок гранита или мрамора

Рис. 112. Инструменты для рубки мрамора
а — латунный молоток; б — железный или стальной молоток; в — струбцинка



Рис. 113. Гипсовый бюст с установленными на нем тремя «мертвыми точками»

закаливаемого конца инструмента в воду на одну секунду. После этого на верхней поверхности погружавшегося в воду конца появляется опоясывающая его светлая, постепенно переходящая в синюю полоса, быстро опускающаяся к нижнему концу инструмента (к его рабочей части). Если синяя полоса не дошла до низа закаливаемой части, конец инструмента вновь погружают в воду, а затем сейчас же вынимают обратно и для дальнейшего «отхода» стали втыкают откованным концом в землю.

При закалке инструмента для работы с гранитом сталь накаливается так, чтобы после опускания закаливаемого конца в воду скользящая книзу полоса была желто-табачного или соломенного цвета. Такой закал называется «соломенным». Но в настоящее время для обработки гранита преимущественно используется твердосплавный инструмент, выпускаемый киевским заводом, — закольники, бучарды, скарпели, шпунты и буры (в стальной шпунт и скарпель вваривается победитовый наконечник).

Перед началом работы нужно установить переносную иглу с крестовиной (рис. 113). Для этого на гипсовом оригинале и на глыбе мрамора, гранита или другого камня соответственно намечают по три так называемые «мертвые точки», соответствующие расположению игл крестовины трем точкам на гипсовой скульптуре и трем точкам на каменной глыбе*.

Установив на скульптуре и мраморе постоянные точки для переносной иглы, скульптор может перейти к черновой обработке — отбивке лишних кусков мрамора. Переносная игла крепится к крестовине при помощи струбцины (рис. 112).

Обрубка глыбы начинается с высоких и выступающих частей скульптуры. Если работа ведется над бюстом, то прежде всего берут самые выступающие точки головы, то есть носа, подбородка, надбров-

* «Мертвыми точками» называются точки соприкосновения острия трех игл крестовины с гипсовой скульптурой. Они фиксируются вбитыми в места соприкосновения железными гвоздями с широкими шляпками, в середине которых пробиты дырки для концов игл. На мраморе этими точками являются сделанные в камне углубления в местах соприкосновения игл с мрамором.

ных дуг, лобных бугров, точки выступающих краев ушей, темени, затылка, точки висков и т. д. (рис. 114).

Если выполняется фигура, то берут, кроме уже перечисленных точек головы, все выступающие точки фигуры: плеч, грудных мышц, лопаток, живота, локтей, кистей рук, бедер, голеней и т. д. (рис. 115).

Наметив иглой выступающие точки, скульптор при помощи стального молотка и закольчика сильными, но короткими ударами сбивает все лишние куски мрамора, начиная с верха глыбы.

Точки, отвечающие концу переносной иглы, или, как принято говорить, пункты, фиксируются следующим образом: переносная игла, прикрепленная к крестовине струбцинкой или винтом с барашком, устанавливается иглами крестовины на гипсовой модели; при помощи винтов и вращающихся во втулках рычагов игла подводится к точке, которая переносится на мрамор, например к кончику носа. Острие пунктира (то есть переносной иглы) подводится к самой высокой точке носа на расстояние 0,5 или 1 мм и закрепляется при помощи хомутика, надетого на иглу и достигающего до заднего уха скобки, сквозь которую проходит игла.

На гипсовой скульптуре, против иглы, ставится черным карандашом точка (точки можно ставить и цветными карандашами, но только не химическими). Затем пунктир совместно с крестовиной переносится на мрамор и устанавливается концами игл крестовины на «мертвых точках» мраморной глыбы.

Подведенная к мрамору переносная игла, касающаяся его своим острым концом, отодвигается, так как объем мрамора все еще больше объема скульптуры. С иглой отодвинется назад и хомутик, закрепленный на ней. Расстояние между скобой, сквозь которую проходит игла, и хомутиком показывает на толщину мрамора, которую предстоит сколоть в процессе работы.

Сняв крестовину с иглой, скульптор при помощи шпунта и молотка скалывает лишний мрамор, но долго пользоваться шпунтом нельзя, так

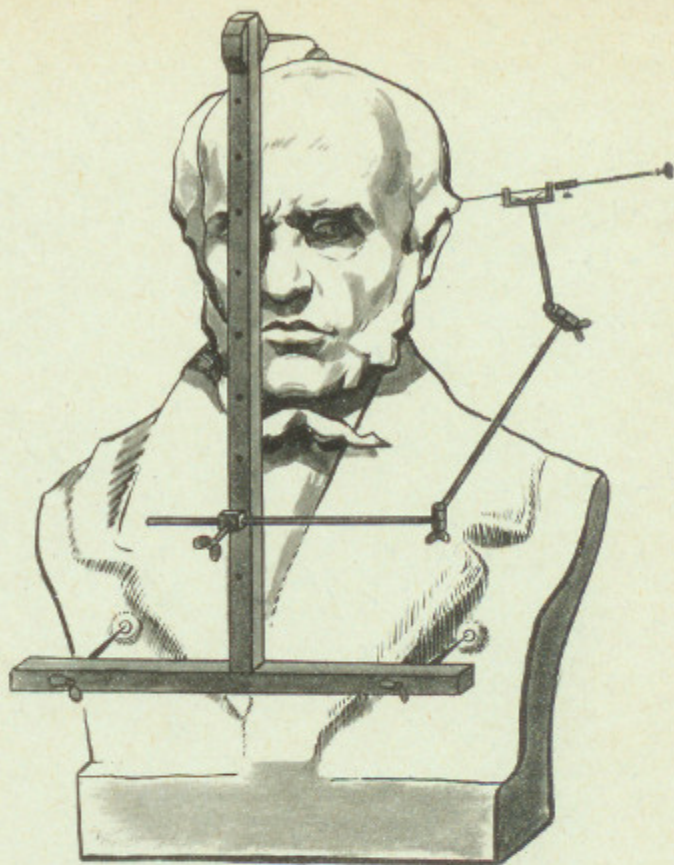


Рис. 114. Мраморный бюст с перенесенными на него с гипсового оригинала тремя «мертвыми точками»

как конец шпунта под ударами молотка оставляет белые следы уплотненного мрамора, называемые «белью», проникающие в глубь мрамора иногда на 2—3 мм и даже более. Поэтому надо вовремя, то есть миллиметров за десять не доходя до тела будущей скульптуры, сменить шпунт на троянку, сначала крупную, а затем мелкую.

Ведя эту работу, нужно особенно внимательно следить за силой удара молотка. Удары не должны быть сильными и резкими, чтобы

не снять лишней мрамор. Стальные молотки в этой стадии работы не годятся, так как удар от них «жесткий». Следует брать молотки из мягкого металла: железные, а еще лучше бронзовые.

Когда игла уже почти касается своим хомутиком заднего ушка скобки, берут острую скарпель и ею снимают оставшийся мрамор, а на месте соприкосновения иглы с мрамором ставят карандашом точку. Затем переходят к пунктировке лба, надбровных дуг, верхних рельефов волос, краев ушей и т. д., каждый раз не доводя иглу пунктира окончательно до «тела», оставляя очень небольшой слой (0,2—0,5 мм) мрамора. Этот запас нужно оставить, чтобы скульптор лично мог проработать свое произведение «на глаз», то есть без пунктира, до полного завершения. Если же работа доводится до конца мраморщиком-резчиком, то запас на мраморе не оставляется.

Обойдя таким образом всю скульптуру в главных выступающих рельефах, можно перейти к более низким рельефам, таким, как губы, щеки, верхние скулы и т. д., затем надо заняться выемкой лишнего мрамора из глазных впадин, ушных раковин (сзади ушных раковин мрамор выбивается в самую последнюю очередь).

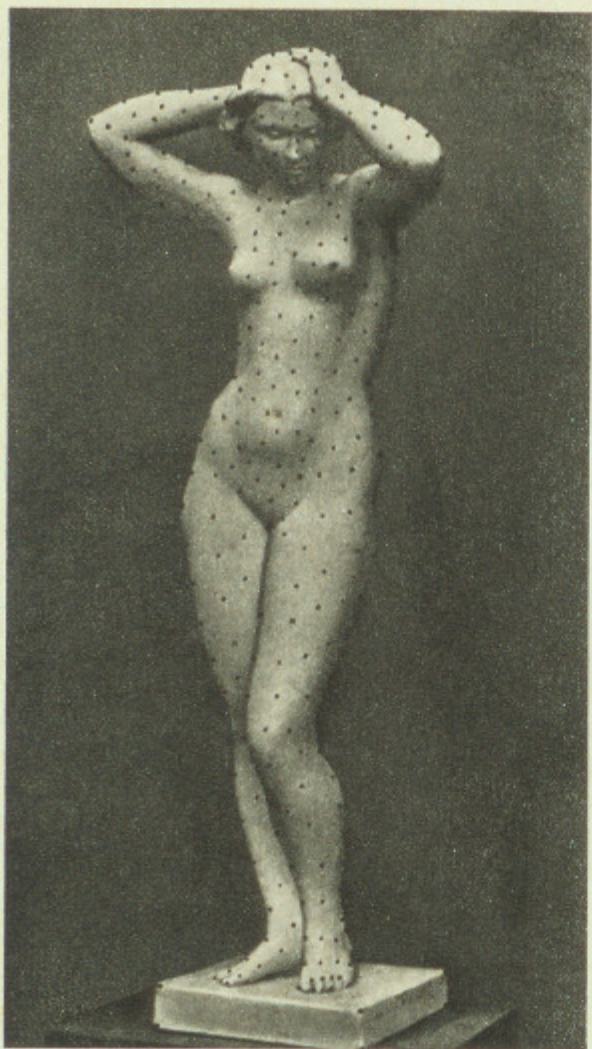


Рис. 115. Разметка точек на фигуре

На рисунке показана разметка точек на наиболее характерных местах скульптуры для переноски этих точек на мрамор

Только после проработки всей головы вырубается мрамор под подбородком, вокруг шеи и т. д.

Много пунктов (т. е. часто) ставить не следует, так как значительная часть работы выполняется скульптором «на глаз», а иногда и вносятся некоторые коррективы, улучшающие произведение.

Другое дело, если вся работа поручена мраморщику-резчику. Как уже говорилось выше, в этом случае мастер должен ставить пункты часто, причем не только в характерных местах, но и в мало характерных — как в рельефах, так и в углублениях и изгибах формы.

Переходя постепенно от грубой обработки к тонкой, скульптор меняет инструменты на более мелкие.

Чем ближе к концу работы, тем инструменты — троянки и скаргели — должны быть откованы тоньше, уже и мельче нарезаны.

При окончательной моделировке формы скульптор берет мелкие рашпили и рифлевки (рис. 116) и, пользуясь ими, достигает нежнейших нюансов в передаче лепки и мягких, казалось бы, незаметных переходов форм.

Если вырубается из мрамора фигура или группа с драпировками в одежде или обнаженная фигура, но имеющая глубокие подрезы и выступы, то после того, как скульптура будет обойдена переносной иглой во всех сильно выступающих рельефах, а затем в средних и низких рельефах, следует перейти к выборке мрамора из промежутков между складками. Это делается шпунтом или узкой, но с крупными зубцами троянкой.

Затем обычно берут дрель (на менее тонких, менее ответственных местах хорошо воспользоваться электродрелью или электросверлом). Если их нет, то можно применить хотя уже устаревшую, но все же еще могущую пригодиться юлину (рис. 117). Мрамор достаточно мягок, и даже при небольшой затрате сил сверло быстро в него углубляется.

Просверлив углубления одно подле другого, скульптор шпунтом удаляет весь оставшийся между отверстиями мрамор. Бока полученной канавки обрабатываются троянкой и скаргелью.

При помощи дрели или сверла высверливаются промежутки между торсом и руками, между пальцами, ушные раковины, ноздри, локоны и т. д.

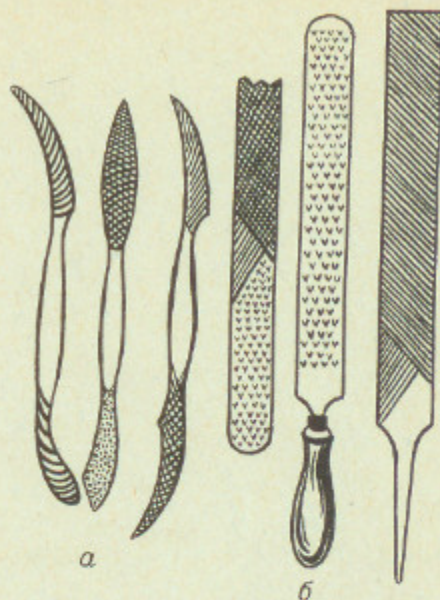


Рис. 116. Инструменты для грубой обработки мрамора и тонкой моделировки формы

а — рифлевки для тонкой работы;
б — рашпили для грубой обработки

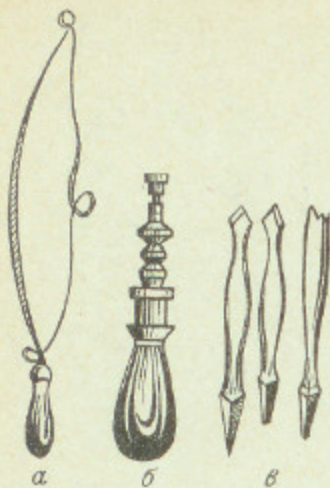


Рис. 117. Инструменты для выборки мрамора

а — смычок (петля одевается на юлину и от движения смычка юлина приходит в движение);
б — юлина; в — сверла

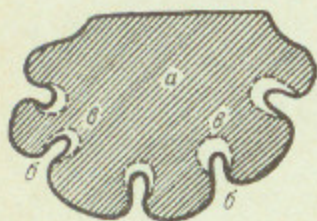


Рис. 118. Углубление теневых западаний между складками

а — разрез тела скульптуры;
б — заглубления между складками;
в — расширение теневых западаний (пунктир)

Композиция мраморных скульптур часто для достижения наибольшей декоративности требует глубины теней между складками и в местах обрисовки тела. Поэтому промежутки между складками приходится выбирать в глубине вправо и влево, делая внутри пространство между ними более широким (рис. 118).

Выбирая мрамор в нужных местах, рекомендуется подкладывать под инструмент на мрамор тряпочку, кусочек дерева или лучше всего свинцовую пластину, изогнутую по форме складки. Эта предосторожность крайне необходима, так как инструмент, будь то троянка, скапель или сверло юлины, касаясь краев складок, стачивает их. Оставляемая на мраморе чернота от свинца легко удаляется рифлевкой или мелкой стеклянной бумагой.

После того как работа над мраморной статуей будет закончена, по желанию скульптора можно ее поверхность протереть наждачной бумагой мелких номеров. Благодаря этому с поверхности мрамора снимаются шероховатости и царапины, оставляемые скапелями и рифлевками, однако на изделиях, находящихся на открытом воздухе, зеркальная фактура мрамора сохраняется в течение очень короткого времени. Кроме того, с полировкой нужно быть очень осторожными и по чисто художественным соображениям.

После обработки скульптуры рифлевками и наждачной бумагой ее шлифуют карборундовыми брусками (от среднего до более мелкого зерна). Далее шлифовка производится твердым песчаником. Накатка глянца делается войлоком с белым итальянским порошком.

Во избежание застоя воды в глубинах складок их при лепке скульптуры следует располагать так, чтобы вода беспрепятственно стекала, не задерживаясь между ними.

Мы довольно подробно рассмотрели все вопросы, касающиеся работы с мрамором.

Скульптурой из гранита наше искусство не очень богато. Наличие же в Советском Союзе богатейших месторождений разнообразных гранитных пород позволяет скульпторам широко использовать в своем творчестве гранит.

Техника выполнения скульптуры в граните мало чем отличается от техники работы в мраморе. Для первоначальной обработки камня употребляется закольник, а затем шпунт и скапель; лишь вместо троянки в этом случае служит киура, бучарда или тесовик (рис. 119).

При вырубке скульптуры из гранита пункты переносной иглой приходится ставить чаще, нежели при вырубке из мрамора, особенно

таких форм, как глаза, нос, губы, уши, потому что мраморную скульптуру сам автор при меньшем количестве взятых точек может скампелями и рифлевками довести до тонкой пролепки «на глаз», гранит же, как мы уже говорили, легко раскалывается по плоскостям спайности кристаллов, и чистовая работа с ним «на глаз» сопряжена с большим риском.

Вырубая крупные формы скульптуры, как грудь, живот, спину, бедра, следует, закончив работу шпунтом, перейти на крупный тяжелый тесовик, чтобы снять неровности после шпунта, а затем на более мелкие легкие инструменты — тесовики или киуры.

В дальнейшем переносная игла скульптором оставляется, и работа ведется «на глаз». Работать легким тесовиком или киурой, особенно если они хорошо заправлены и заточены, значительно легче, нежели шпунтом, так как мы все время видим перед собой крупную обрабатываемую форму.

Работа эта чрезвычайно увлекательна: скульптор может, руководствуясь своим чувством художника и желанием, в одном случае усилить, в другом — ослабить прорабатываемую форму, подчеркнуть лепку или смягчить ее, тем самым придав произведению наибольшую выразительность.

Мастеру-резчику поручить завершение работы «на глаз» нельзя. Мастер должен как при вырубке скульптуры из мрамора, так и из гранита постоянно проверять себя при помощи переносной иглы.

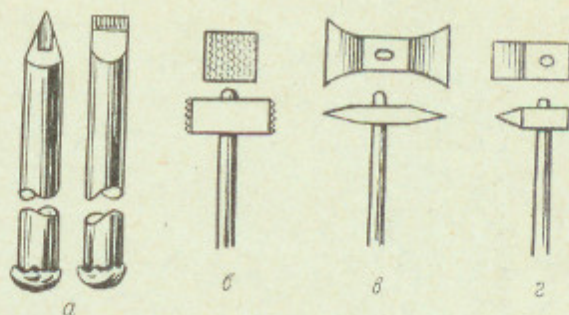


Рис. 119. Инструменты для рубки гранита

а — скампель с победитовым наконечником; б — бузарда; в — тесовик; г — киура

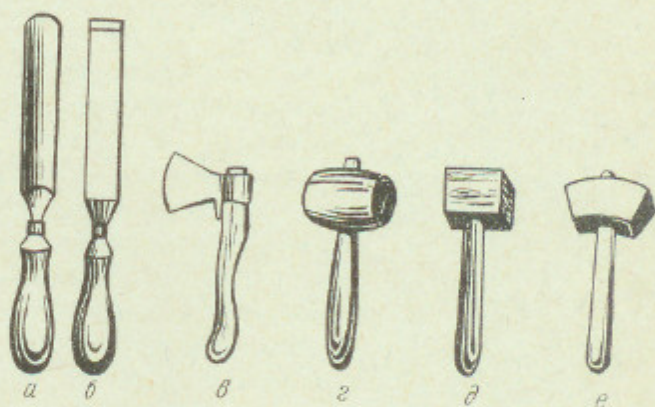


Рис. 120. Инструменты для резьбы по дереву

а, б — стамески; в — топорик; г — круглый деревянный молоток; д — деревянная киянка; е — железная или стальная киянка

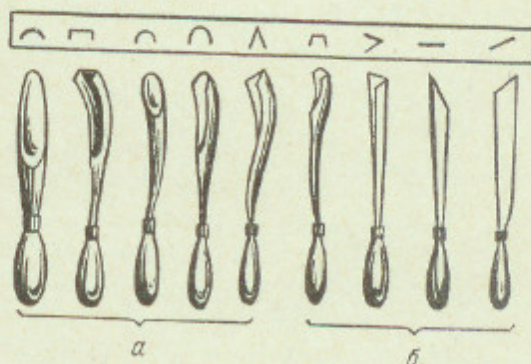


Рис. 121. Клюкарзы и стамески

а — клюкарзы; б — стамески

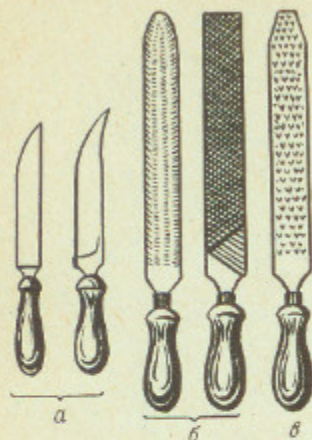


Рис. 122. Ножи и рашпили

- а — ножи для лепки;
 б — рашпили мелкой сечки;
 в — рашпиль драчевой сечки

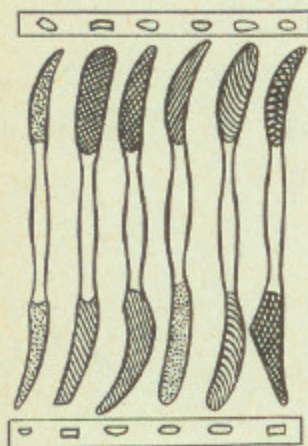


Рис. 123. Рифлевки круглые и плоские

Закончив обработку формы тесовиком и киурой, скульптор окончательно прорабатывает ее скапеллю, после чего переходит, если это требуется, к шлифовке и полировке.

Для обработки грубых форм, как бы переходящих в архитектуру (таковы бока и спины гермовых бюстов, подставки под бюсты, плиты фигур, атрибуты и грубые драпировки фигурных композиций), часто пользуются бучардой. Тело почти никогда не прорабатывается бучардой, разве только в декоративной скульптуре, рассчитанной на восприятие с очень большой высоты.

Как уже говорилось раньше, инструменты должны быть хорошо откованы и отточены. Затупившийся во время работы инструмент точится на песчаниковом или карборундовом бруске; еще лучше производить заточку на точильном круге, вращающемся от ручного или электрического привода. Чтобы в работе не было перебоев, сбитые шпунты и скапели по мере их накопления лучше отдавать кузнецу дляковки и закалки.

Уже отмечалось выше, что скульптура из гранита должна быть компактной, без проемов между деталями. Важно, чтобы не была нарушена монолитность камня. Этим принципам полностью соответствуют, например, египетские сфинксы, сторожевые львы перед парадными входами и лестницами, маньчжурские львы «Ши-Цза», памятник К. А. Тимирязеву в Москве и бюст С. Г. Шаумяна работы скульптора С. Д. Меркурова, памятники-бюсты ученых перед высотным зданием Московского государственного университета на Ленинских горах.

Сообразуясь с этими принципами, сооружают и огромные памятники, собранные из отдельных блоков, как, например, монумент В. И. Ленина на канале имени Москвы работы скульптора С. Д. Меркурова или гранитный памятник В. И. Ленину в Петрозаводске работы скульптора М. Г. Манизера и другие.

СКУЛЬПТУРА ИЗ ДЕРЕВА

РАЗЛИЧНЫЕ ПОРОДЫ ДЕРЕВА, ПРИГОДНЫЕ ДЛЯ СКУЛЬПТУРЫ

Есть много пород дерева, пригодных для выполнения из них скульптуры. Главное требование, предъявляемое к дереву, — оно должно быть без сучков, прямослойное и плотное.

Но иногда для осуществления своего замысла скульптор берет дерево сучковатое, извилистое, кряжистое, переходящее в корни.

Наиболее пригодны для скульптуры следующие породы дерева: дуб, орех, тис, самшит, вяз, карагач — они плотные, крепкие, с ровной красивой окраской; менее эффектны по окраске, но вполне пригодны для скульптуры: липа, ива, ольха, береза, тополь и некоторые другие породы.

Дуб, вяз и карагач отличаются большой плотностью и крепостью. Они хорошо режутся (особенно молодое дерево) и дают при обработке плотную поверхность приятного тона.

Ореховое дерево очень податливо, прямослойно, легко обрабатывается инструментом и хорошо полируется.

Тис, или красное дерево, мягкое в работе, дает плотную и очень красивую по цвету поверхность, легко шлифуется и доводится до глянца. Скульптура из него очень красива.

Самшит — твердая древесная порода, очень плотная и ровная, бледно-желтоватого тона, похожего на слоновую кость. Отпилы самшита в диаметре крупными не бывают. Скульпторы используют это дерево для выполнения мелких композиций.

Липа и ива применяются для скульптуры чаще других древесных пород, так как в резьбе они мягки, по строению древесины плотны и прямослойны, цвет древесины бледно-желтый, напоминающий слоновую кость. Но, к сожалению, в крупных стволах, особенно липы, почти всегда имеется цвель (гниль), что очень затрудняет выбор отпилков.

Береза — более крепкое и плотное дерево, нежели липа и ива. Отпилы большого диаметра бывают часто почти без сучков, что для скульптуры очень ценно. Толщина и плотность березы позволяют скульпторам вырезать из нее довольно крупные фигуры, достигающие натуры, а иногда и больше.

Ольха — очень приятна по цвету, имеет плотное строение и прочна. Она дает красивую форму и легко режется. В ней нет цвели, она менее подвержена внутреннему гниению, нежели береза, липа, тополь. К сожалению, крупные отпилы ольхи встречаются редко.

Тополь и осина очень похожи друг на друга как по структуре своей, так и по цвету. Они легко обрабатываются, но, к сожалению, в крупных стволах большей частью бывают гнилыми. К тому же тополь очень сучковат, что весьма мешает резьбе. Осина более ровная в стволах, но гниль в ней встречается чаще, чем в тополе. Кроме того, запах от осины очень неприятен, особенно когда она высыхает в помещении (в мастерской).

Стволы деревьев, привезенные в мастерскую, необходимо немедленно очистить от коры, но так, чтобы на концах их остались муфты

из коры шириной приблизительно 20—25 см в зависимости от величины ствола.

Торцы стволов густо окрашиваются масляной краской. Если краски нет — торцы оклеиваются плотной бумагой, а затем промасливаются (хотя бы тавотом) или густо просмаливаются и поверх покрываются вторым листом бумаги.

Обработанные таким образом стволы нельзя держать на солнце или на сквозняке, так как они от быстрой просушки растрескиваются. Хранить их нужно в помещении при нормальной влажности и комнатной температуре.

Стволы деревьев хорошо сохнут только через два-три года. Но этот срок скульпторы часто не выдерживают и, по мере надобности, пользуются стволами годовой и даже меньшей выдержки.

При пересушке стволы сильно трескаются по радиусам, особенно если они находятся в очень сухом и теплом помещении, обогреваемом центральным отоплением. Появляющиеся в стволах трещины до начала работы не заделывают. В процессе работы над скульптурой в трещины вставляют длинные, соответствующей толщины плоские клинья из дерева той же породы. Клинья укрепляют столярным или казеиновым клеем. После просушки клея выступающие части клиньев аккуратно срубают, и трещины, особенно после патинировки, становятся почти незаметными.

ОБОРУДОВАНИЕ И ИНСТРУМЕНТЫ, НЕОБХОДИМЫЕ ДЛЯ РЕЗЬБЫ ПО ДЕРЕВУ

Инвентарь для резьбы по дереву очень прост и подобен инвентарю для рубки камня. Те же деревянные станки, которые, кстати сказать, употребляются и при лепке скульптуры из глины (*рис. 103*), те же подставки под ноги, круглые песчаниковые и карборундовые точила, кузнечные и параллельные тиски, табуреты, деревянные стойки для инструментов и т. д. Количество крупных инструментов для резьбы по дереву невелико. Главными из них являются большие прямые и вогнутые стамески и соответствующие им деревянные молотки, киянки, обыкновенный плотничный топор и специальный маленький топорик, а также небольшая железная киянка (*рис. 120*).

Необходимо запастись большим количеством мелких инструментов: стамесок и клюкарз разной величины, формы и изогнутости (*рис. 121*). Кроме упомянутых инструментов, нужно иметь несколько острых ножей, рашпелей разной насечки и величины, рифлевов, подобных рифлевкам для мрамора (*рис. 122, 123*).

Работа по дереву в принципе очень сходна с работой по мрамору и другим камням.

Не увлекаясь деталями, вначале надо правильно найти пропорции выполняемой скульптуры и от больших общих форм идти к малым. В зависимости от желания и вкуса автора в выполняемой деревянной скульптуре можно передать мелкие подробности и нюансы, подчеркнутые в натуре.

При работе по дереву так же, как на мраморе, устанавливается переносная игла — на модели и на деревянном отпиле.

На дереве мертвыми точками являются вбиваемые в него три гвоздя с широкими шляпками, в которых заранее были сделаны углубления. Эти три точки соответствуют таким же мертвым точкам, устанавливаемым на гипсовой модели.

Разница между рубкой мрамора и резьбой по дереву заключается главным образом в инструментах и методе пользования ими. Да и некоторые приемы резьбы не похожи на приемы, применяемые при рубке мрамора. Например, в начале работы по дереву пользуются топором, а не закольником, как при работе по мрамору, а затем вместо шпунтов — либо маленьким топориком, либо большими плоскими и круглыми стамесками (*рис. 121*).

Если при резьбе окажется, что отпил мал для выполняемой скульптуры, то его нарачивают. Для этого берется кусок дерева той же самой породы и приклеивается столярным или казеиновым клеем.

Чтобы успешно приклеить кусок дерева, необходимо предварительно смазать клеем обе, хорошо подогнанные друг к другу плоскости. Когда клей немного загустеет, минут 10—15 спустя смазать плоскости вновь, но более густо, а затем приложить кусок и крепко привязать его к отпилу или зажать струбциной. Можно также прибить кусок деревянными шпильками. Шпильки должны быть прямые, конически расширяющиеся кверху; забиваются они в заранее приготовленные отверстия.

Дня через два, когда клей «схватится», работу по резьбе можно продолжать.

После того как все лишнее в дереве будет срублено, крупный инструмент оставляют и переходят на малые стамески и клюкарзы.

Дальнейшая работа ведется большими и малыми рашпилями, острыми ножами (*рис. 122*) и, наконец, рифлевками (*рис. 123*). При необходимости можно применять стеклянную или наждачную бумагу мелких номеров. В этом случае все будет зависеть от вкуса и желания автора, от того, какую фактуру он хочет придать поверхности своей скульптуры.

Лица и руки многие скульпторы делают более гладкими, чем, например, одежду. Но не для всякого лица подходит гладкая фактура. Например, голову старика или старухи после работы мелким инструментом лучше наждачной бумагой не трогать, а оставить поверхность шероховатой, так как такая фактура передает старческую дряблость формы.

Замечу еще раз, что степень обработки поверхности скульптуры всецело зависит от художественного вкуса, желания и творческого замысла автора.

Крупной деревянной декоративной скульптуре должна быть придана и соответствующая ей форма без излишней детализировки и тщательной обработки. Мелкий инструмент в декоративной скульптуре почти не употребляется.

ОКРАСКА СКУЛЬПТУРЫ ИЗ ДЕРЕВА

По окончании работы над скульптурой в дереве во все места, где имеются трещины, щели, сучковатости и т. п., необходимо вставить клинья и прошпаклевать.

Шпаклевка делается из мелко размолотого, неплавленнного мела, замешанного на негусто разведенном столярном клее с небольшим дополнением олифы, то есть вареного масла, и сухих порошковых или масляных красок для подцветки шпаклевки в тон дерева. Шпаклевка должна быть хорошо растерта либо в фарфоровой ступке пестиком, либо на мраморной доске курантом*. Если нет куранта и фарфоровой ступки, можно растереть шпаклевку шпателем.

Чтобы зашпаклевать трещины и щели, их предварительно покрывают олифой и просушивают в течение 6—8 часов.

Прошпаклеванную скульптуру также надо просушить. Через день-два шпаклевка затвердевает настолько, что ее вполне можно протереть так называемой «шкуркой» — наждачной или стеклянной бумагой.

Подготовленная таким образом скульптура окрашивается, или, как говорят скульпторы, патинируется, а столяры — протравливается.

Для придания дереву того или иного цвета применяют различные протравы (бейцы**), а также краски: водяные или масляные.

* Курант (от франц. *coignat*) — инструмент конической формы из мрамора или гранита с хорошо отшлифованным низом. Применяется для растирания красок ручным способом, мелкие куранты изготавливаются из фарфора или стекла.

** Бейц — порошок темно-коричневого или красновато-коричневого цвета. Употребляется при столярных работах. Продается в пакетиках (в сухом виде) или в банках (разведенный). Разводится водой. Темно-коричневый бейц окрашивает дерево под орех, красновато-коричневый — под красное дерево. Интенсивность окраски бейцем зависит от густоты его разведения.

Пропитыванием или морением называется такой способ, когда пропитывают всю массу дерева, отчего оно приобретает совершенно несвойственный ему цвет. Так, например, любую твердую, плотную породу можно подделать под черное дерево или под мореный дуб, что и делают обычно столяры.

В скульптуре этот способ редко применим. Скульпторы лишь неглубоко пропитывают краской поверхностный слой дерева. Чаще всего для окраски берут ореховый бейц или красный бейц. Ореховый бейц окрашивает дерево в коричневый цвет (под светлый дуб или орех), а красный бейц — в красный цвет (под красное дерево). Красный и ореховый бейцы продаются в готовом виде в москательных магазинах. Порошки бейцев разводятся на воде.

Часто употребляются обыкновенные сухие порошковые краски, разводимые в воде. Для коричневых тонов берут умбру, каслинскую землю, сиену жженую; для желтых — охру золотистую, охру обыкновенную, для красных — мумию.

Покрывать скульптуру краской — это еще не все. Если не протереть ее после окраски пчелиным воском (в крайнем случае минеральным воском), разведенным в скипидаре, поверхность будет матовая, без приятной плотности, которую она приобретает после протирки воском.

Восковой скипидар приготовить нетрудно. Для этого пчелиный или минеральный воск мелко режут и всыпают в скипидар, приблизительно в следующих пропорциях: воска одна часть, скипидара — две-три части. В течение нескольких часов воск полностью растворяется. Если состав получился жидкий, скульптуру можно опрыскать из пульверизатора; если состав густой — скульптуру покрывают щетинной кистью, следя за тем, чтобы не было восковых заплывов или восковых наростов. Густо покрывать скульптуру раствором воска не следует. Если скульптуре нужно придать тот или иной оттенок, можно добавить в восковую раствор соответствующей масляной краски из тюбиков.

Скульптуру иногда и не патинируют, а ограничиваются покрытием ее олифой, что придает белым породам дерева приятный желтоватый тон, а если дерево без сучков и пятен и ровное по тону, его часто вообще ничем не тонируют.

Кроме того, скульптуру из дерева можно просто покрыть спиртовым или масляным лаком. Лаки бывают светлые и темные. Наносятся они без всякой предварительной цветовой грунтовки. Высыхают спиртовые лаки в течение одного-двух часов, масляные — двое-трое суток. Лучшими лаками считаются копаловый, даммарный и шеллачный. Очень хорош для покрытия дерева битумный лак, или, как его иначе называют, асфальтовый или железный лак. Состоит он из битума, разведенного на скипидаре. Лак этот можно по желанию разбавлять скипидаром, чтобы коричневая окраска дерева была бы более светлой.

В этой короткой статье вы получили основные знания, необходимые каждому скульптору, желающему выполнить свою работу в камне или дереве.

Советский Союз очень богат и разнообразен всевозможными материалами, пригодными для скульптуры, и каждый из вас при желании сможет сразу начать работу в тех или иных имеющихся в данном месте породах камня или дерева.

Для большего художественного развития и изучения техники выполнения скульптуры в разнообразных материалах начинающим необходимо глубже познакомиться с вопросами композиции на лучших образцах этого выразительного, но трудного искусства. Изучайте технику и композицию по произведениям скульптуры Египта, Греции, эпохи Возрождения, русской скульптуры прошлых веков и скульптуры советского времени.



**СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ,
ВКЛЮЧЕННЫХ В ВОСЬМОЙ ВЫПУСК**

Суперобложка: <i>Н. П. Чарухин</i> . Пусть всегда будет небо! Пусть всегда будет солнце! Пусть всегда будет мама! Пусть всегда буду я! 1961.		<i>К. К. Иванов</i> . Вперед, за партией Ленина! 1961.	42
Фронтиспис: рельеф балюстрады храма Ники Аптерос.		<i>О. М. Савостюк, Б. А. Успенский</i> . Волю Кубы не сломить! 1960.	44
<i>Д. С. Моор (Орлов)</i> . Помоги. 1921.	19	<i>О. М. Савостюк, Б. А. Успенский</i> . Позор провокаторам! 1960.	45
<i>В. Н. Дети (Денисов)</i> . III-й Интернационал. 1921.	20	<i>С. Г. Романов</i> . Досрочно семилетку выполним. 1961.	46
<i>В. Б. Корецкий</i> . Воин Красной Армии, спаси! 1942.	23	Рельеф гробницы Рамозе (Египет). Новое царство. Конец XIV века до н. э.	92
<i>И. А. Серебряный</i> . А ну-ка, взяли!.. 1944.	24—25	Плакальщики. Рельеф из Мемфиса (Египет). Известняк. Новое царство. Середина XIV века до н. э.	93
<i>А. П. Ансир</i> . Грудью на защиту Петрограда! 1919.	24—25	Фрагмент западного фриза Парфенона (левая сторона). V век до н. э.	94
<i>И. М. Тондзе</i> . Родина-мать зовет! 1941.	24—25	Фрагмент западного фриза Парфенона (правая сторона). V век до н. э.	95
<i>А. А. Дейнека</i> . Китай на пути освобождения от империализма. 1930.	24—25	Фрагмент северного фриза Парфенона. V век до н. э.	97
<i>М. М. Черемных</i> . Окно РОСТА. 1921.	24—25	Гетера, играющая на двойном авлосе. Фрагмент рельефа алтаря Афродиты (так называемый трон Людовизи). Первая половина V века до н. э.	99
<i>Кукрыниксы</i> . Беспощадно разгромим и уничтожим врага! 1941.	29	Афина. Метопы храма Зевса в Олимпии. Фрагмент. V век до н. э.	100
<i>А. А. Кокорехин</i> . За родину! 1942.	30	Ника. Фрагмент храма Зевса в Пергаме. Okoло 180 года до н. э.	102
<i>Д. А. Шмаринов</i> . Отомсти! 1941.	31	Камня Гонзага с изображением Птоломея Филадельфа и Арсинои. Первая половина III века до н. э.	103
<i>Ф. В. Антонов</i> . Сын мой! Ты видишь долю мою... 1942.	32	<i>Донателло</i> . Танцующие дети. Рельеф кафедры Флорентийского собора. 1433—1440. Мрамор.	105
<i>В. В. Маяковский</i> . Врангель фон, Врангеля вон. Окно РОСТА. 1920.	32—33	<i>Донателло</i> . Благовещение. Так называемый «Алтарь Кавальканти».	
<i>В. С. Иванов</i> . Пьем воду родного Днепра, будем пить из Прута, Немана и Буга! 1943.	32—33		
<i>В. С. Иванов</i> . Святая кровь героев Крыма и Одессы зовет к победе! Вперед! 1943.	40—41		
<i>И. А. Ганф</i> . Наша воля, наш труд — вот реальность великого плана. 1946.	40—41		
<i>Н. И. Терещенко</i> . Не для войны... 1959.	41		

1430-е годы. Камень, терракота.	107	<i>Н. В. Томский.</i> Рельеф памятника адмиралу Нахимову в Севастополе. 1959. Бронза. . .	126
<i>Лоренцо Гиберти.</i> Встреча Соломона с царицей Савской. Фрагмент «Райских врат» Флорентийского баптистерия. 1425—1452.	108	Аменемхет III. XIX век до н. э. Гранит.	128
<i>Якопо делла Кверча.</i> Сотворение Адама. Рельеф портала церкви Сан-Петронио в Болонье. 1425—1438. . . .	111	<i>Агесандр (Александр).</i> Афродита Милосская. III—II вв. до н. э. Мрамор.	129
<i>Микеланджело.</i> Тондо «Мадонна Бартоломео Питти». 1504.	112	<i>З. И. Азгур.</i> Рабиндранат Тагор. 1956. Гранит.	130
<i>И. П. Прокофьев.</i> Кифаред и три знатнейших художества. Ленинград. Барельеф на парадной лестнице Академии художеств. 1785. Гипс.	113	<i>О. Роден.</i> Ева. 1881. Мрамор.	132
<i>М. И. Козловский.</i> Изыслав Мстиславович на поле брани. 1772. Гипс.	117	Юноша из Марафона. Середина IV века до н. э. Бронза.	133
<i>Г. Р. Залеман.</i> Похороны Ахилла. 1912. Гипс.	120—121	<i>М. К. Амикушин.</i> Памятник А. С. Пушкину в Ленинграде. 1957. Бронза.	134
<i>Г. Р. Залеман.</i> Похороны Ахилла. Фрагмент.	122	<i>И. С. Ефимов.</i> Фонтан с дельфинами на Химкинском речном вокзале. 1937. Медночеканная скульптура. .	135
<i>Е. В. Вучетич.</i> Советскому народу слава! Многоплановый горельеф в Главном павильоне ВДНХ в Москве. Гипс тонированный. 1953. Фрагмент.	125	Сельский староста. V династия. Середина III тысячелетия до н. э. Дерево.	136
		<i>С. Т. Коненков.</i> Колхозница. 1954. Дерево. Статуэтка из Танагры. Конец IV века до н. э. Терракота. . . .	137
		<i>С. М. Орлов.</i> Соловей-разбойник. 1953—1956. Фарфор.	138
			139



Содержание

ПЛАКАТ

- Об искусстве плаката. Работа над плакатом. *Заслуженный деятель искусства РСФСР*
В. С. ИВАНОВ 5

ШРИФТ, ЛОЗУНГ, СТЕНГАЗЕТА

- Шрифты и их классификация. Лозунг.
Стенгазета. *Доцент Я. Р. КОГАН* 51

СКУЛЬПТУРА

- Лепка рельефа. *Заслуженный деятель искусств*
БССР профессор М. А. КЕРЗИН, доцент
В. Н. РИТТЕР 83

- Краткие сведения о скульптуре из
твердых материалов. *Заслуженный деятель*
искусств РСФСР профессор И. В. КРЕСТОВ-
СКИЙ 127

- Список художественных произведе-
ний, включенных в восьмой выпуск 161



ШКОЛА ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОГО ИСКУССТВА

в десяти выпусках

Выпуск восьмой

Редактор *И. Г. Абельдяева*. Младший редактор *Е. А. Скиба*
Художественный редактор *Е. Н. Симкина*. Технический редактор *Т. Б. Любинс*
Корректоры *Л. Л. Бровтман* и *И. Н. Прокофьева*

А 05291. Подписано в печать 10/V 1963 г.
Бумага 84×108^{1/16}. Бум. л. 5,44. Физ. п. л. 10,25+0,625 вклеек. Усл. п. л. 17,84.
Уч.-изд. л. 13,37. Тираж 60 250 экз. Изд. № 199. Зак. 1131. Цена 1 р. 80 к.

Издательство Академии художеств СССР. Москва, Ленинградский пр., дом 62.
Полиграфический комбинат многокрасочной печати, г. Калинин.
Проспект Ленина, 5