



В. Н. СОКОЛОВ

ЛЕПКА
ФИГУРЫ

В. Н. СОКОЛОВ

ЛЕПКА
ФИГУРЫ

ИЗДАТЕЛЬСТВО
АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

МОСКВА

1962

ВВЕДЕНИЕ

Умение лепить фигуру человека приобретается в процессе изучения природы. Поэтому в первую очередь нужно говорить о том, как работать над этюдом обнаженной модели.

Лепка фигуры человека, изучение ее пластических закономерностей — далеко не начальный этап обучения. Поэтому было бы очень большой ошибкой сразу взяться за эту работу, не пройдя со всем усердием предшествующих этапов: лепки геометрических тел, простых предметов и их сочетаний; лепки предметов природы; лепки частей лица; лепки головы, лепки головы с верхней частью торса. Каждый из этих этапов очень важен.

Выработка нужных профессиональных качеств начинается уже с лепки геометрических тел. Умение охватывать представлением объем, видеть общее, работать над пропорциями и различными отношениями частей, понять процесс работы и, наконец, почувствовать материал — глину, пластилин — все это развивается постепенно, с самых простых, на первый взгляд, упражнений, и развивается только в том случае, если обучающийся работает сознательно, находит в этом интерес, соблюдает последовательность, ставит себе целью отличное преодоление задач и всячески чуждается верхнего взгляда.

Занимаясь лепкой фигуры с обнаженной модели, необходимо параллельно изучать пластическую анатомию, добываясь такого знания ее, чтобы понять устройство тела человека и механизм каждого движения. Знать пластическую анатомию означает не бездумное зазубривание названий, а умение вылепить без природы любую часть тела в любом возможном движении и повороте, исходя из ее внутреннего устройства.

Даже рисование табуретки и то требует не простого копирования внешних очертаний, а понимания, как она устроена, из каких частей состоит, как они сочленяются друг с другом, требует, чтобы работающий видел ее конструкцию «насквозь». А ведь человека чаще всего можно наблюдать в движении. Правильно воспроизвести его, не понимая закономерностей этого движения, — непосильная задача.

Только полное понимание изображаемого позволит добиться правдивости и ясности изображения, посвятить большую часть труда характеру, выразительности образа, красоте.

В основу предлагаемой статьи положено описание процесса работы над длительным этюдом, доводимым до известной степени законченности. Длительный, планомерно разрабатываемый этюд — это основное средство изучения натуры.

Конечно, описать процесс лепки можно лишь приблизительно и схематично. Однако есть важные положения, о которых мы говорим вполне определенно; встречаются и часто повторяются одни и те же ошибки, о которых также необходимо сказать.

Мы выбираем для описания этюд, исполняемый в размере 1 м (имеется в виду высота спокойно стоящей фигуры). Это ненамного больше половины натуральной величины, и все, о чем здесь будет говориться, относится с таким же успехом и к этюду размером в половину натуральной величины.

Рекомендуемый нами размер этюда хотя и невелик, но допускает серьезную, полноценную учебную работу. Этюды такого размера уместны и в художественных учебных заведениях, и в студиях, и в кружках художественной самодеятельности.

Глава первая

ПОДГОТОВКА РАБОЧЕГО МЕСТА

СТАНКИ И ОБОРУДОВАНИЕ

(Рис. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7)

Станок для модели состоит из стола и поворотного щита с длиной стороны в пределах от 0,7 до 1,0 м (рис. 1). Высота станка должна быть такова, чтобы середина роста позирующей модели приходилась на уровне глаз скульптора или лишь немного ниже. Чтобы легче было поворачивать верхний щит, соприкасающиеся поверхности должны быть ровны и гладко выстроганы. Неплохо поместить между ними фанеру, вырезанную в виде круга, или гладкую кровельную сталь, набитую и на стол и на нижнюю поверхность поворотного щита и покрытую какой-нибудь смазкой (рис. 1).

Под глиняную фигуру от половины натуральной величины до 1 м удобен станок с приставными ножками (рис. 2), благодаря которым его можно делать выше или ниже в зависимости от роста работающего и от размера этюда. Приставные ножки при ширине 60 мм и толщине от 25 до 35 мм достаточно крепки. Наибольшая высота станка составит 1,05 м, а наименьшая — 0,73 м.

Для этюдов натуральной величины берут станок, похожий на те, которые предназначаются для модели, но обращают большее внимание на его прочность. Ввиду того, что, кроме высоты этюда, нужно учитывать высоту глиняного плинта и толщину щита, на котором укрепляется глаголь* (каркас не следует строить прямо на поворотном щите), скульптор обычно берет под этюд в натуральную величину станок немножко ниже, чем под модель.

* О глаголе см. стр. 6.

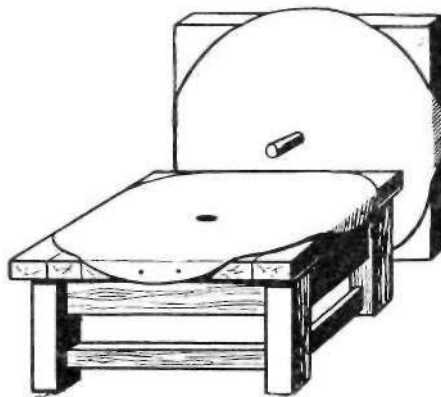


Рис. 1. Станок для модели

Самое эффективное приспособление для поворачивания этюда — «звездочка» (рис. 3), или «вертушка». На конце лучей (обычно их делается пять) насажены и закреплены гайками точеные ролики. Лучше, если роликам придана немного бочкообразная форма, так что в середине они на 0,5—1,0 мм толще, чем на концах.

К «звездочкам» нужно иметь два кованных кольца толщиной не менее 3—5 мм. Если их нет, можно вместо них на стол и под поворотный щит поместить листовую сталь (не тоньше 2 мм, чтобы она не продавливалась под роликами). Если «звездочка» или «вертушка» (рис. 3) имеется, но нет к ней стальных колец или стальных листов, по которым катались бы ролики, то от употребления ее нужно решительно отказаться: ролики, катящиеся прямо по дереву, продавливают в досках неровную колею, отчего фигура трясется и при разных поворотах принимает разное положение по отношению к вертикали.

В том случае, когда «звездочки» нет, можно изготовить деревянную крестовину и укрепить на концах вместо роликов обрезки водопроводных труб (рис. 4). Если удастся найти только одно стальное кольцо, можно укрепить его под поворотным щитом, а в стол станка вделать несколько шарикоподшипников, неподвижно укрепив каждый на короткой (10—25 см) оси.

Может быть, под рукой окажутся два стальных листа не тоньше 2—3 мм или две старые циркульные пилы. Их можно укрепить — одну на столе, а другую под поворотным щитом, а между ними положить десяток-другой стальных шариков. Чтобы шарики не выкатились, делают самодельный сепаратор (большой круг из фанеры с вырезанными в нем в разных местах отверстиями по числу шариков) и укладывают шарики в эти отверстия.

При работе над фигурой размером до 1 м вполне можно обойтись без специального поворотного приспособления, лишь бы поворотный щит и стол станка были гладко выстроганы.

С самого начала нужно обзавестись глаголем — совершенно необходимой принадлежностью при лепке стоящей фигуры. Это похожий на букву «Г» очень прочный стальной стержень, на котором крепится каркас для торса, головы, рук и ног и который, следовательно, берет на себя всю тяжесть. Ввиду того, что проволока для ног, привязанная к глаголю, не несет функции опоры, ноги глиняной фигуры можно легко передвигать в процессе работы, что очень важно. На рис. 5 указаны возможные размеры глаголя для фигуры высотой 1 м. Они даны с расчетом на толщину глиняного плинта около 10 см и на то, что горизонтальное плечо глаголя будет входить в фигуру приблизительно на уровне крестца. Для фигуры другого размера высота горизонтального плеча должна быть пропорционально изменена. На глаголе для метровой фигуры, если наложить плинт потолще, можно лепить фигуру и в полнатуры.

Внизу глаголь имеет привинченные, приклепанные или приваренные лапы, согнутые под прямым углом. На рис. 5 одна лапа показана изогнутой дважды, в разных направлениях. Если применить лапы такой формы, то каркас будет иметь больше жесткости в нижней части глаголя, где обычно и происходит прогибание при раскачивании фигуры. Попутно отметим, что подобным же образом обычно делают каркас и для фигур натуральной величины.

Прочность глаголя — неперемное условие работы. Он не только не должен сгибаться под тяжестью фигуры, но и не должен сколько-нибудь заметно раскачиваться при

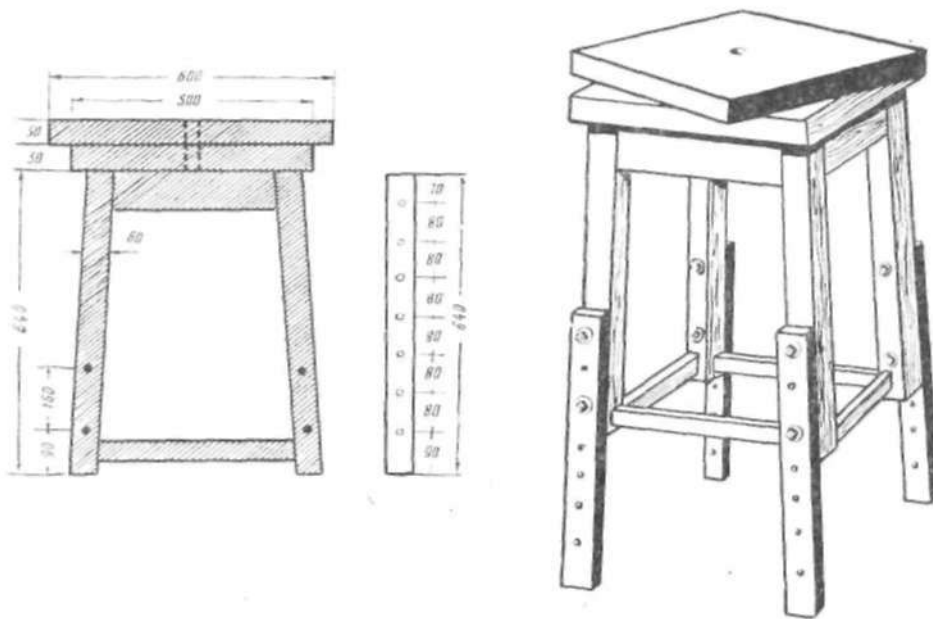


Рис. 2. Станок с приставными ножками для лепки фигур размером около 1 м (фасад в ортогональной проекции с указанием размеров и общий вид собранного станка)

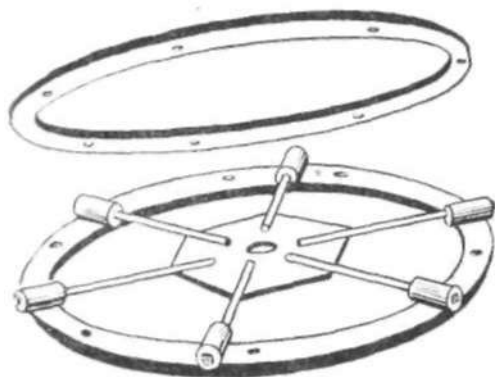


Рис. 3. «Звездочка» с двумя кольцами

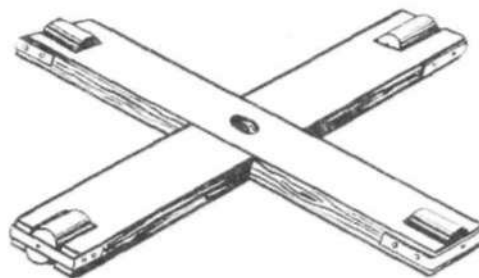


Рис. 4. Самодельная вертушка из досок и обрезков водопроводных труб

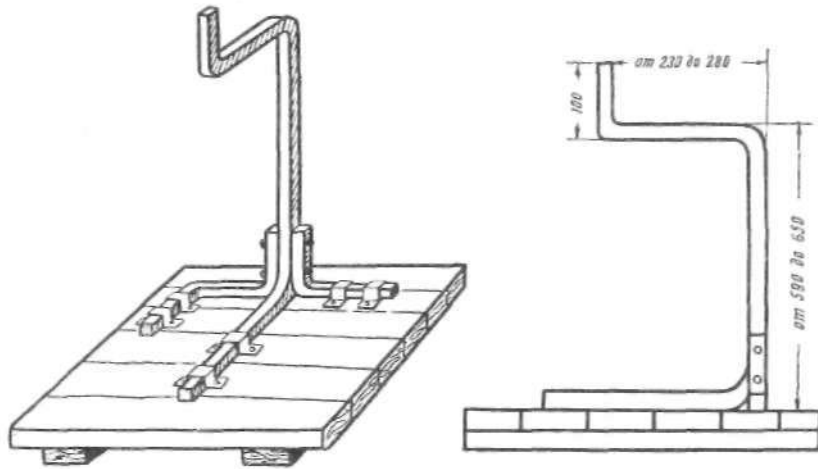


Рис. 5. Глаголь (вид сбоку в ортогональной проекции с указанием размеров из расчетов на метровую фигуру и перспективный рисунок)

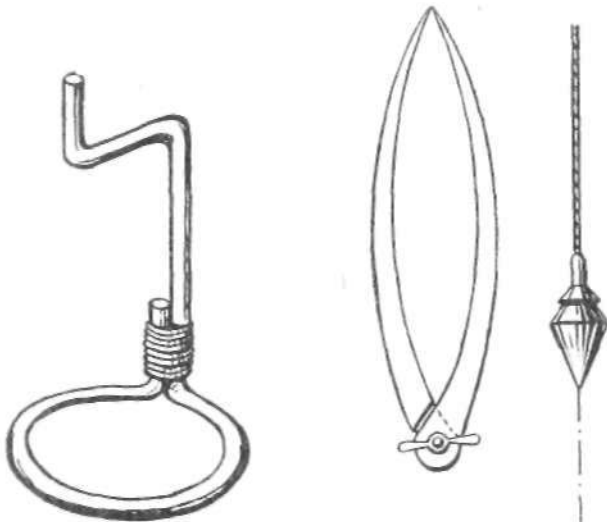


Рис. 6. Глаголь для маленьких фигур

Рис. 7. Циркуль и отвес

поворачивании фигуры, а также при нажиме на любое ее место пальцем или стеклом. Для метровой фигуры глаголь из квадратной стали должен иметь сечение от 22 X 22 мм до 25x25 мм, для фигуры натуральной величины — от 35 X 35 мм до 40x40 мм. Квадратная сталь для глаголя лучше круглой: ее удобнее крепить к щиту, удобнее соединять лапы с основным стержнем; к глаголю квадратного сечения легче привязывать каркас фигуры. Для фигуры из пластилина или глины размером 40—50 см достаточно крепким будет глаголь из круглой стали диаметром 10—12 мм, согнутой, как на рис. 6.

Глаголь никогда не прикрепляют непосредственно к поворотному щиту станка. Его наглухо прикрепляют к отдель-

ному щиту с таким расчетом, чтобы фигура пришлась более или менее над серединой щита. Необходимы два деревянных или металлических циркуля с раствором один 0,5—0,6 м, другой до 1,0—1,2 м и отвес (рис. 7). Ножки циркуля, слегка изогнутые, прочно скрепляются гайкой с барашком, чтобы они двигались туго и сохраняли взятый размер. Концы ножек должны быть заострены. Отвес должен иметь острый кончик, который во время пользования располагался бы точно на продолжении натянутой нити, а не в стороне.

РАЗМЕЩЕНИЕ МОДЕЛИ И ЭТЮДА

К организации рабочего места относится также и размещение модели и этюда. Обычная ошибка заключается в том, что модель помещают слишком низко по отношению к горизонту работающего.

Этюд лучше всего установить на таком уровне, чтобы, отходя на расстояние, с которого этюд весь охватывается глазом и с которого ведется лепка в настоящем смысле слова (ибо прикосновение пальцев к глине — это только малая часть работы), скульптор видел центр этюда примерно на том же уровне, что и центр модели. Когда вместе с одной модели работают одновременно несколько человек, надо следить, чтобы между станками, на которых стоят этюды, и вокруг станка с моделью оставалось пространство, достаточное для подхода к модели, рассматривания ее и позволяющее обходить ее кругом. Это все мелочи, но несоблюдение их ощутительно мешает правильно вести работу.

РЕГУЛИРОВКА СТАНКА

(Рис. 8, 9, 10)

Станок, на котором придется лепить этюд, обязательно нужно хорошо наладить. Есть два категорических требования к станку для лепки стоящей фигуры: 1) постоянство оси вращения, 2) вертикальность ее. Для того чтобы ось вращения сохраняла одно и то

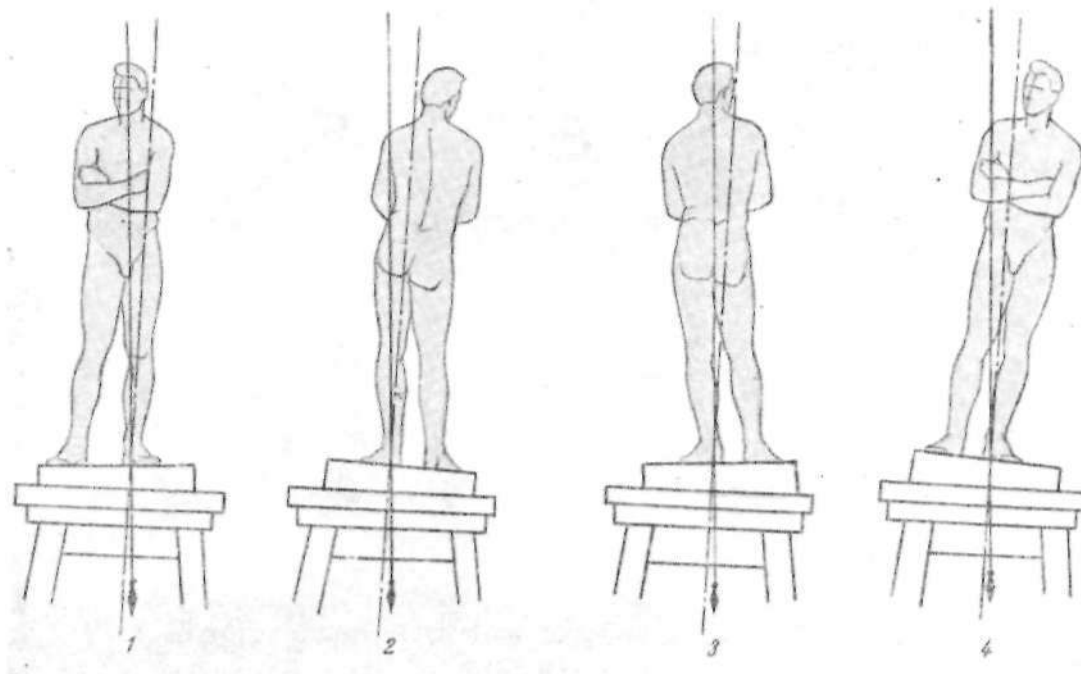


Рис. 8. Работа на неотрегулированном станке: 1 — поставленная фигура; 2 — после поворота на 180°; 3 — переделанная фигура; 4 — после следующего поворота на 180°

же положение в пространстве и щит при поворачивании не качался, верхняя поверхность стола и нижняя поверхность щита должны представлять собой плоскости, а не кривые поверхности. Перед началом работы станок надо осмотреть и, если нужно, выправить обе поверхности рубанком.

После того как вы добились постоянства оси вращения, необходимо придать ей строго вертикальное положение. Это очень важно. Если ось вращения не вертикальна, то фигура, хорошо установленная при одном положении поворотного щита, как только мы повернем щит на 180° , превратится в падающую (рис. 8). Если в этом новом повороте мы произведем исправление положения фигуры относительно вертикали (что потребует переделки всей фигуры вплоть до каркаса), то, как только мы повернем ее в первое положение, она снова окажется падающей, только на этот раз в другую сторону, и так без конца.

Работать таким образом было бы поистине нелепо. Но тем не менее некоторые учащиеся работают именно так. Им некогда наладить станок, но зато они напрасно тратят время на бессмысленные попытки передать движение и вылепить постановку на неналаженном станке.

Наладку станка надо произвести не на глаз, а со всей тщательностью, какую позволяет отвес или уровень. Как же можно трудиться над тонкостями и нюансами постановки, стремиться к наибольшей точности и выразительности, если колебания фигуры при ее поворачивании из-за неисправности станка будут значительнее, чем те уточнения, которые мы будем вносить в постановку?

Проще всего наладить станок при помощи отвеса (рис. 9). Отвес надо прикрепить к какой-нибудь высоко расположенной точке каркаса, а если проверка производится тогда, когда фигура уже проложена, — то к гвоздю или палочке, воткнутой в глину как можно выше. Кончик отвеса должен почти касаться глиняного плитна. На плитне отмечается точка, на которую указывает отвес, и затем щит начинают понемногу поворачивать, обычно каждый раз на 45° .

После каждого поворота отмечают на плитне точку, куда теперь указывает отвес. Для этого, конечно, нужно, чтобы отвес был правильной формы с острым и верно направленным кончиком. Когда щит, сделав полный круг, вернется в исходное положение и отвес остановится над исходной точкой, нужно обратить внимание на фигуру, образованную всеми точками на плитне. Если ось вращения вертикальна, то отвес при любом повороте щита будет указывать на одну и ту же точку на плитне, или, во всяком случае, будет давать только незначительные отклонения от исходной точки — на 1—2 мм. Если же ось вращения не вертикальна, или, что то же

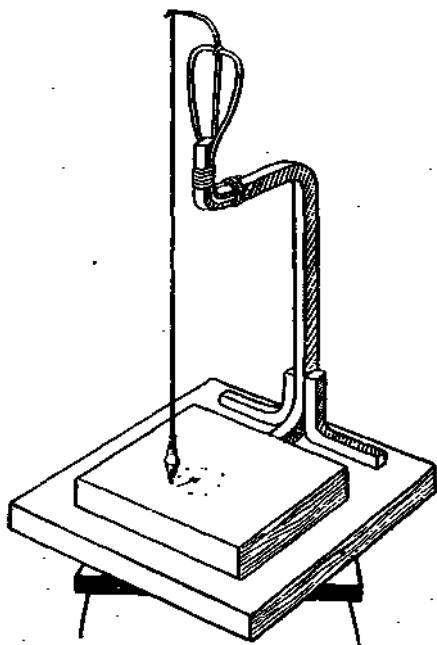


Рис. 9. Проверка станка отвесом (каркас с опущенным из верхней точки отвесом)

самое, плоскость вращения не горизонтальна, тогда точки падения отвеса при разных поворотах щита образуют круг, аналогичный изображенному на *рис. 9*. Этот круг тем больше, чем больше отклонение оси вращения от вертикали. В этом наиболее частом при проверке станка случае надо изменить наклон станка: под какие-то из его ножек подложить клинья, добиваясь того, чтобы кончик отвеса переместился и стал над центром указанного круга (*рис. 9*).

Обращаем внимание на то, что изменить ось вращения станка можно только путем помещения клиньев между ножками и полом. Нередко некоторые ученики пытаются подкладывать клинья под щит, на котором укреплен каркас. Этим направление оси вращения станка несколько не меняется. Такой прием может оказаться полезным только при уже отрегулированном станке и только в тех редких случаях, когда почему-либо стало необходимо немного переменить наклон всей фигуры, немного наклонить всю фигуру или вперед, или назад, или влево, или вправо. Если при проверке кончик отвеса не описывает более или менее правильного круга, а беспорядочно скачет то в одну, то в другую сторону — это значит, что не выполнено самое первое условие наладки станка, а именно; стол станка и нижняя поверхность поворотного щита не представляют собой правильных плоскостей. Мириться с этим нельзя.

Можно пользоваться не отвесом, а уровнем с пузырьком, проверяя горизонтальность стола станка в двух взаимно перпендикулярных направлениях при снятом поворотном щите. Если на щите уже стоит тяжелая глиняная фигура и его снять нельзя, тогда вдоль одной из его сторон кладут уровень, замечают положение пузырька, и щит вместе с положенным на него уровнем поворачивают на 180° . После этого снова замечают положение пузырька. Если пузырек переместился, то щит с уровнем оставляют в последнем положении и подклинивают ножки станка, действуя так, чтобы пузырек уровня передвинулся обратно, но только не на всю величину его смещения, а ровно наполовину. Добившись этого, все повторяют заново, но уже для другого направления, перпендикулярного первому. Теперь уровень, если смотреть сверху, и в начальном и в конечном положении будет расположен перпендикулярно к тому направлению, в котором он был во время первой проверки.

Если нужно при помощи отвеса выверить станок, на котором стоит этюд фигуры маленького размера (40—50—60 см), то становятся на расстоянии нескольких шагов от

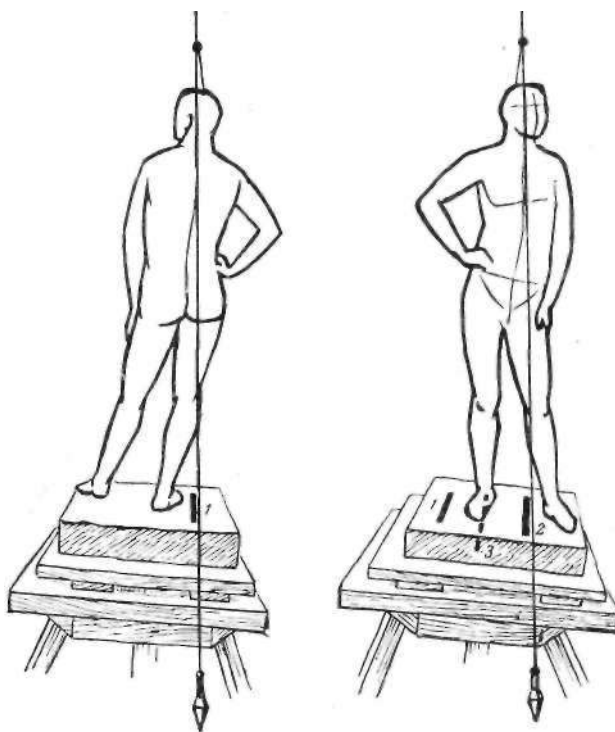


Рис. 10. Проверка станка отвесом

станка и, держа перед собой отвес, располагают его так, чтобы нить казалась проходящей через какую-нибудь высокую точку, взятую в качестве ориентира. Пусть это будет спичка, воткнутая в глину, как показано на *рис. 10*. При этом на плинте прочерчивают линию, которая зрительно совпадает с нитью отвеса в этом положении. Затем поворачивают этюд на 180° и снова с отвесом в руке смотрят с некоторого расстояния: совмещается ли теперь проведенная внизу линия с нитью отвеса, проходящей наверху через ту же ориентирную точку, или нить отвеса проходит теперь в стороне от отметки. В последнем случае фигуру пока больше не поворачивают, а прочерчивают на плинте вторую линию таким же способом, как и первую. Потом при помощи клиньев, подкладываемых под ножки, изменяют положение станка, добываясь того, чтобы при визировании нить отвеса, проходящая наверху через ориентирную точку, прошла бы внизу точно посередине между обеими метками. Прделав все это, нужно еще раз произвести тот же самый прием с визированием, поворачиванием фигуры на 180° и подклиниванием с целью выведения отвеса на середину между первой и второй метками на плинте. Но на этот раз стоять уже нужно на другом месте, расположенном на направлении от станка, перпендикулярном первому.

МАСШТАБ

(*Рис. 11*)

Перед тем, как приниматься за изготовление каркаса, нужно еще сделать масштаб или в виде масштабной рейки с делениями, или в виде угла, начерченного на листе фанеры (*рис. 11*). При выполнении длительного этюда масштаб необходим, как бы мало измерений ни пришлось делать. Его можно не готовить только при работе над этюдом в натуральную величину. Если этюд в половину натуральной величины, то достаточно простой линейки, разбитой на сантиметры. Деление в уме любой измеренной величины на два не представляет затруднений.

Масштабная рейка и масштабный угол изображены на *рис. 11*. Вдоль одного края рейки наносится обычная сантиметровая шкала (можно не делать этого, а взять готовую линейку длиной в 1 м и с сантиметровыми делениями), вдоль другого — шкала с делениями во столько раз меньшими, во сколько раз заданная величина этюда меньше роста натурщика, стоящего в нужной позе. Смерив циркулем нужный размер на модели и узнав по обычной шкале, что он равен, допустим, 81,5 см, нам, чтобы получить его величину в масштабе нашего этюда, достаточно взять тоже восемьдесят одно с половиной деление, но на меньшей шкале.

Рассмотрим пример разбивки масштабной шкалы. Предположим, что рост натурщика в позе 179 см, а заданный размер этюда — 1 м, или 100 см. Обозначим через a истинную величину одного деления масштабной шкалы, которая показывает, каким будет в масштабе этюда отрезок, соответствующий в натуре одному сантиметру. Величина a во столько раз меньше одного сантиметра, во сколько раз этюд меньше модели:

$$\frac{a}{1} = \frac{100}{179}; \quad a = \frac{1 \cdot 100}{179} = 0,558 \text{ см.}$$

Практически удобнее начать разбивку с того, чтобы нанести деления в десять раз большего размера, то есть соответствующие не 1 см, а 1 дм в натуре. Разбиваем линейку

на отрезки длиной каждый 5,58 см, или округленно 5,6 см, а потом каждый из них делим на 10 частей по 5,6 мм.

Чтобы сделать масштабный угол, откладываем на произвольной прямой рост натурщика в позе AB и проводим этим же радиусом из точки A дугу. Затем берем раствор циркуля, равный заданной величине этюда, и из точки B делаем на проведенной дуге засечку. Полученную точку B_1 соединяем с точкой A , и масштабный угол готов. Если нет циркуля, который бы охватил весь рост натурщика, то отрезок AB нужно взять равным половине роста (AB_1), а

для засечки и получения точки B_1 взять также половину заданного размера этюда. Угол получится тот же самый. При измерениях берут циркулем нужный размер на модели и делают этим раствором из точки A засечки на обеих сторонах угла. Расстояние между двумя получившимися в результате засечек точками (например, B_1B_2) представляет собой искомый размер в масштабе этюда.

Если вы задаете себе не размер этюда (скажем, 1 м), а его масштаб (допустим, 1/2 натуральной величины), то шкалу или угол можно сделать, не дожидаясь выбора модели и постановки ее в позу.

Учащиеся должны уметь сделать себе масштаб. Но, к сожалению, даже в стенах специальных художественных учебных заведений приходится порой сталкиваться с такими учащимися, которые не умеют сделать этой простой вещи в силу этого не способны проверить свою работу в отношении самых элементарнейших требований, а именно: выдерживания заданного общего размера и передачи всех основных пропорций во взятом масштабе.

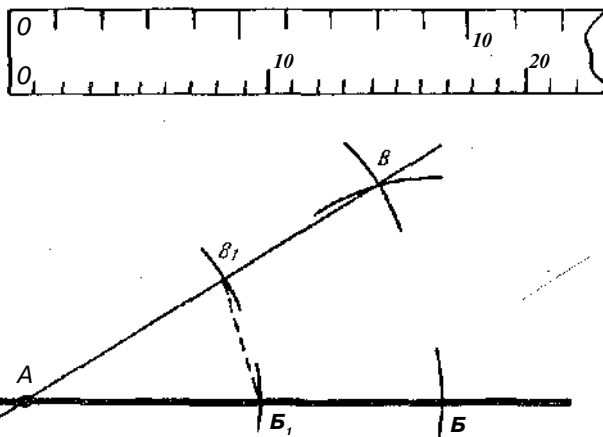


Рис. 11. Масштабная шкала и масштабный угол

Глава вторая

ПОСТАНОВКА МОДЕЛИ И ЕЕ ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ

ВЫБОР МОДЕЛИ

Несколько слов о выборе модели. На первое время для продолжительных учебных этюдов более всего подходит мужская модель: на мужском или юношеском теле, если оно не отличается чрезмерной полнотой, гораздо явственнее видна конструкция и механика, чем на женском, его формы резче, отчетливее и поэтому более легки для понимания. Работая над мужской моделью, учащийся легче найдет для себя в его формах опорные или исходные точки.

С детьми в качестве модели для длительного этюда было бы слишком трудно работать не только начинающему, но даже студенту старших курсов художественного вуза главным образом потому, что дети не способны сколько-нибудь долго сохранять одну и ту же позу, хотя бы она была физически очень мало утомительной.

Желательно выбрать модель с хорошими пропорциями (по возможности избегать слишком большеголовых и коротконогих моделей) и с хорошим сложением. Для начинающих и, пожалуй, также для студентов младших курсов художественного вуза мог бы, возможно, представить некоторую «опасность» выбор в качестве модели такого атлета, у которого выделяется и «играет» каждый отдельный мускул; желание поскорее «пересчитать» все бугры может привести к тому, что работающий запустеет.

Для набросков и для коротких этюдов, занимающих 15–25 часов, можно брать любую модель, интересующую начинающего скульптора. Однако и здесь полезнее работать над фигурами, конструкция которых хорошо видна и не искажена неправильным развитием или возрастом.

ПОСТАНОВКА МОДЕЛИ

(Рис. 12)

Позы для продолжительных этюдов нужны спокойные, устойчивые. Они должны быть естественными и незатруднительными для позирующего (рис. 12). Излюбленными позами для таких учебных работ являются варианты той совершенно ненапряженной стойки, когда почти вся тяжесть тела приходится на одну ногу, а другая немного отставлена вперед, вбок или назад и более или менее сгибается в колене в зависимости от того, насколько она отставлена. Положение рук — любое, лишь бы оно не требовало постоянного усилия для своего сохранения. Лучше, когда руки как можно меньше закрывают движение торса и его главные членения. В таких позах каждая часть тела наилучшим образом обозревается почти со всех сторон, равновесие свободно, оно как бы складывается из нескольких противопоставляющихся и уравнивающих друг друга движений, взаимодействие которых очень наглядно. Освоение этой ясной и красивой закономерности движения, прекрасно выявляющей самое существенное во внутренней конструкции человеческой фигуры, развивает мышление скульптора и готовит его к тому, чтобы впоследствии он во всяком изображаемом им движении мог распознавать внутренние связи и проникать

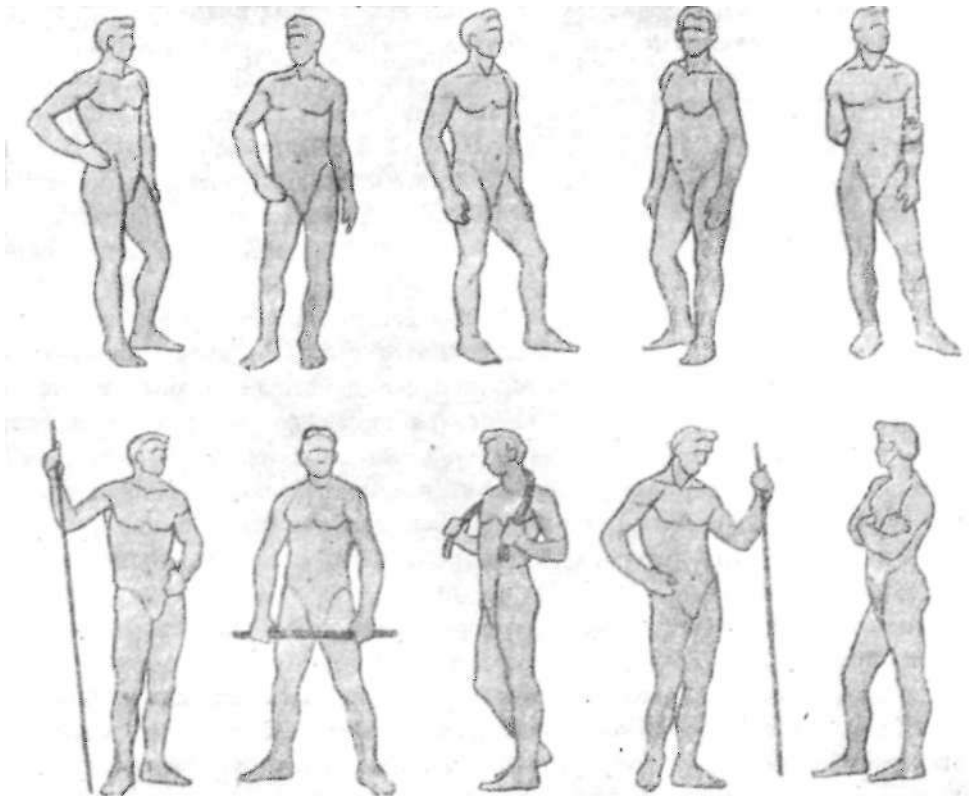


Рис. 12. Примерные позы для продолжительных учебных этюдов

в скрытую конструкцию, лежащую в основе видимого. Тогда он будет достаточно подготовлен, чтобы справляться с фигурой сидящего или лежащего человека, а также с напряженными и быстрыми кратковременными движениями.

Иногда натурщик не может хорошо прочувствовать свободную позу с опорой на одну ногу. Естественнее и выразительнее у него получается твердая стойка на обеих ногах, более или менее широко расставленных. При лепке фигуры в таком положении необходимо следить за тем, чтобы в натуре тяжесть все время распределялась между левой и правой ногой так, как это было установлено с самого начала. Здесь особенно возможно незаметное для невнимательного скульптора перемещение основного упора. В безотчетной погоне за всеми стадиями такого перемещения можно, не подумав, не один раз затеять бессмысленную переделку хорошего движения, верно взятого в свое время.

Про позу на двух, плотно составленных вместе ногах можно сказать, что она не дает для работающего такого упражнения в познавании конструктивной обусловленности и единства целой цепи противонаправленных и уравновешивающих друг друга движений, какое дает свободная стойка с опорой на одну ногу. Но из-за простоты движения она может быть использована для ознакомления с пропорциями и общими формами человеческой фигуры, а также в тех случаях, когда этого требует композиционный замысел.

Эти советы, наставления и ограничения имеют в виду лишь штудировочную работу и притом лишь начальные ее годы. Да и в этом отношении их надо расценивать как высказанные вслух соображения, а не как предписания. Пройдет время, и скульптор заработает себе полную свободу в выборе любой модели и любой постановки, нужной ему для совершенствования своих знаний. Эта свобода придет лишь в результате упорных занятий, когда вы изучите строение и формы тела человека и свыкнитесь с правильным подходом к работе. Но и тогда простые, естественные позы не будут казаться вам примитивными или неинтересными. Что касается творческой работы над своими композициями, то тут может быть в каждом случае только один советчик в выборе натуры и движения— замысел произведения.

При постановке модели для учебного этюда необходимо стремиться к тому, чтобы все элементы движений слились в единую композицию и выразили вместе какой-то свойственный этому человеку оттенок состояния или какое-то действие. В поисках этого проявятся вкус, такт, находчивость и содержательность работающего, его умение обогащать своей мыслью то, что он видит.

Нахождению гармоничной и содержательной постановки не жаль посвятить и час, и другой. А если на первый или на второй день работы вы с помощью натурщика натолкнетесь на еще более интересную и характерную для него постановку, то иногда есть смысл начать заново.

Конечно, тут нужно обстоятельно все продумать и не поступать опрометчиво, чтобы не потерять времени зря.

Скульптор, умеющий зорко наблюдать, не может быть невнимательным к человеку, с которым он работает, то есть к натурщику. Он не останется равнодушным к тому, как натурщик, утомясь, пытается сохранить позу, прибегая как будто бы к незаметному перераспределению тяжести и усиленно напрягая новые группы мышц. Если наблюдать это спокойно как должное, то тем самым можно прийти к тому, что и в этюде не

почувствуешь естественности и гармоничности движения, а привыкнешь мыслить только в пределах грубой схемы.

Надо быть внимательным к модели и, заметив переутомление натурщика и неестественность его положения, предложить ему хорошенько размяться и отдохнуть, чтобы нужная вам поза вновь стала для него легкой.

ПРЕДВАРИТЕЛЬНОЕ ИЗУЧЕНИЕ МОДЕЛИ

Итак, модель выбрана и поставлена. Смотреть на нее удобно: станок такой высоты, что половина роста модели приходится на уровне глаз работающего или только немного ниже.

Теперь надо приложить все усилия, чтобы как можно лучше разобраться в элементарных закономерностях предмета, который будете лепить.

Начать выработку правильного представления о стоящей перед нами натуре надо с того, чтобы уяснить и крепко запомнить, как расположены в пространстве ее главные части, то есть каково движение и каковы при этом зависимости отдельных частей.

Начинающие часто еще не представляют себе, насколько это важно и насколько это прибавляет сил в работе — заранее уразуметь хотя бы самые элементарные закономерности того предмета, который собираешься воспроизвести. Неопытные ученики обычно рвутся поскорее начать мять и накладывать глину.

Чтобы побудить учеников к осмыслению того, что они видят в модели, мы советуем выполнить перед началом длительного этюда несколько маленьких вспомогательных заданий, о которых будет подробно рассказано ниже. Эти вспомогательные задания наглядно показывают некоторые важные этапы предварительного изучения постановки и направляют внимание неопытного скульптора на имеющиеся в натуре элементарные связи или закономерности, о которых мы расскажем одновременно с описанием этих вспомогательных заданий.

Первое вспомогательное задание

(Рис. 13, 14)

Возьмите отвес и станьте перед моделью на расстоянии четырех-шести шагов, держа отвес в вытянутой руке так, чтобы его нить казалась пересекающей середину яремной ямки модели. На плинт перед ногами натурщика положите короткую линейку или прямую палочку таким образом, чтобы один ее край казался совпадающим с нитью отвеса, и затем вдоль этого края прочертите на плинте линию карандашом. Повторите подобную операцию, став на этот раз сбоку от модели и также совмещая нить отвеса с яремной ямкой. Пересечение двух полученных линий дает на плинте, где уже очерчены контуры следков натурщика, точку, расположенную по отвесу точно под яремной ямкой (*рис. 13*). Обратите внимание и запомните, как она расположена относительно очертаний опорного следка: у каждого натурщика, стоящего в неизменной позе, яремная ямка совершенно определенным образом располагается над площадкой того следка, на который опирается главная тяжесть.

Найдя на щите проекцию яремной ямки, на глаз проведите через нее на плоскости под ногами натурщика линию, соответствующую направлению плеч (рис. 14, 2). Станьте перед натурщиком на расстоянии двух-трех шагов. Займите позицию как можно точнее спереди, ориентируясь при этом на фронт плеч. Тогда вы увидите, верно ли проведена линия и, если понадобится, сможете ее исправить.

В большинстве поз плечи приобретают больший или меньший поворот по отношению к тазу, и направление фронта плеч не повторяет направление фронта таза. Став как можно более точно перед фронтом плеч, посмотрите, находитесь ли вы одновременно и перед фасадом таза. Если нет — переступите в сторону настолько, чтобы теперь очутиться как раз перед фасадом таза. Прочувствуйте угол вашего перемещения, другими словами, угол, образуемый поворотом плеч с положением таза, и закрепите ваше наблюдение: нанесите на ту же плоскость под ногами модели линию, соответствующую направлению фасада таза—3 (рис. 14). Угол поворота надо передать как можно вернее (под ноги натурщику заранее положите лист фанеры или картона, на котором сначала, как только поставите модель, очертите контуры следков, а потом сделайте все эти отметки).

Фронт таза при работе над этюдом фигуры может служить основным направлением для ориентирования в пространстве. По отношению к фронту таза лучше всего определять поворот плеч и головы, положение следков и направление взгляда модели. Когда мы в дальнейшем будем употреблять выражения «точно спереди», «точно сбоку» без особых

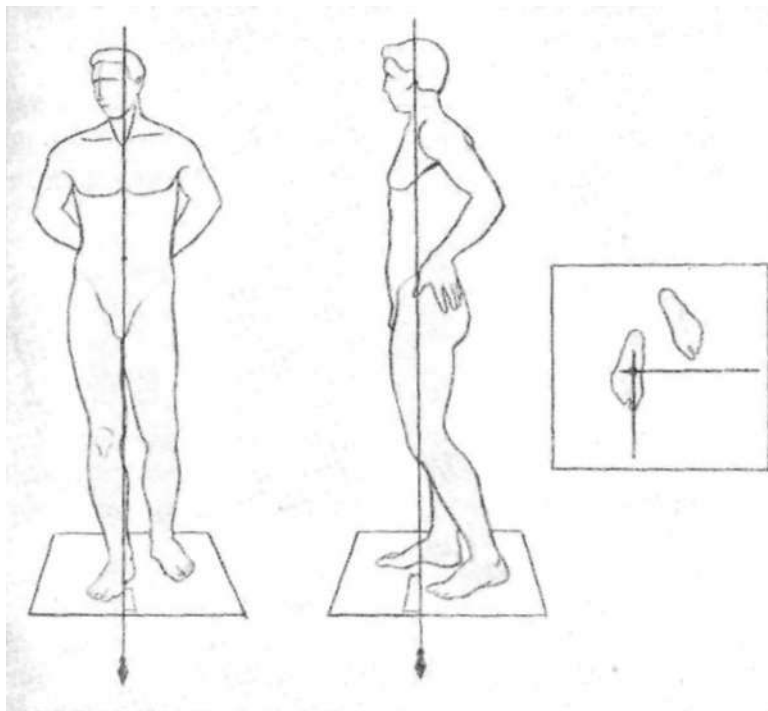


Рис. 13. Проецирование яремной ямки на плоскость основания

пояснений, то это будет обозначать место нашей точки зрения по отношению именно к фасаду таза.

То, что получилось на листе фанеры, подложенном под ноги модели, обязательно надо нарисовать на бумаге. Этот рисунок — схему главных отношений в плане (в виде сверху) можно и сразу исполнить на бумаге, не строя его предварительно на плоскости под ногами натурщика.

Сделав одно это первое упражнение, мы уже кое-что по-настоящему узнаем: как по отношению к фронту таза направлены опорный и свободный следки, как над тазом (являющимся для скульптора базой всего здания фигуры) поворачивается фронт плеч, каким образом плечевой пояс связан с опорным следком. Если мы не станем пренебрегать тем, что узнали, то у нас в лепке с самого начала будет присутствовать правда самых элементарных связей, присущих движению модели.

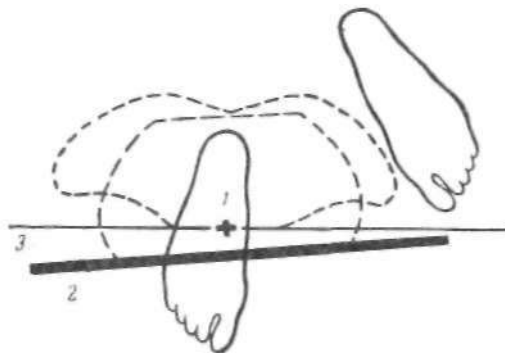


Рис. 14. Примерная схема постановки в вертикальной проекции: расположение яремной ямки над опорным следком, повороты следков и плеч по отношению к фронту таза

Второе вспомогательное задание

(Рис. 15, 16, 17, 18)

Все основные моменты движения стоящей модели явственно отражаются в рисунке главной линии постановки. Главной линией мы называем линию, составленную осью грудины, белой линией живота и направлением от лобка к внутренней лодыжке опорной ноги. Сзади главную линию составляет линия позвоночника.

В изгибах главной линии, наблюдаемой спереди или сзади, отражаются: и расположение всего торса в целом над несущей ногой; и так знакомый всем, занимающимся лепкой, обычный наклон таза в сторону свободной ноги; и противостоящий ему наклон грудной клетки вместе с проистекающим из этого отклонением линии плеч от горизонтали. По изгибам главной линии можно прочесть, какова гибкость костяка в разных его местах, насколько раскрепощены мышцы. При ненапряженном стоянии с преимущественной опорой на одну ногу всегда наблюдается одна и та же связь в направлениях наклона таза и наклона грудной клетки вместе с плечевым поясом и в том, что верхний конец главной линии — середина яремной ямки — приходится по отвесу более или менее близко над нижним. Однако у каждого натурщика в той или иной определенной позе есть своеобразие в мере и соотношении этих наклонов и во взаиморасположении верхнего и нижнего концов главной линии (рис. 15).

При поворачивании грудной клетки главная линия заметно изменяет свой рисунок. Если предположить, что мы вдруг смогли увидеть модель насквозь, то, стоя точно спереди, мы бы заметили, как наверху передняя и задняя главные линии перестали бы совмещаться одна с другой и как отвесная линия, проходящая через седьмой шейный позвонок, стала

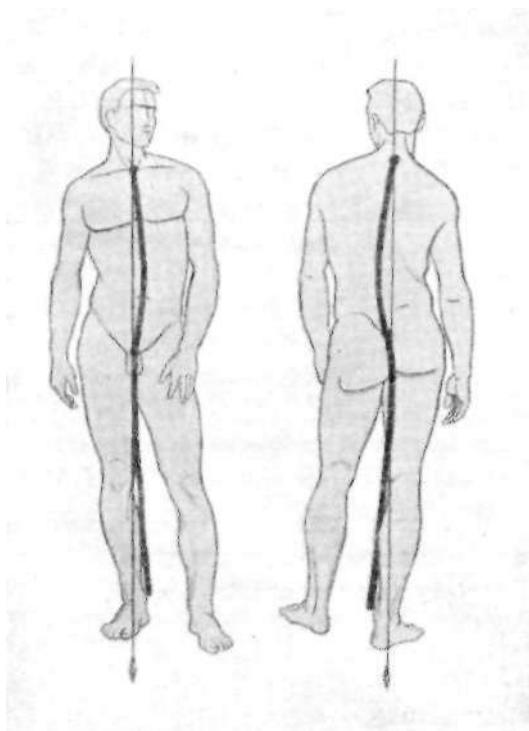


Рис. 15. Главная линия фигуры спереди и сзади

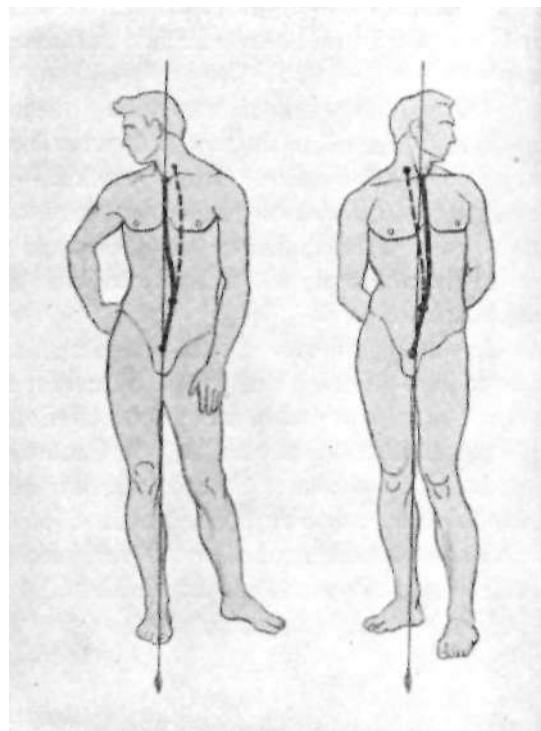


Рис. 16. Передняя и задняя главные линии при повороте грудной клетки над тазом

бы пересекать очертания следка уже не в том месте, где его пересекает линия из середины яремной ямки (*рис. 16*).

Для первоначального построения общей массы фигуры понимание главной линии имеет такое же значение, как верный рисунок ствола дерева для размещения всей массы несомой им кроны. Поэтому вторым вспомогательным упражнением пусть у вас будет зарисовка главной линии. Зарисуйте ее спереди и сзади. Укажите на этих же рисунках направление плеч, направление линии, проведенной через передневерхние ости подвздошных костей (на рисунке сзади — через задневерхние ости), направление линии ушей или линии глаз (*рис. 17*).

Сделайте рисунок и точно сбоку, со стороны опорной ноги. Обратите внимание также на место вертела относительно линии отвеса, проходящей через яремную ямку (*рис. 18*).

Все эти рисунки нужно начинать с совершенно точного размещения яремной ямки (или седьмого шейного позвонка, если рисуете сзади) над опорным следком. Направление нити отвеса должно быть на рисунках обозначено. Таким образом, вы будете приучать себя относиться и к верхней части фигуры и к ее основанию — следкам — как к единому целому, скрепленному очень строгой зависимостью. После таких упражнений ваш глаз будет различать эту зависимость острее, чем раньше. Вами будет сделан пусть маленький

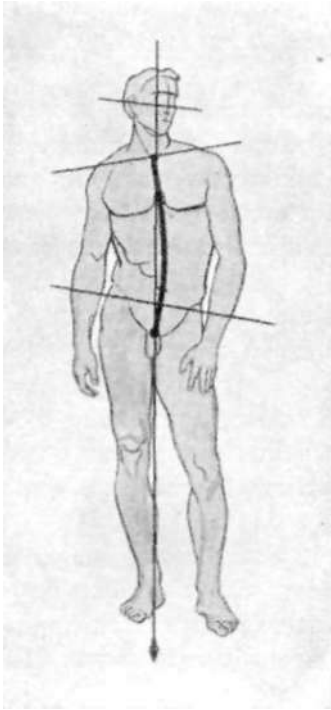


Рис. 17. Главная линия и основные контрасты движения

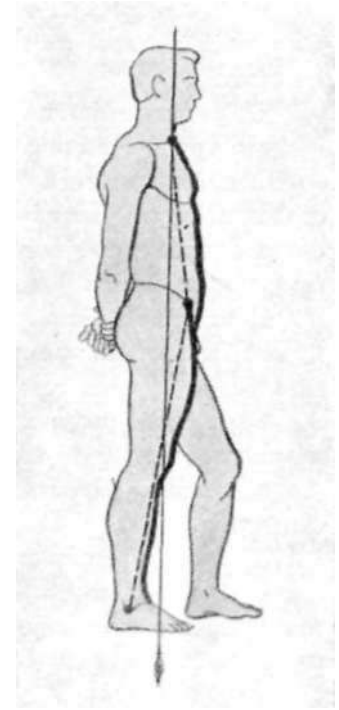
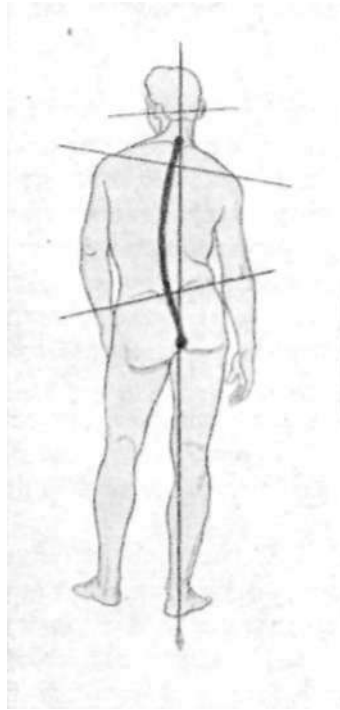


Рис. 18. Главная линия сбоку

шаг, но все же шаг в сторону более правильного, развитого мышления о человеческой фигуре с точки зрения скульптора.

Не нужно тратить на все эти рисунки больше трех часов. Увлекаться подробностями и превращать эти рисунки в самоцель не следует. От их автора требуется лишь понимание отношений между основными направлениями. В том, что касается этого, рисунки нужно исполнять очень внимательно, с максимальным чувством меры отношений (и не на слишком маленьких листах бумаги).

Мы думаем, что работающий, после того как он на примере убедится, каким определенным и постоянным является в натуре расположение верха фигуры над опорным следком, еще лучше поймет, почему работа над этюдом фигуры на неотрегулированном станке является вопиющей безграмотностью и почему нельзя ни на один час откладывать регулировку горизонтальной плоскости станка (точнее, плоскости, на которой происходит вращение), как только вы приступаете непосредственно к работе на станке.

Для будущей работы над этюдом было бы еще более полезным, если бы те рисунки спереди, сзади и сбоку, о которых только что говорилось, автор сумел бы исполнить и по памяти, конечно, тут же в мастерской, в присутствии модели. Если вы забыли какие-то отношения, рассмотрите еще раз натурщика, запомните и дорисуйте, уже не глядя на модель.

В начале работы над коротким этюдом можно делать только рисунок плана (рис. 14). Он самый важный и от него не следует отказываться даже при малом сроке, отпущенном на этюд.

В рисунке плана приходится работать как раз над теми отношениями, которые обычно труднее замечаются учащимися с еще мало развитым объемно-пространственным мышлением. Конечно, рисунок плана принесет пользу только в том случае, если он будет сделан не наугад и не только как грубая принципиальная схема, а в нем будут как можно старательнее прочувствованы расположения и повороты крупнейших частей (точнее, их важнейших сечений) друг над другом.

Повторяем: в том, что касается меры и отдельных важных примет этих отношений, нужно быть очень внимательным, и в то же время работу над рисунком плана нельзя затягивать.

Само собой разумеется, что для исполнения рисунка (или схемы) в плане не нужно залезать куда-то наверх с целью непосредственного срисовывания натурщика с птичьего полета. Необходимо рассматривать модель кругом и уметь чувствовать пространство.

Для более опытного скульптора, который уже много раз проделал такие рисунки, они становятся не обязательными. Он уже владеет методом работы и при самом первом ознакомлении с постановкой не забудет отметить в уме и запомнить те зависимости и отношения, о которых здесь говорилось. Начинающему же лучше не пренебрегать этими вспомогательными заданиями до той поры, пока он не приучится сразу ясно различать все это в натуре и хорошо запоминать.

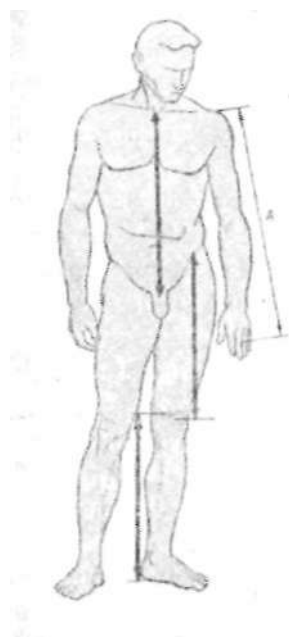


Рис. 19. Три одинаковых размера в фигуре. Длина руки

Третье вспомогательное задание

(Рис. 19)

С циркулем в руках промерьте вашего натурщика, попросите его стать прямо, чтобы было удобно сравнивать величины частей его тела. Интересно разобрать, чем его пропорции отличаются от того или другого знакомого вам канона, определить пропорциональные особенности его общего сложения. Авторы некоторых руководств по скульптуре указывают на частое повторение зависимостей, указанных на рисунке (рис. 19). Проверьте это на вашем натурщике.

Познакомившись с пропорциями вашего натурщика, промеряйте его теперь, когда он стоит в избранной для этюда позе. В свободной стойке с опорой на одну ногу другим станет отношение размера головы или лица к общей высоте фигуры, изменится отношение длины ног к высоте торса.

Результаты первого и второго измерений обязательно отразите в специально выполненных рисунках. Для каждого из обмеров можно сделать по одному или по несколько рисунков. Этой работе посвятите 1 — 2 часа, не больше. Не считайте себя обязанными сделать какой-то

исчерпывающий обмер, сумеете ограничиться немногим, тем, что наиболее важно и наглядно. В результате станет более доступным сравнение данного натурщика с теми, которые вам встретятся потом, и вы будете лучше вооружены для лепки фигуры «от себя».

Четвертое вспомогательное задание

Очень важную для скульптора задачу, отличную от предыдущих, преследует исполнение небольшого и не слишком продолжительного наброска в пластилине. Высота его может быть 25—35 см не больше, иначе набросок выйдет за рамки вспомогательной работы и превратится в самостоятельный этюд, а этого нам не нужно.

Приступая к наброску, следует внимательно осмотреть постановку со всех сторон несколько раз, а затем собрать свое знание о фигуре, о ее общем движении в один цельный объемно-пространственный образ так, чтобы исчезла мысль о наборе плоских очертаний с таких-то и таких-то точек зрения. Создав это объемно-пространственное представление, вы сможете, не имея перед глазами модели, рассказать товарищу и показать движением рук, как, под какими углами и в каких направлениях расположены в трехмерном пространстве крупные части фигуры, ее плоскости и оси. Затем, взяв в руки пластилин и выполнив этюд, вы это объемно-пространственное представление сделаете материально ощутимым и видимым. Такой этюд вы сможете исправить и уточнить, если он окажется не соответствующим модели. Тогда ваша работа над наброском будет окончена.

Вероятно, к этому моменту пройдет 5—10 часов работы. Чем послушнее, гибче окажется каркасик и чем податливее окажется пластилин, тем скорее набросок может быть исполнен, потому что тут большая часть работы состоит в придании каркасику и пластилину верного в общем расположения в пространстве. Подробности, детали формы почти не нужны, не нужна и скрупулезная забота об очень точной мере углов между основными направлениями. Вы сами почувствуете, до каких пор нужно вести и где остановить уточнение, если проникнетесь сознанием главной задачи — перешагнуть через представление о наборе не связанных друг с другом контурных рисунков с разных углов зрения и прийти к ощущению единого трехмерного объема. По этому единому трехмерному представлению будет очень легко определить, когда это будет нужно, рисунок фигуры с любой стороны, в том числе и сверху, и снизу, и в любом ракурсе. Это будет пространственное овладение моделью (в общих, конечно, чертах), которое окажется совершенно необходимым во время возведения основы будущего этюда. Такое пространственное овладение предметом обязательно для скульптурного мышления. Во время исполнения наброска, о котором идет речь, нужно постараться как бы зарядиться этим единым объемно-пространственным представлением о постановке, сосредоточить на нем свою мысль.

Пусть ваше объемно-пространственное представление будет пока не педантично точным, но пусть будет цельным, трехмерным. Дальнейшее уточнение — дело последующей продолжительной работы.

Небольшой размер наброска позволяет охватывать одним взглядом всю фигурку в целом даже тогда, когда вы стоите так близко, как это нужно, чтобы работать руками. Он позволяет разом провести рукой по всей фигурке сверху донизу, физически ощущая

направление движения. Это настраивает работу сознания в нужную сейчас для скульптора сторону и заставляет его прилагать усилие, чтобы также в целом посмотреть и на натурщика с целью взять от него то, что требуется для этой работы.

Полезно начать такой набросок и по памяти: постараться запомнить общее размещение частей тела в пространстве и потом, не глядя на модель, в течение получаса или часа этот набросок вылепить вчерне. Когда успеете в общем придать вашему наброску запомнившееся вам движение, тогда сравните то, что получилось, с моделью и исправьте.

Проделанные вспомогательные работы должны посредством выделения нескольких наиболее важных задач дать вашему вниманию верную направленность. Кроме этого, надо просто поглядеть на натурщика и подумать о его пластическом характере, о том, что в нем наиболее интересно, характерно, своеобразно. В это время каждый увидит что-то свое, о чем мы здесь не сумели сказать. Это «просто поглядеть» — не маловажная работа. Благодаря ей лепка станет более сознательной.

То, о чем сейчас говорилось, можно считать приготовлением к работе «самого себя». Ведь нужно хорошо подготовить не только рабочее место, каркас, глину и инструменты. Нужно мобилизовать свои душевные силы, создать у себя рабочее настроение. К сожалению, об этом довольно трудно рассказать, а на самом деле это очень важно. Поэтому обидно за того ученика, который начинает свою работу легкомысленно, пассивно бредет к тому моменту, когда начнется то, что, по его мнению, и есть настоящая работа — перелепливание подробностей. В действительности настоящая работа началась. Во время этого приготовления мы одерживаем первые победы, пусть еще незримые, не воплощенные пока в глине, но приносящие нам уже некоторое господство над будущей работой.

Пластилиновый набросок и рисунки нужно держать не дома, а в мастерской, где вы работаете над этюдом, и сохранять их до тех пор, пока основное движение в длительном этюде не будет установлено окончательно. К ним еще придется прибегать и в том случае, если появится сомнение, ту ли позу вы продолжаете лепить, которую когда-то начинали.

ЖИВАЯ МОДЕЛЬ — ЭТО ДВИЖУЩАЯСЯ МОДЕЛЬ

Живая модель все время находится в движении. Позу натурщика, поставленного надолго, можно считать неизменной, неподвижной только приблизительно. В действительности живой человек, «неподвижно» стоящий в свободной позе, все время изменяет положение всех частей тела, только это происходит незаметно. У поставленного натурщика на следующий час или на следующий день может быть иное физическое состояние или иное настроение, и он встанет несколько по-другому. Вносит свои изменения и время. К концу каждого часа или к концу сеанса поза уже не совсем та, что была в начале часа или в начале сеанса: фигура оседает, изгибы увеличиваются, движение становится все более пассивным. Борьба с усталостью и болью в мышцах, попытка потихоньку подменить группы мышц, работающие по поддержанию позы, меняют сам смысл позы, и плохо, если скульптор не чуток к этому.

Наконец, известно, что часто только через один-два дня работы натурщик окончательно находит для себя наиболее подходящий вариант позы, который может несколько

отличаться от варианта, задуманного вначале. Когда выбиралась поза, ни скульптор, ни модель еще не представляли во всех подробностях, какой эта поза покажется, когда придется стоять в ней по нескольку часов подряд, день за днем. Через один-два дня работы модели обычно можно сказать, что поза устоялась. Эти изменения настолько малы и плавны, что для мало наблюдательного ученика могут остаться не осознанными. Они могут ускользнуть от внимания и тогда, когда один вариант движения мы видим, предположим, сегодня, а другой вариант — завтра, после перерыва, во время которого мы уже несколько забыли тонкости движения. Вместе с тем отдельные изменения в положении частей должны быть ощутимы, и даже, если они ускользнут от сознания, глаз, в конце концов, их заметит: заметит порознь, в случайном порядке, как отдельные, не связанные друг с другом явления. Каждое из неосознанных, но замеченных глазом изменений в натуре рано или поздно потребует переделки того, что уже верно поставлено на место в этюде.

Скульптор, который не понимает перемены положений натурщика и делает прокладку недостаточно сознательно, — не уверен в правильности сделанного. Ему кажется, что он удачно заметил в одном месте ошибку, будто случайно допущенную раньше. Торопливо, без рассуждения, не взглянув на целое, «исправит» он замеченную ошибку на каком-то участке, но этим, сам того не подозревая, он начнет ненужную ломку того, что, может быть, было в момент своего возникновения согласованным целым, хотя автор тогда и не сознавал, в чем согласованность и в чем единство.

Живая модель, стоящая в так называемой неподвижной позе, все время показывает нам сменяющие друг друга и повторяющиеся варианты основного движения.

Следует помнить, что каждый из таких вариантов есть определенным образом связанное единство. Смешивать в своем этюде элементы разных вариантов основного движения, как это слишком часто получается у тех, кто работает недостаточно осмысленно, — нельзя. Нужно выбрать себе какой-то один интересный и обязательно часто повторяющийся и устойчивый вариант. На варианте, повторяющемся редко и недостаточно устойчивом, останавливаться ни в коем случае не советуем — этюда не получится. Выбрав вариант, следуйте только ему, стараясь избежать нечаянных отступлений и не позволяя себе отступлений произвольных, надуманных. Надо хорошо запомнить свой вариант и уметь различать его среди чередующихся перемен.

Эту задачу нужно разрешить в первые два-три дня работы с живой моделью. Здесь и в дальнейшем вам пригодятся рекомендованные выше вспомогательные работы: рисунки и пластилиновый набросок. Они сослужат еще одну службу — явятся своего рода выжидательным ходом, во время которого поза устоится и перед нами успеют пройти основные ее варианты. Тогда к работе над самым длительным этюдом мы подойдем с уже определенным решением и сознательным пониманием того, что будем делать.

В дальнейшей работе надо будет помнить о возможности беспрестанного изменения движения модели и в этом отношении быть начеку. Работая над положением какой-нибудь части и наблюдая в это время модель с какой-нибудь одной стороны, надо быть уверенным, что эта часть сохраняет то же самое положение, какое было, когда вы смотрели на модель с другой стороны. Прежде чем устанавливать или исправлять положение какой-нибудь крупной части в то время, когда вы наблюдаете модель, например сзади, — надо удостовериться в том, что ее движение сейчас и спереди и сбоку именно такое, какое вам нужно. По этому поводу можно прибавить следующее: когда вы зарисовывали главную линию

движения, скажем, спереди, вы должны позаботиться о том, чтобы движение натурщика стало тем же самым, какое было тогда, когда вы главную линию рисовали сзади.

К сожалению, бывают случаи, когда учащийся рисует (на бумаге ли, на глиняной фигуре — все равно) линию позвоночника в тот момент, когда поворот грудной клетки над тазом или ее наклон стали не такими, какими они были тогда, когда он прослеживал рисунок главной линии спереди. Так бездумно, так машинально работать с живой моделью нельзя.

Работая над тем, чтобы передать положение какой-либо одной крупной части тела, нужно помнить, что она участвует в движении всей фигуры, обязательно надо быть уверенным, что и все движение фигуры в целом сейчас именно то, какое вы берете, какое вами задумано. Если вы, глядя на натуру, вдруг заметили относительно какой-либо отдельной части тела, что в ее положении на этюде надо внести исправление, — убедитесь вначале, что в натуре движение всей фигуры в целом сейчас то самое, какое вы решили взять для своего этюда, а не иное. Часто бывает, что скульптору, рассматривающему модель, бросится в глаза перемена в положении одной только части, и он сразу начнет исправлять ее, а в действительности, если хорошо разобраться, в натуре произошло временное изменение всего движения, то есть не во всех частях, и вопрос нужно было ставить иначе: переходить ли на изображение нового варианта движения в целом, то есть во всем, или продолжать придерживаться избранного вами ранее варианта движения — тоже во всем. Тут надо решать по своему усмотрению. Варианты основной позы все время сменяют и будут сменять друг друга, и у нас есть возможность выбирать, учитывая то, насколько тот или иной вариант устойчив и постоянен (это прежде всего), а затем — насколько он интересен и каким временем для поисков и переделок движения мы располагаем.

В работе с неподвижного гипса еще можно надеяться не очень заметно погрешить против связи движения всех частей фигуры и соединить передний фасад с задним и правый с левым только при помощи добросовестного копирования. Конечно, это совсем не метод, но все-таки кое-что с виду удовлетворительное получиться может. В работе же с живой моделью, которая постоянно движется даже тогда, когда называется неподвижной, всякая надежда на достижение какой-то степени единства способом механического копирования частей и очертаний порознь исключается.

В живой модели, в том, что касается ее движения и самого первоначального построения формы, имеет огромное значение понимание единства этого движения, соединяющего положения всех отдельных частей в одно целое, понимание соответствия переднего, заднего, правого и левого облика фигуры друг другу. Понятие об этом единстве должно сознательно вырабатываться скульптором. В каждой очередной работе скульптор на основании пытливого и вдумчивого наблюдения модели должен разбираться и уяснять, каково конкретное единство движения в данном случае. Об этом нужно сознательно заботиться — и притом с первого момента работы над каждой постановкой.

Глава третья

КАРКАС

УСТРОЙСТВО КАРКАСА

(Рис. 20, 21, 22)

Приступать к работе над каркасом можно после того, как станок для этюда поставлен на постоянное место и отрегулирован, масштаб для измерений приготовлен и, главное, постановка до некоторой степени изучена и понята. Обо всем этом выше говорилось.

Устройство каркаса для фигуры несложно. На *рис. 20* изображен каркас для этюда в половину натуральной величины. Ничем не отличается каркас для размера в 1 м.

О фундаментальной части каркаса фигуры — о глаголе — уже говорилось выше в главе «Подготовка рабочего места. Станки и оборудование». К глаголю крепится петля из довольно толстой (4—6 мм) проволоки, поддерживающая торс. Она имеет вид треугольника основанием вверх. Концы проволоки, обращенные вниз, изгибаются горизонтально и привязываются к горизонтальному плечу глаголя. Петля привязывается не только к вертикальному, но и к горизонтальному отрезкам глаголя для того, чтобы она была застрахована от поворачивания вокруг вертикальной оси.

Стержень для головы также привязывается и к горизонтальному плечу и к вертикальному концу глаголя и связывается с торсовой петлей. Узел, где к торсовой петле привязывается стержень для головы,— это такое место каркаса, которое в процессе последующей лепки чаще всего «вылезает» наружу — где-нибудь в яремной ямке или неподалеку. Поэтому пусть весь этот «коварный» узел будет надежно спрятан в глубине. Верхний край петли помещают на пару сантиметров ниже предполагаемого уровня ключиц, стержень для головы пропускается не спереди, а сзади торсовой петли. Не наматывайте лишней проволоки на место связывания. Длины стержня для шеи и головы должно хватить на полный рост фигуры, что вскоре даст возможность куском глины, прикрепленным к образо-

вашему стержню, отметить высоту макушки при ее еще совсем голом каркасе. Если даже конец проволоки будет впоследствии немного торчать наружу из проложенной фигуры, то в данном месте это почти не мешает, а если мешает, то нетрудно будет лишнее «откусить» клещами.

Проволоку для ног нужно взять подлиннее. Она внизу должна оканчиваться не в следке, а внутри плинты, почти касаясь деревянного щита. Нижний конец стержня ноги будет достаточно надежно закреплен глиной, и в то же время его нетрудно будет передвигать, если понадобится.

По такому же способу можно иногда закрепить и нижний конец стержня руки. Его изгибают, и после прокладки он оказывается воткнутым в глину. Проволоку для рук надо, привязывая к каркасу, изогнуть таким образом, чтобы она не могла вертеться, а была бы закрепленной наглухо.

К примеру, было бы неправильно привязать ее так, как показано на *рис. 21*: во время изгибания проволоки для одной руки будет сдвигаться другая. Для каркаса кисти к концу основного стержня привязывают пучок из пяти проволочек. Если кисть

руки прилегает к телу, то для нее можно не делать каркаса. В некоторых случаях, в зависимости от позы, каркас строят так, чтобы глаголь входил в тело не как обычно, а сбоку; иногда считают удобным ввести глаголь в заднюю поверхность бедра (*рис. 20 б и в*).

Проволоку для каркаса нужно брать мягкую. Жесткую, пружинящую или ломкую проволоку предварительно обжигают. Если нет достаточно толстой проволоки, то складывают вдвое-втрое или скручивают тонкую. Вообще ее подбирают так, чтобы любая часть каркаса не гнулась под тяжестью несомой глины и не шаталась от нажима во время лепки, но наряду с этим была бы послушной должным усилиям в том случае, если потребуются перегнуть ее по-иному. Связывают части каркаса проволокой.

Надо предупредить, что, если эту работу выполняется из глины, нельзя части каркаса для продолжительного этюда делать из алюминиевой проволоки или привязывать алюминиевой проволокой, так как она в глине со временем разрушается.

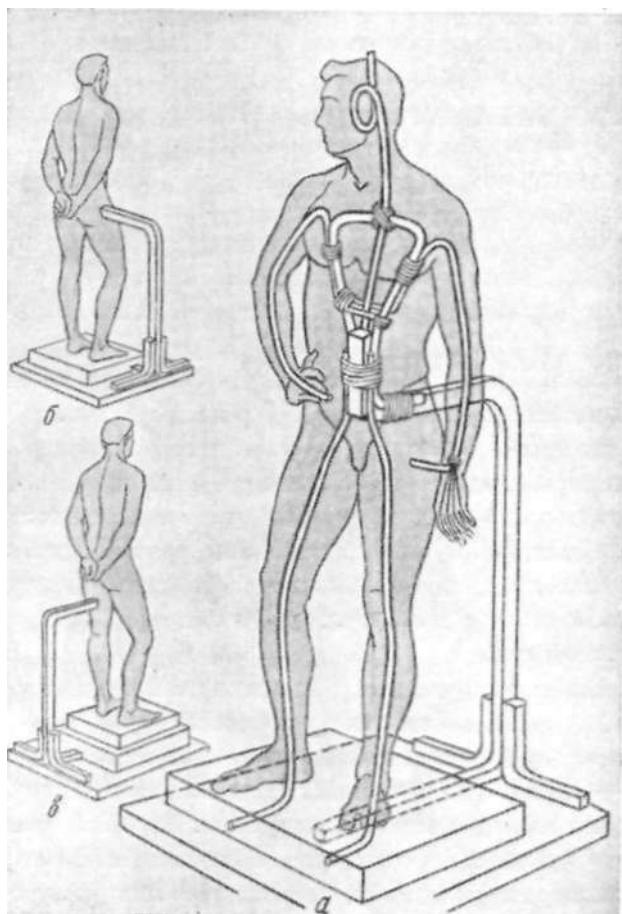


Рис. 20. Каркас

Несущую основу каркаса надо основательно дополнить нехитрыми приспособлениями для удержания глины: крестиками и «змейками», изображенными на *рис. 22*. Без этого глина будет кусками отваливаться во время работы. Крестики подвешиваются там, где поместятся значительные объемы глины, угрожающие отвалиться вниз (или в сторону); змейками чаще всего обвивают стержни рук и ног.

Где объем позволяет, к металлической основе, чтобы уменьшить количество, а следовательно, и вес потребной глины и чтобы увеличить сцепление глины с каркасом, можно привязывать любые обрезки дерева.

Каркасы для маленьких фигур делаются в принципе так же или еще проще. Чем меньше масса глины, тем она легче и тем меньше грозит обвалом. Пластилин, из которого очень удобно лепить небольшие фигуры — от самых маленьких до размера 50—60 см, — иногда совсем не требует крестов и змеек.

Каркасы для фигур больших — в натуральную величину и немного больше натуральной величины — тоже в принципе не отличаются от описанного. Главное, чтобы они были достаточно прочными. Железо, из которого они гнутся, должно быть более толстым (но не настолько, чтобы нельзя было переделать, перегнуть по-новому); кресты крупнее и многочисленнее. Слишком большие объемы можно заполнять кусками дерева. Крестики, змейки и вообще всякую поддержку для глины стараются расположить ближе к нижней границе объема. Лучше, когда большая часть глины лежит на своей опоре, а не висит над ней.

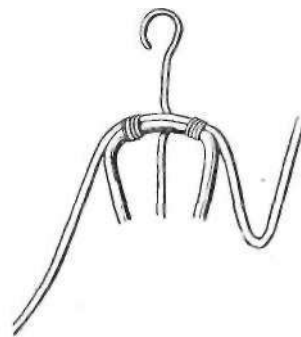


Рис. 21. Как не следует делать каркас для рук

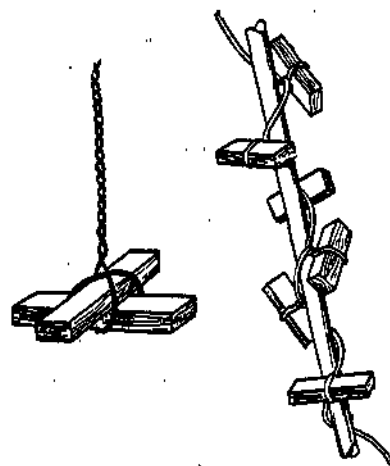


Рис. 22. Крестик и змейки для удержания глины

ПРОЦЕСС РАБОТЫ НАД КАРКАСОМ

(*Рис. 23, 24*)

Каркас делается в присутствии модели. Все время возникают вопросы, для ответа на которые необходимо смотреть на натуру. Однако, если скульптор внимательно проделал рекомендуемую нами вспомогательную работу по изучению постановки и имеет под рукой рисунки, нужные размеры и пластилиновый набросок, он вполне может начать каркас без присутствия модели. Этим сэкономятся много времени, да и модель будет лучше использована. Но заканчивать каркас и в таком случае нужно снова по натуре.

Прежде всего надо наложить глиняный плинт. Он при построении каркаса обозначает нижнюю границу пространства, занимаемого фигурой. Это первая материальная опора

для скульптурного образа, созданного пока еще только в воображении. Затем, задавшись точным размером этюда, можно получить представление и о верхней границе его. С этого момента будут predeterminedены все размеры всех частей; каждая из них может возникнуть только в таком-то, а не ином размере. Отметить чем-нибудь верхнюю границу будущего этюда при еще не сделанном каркасе — затруднительно, а в то же время иметь ее для того, чтобы работать дальше, — необходимо. Удобно для этой цели пользоваться рейкой с отложенным на ней ростом фигуры в масштабе этюда. На ней же следует отметить уровень яремной ямки и лобка, а если нужно, то и других пунктов. Как только станет на месте стержень шеи и головы, глиной обозначают высшую точку роста — макушку головы. С этого момента будущая фигура «зажата» между макушкой и плинтом.

Надо выяснить, в каком месте в фигуру войдет горизонтальное плечо глаголя. Если желательно, чтобы оно вошло выше или ниже, то надо соответственно опустить или поднять уровень плинта, а следовательно, опустить или поднять и всю будущую фигуру относительно глаголя.

Необходимо иметь раз навсегда установленное направление фасада будущей фигуры. Мы советуем сейчас же отметить его на этюде, сделав переднюю грань плинта точно повторяющей задуманное направление фронта таза. Лучше, если плинт будет в плане прямоугольным. Он впоследствии послужит добавочным ориентиром при увязывании передней стороны фигуры с задней, левой — с правой, при построении горизонтальных сечений большой формы.

Чем больше определяется и уточняется в нашем представлении будущая фигура, обретающая точный размер, точное местоположение и ориентирование в пространстве над подглагольным щитом, тем яснее для нас, как дальше делать каркас. И наоборот, чем дальше продвигается работа над каркасом, тем большую опору имеет наше воображение. Становится возможным не только воображать, но и видеть в реальности кое-какие элементы воображаемого. Продвигаясь вперед таким образом, мы постепенно как бы забираем все большую власть над будущей фигурой и постепенно заставим ее окончательно определиться на месте.

Для продолжения работы полезно отметить в пространстве место яремной ямки. Сделать это можно сейчас посредством временно привязанной проволоочки или посредством куска глины или палочки, указывающей своим концом нужный пункт. Надо нарисовать на глиняном плинте концом стека очертания обоих следков будущей фигуры. Обратите особое внимание на то, чтобы контуры опорного следка непременно сразу нашли верное положение под яремной ямкой. Место вертикальной проекции яремной ямки точно отметьте на плинте при помощи отвеса. Следки сразу нужно нарисовать в правильном размере и правильном повороте по отношению к главному ориентирному направлению и фронту таза. Начинающие часто очень небрежны вначале в размещении следков под фигурой и в придании им нужных поворотов, а между тем обладание верно поставленным в плане рисунком следков необходимо и как можно раньше.

Теперь будущая фигура (пока еще невидимая) окончательно зажата на своем месте. Можно довести изготовление каркаса до конца. При этом надо использовать свой глазомер и силу своего воображения, не забывая, однако, и не ленись помогать себе отвесом и циркулем там, где надо уточнить положение в пространстве особенно характерных пунктов.

И еще одно замечание: пусть стержни для рук без лишнего промедления тоже найдут свое место среди остального. А ведь бывает и так: учащийся уже глину наложил и какие-то детали поверхности на торсе считает возможным вылепить, а проволока для рук все еще небрежно отогнута в сторону — «чтобы не мешала». Это нехорошо: значит, нет потребности видеть всю фигуру, все ее движение целиком. Если одновременно со всем каркасом устанавливаются в нужном движении и руки, то ошибиться местом не представляет большой опасности. Исправить это, слегка перегнув потом каркас рук, будет нетрудно. Нежелание представлять себе фигуру в главных ее чертах всю целиком — это действительно опасно для скульптора.

Мы надеемся, что из нашего рассказа становится ясно: на стадии работы над каркасом скульптор делает нечто гораздо большее, нежели только изготавливает каркас. Работа над каркасом не отделима от лепки, хотя и не является лепкой в буквальном смысле слова. В это время мы выполняем часть той скульптурной работы, в результате которой потом возникает законченный этюд. Эту часть работы, эти задачи (о них только что говорилось) решить совершенно необходимо, и притом не когда-нибудь, а именно сейчас, раньше всего. В последующем ходе работы мы будем опираться на то, что получили, узнали, будем согласовывать и соразмерять последующие действия с тем, что уже нами установлено. На стадии работы над каркасом мы словно обрели впереди себя цель и достигли того, что некоторые ее очертания стали для нас различимы. Направление на цель найдено, и мы пробуем сделать первые шаги на пути продвижения к ней, стараясь не терять ее из виду и не отклоняться в стороны. Стадия выполнения каркаса является ответственной в первую очередь потому, что в это время в воображении работающего впервые возникает и определяется в некоторых своих общих чертах будущий этюд. Наше представление о нем складывается именно сейчас. Если бы, предположим, глина стала бы сама, чудом, держаться без каркаса в воздухе на том самом месте, куда мы ее положим, это все равно не избавило бы нас от надобности прежде всего проделать то первичное определение в пространстве всего этюда в целом и его крупнейших частей, о котором говорилось выше. В некоторых отношениях предопределен и ход работ; он зависит от того, как мы начали: осмысленно, последовательно или сумбурно. Ответственность усугубляется тем, что наши предположения закрепляются, отмечаются в прочном материале — железе — и переделать будет довольно трудно.

Работа над железным каркасом не разрешает нам забывать об основных задачах этой стадии и форсирует эту черновую пространственную работу. Если отвлечься от чисто технических моментов борьбы с материалом, из которого делается каркас, то можно сказать, что работа над каркасом дана нам для нашей же пользы: она помогает появлению представления о том, каким будет этюд. К сожалению, некоторая часть учащихся долго не понимает скульптурного значения стадии работы над каркасом, и поэтому эта работа для них не представляет интереса. Такие учащиеся кое-как копошатся около каркаса, надеясь на то, что покажут свои возможности потом, когда настанет момент взяться за глину. Они, конечно, ошибаются. Создание скульптуры и развертывание своих способностей и сил начинается еще даже до того, как работающий берет руками за каркас. А к тому времени, когда настанет момент прокладывать, одни уже смогли добиться известных успехов, а другими уже упущена часть времени и «заложены основы» вялой и хаотичной работы.

Объяснить, почему многим ученикам долго не дается правильный подход к начальной стадии скульптурной работы, довольно легко. Во-первых, железный остов с привязанными тут и там деревяшками на первый взгляд очень мало похож на прекрасную живую модель. Чтобы осознать связь одного и другого, нужно уже немного уметь из того, что мы видим, извлекать при помощи рассуждения те стороны, которые сейчас нам нужны. Такое рассуждение нам необходимо, так как, повторяем, лепка с натуры — это не одно простое копирование. Нужно иметь развитое воображение и уметь пользоваться им. Это требует напряжения и подразумевает тщательное предварительное изучение и запоминание постановки, что, к сожалению, многие не делают как следует. Для тех учеников, которым уже лучше служит память и воображение и которые уже немного научились управлять процессом работы и собой,— для тех работа на стадии каркаса не бывает лишней скульптурного интереса, особенно, если ученик любит работать над передачей движения.

Трудности, которые ставит перед нами стадия работы над каркасом, вытекают из самой сути дела. Но дело требует, чтобы они были преодолены, опытен скульптор или нет, легко ему или нет. Деваться некуда. И они вполне преодолимы. Необходимы понимание своей задачи, энергия и воля. А это зависит только от самого скульптора. Модель всегда к нашим услугам — смотри, выбирай, запоминай! Надо научиться находить удовольствие в разрешении этих трудностей и в упражнении своих способностей.

Можно себе представить, что довольно увлекательным занятием могла бы быть непродолжительная работа над очень небольшим «этюдом», сделанным совсем без глины и пластилина, только из проволоки (разумеется, мягкой и податливой), это был бы «этюд-каркас», передающий основные оси движения и некоторые пропорции, это был бы «этюд в проволоке», сделанный с модели в какой-нибудь определенной и выразительной позе. Его можно сделать очень быстро — за полчаса, и это была бы тренировка в разборе движения и охвате пространства. Но мы не предлагаем, чтобы учащийся отдельно делал такие вещи. При помощи этого сравнения мы только хотим лучше дать понять, что может содержаться в работе над каркасом.

Часто бывает, что материал, из которого делается каркас для этюда в половину натуральной величины и больше, не настолько податлив, чтобы позволить превратить такой каркас в безукоризненный «этюд в проволоке». И не надо.

Мы хотим посоветовать ученику располагать в пространстве элементы своего каркаса не только так, чтобы они как-нибудь поместились внутри объемов, а так, чтобы они давали глазу оси тела, углы поворотов, пропорции. Тогда вам легче будет все время чувствовать перед собой будущую фигуру. Дорожите этим чувством будущей фигуры и используйте каркас для того, чтобы и он своим видом помогал вам это чувство поддерживать и развивать. Используйте все материальные средства, чтобы четко определить будущую фигуру. Не позволяйте ей ускользать, перемещаться и расплываться в неопределенность без границ и размеров.

Не спешите. Чтобы согнуть и привязать верно, физического труда необходимо столько же, сколько требуется на то, чтобы согнуть и привязать неверно. Поэтому тот, кто комкает и гонит кое-как работу над каркасом, тот чаще всего комкает как раз работу ума и воображения. Но не надо тратить и лишнего времени: не надо впадать в педантизм, гонясь за получением буквально «этюда в проволоке».

Тот, кто хорошо и отчетливо провел работу на этой не так долго длящейся стадии работы, тот, мы повторяем, не только соорудил каркас, но сделал нечто большее. Он забрал в свои руки будущую фигуру и, можно сказать, уже добился достижений в лепке. Они, эти достижения, пока еще для чужого глаза не видимы, но они скоро выступят наружу, когда начнется прокладывание фигуры глиной и последняя станет ложиться сразу на надлежащее место.

Особняком надо рассказать о способе построения каркаса по пунктам. Он применяется при работе над фигурами большого размера, когда становится невозможно, стоя вблизи, охватить глазом все пространство, которое займет будущая фигура, и когда необходимо строить очень прочный каркас, который нужно делать наверняка. Тут уже не приходится вспоминать о «лепке из проволоки» с помощью, главным образом, воображения и глазомера, когда работающий только несколько раз пускает в ход отвес, масштаб и циркуль, чтобы получить некоторые исходные данные. Тут все делается с помощью измерений, и измерения производятся с максимальной точностью, какой можно добиться при помощи отвеса, уровня и линейки с делениями. Возьмем в качестве примера случай изготовления по пунктам каркаса для этюда в натуральную величину с живой модели. Случай этот довольно редкий, но очень удобный, чтобы начать с него объяснение.

Для определения положения, которое занимает каждый пункт модели, нужный для построения каркаса, делается три промера. Они дают координаты этого пункта в пространстве. Высота данного пункта над горизонтальной плоскостью, на которой модель стоит, находится при помощи достаточно длинной рейки с делениями. Для нахождения двух других координат надо перед работой начертить на этой же плоскости прямоугольник произвольной величины. Посредством отвеса внутри этого прямоугольника отмечается вертикальная проекция данного пункта. Отстояние вертикальной проекции данного пункта от передней (задней) стороны прямоугольника и отстояние ее от какой-либо из боковых сторон являются искомыми координатами. Все три полученные величины, определяющие место данного пункта, записываются. На *рис. 23* это величины *A, B, C*.

На шите, который будет служить основанием для этюда, должен быть вычерчен прямоугольник, равный тому, какой вычерчен под моделью. От соответствующих его сторон отмеряют расстояния *A* и *B*, после чего по вертикали над полученной на плоскости точкой на высоте *C* находят посредством отвеса и рейки с делениями место нужного пункта.

Натурщик стоит на той самой плоскости, от которой отмеряются высоты пунктов, а этюд будет стоять еще на глиняном плинте какой-то высоты. Поэтому при откладывании от шита на этюде высоты *ϵ* ее нужно увеличить на высоту будущего плинта.

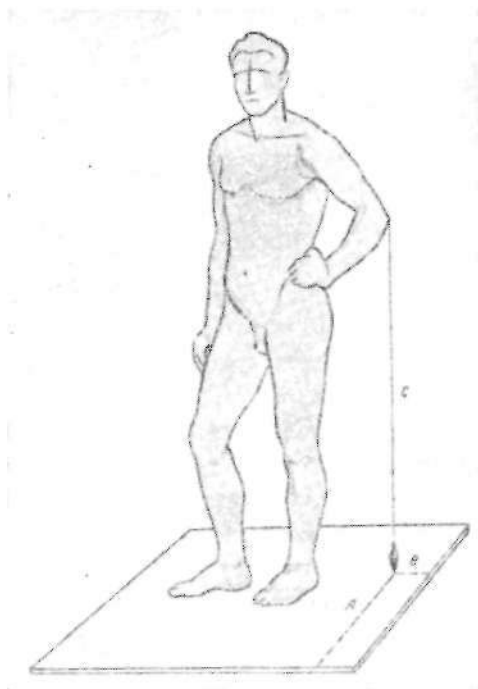


Рис. 23. Нахождение координат точки

Иногда от пункта нельзя прямо опустить отвес на плоскость основания. Тогда для измерения высоты к вертикальной рейке прикладывается линейка с укрепленным на ней уровнем, а координаты a и b — глубина и боковое отстояние — снимаются на модели следующим приемом: к пункту приставляется кончик линейки, которую держат на глаз горизонтально и притом так, что, если взглянуть сверху, линейка составляет прямой угол с пересекаемой ею стороной прямоугольника вниз. Рядом с линейкой спускается отвес. Наверху его нить касается линейки, а внизу его острый кончик касается черты, обозначающей сторону прямоугольника. Отрезок линейки от нити отвеса до пункта и есть одна из нужных нам координат (рис. 24). Такими же средствами устанавливается по координатам место пункта на этюде в том случае, если имеющиеся части каркаса не позволяют установить отвес над точкой, получающейся на плоскости основания после откладывания величин a и b .

Имея возможность найти в пространстве над щитом место любого нужного пункта фигуры, легко прикинуть, как нужно помешать в этом пространстве каркас. Найденные в пространстве пункты желательно отметить вешками, если в процессе изготовления каркаса уже появилась опора, к которой можно будет прикрепить такую вешку. Вешки (чаще всего это отрезки проволоки) одним концом привязываются, или привариваются, или вколачиваются в каркас. Свободный конец вешки устанавливается так, что он обозначает собой нужный пункт. Поскольку скульптор все время работает отвесом,

то совершенно обязательно, чтобы строящийся по пунктам каркас был неподвижен. Он ни в коем случае не должен качаться. Обычно его один раз, перед началом работы, устанавливают на очень хорошо отрегулированном заранее станке) как можно лучше по уровню или отвесу, а затем, чтобы не изменился наклон, даже не поворачивают до тех пор, пока работа по определению всех нужных пунктов не будет завершена и проверена.

Для этюда в натуральную величину, исполняемого с живой модели, способ построения каркаса по пунктам применяется лишь Изредка. При этом ограничиваются определением только небольшого числа пунктов и установкой очень немногих, иногда двух-трех вешек.

Способ построения каркаса и вообще фигуры по пунктам становится незаменимым и даже единственно возможным способом тогда, когда нужно сделать фигуру в полтора, в два, в три раза больше натурального роста человека. Такие большие фигуры делаются по тщательно разрабо-

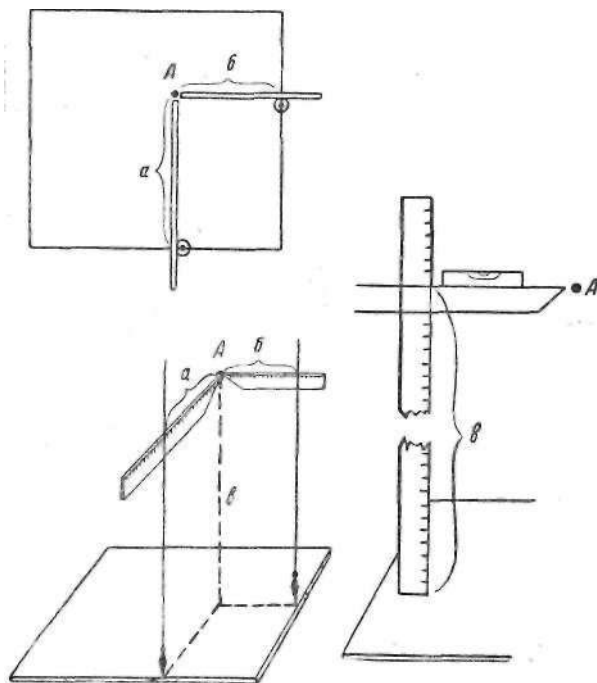


Рис 24. Нахождение координат в том случае, когда от определяемой точки нельзя опустить отвес

танной, выверенной во всех деталях, гипсовой модели, в несколько раз меньшей. Сделать при помощи пунктов черновое увеличение гипсовой модели не представляет хитрости, хотя и требует труда и точности.

Прямоугольник под будущей большой фигурой делается во столько раз больше прямоугольника под моделью, во сколько раз нужно увеличить скульптуру, и во столько же раз увеличиваются снятые с модели координаты *a*, *b*, *c* каждого пункта перед тем, как их откладывать на большой фигуре. Все пункты нумеруются и записываются в журнал пунктов, где для каждого пункта рядом с его номером проставляются его координаты в масштабе модели и его координаты в масштабе большой фигуры. Само собой разумеется, что обычно стараются обойтись наименьшим числом пунктов-вешек, однако при фигурах высотой 5—6 м их количество иногда доходит до нескольких сот. Без большого числа пунктов-вешек здесь никак не обойтись, и они нужны не только во время построения каркаса, но и во время прокладки. Без них человеку, стоящему на подмостках (или, как говорят, на лесах) вплотную перед фигурой, иногда в несколько раз большей, чем сам скульптор, было бы невозможно ориентироваться. Каркас для лепки очень крупных фигур нужен такой крепкий, что его почти в полном смысле слова приходится строить. Как ни прочен бывает глаголь, применяемый в таких случаях, часто бывает необходимым каркас для ног использовать как дополнительные столбы-устои. Для облегчения фигуры почти весь объем стараются заполнить деревом или сделать пустым, оставляя для наложения глины слой сантиметров в 10, а то и меньше.

Глава четвертая

НАЧАЛО ЛЕПКИ

«ВИДЕТЬ» БУДУЩУЮ ФИГУРУ

На той стадии работы, когда еще не обозначились полные, связные очертания всей глиняной фигуры, необходимо всячески заставлять себя «видеть» будущую фигуру, как будто она уже стоит на рабочем станке, не видимая ни для кого, кроме автора.

Если скульптор, прокладывая этот эюд, «видит» у себя на станке будущую фигуру, у него есть цель и есть мера для всего, все действия его освещены единым смыслом; каждая из поочередно намечаемых частей фигуры попадает на свое место и становится соразмерной целому, гармонически сливается с ним.

Пусть начинающий скульптор уяснит себе, какую важную работу нужно проделывать до того, как пустить в ход руки. Нужно серьезно поупражняться, чтобы суметь ясно увидеть перед собой то, что будешь лепить, можно сказать, «прежде чем лепить руками — нужно вылепить в уме».

Особенно подчеркнем, что представление о фигуре должно быть цельным. Это значит, что необходимо «вобрать» в себя модель обязательно всю целиком и уметь представлять себе в пространстве одновременно и нижнюю, и верхнюю крайние точки фигуры, и переднюю, и заднюю стороны ее, как нечто связанное вместе.

Если мы, когда лепим какую-либо из крупных частей, не научимся представлять модель всю целиком в каждый момент, то эти части сами собой не соединятся в целый организм. Один факт присутствия в нашей мастерской исправно позирующей модели еще несколько не гарантирует того, что эта модель перевоплотится в наш глиняный эюд. Наш глиняный эюд не станет отражением модели, если мы не сумеем предварительно охватить ее своей мыслью, заставить ее существовать внутри нас, в нашем представлении.

На первых порах образ фигуры, строящийся в голове скульптора, сможет, конечно, отразить модель лишь в общем. Уточнение дальше будет происходить параллельно с рабо-

той рук по глине. Руки будут помогать дальнейшему освоению модели сознанием, закрепляя уже добытые представления, спасая их от опасности исчезнуть.

Однако работающий с самого начала должен добиться того, чтобы в его цельном представлении о фигуре присутствовали вполне четкие данные о некоторых самых важных, самых общих пластических особенностях постановки, какие-то первоочередные пластические черты, то есть наиболее общие направления, наиболее крупные пропорции должны быть с самого начала усвоены без всякой приблизительности.

Для этой предварительной, но не второстепенной, работы, совершающейся «внутри» скульптора и не приносящей в первые минуты никаких видимых для постороннего глаза результатов, требуются сосредоточение внимания и напряжение сил. Однако это не так уж трудно. Ведь нет ни малейшей необходимости этот образ будущей фигуры сочинять, выдумывать. Прообраз нашей будущей фигуры — модель — всегда к нашим услугам. Нужно только воспользоваться ею.

Надо направить работу своего сознания на широкий охват модели, заставить действовать внимание, суждение, память и, наконец, пространственное воображение. Практически это значит осматривать модель со всех сторон, стараясь разобраться в ней и вобрать в себя достаточный по своей важности и по своему количеству материал, чтобы построить из него связный и цельный образ фигуры в своем воображении. (Еще раз напоминаем о тех небольших упражнениях, о которых говорилось выше в разделе «Предварительное изучение модели». Они могут сделать свой вклад в важное дело освоения модели, и мы советуем не пожалеть небольшого времени, необходимого для их исполнения.) Трудность здесь заключается, пожалуй, только в том, что обычно трудно заставить себя взяться за эту работу. Как правило, нам больше хочется лепить, чем знать и представлять себе, что мы лепим. Нам жаль времени, чтобы как следует познакомиться с объемно-пространственными данными модели. Но нам при этом почему-то не жаль времени на то, чтобы лепить, не осознавая своей задачи, не проанализировав предмета.

ВЫДЕЛЯТЬ ГЛАВНОЕ

То, о чем мы говорили, есть только одна из граней великого правила Микеланджело: «Работают головой, а не руками». Может быть, мы задержались на разборе такого неосознанного предмета, как фигура, существующая только в чем-то воображении, и сделали слишком большой упор на «работу головой». Это потому, что начинающие часто видят свою задачу только в работе руками, поддаются инерции и пытаются обойтись руками при некотором участии глаз—и все. Они спешат переносить на глину мелкие, непроверенные, не связанные с целым образом зрительные впечатления. Иногда даже «удается» сложить на первый взгляд не очень плохой этюд из вылепленных по очереди кусочков, так и не запомнив цельного образа фигуры, так и не научившись охватывать ее представлением. Не нужно объяснять, что от такой «удачи» терпит урон сам скульптор. Если, приступая к прокладке, долго завозиться с одним случайным местом, то мысль о целой фигуре исчезнет и действия лишатся необходимой целеустремленности и единства. Задача — скорее схватить мыслимый образ весь целиком, закрепить его, придать ему определенность и обеспечить работу над его дальнейшим развитием, его дальнейшим уточнением.

Скорость и широта охвата могут быть достигнуты отнюдь не торопливостью. Они достигаются спокойным сосредоточением на том, что является сейчас главным. А главное— наиболее общие или многоопределяющие пластические данные, охватывающие крупнейшие части или целые группы частей. Сначала надо отмечать самое общее и самое главное. Пожалуй, всегда, в каждый момент работы, надо разыскивать и схватывать самое большое или многоопределяющее из всего того, что еще не схвачено; но никогда ради чего-то незначительного, частного не отказываться от имеющейся возможности схватить наиболее общие и крупные зависимости, отношения, размеры, если есть еще в натуре не взятые нами зависимости, отношения, размеры, более общие и крупные, чем те, которые сейчас случайно остановили наше внимание. Нужно вырабатывать в себе «жадность» такого рода. Она могла бы стать хорошим руководящим правилом при установлении того или иного порядка действий на начальной стадии работы над учебным этюдом.

Итак, рассматривая модель и стараясь усвоить ее, надо перед тем, как что-либо сделать, еще суметь понять и увидеть, что может быть сейчас для нас в ней главным.

И только тогда наступает очередь рук. Лепка с натуры тем и трудна, что с самого начала требует обобщающей работы мысли.

Глядя на модель, необходимо учиться различать в ней как бы ступени важности, спускающиеся, как лестница, от самого важного, то есть самого крупного или общего, до самого мелкого, мельче чего нас уже ничто в фигуре не интересует. Эти «ступени важности» даны самим устройством человеческой фигуры. В работе мы должны внимательно следить за тем, чтобы не перескочить ни через одну ступень. Не нужно заниматься мелким, если еще не взято крупное, в состав чего входит это мелкое. Если крупное взято, тогда можно быть уверенным, что любое входящее сюда мелкое или подчиненное рано или поздно удастся «посадить» на свое место. Спускаясь по «лестнице важности», надо будет следить также за тем, чтобы на каждой ступени сделать во всей фигуре все то, что хоть и находится в разных концах, но относится к этой же ступени, и только потом «спускаться» на следующую. Нужно следить, чтобы не углубляться слишком далеко в уточнение какой-либо из частей, если другие столь же значащие части или хотя бы одна из них очень отстали. У нас появится несколько направлений, по которым пойдет спуск по «лестнице важности», последовательное уточнение. До поры до времени не надо увлекаться чрезмерным продвижением по какому-нибудь одному направлению. И уж совсем непозволительно в начале работы заниматься уточнением какой-нибудь одной части в то самое время, когда другая часть такого же порядка важности еще даже не намечена.

РАЗЛИЧАТЬ ОСТОВ ПОСТРОЕНИЯ

(Рис. 25, 26, 27, 28, 29)

Когда мы только что употребляли выражение «взять» или «схватить» всю фигуру или часть, мы не имели в виду немедленного наполнения всего объема и обозначения общей формы. Мы имели в виду, в первую очередь, необходимость установить местоположение и наиболее характерный размер — иначе говоря, работу преимущественно над общим движением, наиболее важными пропорциями и связями частей.

Исходя из задачи схватить (в указанном смысле) всю фигуру в целом и сделать это по возможности быстро, но в то же время без спешки, мы считаем нужным в самом начале работы обратить внимание преимущественно на немногие конкретные точки и линии тела человека, совокупность которых мы назовем остовом построения. Этот остов послужит для нас как бы скелетом глиняного тела. Остальное будет подчиняться ему.

На *рис. 25* изображен остов построения торса. Мы взяли для него яремную ямку (верхний конец рукоятки грудины), седьмой шейный позвонок (точнее, его остистый отросток, хорошо заметный на теле), лонное сращение и две передневерхние, а также две задневерхние ости подвздошных костей. Форму трапеции таза, образованной последними четырьмя точками, нужно как можно лучше прочувствовать и воспроизвести. Тот, кто правильно воспроизведет и поставит эту трапецию в пространстве то есть поместит ее на нужном уровне и придаст ей верное положение (наклоны вперед и в сторону) — заложит фундамент всего здания фигуры. Тот, кто верно ухватил размещение над тазовой трапецией яремной ямки и седьмого шейного позвонка, тесно связанных друг с другом, — уже почти что «взял» весь торс.

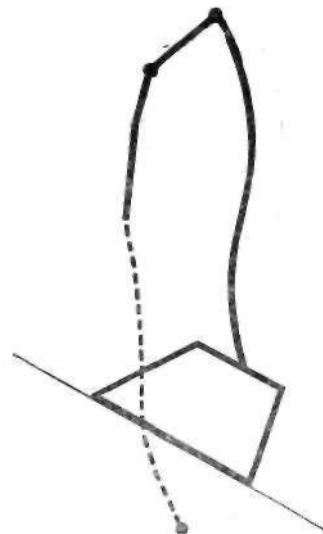


Рис. 25. Остов построения торса

Нужно мысленно провести прямую — «седьмой шейный позвонок — яремная ямка» и прочувствовать ее наклон, пропорциональное отношение ее длины ко всему остальному и ее направление «сзади — вперед», строжайшим образом соответствующее движению будущей грудной клетки. В это время необходимо усилием воображения видеть будущую грудную клетку и ощущать ее поворот (если таковой имеет место) по отношению к фронту тазовой трапеции.

Передняя и задняя главные линии являются важнейшим сечением, завершающим остов построения торса. Они должны быть безукоризненно нарисованы во всех трех измерениях с полным пониманием отразившихся в этих линиях движений таза и грудной клетки.

Поворот грудной клетки, пока ее полный объем еще не проложен, вполне можно передать направлением мысленно проводимой линии «седьмой шейный — яремная ямка» и направлением всей плоскости «позвоночник — ось грудины», в которой лежит линия «седьмой шейный — яремная ямка».

Пусть остову построения торса в целом будет придано как можно более верное общее движение, пусть он в целом будет как можно вернее посажен на свое место внутри всей фигуры, потому что этим определяется не только торс, но и пропорциональные взаимоотношения всех трех крупнейших членений, составляющих вместе весь рост фигуры: ног, торса и головы вместе с шеей.

Продолжим перечень элементов остова построения фигуры (*рис. 26* и *27*). Длину шеи можно закрепить путем отметки двух точек, соответствующих козелкам ушных раковин. Мы берем для включения в остов построения фигуры точки козелков по той причине, что они, во-первых, представляют собой максимально четкие ориентиры, а, во-вторых, мало

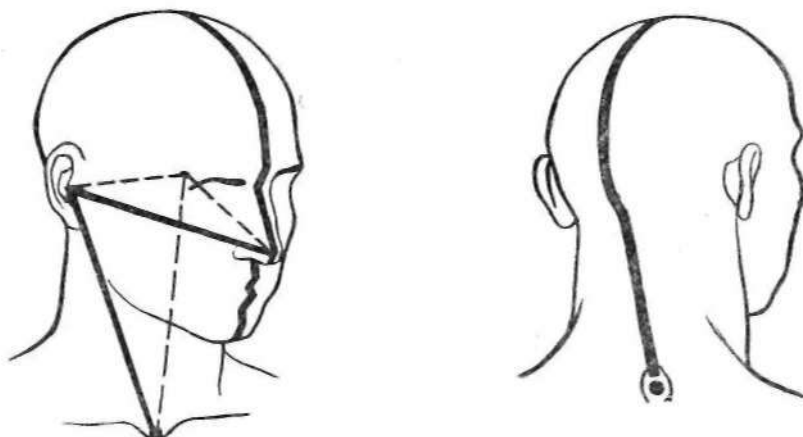


Рис. 26. Остов построения головы

изменяют свою высоту, когда модель, как часто бывает, немного больше опускает или поднимает голову, чем это полагается по постановке. Они расположены близко к фронтальной оси, вокруг которой происходит поднятие или опускание головы. В этом нетрудно убедиться, посмотрев на череп и обратив внимание на место расположения суставных отростков, вступающих в соединение с суставными ямками атланта, и представив себе, где находятся у живого человека козелки ушных раковин. Впоследствии мы, исходя из местоположения козелков, установим место кончика носа.

Если представить себе пространственное положение двух связанных вместе треугольников, изображенных на рис. 26, и найти их пропорции, то движение головы, ее общее размещение над верхним концом торса и размер определены. Голова будет более или менее «привязана». Сзади для ее привязки имеет значение верхняя часть задней главной линии — от седьмого шейного позвонка до затылочного бугра.

Для построения самой головы наибольшее значение имеет линия сечения ее сагиттальной плоскостью* на всем протяжении этой линии от подбородка до затылочного бугра.

Движение и пропорции бедра и голени закрепляем, устанавливая местоположение коленных чашечек и лодыжек, внутренних и наружных. Очертания следков на плинте дополняют представление о фигуре, они тщательно согласуются с яремной ямкой (рис. 27).

Фасад по плечам может не совпадать с фасадом грудной клетки в том случае, если акромиальный конец одной ключицы выводится в результате движения руки вперед, а у другой ключицы он остается на месте или отводится назад. Движение плеч и, вместе с этим, начало рук обозначаем, устанавливая места верхушек плеча (акромиальных отростков обеих лопаток).

* Сагиттальная плоскость — воображаемая плоскость, рассекающая форму на две равные части, правую и левую.

Отмечаем локти и нижние головки локтевых костей, делаем наметку движения и пропорций рук. К нижней головке локтевой кости присоединяется остов построения кисти, важнейшим элементом которого служит линия, проходящая через все пястнофаланговые суставы. Ее ход в пространстве должен быть прослежен.

В начале лепки мы сосредоточиваем внимание преимущественно на элементах остова построения для того, чтобы без задержки охватить ими всю фигуру. Элементы остова построения сыграют роль вех, или маяков. Мы берем минимальное число маяков. Меньше уже нельзя — исчезнет определенность. Больше — можно, но в самом начале пока не нужно, чтобы не замедлять процесса охватывания фигуры в целом.

В определенный момент прокладки могут помочь порядку в работе главная линия ноги и линия локтевой кости, видной: под кожей на всем протяжении от локтевого отростка до нижней головки (рис. 28, 29). За главную линию ноги можно взять линию, соединяющую ближайшие к зрителю точки поверхности, когда он стоит точно спереди. В нижней половине эта линия будет означать передний гребень большеберцовой кости.

Остов построения можно сравнить по степени его значения для работы с первым звеном цепи, за которое надо потянуть, чтобы вытащить потом всю цепь. Знание пространственной системы, называемой нами остовом построения, и понимание необходимости посмотреть ее всю, прежде чем позволить себе углубиться во что-нибудь другое, поможет бороться с обычным искушением перелепливать и перерисовывать с одной точки зрения, помешает увлечься регистрированием очертаний при одном каком-либо повороте модели, поможет привыкнуть к сугубо пространственному значению начальной работы; приучит относиться к фигуре как к единой, хотя и сложной, пространственной системе.

Остов построения можно считать конкретным вещественным обозначением наших наиболее общих мыслей о фигуре. Если не разрывать «общее» и «конкретное», если с первых шагов, когда идет установление самого важного и самого крупного, ставить себе задачей работать конкретными средствами, тогда то, что мы сделаем вначале, хорошо свяжется с тем, что мы будем делать в конце. Между тем и другим не будет неразрешимого противоречия, и переход от одного к другому пройдет безболезненно, без разочарования в сделанном ранее, как это нередко у нас бывает. Если же сначала работать неконкретно и приблизительно, то период «выползания» из первоначального туманного состояния к той определенной, точной, не пропускающей нужных частностей работе, какая становится совершенно необходимой под конец, будет очень болезненным и трудным.

Остов построения мы должны делать с наибольшим вниманием и каждую точку, каждый объем этого остова пытаться ставить сразу верно, на окончательное место в

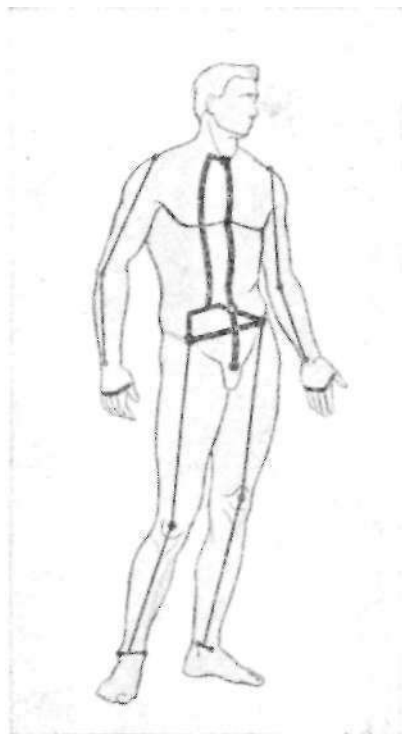


Рис. 27. Остов построения фигуры

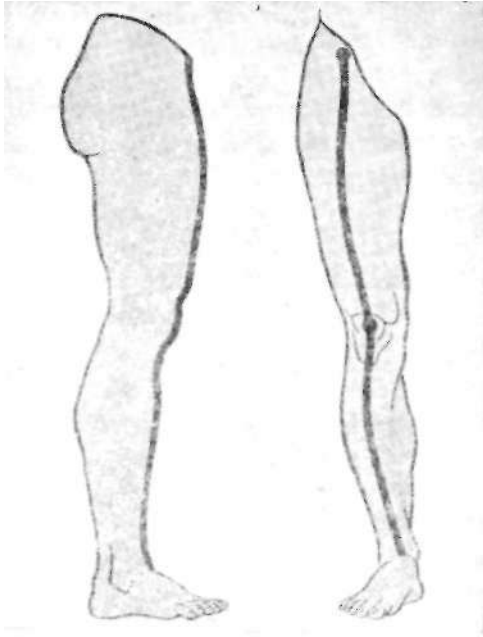


Рис. 28 Главная линия ноги



Рис. 29 Остов построения руки

целом. Как только какой-нибудь определенный кусок остова построения правильно поставлен в пространстве, внимательному наблюдателю хорошо видно, верно или неверно найдено его место внутри общего, даже если это общее в какой-то части приходится дорисовывать воображением. Как только какой-нибудь кусок остова построения поставлен — мы должны быть готовы держать ответ за его установку и за правильную передачу того, что им определяется в фигуре. Нам не подходит отговорка: «я еще не закончил эту, поэтому прошу ни в чем ко мне не придирайтесь». Ею могут пользоваться только те, кто предпочитает барахтаться в неопределенных расплывающихся массах. Действительно, ценой отказа от решительной установки главных направлений, размеров, пропорций в их конкретном выражении можно застраховать себя от любого упрека. Но не стоит завидовать такому безответственному состоянию. Оно не сулит ничего хорошего.

Конечно, возможны и даже неизбежны промахи. Они наверняка будут. Однако гораздо лучше ошибиться при попытке решительно поставить что-то на единственное принадлежащее ему место в целом, нежели «без ошибок» месить глину, трусливо остерегаясь, членораздельно заявить о чем бы то ни было. Подобное занятие можно было бы сравнить с толчением воды в ступе. Нам же нужна целеустремленная, напряженная и ответственная работа. Поэтому каждый раз, собираясь обозначить нечто важное: установить какую-то точку, план, кусок, — мы должны намереваться поставить эту точку или этот план, или этот кусок — сразу на окончательное место.

О НАКЛАДЫВАНИИ ГЛИНЫ НА КАРКАС

(Рис. 30, 31)

В работе с натуры должно стать заповедью: накладывать, срезать или перемещать глину сразу настолько, насколько необходимо. А если масса глины, с которой нужно произвести операцию, слишком велика для этого, сначала ставят вехи, или маяки, указывающие на то, что скульптор знает, что и как он собирается делать. Надо стараться так же напряженно чувствовать нужное место в пространстве, как чувствует нужное место на плоскости рисующий пером, которому нельзя стереть проведенной линии. Где это место в пространстве — подскажет нам образ желаемого целого, который мы обязаны видеть в своем воображении. Не чувствуя, не видя желаемого целого и поэтому не имея меры для того, чтобы добавить или срезать глину или переместить ее сразу, — лучше не трогать и не возиться попусту.

Самое главное из сделанного нужно брать в качестве опоры для всего дальнейшего. Мало того, чтобы увидеть и наметить что-то, предположим, даже очень важное. Надо сделать это так хорошо, чтобы этим потом можно было воспользоваться.

Важнейшим достижением такой работы будет сколачивание того, что мы назвали остовом построения фигуры. Обращая преимущественное внимание на остов построения в начале работы, мы не перестанем ясно видеть его среди всего остального множества форм и при дальнейшей работе. Он останется как бы скелетом глиняного тела. Остальное будет подчиняться ему. Положение любой детали формы должно устанавливаться по отношению к твердому остову построения, а не наоборот. Мы не позволим себе небрежно сбить и нарушить его, увлекшись какой-либо деталью. Работая над множеством больших и малых форм, передвигая их, мы остановим себя, если по инерции занесем руку на твердо установленный элемент остова построения. В остов построения (т. е. в элементарный строй, в общее движение и в наиболее крупные пропорции) мы имеем право вносить изменения только при условии, что держим в это время в представлении всю фигуру целиком. Конечно, по мере продвижения работы над этюдом нам придется уточнять остов построения, исправлять ошибки в нем; может быть, мы начнем (если твердо решим, что это нужно) вносить коренные перемены в общее движение или даже в само размещение фигуры около каркаса (последнее — в редких случаях), но когда мы возьмемся за это, мы будем помнить о связанности всех элементов его в неразрывную систему. Изменив одно, мы обязательно посмотрим, что от этого могло измениться в связях целого, и не пойдем дальше ни в чем, пока полностью не восстановим элементарной слаженности всей большой системы.

На всех этапах лепки этюда приметы более общих или крупных отношений, связей или членений должны быть опорами в работе над отношениями, связями или членениями более мелкими, подчиненными. Отношения, связи или членения одной группы важности или стоящие, так сказать, на одной ступени не должны смешиваться с отношениями, связями и членениями, принадлежащими к другой, низшей или высшей ступени. Они для работающего словно помечены разными цветами в этюде. Работая над рядом мелких, подчиненных отношений, изменяя их как угодно, мы не должны залезать в более крупное, мы должны, так сказать, с почтением останавливаться перед теми конкретными местами

нашего этюда, которые утверждают ранее установленные старшие, или господствующие, то есть более общие отношения. А если придем к необходимости ввести и сюда изменения, то нужно обязательно просмотреть вновь весь ряд отношений этого, более высокого порядка важности. Согласованность всех отношений этого, более высокого, порядка важности должна быть восстановлена прежде всего; связи между ними не должны остаться разорванными ни на минуту.

Из вышесказанного ясно, что одной из важнейших конструктивных задач в начале лепки мы будем считать охват всей фигуры (в смысле основного движения, основных пропорций и элементарных связей между отдельными объемами) при помощи остова построения. Нельзя, конечно, говорить о возведении голого остова построения, нельзя говорить о расстановке в пустом пространстве отдельных точек и линий. В ходе прокладки на каркас должно быть, в конце концов, наложено полное количество глины, необходимой для заполнения объема фигуры, и мы, накладывая глину, будем неуклонно продвигаться к этому.

В наложении глины должна быть определенная дисциплина действий, подобно тому, как существует своя, и очень жесткая, дисциплина в вырубании из камня.

Если высекание из камня есть приближение к представляемой форме снаружи путем убирающего лишнего, то лепка из глины при всей своей свободе обязательно подразумевает приближение изнутри, путем наращивания, которое здесь является совершенно неизбежным моментом, особенно при лепке на каркасе. Понимание этого может помочь нам сделать вывод о характере той дисциплины действий, которая, несомненно, требуется обстоятельствами при лепке из глины и которой очень не хватает многим ученикам. С глиной, действительно, в противоположность камню, можно делать все, что угодно, но нельзя безнаказанно для этюда делать все, что угодно, со своим представлением о форме. Прежде всего это представление должно иметься в воображении работающего, а затем его нужно поддерживать и развивать, что возможно только в том случае, если метод действий скульптора будет этому способствовать.

Посмотрим с данной точки зрения на процесс первоначального воссоздания отдельного объема. Сколько-то времени кусок глины растет, приближается к будущим пределам желаемого объема, но все еще остается всего-навсего, скажем, ядром его. И это начальное ядро, совсем непохожее на оригинал, все-таки уже может отразить какие-то моменты понятия об будущем предмете, а дисциплина лепки требует, чтобы автор уже знал эти моменты и отметил их в своей работе. При всей грубости начальной болванки нужно как можно раньше стараться показать, каким образом мы располагаем в пространстве те оси и плоскости интересующего нас объема, которые дают его движение, а также определяют точное место, к которому он привязан. Если, например, идет речь о начальном ядре головы, то, уточнив, во-первых, предполагаемое положение фронтальной оси, на которой будут располагаться козелки (*рис. 30, 2*), и показав, во-вторых, срединную плоскость (*рис. 30, 1*), вполне можно привязать будущую голову к торсу (что так важно, когда голова лепится как часть фигуры, и можно кое-что сказать о ее движении). Если же, в-третьих, дать понять, как мы расположим, например, кончик носа, то никаких сомнений в том, каковы место и движение будущей головы, возникнуть не может.

Наращиваемое ядро будущего объема во все время прокладки должно при первом взгляде на него говорить своей формой и своей величиной, что оно только начальное

ядро, а не сам окончательный объем. Не нужно прежде времени лепить на нем никаких деталей окончательного объема — это будет лишняя и бесполезная работа, и не нужно в наращивании его настолько близко подходить к окончательным границам преследуемого объема, чтобы появилась опасность спутать, где одно, а где другое. Достижение в каком-то месте границы окончательного объема должно представлять собой заметный скачок. Это переход к другому состоянию работы. Конечно, такой скачок нельзя сделать сразу во всех местах. Сначала его придется сделать в одном месте, потом в другом, потом в третьем и т. д., каждый раз стараясь сразу верно попасть в какое-то определенное место объема.

Бояться конкретности и не стремиться к точному попаданию по причине опасения ошибиться — не следует. Отдельные ошибки не страшны, их можно исправить. Страшно отсутствие желания попадать в конкретное место целого. Это значит — нет определенной мысли о целом, а следовательно, нет цели и смысла в работе.

Требование конкретности и точности не противоречит понятию о работе вначале над самым общим. Неверно было бы руководствоваться мнением, что в лепке с натуры понятие «общее», «крупное» — это то же самое, что «туманное», «приблизительное» или даже «небрежно набросанное». Плохо, если наше понятие о крупных чертах и общих связях будет приблизительным, а из-под наших рук будет выходить лишь нечто, ни к чему не обязывающее. Можно сказать, что всегда нужно стремиться к конкретности и точности в работе; только вначале это будет точность лишь в самом главном, в самом общем, а в конце — это будет точность и в общем, и во многих частностях.

В первую очередь нужно наложить глину в самых характерных местах, которые наиболее решительно определяют положение и основной размер той формы, над которой мы работаем.

Схватив объем сначала за его самые характерные пункты и сечения, остается сделать следующий скачок в прокладке — наполнить объем весь целиком, так что с этого момента станет возможным не только вообразить его по отдельным приметам, но, наконец, и увидеть в реальности, конечно, сначала в упрощенном, обобщенном состоянии.

Таковы в общем три момента в накладывании глины:

- 1) начальная болванка или ядро будущего объема,
- 2) отдельные вехи, или маяки будущего объема,
- 3) сам объем — в упрощенном виде. (Конечно, если прокладываемый объем очень мал, то, представляя его окончательные пределы, можно проложить его одним приемом.)

По нашему мнению, можно и нужно обойтись совсем без момента беспорядочного накалывания глины.

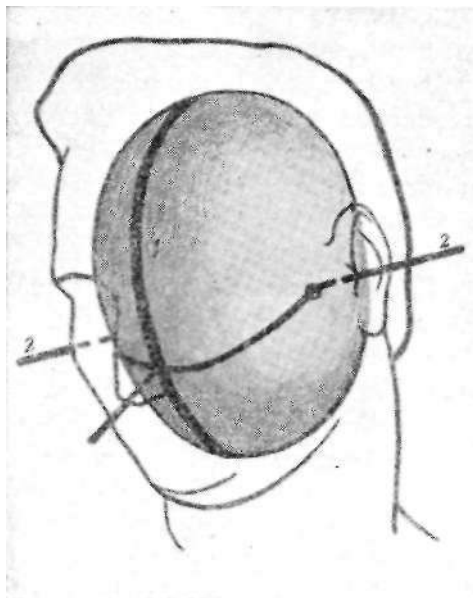


Рис. 30. Накладывание глины (накладывание ядра будущей головы)

Если в процессе лепки все время сохранять в своем воображении то, что собираешься вылепить, то для каждого момента в прокладывании найдутся такие характерные приметы или качества предмета, которые уже вполне подвластны для изображения. Элементарная дисциплина лепки требует, чтобы они были переданы, показаны, а не забыты. При взгляде на прокладываемый этюд, на какой бы ранней стадии он ни находился, всегда хорошо видно, присутствует у автора понятие о преследуемой им цели и о самых важных ее элементах в данный момент или автор просто спешит наудачу копировать обрывки внешности.

Начиная прокладку такого сложного, составленного из многих, и при том движущихся друг относительно друга объемов предмета, каким является человеческая фигура, нужно помнить, что мы лепим фигуру на каркасе и должны не только прикинуть и установить расположение ее основных частей относительно друг друга, но и убедиться, что все они удовлетворительно разместятся относительно каркаса, чтобы не было неожиданных неприятностей, чтобы нам не пришлось в разгаре работы в один прекрасный день заявить: «А у меня вылез каркас». (В этом профессиональном обороте речи забавным образом отразилось желание говорить об этом неприятном происшествии так, как будто оно случилось отнюдь не по упущению работающего.) Начальная стадия прокладки в известном смысле сходна с тем, что мы делали, работая над каркасом, когда мы старались предельно экономными намеками обозначить место, которое должна занять наша будущая фигура, и в это время прикидывали, как размещается внутри нее наш каркас. Сейчас мы еще некоторое время продолжим подобную тактику и в первые минуты не будем слишком поспешно заваливать каркас глиной, чтобы не сразу потерять его из виду. Некоторое (непродолжительное) время следует поработать нарочно не спеша с наращиванием глиняных массивов и оперировать главным образом отдельными маяками, относящимися к остову построения. Поддерживать наши маяки в пространстве будет каркас. Самое первое время он будет у нас кое-где совсем обнаженным или обложенным только тонким слоем глины — таким, слоем, какой потребуется, чтобы было на чем установить наши маяки. Действуя таким образом, мы еще до накладывания полной массы глины узнаем, нужно ли где-нибудь изменить каркас, и если окажется нужным, то произведем переделку своевременно и наиболее безболезненно. Срывать уже полностью наложенную глину для того, чтобы исправить упущения в каркасе, всегда неприятно; лучше предупредить это. Но, когда фигура уже будет полностью проложена, и все-таки неожиданно выйдут наружу серьезные недостатки каркаса, то нужно снять глину и каркас переделать. Иногда, если случилось, что каркас «вылез» в не очень важном месте, можно и так оставить: пусть торчит. В этом случае надо обязательно побороть искушение слегка исказить близлежащую форму с целью побольше прикрыть свой промах. Такое искушение обязательно будет в подсознании. Надо, наоборот, заставить себя решительно обнажить высунувшуюся часть каркаса.

Так или иначе всю глину, потребную для наполнения объема фигуры, необходимо наложить на каркас постепенно, наращивая кусок за куском, придерживаясь продуманной последовательности и порядка от общего к частному. Элементы внутренней конструкции лучше всего брать в той самой очередности, в какой они стоят друг за другом благодаря объективно существующему устройству природы. Это могло бы быть чем-то вроде возведения фигуры по ее собственным законам: определяющее — сначала, зависимое — потом.

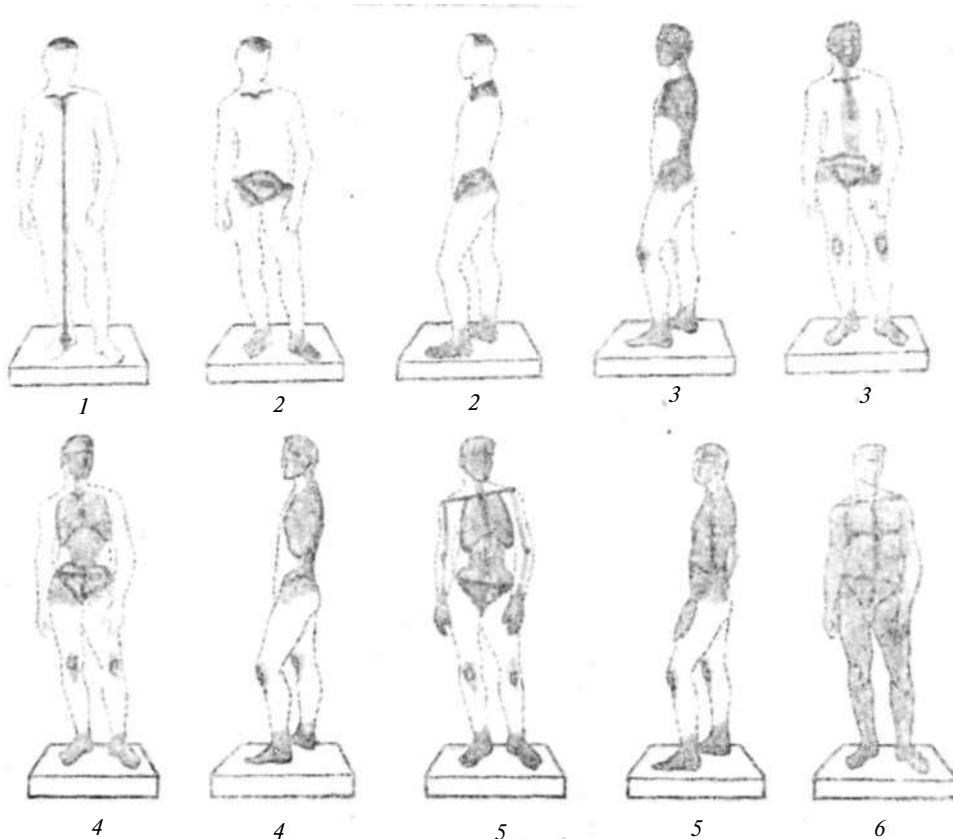


Рис. 31. Возможная последовательность выявления фигур при прокладывании глины

Мы предлагаем для примера тот порядок выявления фигуры, который намечен на рис. 31 (каркас на этом рисунке не показан). Как и сколько подкладывать глины, чтобы можно было выполнить предлагаемые пространственные построения, предоставляется на усмотрение работающего.

Самые ранние моменты выявления фигуры в процессе прокладки (рис. 31, 1): определение макушки головы, обозначение верхнего конца грудины с яремной ямкой, установление очертаний следков на плоскости основания. Это почти повторение того, что уже делалось во время изготовления каркаса. Поверхность плитна, после того как каркас сделан, должна быть приведена в порядок и должна представлять собой горизонтальную плоскость. Грубые неровности или уступы у самых ног этюда всегда мешают восприятию постановки, роста и пропорций фигуры.

На рис. 31, 2 показано продолжение работы. Имеющиеся пределы будущей фигуры позволяют приступить к установке таза, геометрическим остовом которого служит упоминавшаяся выше трапеция, составленная четырьмя осями подвздошных костей. Верно вписав ее в пока еще только воображаемую фигуру, отмеченную ранее взятыми приметам,

отныне можно считать таз нерушимой базой всей постройки. Эта база не подлежит перемещению (если только не потребуются из каких-нибудь экстраординарных соображений переместить всю фигуру). Если мы найдем, что нужно, например, уточнить наклон торса, то мы теперь будем следить за тем, чтобы переместился только его верхний конец, а фундамент фигуры остался на месте (напоминаем, что, сместив верхний конец торса, нужно снова заниматься согласованием яремной ямки и опорного следка).

Ставя таз, надо обратить особое внимание на то, где при выбранном нами месте таза расположится поперечное сечение корня шеи. Это как раз то в буквальном смысле слова узкое место, где имеется наибольшая опасность обнажить каркас в ходе дальнейшей работы. Надо убедиться, что при выбранном месте таза каркас попадает в центр сечения шеи или, еще лучше, немного сзади. Если не попадает — перегнуть каркас, либо переместить тазовую трапецию, то есть всю будущую фигуру со всеми наличными приметам ее расположения в пространстве. Выяснившееся пояса корня шеи обозначить не только яремной ямкой, но теперь и седьмым шейным позвонком, обращая внимание на направление в пространстве отрезка прямой, соединяющей седьмой шейный позвонок и яремную ямку, как об этом говорилось выше, когда рассказывалось об остове построения торса.

Следующий возможный момент прокладки изображен на *рис. 31, 3*. Восстанавливаем в пространстве линию позвоночника и соединяем ею седьмой шейный позвонок с тазом. О значении передней и задней главных линий для построения фигуры говорилось выше, и здесь мы повторять это не будем. Пусть линия позвоночника будет проложена раньше, чем какие бы то ни было формы поверхности спины, потому что они зависят от линии позвоночника и держатся на ней, а не наоборот. Ход основного стержня фигуры нужно приучиться воссоздавать сразу таким, какой он есть, не прибегая к грубой и произвольной схематизации. На живом человеке линию позвоночника (точнее линию остистых отростков) нельзя увидеть сбоку, в профиль, как это хотелось бы, с этого направления она окажется закрытой более выступающими частями. И все-таки надо постараться не отступить перед этим затруднением. Применяв рассматривание натуры «слева—сзади» и «справа—сзади», можно составить себе полное представление о линии позвоночника и воспроизвести его не после, а до прокладки общих планов спины.

Этим можно будет заранее избежать излишней примитивности общей формы спины, той примитивности, которая иногда имеет место, если работающий, ориентируясь на внешние очертания при виде сбоку, сначала прокладывает грубыми планами общую коробку спины, а уж когда-нибудь потом намечает позвоночник. Эта примитивность иногда задерживается и становится уже не упрощением для быстроты прокладки, а неверностью и порождает, как всегда, другие неверности: в передаче осанки, в посадке головы и т. д.

Поставив позвоночник, прокладываем грудную кость, по которой проходит верхний отрезок передней главной линии. До этого направлением воображаемой прямой «седьмой шейный — яремная ямка» был уже сделан намек на ориентирование грудной клетки. Теперь мы подтверждаем его всем направлением воображаемой плоскости, мысленно проводимой через середину проложенной грудной кости и через грудной отдел позвоночника. Устанавливаем положение грудной клетки над тазом, ее движение, некоторые главные пропорции.

Сразу на своем месте, сразу в размере и сразу в полную массу прокладываем следки если не сделали этого еще раньше, и быстро доводим до полного объема голову. При размере фигуры в $\frac{1}{2}$ натуральной величины или в 1 м голова невелика, и это сделать легко. Бессмысленно нарочно делать следки и голову сначала очень маленькими, затем побольше, затем еще побольше и т. д. Это будет создавать представление не о той фигуре, которая должна быть, а о какой-то совсем другой. Следки и голову мы прокладываем в полный объем как можно раньше, с той именно целью, чтобы они со всей определенностью говорили о той фигуре, которая должна возникнуть.

Всем «концам» фигуры лучше появиться на свет как можно раньше. Было бы очень грубой ошибкой, мешающей правильно думать о целом, проложить полностью торс и заняться какими-нибудь подробностями его формы, между тем как еще нет следков, головы, кистей.

Особенно нехорошо откладывать появление объема головы. Без него фигура (все равно в данном случае какая: проложенная или еще в значительной части только мыслимая) не имеет определенной величины и не имеет важнейшей мерки для суждения о ней.

Когда приходит очередь наметить размеры и движение бедра и голени, начинаем с постановки коленной чашечки.

Вслед за этим прокладываем полные массы главных конструктивных объемов торса — грудной клетки и таза (рис. 31, 4). Раньше, чем полностью будет проложена масса фигуры, вы прочувствуете глазом и руками форму нижнего сечения грудной клетки и верхнего сечения таза, пользуясь тем, что пока еще их можно видеть у себя на этюде почти что насквозь и потрогать руками на всем их протяжении.

Рис. 31, 5. Теперь, когда есть массив грудной клетки, можно отметить самые важные пункты, характеризующие движение и пропорции рук: верхушки плеч, локти, нижние головки локтевых костей. Кисти, как мы уже говорили, прокладываются в полную массу, хотя еще плечи и предплечья даны отдельными намеками. Очень важно, когда до этого доходит дело, сразу и без приблизительности дать верный, в общем, рисунок ключиц в плане — их изгиб и степень углубления наружных концов по сравнению с внутренними — подобно тому, как нужно было сразу и без грубой схематизации дать линию позвоночника. Необходимо понаблюдать рисунок ключиц и снизу, и, особенно, сверху, залезая для этого на специальную лесенку или на высокий станок. Пожалуй, последними перед повсеместным набиранием полных объемов устанавливаются такие элементы остова построения, как отрезок передней главной линии фигуры на участке живота и, может быть, главная линия ноги, характеризующие мягкие части тела. После этого остается везде набрать полный объем (рис. 31, 6).

Во время прокладки могут быть в один и тот же момент в одном месте едва обложенный или даже голый каркас, в другом — начальное ядро будущего объема, в третьем — уже могут иметься маяки полного объема, в четвертом — сам полный объем. Бояться этого не надо. В тот краткий отрезок времени, в течение которого идет прокладка, это не мешает настоящей работе.

Необходимо подчеркнуть, что прокладывание требует от работающего активной работы суждения и объемно-пространственного воображения. Бесхитрое копирование внешности на этой стадии невозможно.

ОБ ИЗМЕРЕНИЯХ

(Рис. 32)

В некоторые моменты необходимо прибегать к измерениям. В длительном этюде без них обойтись нельзя. Правда, в нашей работе нас будет занимать нечто гораздо более сложное и высокое, чем, например, элементарная верность натуре в крупнейших пропорциональных отношениях. Но для того чтобы мы имели возможность отдаться самой интересной и тонкой работе, надо, чтобы основа была верной, крепкой. Иначе то здание, которое мы собираемся построить, то и дело будет разваливаться, и нам то и дело придется заниматься срочными аварийными работами и капитальным ремонтом самого остова.

Главные пропорции входят в понятие основы этюда. Они должны быть верными, причем с самого начала, и это необходимо достигнуть сознательно, намеренно.

Измерения лучше всего помогают тогда, когда их хотя и немного, но одно начинается в той точке, где кончается другое, и, таким образом, в пространстве появляется твердая сеть пунктов, вокруг которых, как вокруг некоего опорного каркаса, мы получаем возможность с уверенностью развить все богатство формы. Примером такой экономной и удобной системы измерений могут служить изображенные на *рис. 26* два примыкающих друг к другу треугольника, представляющие вполне достаточную опору для длительной лепки головы, если добавить еще одно измерение для контроля высоты лица, допустим, от подбородка до начала волос над лбом.

Много мерять не нужно. В лепке фигуры следует привлекать себе в помощь измерения почти исключительно тогда, когда речь идет о закреплении места какого-нибудь из важнейших пунктов остова построения. Ничего, кроме немногих основных пропорциональных отношений, проверять циркулем не стоит. Например, не нужно измерять мягкие части; не нужно брать циркулем еще не привязанные к месту, «плавающие» величины— все равно мы этим не создадим себе опоры. И еще одно: ни в коем случае не нужно лепить каждую форму, каждую часть, каждую деталь по циркулю.

Найденное и уточненное с помощью измерения положение нужной точки следует закрепить, чтобы потом можно было опираться на эту точку в построении окружающего. Обычно в такой точке втыкают в глину спичку. В последующей работе это помогает следить за тем, чтобы случайно не сбить и не потерять имеющуюся точку опоры. Некоторые учащиеся таким же способом отмечают на плинте место, куда падает отвес от центра яремной ямки, вертикально втыкая в этой точке в плинт тонкую палочку или гвоздь. Когда следок будет продолжен, то выступающая наружу шляпка гвоздя или кончик вешки напоминает, что следок, таким образом поставленный, нельзя сдвигать с места до тех пор, по крайней мере, пока автор этюда хочет придерживаться того самого оттенка движения, какой он принял с самого начала. Кроме того, это дает возможность легко заметить крен фигуры, если он почему-нибудь получится.

Даже для тех, кому почему-либо уж очень захотелось попробовать в длительном этюде мерить как можно меньше, существует, по нашему мнению, обязательный минимум измерений.

Для прокладки в той последовательности, какую мы предложили, нужно с самого начала взять при помощи измерения общий рост будущей фигуры и установить по масштабу уровень яремной ямки. (Общий рост откладывают таким, каким он задан, например,

1 м, или таким, каким он выходит по принятому масштабу, например, размер в 0,5 натуральной величины). При желании можно ограничиться точным установлением по масштабу и циркулю одной только яремной ямки и, исходя из установленного, брать полный рост уже на глаз. Отвес для выяснения того, как согласуются яремная ямка и опорный следок, нужно применить немедленно, как только дело доходит до этого вопроса. Так же незамедлительно надо проверить и окончательно установить высоту передневерхней ости подвздошной кости со стороны опорной ноги. Это надо сделать сразу, вслед за первой прикидкой размещения таза между плитом и макушкой. Не сделав названных трех или двух промеров и не проверив общей постановки по отвесу, нельзя двигаться дальше в работе над длительным этюдом. Это значило бы строить большое здание на песке.

Для того чтобы чувствовать себя увереннее в работе, по нашему мнению, лучше всего сделать в начале лепки несколько промеров, взяв расстояния: а) между левой и правой передневерхними остями подвздошных костей; б) от яремной ямки до козелка правого или левого уха (обычно того, какое при данном повороте головы остается видным, если смотреть спереди, ориентируясь на фасад груди); в) от передневерхней ости подвздошной кости до центра коленной чашечки; г) от центра коленной чашечки до плита, если это опорная нога, или до лодыжки, если это свободная нога, отставленная, допустим, в сторону или назад; д) от верхушки плеча до локтя; е) от локтя до нижней головки локтевой кости. Этого в основном достаточно, чтобы считать остов этюда крепким при условии, что верно взято основное движение, закрепленное вышеназванными точками. В передаче движения циркуль помочь не может, так что не следует и пытаться использовать его для этой цели. Не следует проверять циркулем расстояния между двумя точками, не имеющими друг с другом непосредственной конструктивной связи: мерять, например, между левым и правым коленом, между яремной ямкой и кончиком носа и т. д. Перечисленные размеры, рекомендуемые нами для проверки, это размеры 3, 7, 2, 4, 1, 5, 12 и 13 на рис. 32. На нем (с одним незначительным изменением) показана система контрольных промеров, предложенная Э. Лантери*. Ее удобство в том, что она соответствует конструкции тела, помогает создать связанную внутри себя опорную сеть и избежать лишнего. Вот только не всегда бывает возможно сделать промеры 8, 9, 10, 11, потому что не на каждой модели отчетливо видны все необходимые для этого пункты. Без этих промеров можно обойтись.

Поскольку таз — тазовая трапеция — принимается нами в качестве фундамента фигуры, советуем отправляться во всех измерениях от него как от центра и в случае обнаружения ошибки, требующей исправления, перемещать тот пункт из двух, который от центра дальше. Например, в случае сомнения в длине ног сначала проверим длину бедра и, если нужно, переместим коленную чашечку, потом проверим от нее длину голени и, если нужно, поднимем или опустим верхнюю плоскость плита. В случае сомнения в длине верхней половины фигуры, проверим отрезок «передневерхняя ость подвздошной кости — яремная ямка» (рис. 32, б) и, если нужно, переместим последнюю, а потом проверим расстояние от нее до козелка и, если нужно, поднимем или опустим его.

Когда при еще почти совсем не проложенной фигуре накладываются в полную массу голова и следки, можно, пожалуй, сразу взять циркулем наибольшие размеры головы

* Эдуард Лантери — английский скульптор и преподаватель, профессор художественного колледжа. В 1909 году вышла его книга «Лепка. Руководство для преподавателей и учащихся» в трех томах.

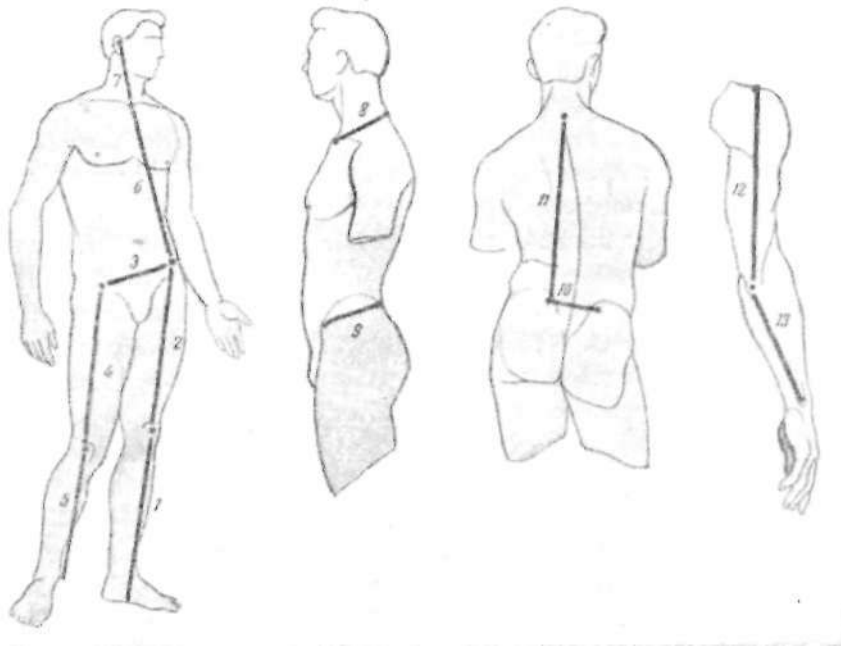


Рис. 32. Измерения фигуры

и следка, чтобы, имея их верными, помочь себе правильно думать о той фигуре, которой еще нет, но которая будет. Вот и все то, что требует проверки измерением.

Общий рост будущей фигуры и уровень яремной ямки, дающие первое представление о будущей фигуре, нужно сразу устанавливать по масштабу и циркулю, а все остальные подлежащие контролю пункты остова построения проверять немедленно после того, как они будут на глаз водружены на свое место. Мы думаем, что остов построения может быть выверен (в той степени, насколько это нужно), еще до окончательного наполнения всего объема фигуры или в самом начале его. Можно заметить: если измерения главных размеров, производятся рано, когда полные массы еще не набраны, они играют в некотором роде роль помощника для нашей фантазии, предвосхищающей то, что будет. Они дают ей твердые отправные точки. Таким образом, измерение идет рука об руку с воображением.

Задерживаться с уточнением важнейших конструктивных размеров не следует. К тому, что выше говорилось о значении своевременной проверки важнейших пропорций, можно сейчас еще добавить, что, во-первых, нехорошо было бы приучать себя сколько-нибудь долго видеть в своей работе грубую неточность в чем-то основном, во-вторых, наш этюд пожалуй, достаточно громоздок, чтобы можно было позволить себе долго таскать с места на место глину его основных объемов. В дальнейшем ходе работы, даже если нет особых сомнений, полезно изредка проверять циркулем главные пропорции остова построения. Время от времени постановку фигуры нужно проверять отвесом: не накренилась ли фигура, не подался ли каркас, не сдвинулся ли станок, в результате чего плоскость вращения его стала не горизонтальной.

Так нужно приучать себя к непрременной верности в главном. Без этого работа далеко пойти не сможет. Кроме того, проверяя себя и с самого начала не позволяя себе крупных ошибок в самом общем, мы развиваем свой глазомер.

Но надо иногда работать и по-другому. Наряду с тщательно выверяемыми в главных своих пропорциях этюдами — также делать такие короткие этюды и наброски, преимущественной задачей которых явится именно работа над основными пропорциями исключительно на глаз. Но и тут необходимо ставить себе условие — выдерживать раз взятый размер фигуры. Если это не набросок, а короткий этюд, то назначенную себе общую величину его нужно знать точно и время от времени проверять опять-таки измерением (иногда для этого удобнее брать вместо общего роста высоту яремной ямки). Сделав такой специальный этюд на пропорции, полезно вымерить его основные пропорции и узнать свои ошибки. Для этого лучше, если он сделан в каком-то определенном масштабе по отношению к задуманной большой фигуре. Такие работы, естественно, не рассчитаны на длительные сроки и на далеко идущую разработку.

Под непродолжительными и небольшими этюдами мы сейчас подразумеваем этюды на 15—25 часов и высотой (для стоящей фигуры) 45—60 см. Под наброском подразумеваем работы в таком же или еще меньшем размере и еще более краткосрочные, но в данном случае, пожалуй, не меньше 30 см и рассчитанные на время не короче 5—6 часов.

Длительные этюды, основа которых проверяется по циркулю, чтобы можно было долго работать и далеко продвинуться, с одной стороны, и короткие этюды и наброски, где все пропорции берутся на глаз, с другой стороны, дополняют друг друга и составляют единую программу обучения. Но главную роль в ней играют все же длительные этюды. Они имеют наибольшее значение для пополнения знаний.

Измерения — дело простое, и они занимают очень мало времени в работе. Можно было бы меньше говорить про них, если бы преподавателям не приходилось слишком часто встречать учащихся, ведущих длительную работу без толковой проверки и нагромождающих на ошибки в самой основе еще новые ошибки. Нужно один раз объяснить то значение, которое имеют измерения в создании длительного этюда. Кроме того, несомненно, существуют, к сожалению, на свете такие мешающие разумной работе силы, как инерция, нежелание утруждать себя, боязнь неприятных результатов проверки. Преподавателю приходится приучать учащихся к борьбе с этими силами. Частой причиной, заставляющей избегать проверки, является неумение сделать масштаб и применить его, неумение, о котором иногда стесняются сказать и которое иногда пытаются оправдать. Но неумение — не довод. Можно пользоваться проверкой чаще, можно пользоваться ею реже, но уметь ее делать — необходимо. Приходилось слышать такое мнение, что если несколько раз измерить фигуру, то, во-первых, будет нанесен ущерб развитию глазомера; во-вторых, слишком легко будет достигнута верность в этюде, и получится что-то вроде слишком легкой и поэтому не совсем честной победы над трудностями. На это можно ответить: «Добейтесь «слишком легкой» победы! Сделайте, если вам легко, очень хороший, разработанный этюд! Пожалуйста! Все будут этому только рады».

Но верность в нескольких размерах — еще не все содержание работы. К успокоению боящихся легкой победы, после достижения этой верности остается слишком много возможностей для того, чтобы сделать плохо. А для развития глазомера проверка будет только полезна. Также полезна для него будет привычка видеть в своем этюде верные общие

пропорции, а не ошибочные. К тому же после определения главных пропорций остова построения в работе остается еще огромное поле деятельности для развития глазомера. Можно было бы согласиться только со следующими двумя мотивами отказа от разумного использования циркуля: первый — работающий считает себя абсолютно непогрешимым, второй — считает себя, наоборот, безнадежно неспособным взять верные пропорции, настолько неспособным, что любая проверка будет только лишним огорчением и все равно не спасет дела. Мы предполагаем, что никто из учащихся не отнесет себя ни к первой, ни ко второй категории. Мы предполагаем также, что никто из тех, кто учится работать с натуры, не выдвинет всерьез еще одного довода, последнего из возможных, будто элементарная верность натуре вообще не нужна учащемуся.

Что же касается свободы в использовании пропорций для художественного выражения, то ее надо заработать. Недоучившемуся и неумеющему взять пропорции с натуры провозглашать эту свободу — бесполезно. Она настает для скульптора тогда, когда он начинает ясно видеть и без труда брать истинные пропорции модели, когда проверка перестанет мешать ему, перестанет преподносить разочаровывающие открытия. Опытный скульптор может, лепя с натуры, иногда кое в чем несколько отходить от буквальных пропорций модели — в том случае, если, по его мнению, сама натура этого требует для более верного пластического отражения тех своих качеств, которые он считает наиболее важными. Но он будет отходить от буквальных пропорций модели (если будет) не потому, что не способен или не умеет следовать натуре, не потому, что взять пропорции натуры ему трудно. Если это необходимо, он будет отходить от буквальных пропорций модели, зная, с какой целью, в какую сторону и насколько он отходит от них (по нашему мнению, отступления от буквальных пропорций натуры допустимы в тех пределах, в каких они воспринимаются неискушенным нормальным зрителем не как искажения, а как особенно яркая верность натуре). Для достижения этой свободы (наступающей отнюдь не в самом начале обучения пластической грамоте) надо прежде научиться понимать природу и верно следовать ей. Само собой разумеется, что ученик не должен позволять себе никаких нарочитых искажений пропорционального строя модели, никогда не должен ставить себе задачу — лепить не те пропорции, которые существуют в модели, а какие-то другие, выдуманные.

ОКОНЧАНИЕ ПРОКЛАДКИ

Постепенная конструктивная прокладка, или последовательное выявление фигуры, о котором выше говорилось, — это проходной момент, который должен своевременно уступить место следующему моменту в работе — повсеместному наполнению объема фигуры. Полный объем фигуры — это ближайшая цель в начале работы, а постепенная конструктивная прокладка — это только путь к ней. Поэтому задерживаться на этом пути дольше, чем это необходимо, не надо. Иначе появляется опасность привыкнуть к незаконченной разрозненной картине и потерять цель — продвижение вперед. Рано или поздно (пусть это произойдет без искусственной задержки) нужно повсюду приступить к окончательному набиранию полного объема, пользуясь уже проделанной подготовкой. Необходимо начинать от тех узловых пунктов и тех характерных линий, которые уже поставлены нами, когда мы прослеживали элементарную связь частей друг с другом и их главные характери-

стики. Нужно опираться на ранее поставленные части остова построения и строить каждый объем вокруг этих частей и по отношению к ним, попутно еще раз проверяя их место в целом. Если нет заранее подготовленных маяков, предопределяющих основные характеристики объема, он все равно должен начинаться с самых главных примет, определяющих его движение, величину, конструктивную связь с целым, а также основной характер. Поясним это на примере прокладывания торса. Часто приходится наблюдать, что сначала делают неопределенную, аморфную массу, приблизительно схожую с оригиналом по очертаниям с разных поворотов, а затем — обычно, когда напомним преподаватель, небрежно прочеркивают стеклом спереди и сзади, приблизительно посередине, некую кривую, которая должна символизировать главную линию. В результате как будто имеется все, что нужно: и общий объем, и требуемая главная линия, — но это в корне непоследовательный подход. Это самообман, а не конструктивное построение, и результатом здесь может быть лишь вялость общей формы.

Таким образом, ясно, что процесс воссоздания общей формы торса надо осмысливать так, как будто на заднюю и переднюю его главные линии, как на стержень, нанизываются важнейшие или наиболее показательные поперечные сечения. Для скульптора форма торса строится в натуре, подчиняясь ходу задней и передней главных линий, и надо смело и решительно сразу браться за самое определяющее — «брать быка за рога».

Не следует позволять себе набрасывать бесформенные глыбы глины и откладывать заботу об их членораздельной форме на последующее. Мало того, чтобы нагрузить на каркас примерно достаточную массу глины, мало убедиться в том, что она с этого поворота, с которого ее сейчас видит работающий, имеет внешние очертания, сходные с контурами модели. Нужно сразу требовать от себя большего. Для того чтобы сразу показывать верную общую форму всего объема, необходимо, накладывая глину, уже знать, какую общую форму она должна принять, а для этого нужно заранее затратить известное время на осматривание со всех сторон, на осмысливание и на запоминание всей общей формы этого объема в целом. К моменту накладывания последних кусков глины, наполняющих, наконец, объем, нужно уже иметь, в известном смысле слова, законченное понятие об объеме, который должен появиться, — законченное не в смысле исчерпывающей детализации — нет, а в смысле полного кругового охвата со всех сторон: спереди, сзади, слева, справа. Важнейшее правило прокладывания объема, даже закон: объем сначала должен возникнуть в воображении автора, причем как единое целое со всеми своими сторонами вместе, в их связи, в их отношении друг к другу. И так же как единое целое сразу со своими сторонами в их верном отношении друг к другу он должен возникнуть и в глине под руками скульптора. Может быть, это произойдет и не очень быстро, но без перерыва в процессе, и скульптор все время, так сказать, не спускает глаз с цели. В то время, когда впервые устанавливается, предположим, какая-то одна сторона, скульптор направляет свое внимание больше всего на то, как по отношению к ней расположены те стороны, которые уже есть, и как будут расположены те стороны, которые должны появиться. Работая быстро или не очень быстро, он стремится к своей цели, к единству объема и, не отвлекаясь, работает руками до тех пор, пока не добьется воплощения этого единства, или этой согласованности в глине. Задача трудная.

Нужно охватить своим представлением многое и, в то же время, охватить все это как единое целое; надо воспроизвести многое и сделать это, не отрываясь, как бы единым духом,

чтобы не утратить самого главного — связности. Для того чтобы выполнить задачу, нужно облегчить свой труд, широко используя такое средство, как обобщение — упрощение формы вначале. Тогда стоящая перед работником задача не будет уже такой многосложной и сможет быть выполнена каждым. Необходимо весьма решительно отвлечься от множества подробностей и тонкостей (которые потом будут для нас ценны и дороги) и временно отказаться от их выполнения в глине. Пусть будет упрощенное целое, но именно целое. Это главное условие для начала лепки объема, и оно должно выполняться. Если не отказаться на время от многих и многих частных, если в момент возникновения объема, наоборот, увлечься их разбором, то путь к овладению целостностью настолько удлинится, что станет непосильным, и цель достигнута не будет. Основная задача работы исчезнет из поля зрения. Так всегда и бывает на деле, как только учащийся позволит себе свернуть с прямого пути к целостности. Память о целостности объема и представление о конкретном характере связи всех сторон в одно целое обладают способностью улетучиваться удивительно быстро и незаметно, как только им не уделяют самого большого внимания и хоть на минуту забывают о них. И тогда сразу появляются (и остаются не замеченными автором) грубейшие ошибки против самых общих данных крупной формы, ошибки, делающие обычно бессмысленной дальнейшую работу на такой основе и требующие переделки заново, с более пристальным вниманием к целому. Хорошо, если есть рядом человек, который вовремя может обратить внимание работающего на это.

Поэтому в процессе прокладывания объема абсолютно недопустимо заниматься лежащими в стороне от главного построения детальками какой-нибудь из сторон в тот момент, когда еще не закреплено в глине элементарное понимание общей цельности, и, тем более, в тот момент, когда других сторон еще нет и в помине. На этом этапе учащемуся, может быть, будет полезно говорить себе, что его задача — это как бы рассказ в глине о том, каково его теперешнее представление о модели. Такое представление пока еще отражает только то немногое и важное, может быть, пока еще достаточно упрощенное или даже схематизированное, что работник оказался в силах связать воедино, преследуя обязательную и непрременную цель — законченное, всестороннее, в буквальном смысле слова, единство.

Можно сказать, что лепится не копия модели, а представление работающего о последней. Мы считаем, что такое толкование смысла своей текущей работы должна временно помочь и придать нужную решимость. О том, какова может быть упрощенная трактовка формы в начальной стадии лепки, где и как упрощать, в какой степени, — на словах сказать невозможно. Каждый будет выходить из положения по-своему, и у каждого это может быть хорошо в том случае, если он верно и остроумно расскажет своей лепкой о том, что сейчас для данного момента работы главное в форме модели. Чем меньше у учащегося опыта, чем меньше он изучал формы тела, тем грубее по необходимости будет его обращение с крупной формой (о мелкой пока не идет речи). Будут иметь значение и личные особенности восприятия: один способен сразу охватить и удержать в представлении многое, другой — только немногое, и этот последний случай не означает чего-то худшего, а только означает потребность в более медленной, в более постепенной работе на этой стадии. Скрывать, вынужденную упрощенность своего цельного представления на этом этапе, скрывать бедность своих знаний — бесполезно. Лучше всего, если этюд и в этом смысле будет правдивым.

Но совсем не нужно нарочно заставлять себя огрублять и схематизировать общую форму, если уровень знаний и степень наблюдательности позволяют сразу взять ближе к оригиналу, не затрачивая на это излишнего времени и не теряя главного стремления к цельности. Можно сказать, что мы сейчас должны не вылепить сразу подробное повторение модели, а лишь высказать то главное, что мы сейчас думаем о ней. Здесь нужно подчеркнуть слова «о ней». Именно о ней.

Никакого произвола, никакого нарочитого искажения. Будучи не в силах сразу воспроизвести все богатство формы, мы прямо говорим об этом и пока ограничиваемся только главным, только общим, но это-то общее должно быть взято с натуры, взято верно, взято с чувством уважения к натуре, к ее законам. Разговор идет об обобщении того, что есть, а не о произвольном искажении. Последнее недопустимо. Все упрощения, к которым прибегают в начале лепки, требуют от работающего широты взгляда, находчивости и смелости, требуют активности, но эта активность — в работе над пониманием модели, а не активность в искажении ее. Те или иные упрощения, ускоряющие и облегчающие работу, подсказывает сама модель.

В деле осмысливания крупной формы может пригодиться понятие об основных планах. А. С. Голубкина в своей брошюре «Несколько слов о ремесле скульптора»* говорит о главных планах лица. Также можно усмотреть немногие главные планы в любом крупном объеме, из которых состоит фигура. Это имеющиеся в самой натуре наиболее крупные простые поверхности, объединяющие в себе многие более мелкие, подчиненные детали формы. Это обобщения, подсказываемые самой натурой. Правильная передача этих планов, а самое главное — правильная постановка их по отношению друг к другу под верными углами очень много дают для начальной передачи крупной формы. Снова напоминаем, что в работе над воссозданием «круглого» объема, то есть имеющего все стороны: и переднюю, и боковые, и заднюю,— нужно охватывать как целое всю цепь планов, обходящих объем кругом и замыкающих его. В дальнейшей работе, когда в нашем поле зрения появятся множество деталей, мимо которых мы сейчас проходим не останавливаясь, понятие о крупных планах будет помогать нам добиваться подчинения частных общему.

То, что говорилось о прокладке отдельно рассматриваемого объема, нужно сказать и о всей фигуре, взятой как целое, и это имеет еще большую важность и требует еще большей широты внимания. Устанавливая какую-то одну сторону объема, нужно видеть не только ее, но и все остальные стороны, и занимать свое внимание не столько ею самой, сколько ее отношениями с теми сторонами, которые уже появились, и с теми, которые еще должны появиться. Прокладывая фигуру,— а ведь мы, в конце концов, именно прокладываем фигуру, а не лепим отдельные следующие друг за другом объемы, нужно, создавая один объем, или одну часть, в то же время видеть другие части как над ней, так и под ней, как те, что уже проложены, так и те, что еще только будут прокладываться. Работая в какой-то момент над какой-то частью, представляющей собой отдельный круглый объем, надо думать не только о ней и даже не столько о ней, сколько о ее отношениях ко всем другим крупным частям, составляющим фигуру. Фигура — это единое, закономерное целое. Она имеет свое общее движение, свои общие пропорции, свою общую форму с ее характером, свои общие планы, свои общие линии. Поэтому, намечая какой-то крупный

* А. С. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора. М.— Л., «Искусство», 1937.

объем из тех, что составляют фигуру, нужно с большим напряжением следить за его участием в общем движении фигуры, в общих пропорциях фигуры, в общем характере фигуры, в общих планах и в общих линиях фигуры, взятой как целое. Опять-таки нужно сказать о задаче охватить в своем сознании многое, и в то же время охватить вместе как целое; сказать о задаче воссоздать в глине многое и в то же время передать это единым порывом. Быстрый или медленный этот порыв — неважно. Важно, чтобы он был единым, неразорванным. Как угодно — пусть в упрощенном и обобщенном виде, пусть только в главных своих особенностях, но эта задача должна быть решена, фигура должна быть проложена как целое. Прокладывая, нужно как бы одним порывом пройти всю фигуру, не отрываясь при этом на мелочи. Так же, как мы предупреждали против копания в подробностях одной стороны отдельно рассматриваемого объема в тот момент, когда еще не достигнуто ее важное расположение по отношению к другим, так же, и даже еще более настойчиво, надо предупреждать против чрезмерного разбора подробностей одной крупной части фигуры в тот момент, когда еще не закреплено в глине общее понятие о связи и соотношении всех частей фигуры, вместе взятых, и об их слиянии в единую форму, пусть для начала по необходимости упрощенную. Что считать мелочью, или несвоевременной подробностью, об этом опять-таки точно сказать на словах невозможно.

Теперь несколько слов об отношении к приему сличения внешних очертаний модели и этюда на этом этапе работы.

Из-за упрощенной передачи крупной формы где-нибудь обязательно получится неполное тождество контуров этюда и модели или получится тождество не всех контуров, точнее — не со всех точек зрения. Это нестрашно. Мы знаем: отправным моментом в прокладывании служат в основном не контуры, а, во-первых, понятие о главных признаках конструктивной связи одной части с другой или о главных признаках расположения одного объема по отношению к другим, во-вторых, сознательно выработанное в движении вокруг предмета цельное представление об общей его форме, представление по необходимости упрощенное, представление, в котором известное место занимает понятие о крупнейших планах. А что касается линий, то для передачи самого существенного, чем мы и занимаемся вначале, наибольшее значение имеют линии остова построения и мысленно проводимые направления, соединяющие важнейшие пункты его. Повсеместного тождества внешних очертаний модели с только что проложенным этюдом может и не быть, но должно обязательно быть тождество в самом общем и самом важном: в существе строя крупной формы, в решающих пропорциональных отношениях, в решающих приметах взаиморасположения объемов и в решающих признаках связи одного объема с другими, что над ним и под ним. И тогда этюд, который по окончании прокладки еще так далек от разнообразия и сложности природы, что его, скорее, нужно называть не воспроизведением самой модели, а воспроизведением текущего представления автора о ней, будет все же выглядеть по-своему неплохо, потому что по нему будут видны верность и точность мыслей автора в самом главном при всей их начальной упрощенности.

Наконец, фигура проложена. Ее всю целиком можно увидеть перед собой и можно сравнить ее с моделью. Теперь нужно снова повторить то, что сделано, и снова совершить проходку по всей фигуре, сверху донизу, проверяя ее со всех сторон и кругом, и, может быть, сделать это не один раз, преследуя некоторое время одну и ту же цель: добиться большей верности в тех же самых вопросах, которыми занимались до сих пор. Идти дальше,

в направлении уточнения, означающего более дробное членение и более тщательный разбор, пока еще преждевременно.

Мы считаем, что лучше некоторое время остаться на той же или почти на той же степени приближения, не торопиться на одни ошибки наслаивать новые, а заняться исправлением старых ошибок, ошибок в самом главном, самом общем. Основная работа во время этих проходов по проложенной фигуре — поиски возможности еще лучше вписать объемы частей в целое. Исправляя допущенные ошибки в положении, месте, величине, массе и самой общей форме объемов, нужно добиться более верной передачи общего движения, общих пропорций, общего характера фигуры. Сколько времени это займет, — день, два, три или больше, решается по обстоятельствам. Это будет продолжаться до появления уверенности, что при том упрощении, какое имеется, достигнута наибольшая для наших способностей верность натуре, и тогда можно будет двигаться дальше.

Исправляя прокладку, нужно не забывать о задаче укрепить остов построения, с которого и началось освоение фигуры. Теперь все то, что раньше только предугадывалось, стало явью. Сравнить этюд с моделью легко. Промахи, сделанные в свое время, обнаружались. Их нужно исправить. Теперь, в ходе проверки сделанного следует внести в остов построения все необходимые поправки, и тогда эта крепкая пространственная система как некий каркас будет надежно удерживать этюд от случайных искажений и служить опорой для будущих частных построений. Только не следует понимать сказанное как совет воздерживаться впоследствии от всяких поисков улучшения общего движения, общих пропорций и общих связей. Стремление еще больше прочувствовать целое и сделать его еще и еще лучше выражающим свое содержание будет все время сопутствовать нам. Напоминаем, что в глиняной фигуре для нас существует крепко связанный воедино остов, который можно улучшить, подвинуть, но нельзя грубо разорвать или деформировать.

Начало лепки — весьма ответственная часть процесса. Значение хорошего начала для хода дальнейшей работы трудно переоценить. Оно гораздо больше, чем обычно кажется. Вначале закладывается фундамент здания всей работы, устанавливается тот или иной подход ко всей лепке, создается рабочее настроение. Либо это будет настроение отчетливой и уверенной работы, либо это будет состояние робости, боязни, запутанности, разочарования. Начало во многом предопределяет успех или неудачу в работе, и это целиком зависит от самого скульптора.

К сожалению, не зная, как много можно сделать для своего этюда уже в это время, некоторые неопытные ученики подходят к стадии начала небрежно и нетерпеливо. Стадия прокладывания — та специфическая стадия работы, когда во многих местах этюда зияет пустота, объем фигуры заполняется, но еще не везде заполнен. В силу этого еще отсутствует сходство поверхности, а сходство очертаний, по их мнению, не требует особенной заботы. Недооценивая роли сознания, которое отбирает существенное, видит будущее и таким образом позволяет заранее готовить верность того, что должно возникнуть, они считают, очевидно, что о правильной передаче модели можно будет думать только потом, когда появится полностью набранный объем, и можно будет искать сходство внешних очертаний и сходство пятен светотени на поверхности. Спеша как-нибудь достигнуть этого и стараясь обогнать своих товарищей, некоторые учащиеся в первые же часы работы воздвигают перед собой массу ошибочного, между тем как уже можно было бы, затратив даже меньшее количество глины и сделав меньше прикосновений руками, передать некоторые

важные моменты совершенно верно, если правильно наметить себе задачу. Бывает за два-три часа от голого каркаса проложена вся фигура, размером в 1 м, намечено множество деталей поверхности, но нет ни одного важного элемента построения, который был бы вполне правильным, нет ни одной крупной закономерности или важной связи, в которой работающий отдавал бы себе отчет и насчет которой он бы ручался, что она взята верно.

Чем дальше учащийся забежит в такой спешке, чем больше он обгонит товарищей в таком набрасывании, тем ему будет потом труднее. Распутать энергично и поспешно запутанное в течение немалого времени, часто невозможно. Бывает иногда и так: автор, чувствуя, что сбился, не имеет точки опоры, не умеет составить план продолжения, — ломает сделанное и начинает сызнова. И это правильно, если только он снова не применит тот же метод начала. Можно вспомнить случаи, когда такие, зашедшие в тупик работы, выглядели в первые часы эффектно и богато, но это были поверхностная хлесткость и обманчивое богатство без твердого и обдуманного основания под ними, что и привело, в конце концов, к тупику.

По нашему мнению, наибольшей ошибкой в начале длительного этюда являются потуги сразу сделать слишком много. Это значит: ухватиться за такое количество вопросов, какое еще не можешь связать воедино в уме. Это значит — дать рукам такое количество работы, какое они еще не умеют исполнить быстро и в то же время удовлетворительно. Стараться с самого начала набросать всего как можно больше — не нужно. Лучше стремиться к тому, чтобы не позволять себе ничего неверного в том простом и большом, что составляет предмет работы в начале лепки этюда. Конечно, в глине все можно переделывать сколько угодно, но нельзя же сознательно позволять себе делать что-нибудь только для того, чтобы сейчас же или немного погодя переделать. То, что просто не сделано, лучше, чем то, что сделано неверно, небрежно, поспешно. Неналожённая глина лучше, чем план, поставленный кое-как, без памяти о целом и украшенный по поверхности отвлекающими подробностями. Там, где глина еще не наложена, видно, что здесь нужно еще трудиться, и глаз не может случайно взять за отправную точку или принять в качестве мерил для сравнения что-то неверное, но выдающее себя за верное. Надо помнить: то, что сделано, само начинает воздействовать на работающего, и если мы легкомысленно позволим себе промах в чем-то важном и существенном, то он ляжет в основу других ошибок. Кроме того, опыт говорит, что грубые промахи в основном построении, пропущенные вначале и прикрытые сверху другими ошибками, очень долго не дают себя изжить. Наоборот, к ним привыкают и как бы теряют способность видеть их. Чем дальше зашло дело, тем большую трудность представляют их обнаружение и исправление. Даже подробное указание преподавателя зачастую помогает не полному исправлению, а только частичному. Если, предположим, дело в пропорциях, то иногда, измеряя фигуру циркулем, можно все же не заметить ошибок. Сколько раз случалось, что до самого конца длительной работы над этюдом сохранились взятое в самом начале плохое размещение фигуры на каркасе, принципиальная ошибка в основном движении, грубое искажение некоторых пропорций и т. п. И во всех этих случаях времени на исправление было в десятки раз больше, чем нужно, так что виной всему привычка к сделанному или та неправильная инерция, подчинившая себе работающего в самом начале.

Надо анализировать модель и думать о наилучшей, наиболее закономерной последовательности ее воспроизведения, отчитываться перед собой, что именно и по отношению

к каким именно отправным точкам мы в данный момент находим в пространстве. Действовать нужно в трехмерном пространстве, а не срисовывать контуры с одного поворота, потом, немного погодя, с другого — это непереносимое требование. Каждый устанавливаемый кусок после основательного осмотра со всех сторон водружается на свое, единственное место в трехмерном целом пространстве и опять со всех сторон проверяется. В процессе работы необходимо выбирать важнейшие, крупнейшие, наиболее общие задачи из возможных, и притом те, для решения которых уже подготовлены отправные моменты. Так, строитель кладет один камень на другой и готовит крепкое и выверенное основание для третьего. Он никогда не положит очередной блок на воздух или на непроверенное основание, а начинающий скульптор сплошь и рядом делает это. В скульптуре (в лепке с натуры) различить, что является основанием и что камнем, держащимся на этом основании, несколько труднее, но если внимательно посмотреть на модель, если поинтересоваться ее конструкцией, если подумать о всем ходе работы, то различить вполне можно. К этому мы и призываем.

Если сказать в общем о методе работы для начальной стадии длительного этюда, то этот метод надо считать коренным образом отличным от метода наброска. Неправильно было бы думать, что, начиная длительный этюд, работающий как бы исполняет набросок, который будто бы потом уточняется и превращается в проработанный этюд.

Набросок обычно трудом поддается продолжению и превращению в длительную работу, да он и не нуждается в этом. В наброске свои задачи, и решаются они одним методом, а в длительном этюде — свои, и решаются они по-другому. По нашему мнению, в длительном этюде ничего не набрасывают, а его планомерно строят, без спешки — совершая каждый шаг с таким расчетом, чтобы в первую очередь как можно лучше подготовить следующий. Один этап делается подготовкой для другого. Если наша конечная цель — богатство форм, которое мы видим в модели, то мы не можем стремиться к немедленному появлению его в этюде. Оно будет венцом длительного и целеустремленного труда.

В начале работы готовится база для будущего богатства. Глядя на недавно начатый этюд, в нем ищут не отражение всего видимого богатства модели, а отражение хода мыслей автора. Этюд в любой момент по-своему красив, если он логичен, если отраженный в нем ход мыслей автора правилен. Правильным же будет такой ход мыслей, который пусть не быстро, но уверенно ведет, в конце концов, к полному овладению предметом.

Спешка, гонка при начинании длительного этюда не ускоряют и не облегчают достижения конечной цели. О времени нужно забыть. Единственное, что нужно помнить в отношении времени — это не тратить его попусту на постороннее.

Идеалом представляется такой ход работы, когда шаг за шагом прибавляется немного, но нужное и верное, что послужит добрую службу до конца лепки. Вначале должно быть чувство ответственности за то, что делается и как делается, а в конце — доверие к сделанному.

Широкий размах восприятия, охватывающего большое пространство, сознание значительности каждого действия для последующего, оживленная работа суждения, выделяющего самые существенные закономерности и связи, деятельность воображения, намного опережающего руки, и, наконец, ощущение того, что мы постепенно начинаем овладевать будущей фигурой, — все это делает начало лепки интересным и волнующим моментом работы.

Глава пятая

ПРОДОЛЖЕНИЕ И ОКОНЧАНИЕ РАБОТЫ НАД ЭТЮДОМ

УТОЧНЕНИЕ ОСНОВНЫХ ОБЪЕМОВ

(Рис. 33, 34, 35, 36)

Переход от начала лепки к средней стадии процесса иногда представляет собой своего рода «опасный» момент. В начале лепки, при прокладывании и во время первых проверок проложенного, ученик, самими обстоятельствами лишенный возможности бездумно копировать одну только внешность, так или иначе проявляет сознательную деятельность, отбирая ясные и нужные пространственные задачи и более или менее отчетливо разрешая их. Широта его восприятия и энергия суждения разогреты ощущением новизны, да и сами задачи этого периода еще довольно просты. Но бывает, что в какой-то определенный момент в работе наступает перелом, не замечаемый учащимся, но заметный со стороны. Учащийся вдруг начинает работать как попало, без осознанных задач. Начинается пощипывание этюда то здесь, то там, без связывания одного с другим, а когда кто-нибудь повернет модель, пощипывание продолжается, но уже с другой стороны, причем все это уже не соотносится с тем, что делалось при предыдущем повороте, и глаз работающего, подчиняясь воле слепого случая, скачет с какой-то одной отдельно воспринимаемой детальки рельефа поверхности на другую, с какого-то одного кусочка контура на какой-то другой. Начинается работа «вприглядку».

Погружаясь в эту полумашинальную работу, часто доходят до того, что даже перестают замечать, совпадает ли при копировании видимого рисунка поворот модели с поворотом этюда; совпадает ли движение той части тела, откуда в данный момент переносятся в этюд какие-то подробности, с движением, имевшим место раньше, когда она лепилась с другого поворота; совпадает ли сейчас видимое расположение модели по отношению к горизонту работающего с расположением этюда; совпадает ли угол зрения, под которым в данный момент видна модель, с углом зрения, под которым наблюдается этюд. Кстати,

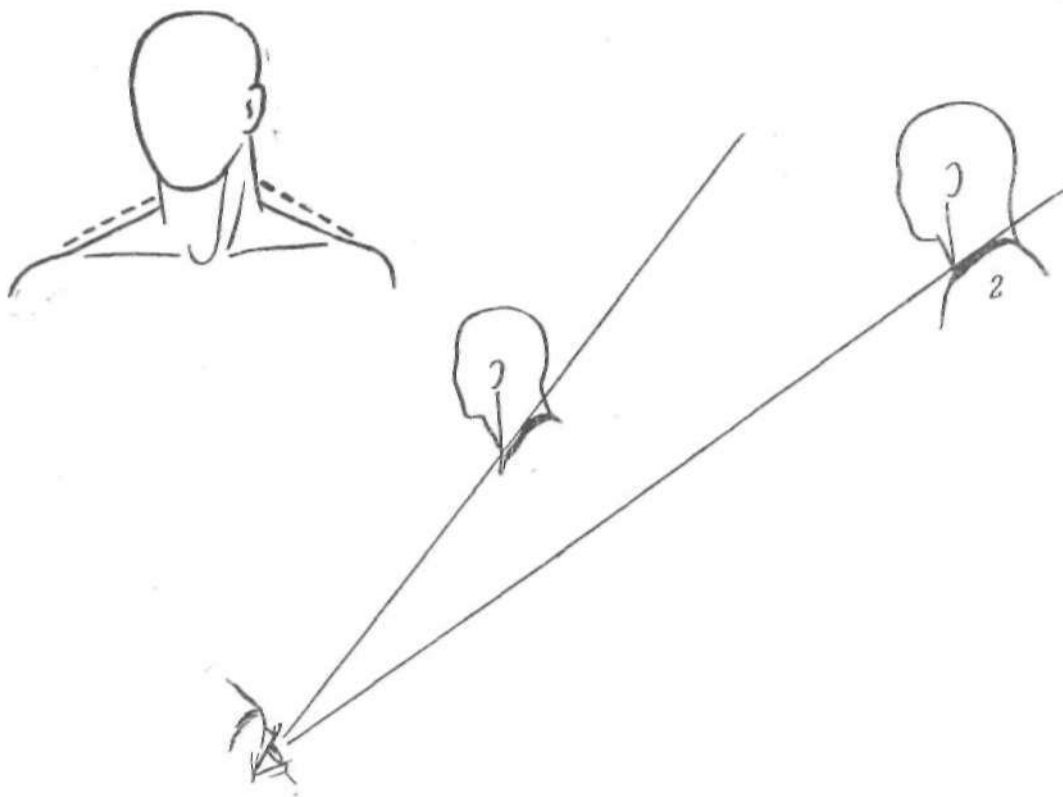


Рис. 33. Ошибка в результате бездумного срисовывания

именно таким образом получается в этюдах начинающих ошибка, заключающаяся в чрезмерном поднятии контуров кашошонно-трапециевидных мышц над ключицами (рис. 33). При лепке метровых этюдов эта ошибка встречается настолько часто, что упомянуть о ней представляется полезным. Сама по себе она незначительна, но это один из примеров, говорящих о том, что работа идет по «методу», только что здесь описанному.

Разберем этот пример подробнее.

Работающий смотрел на модель и на этюд спереди. Модель далеко, и ключицы с расположенными под ними кашошонно-трапециевидными мышцами видны, хоть и снизу, но все же только в небольшом ракурсе. Этюд же близко — на расстоянии протянутой руки, и это место видно работающему резко снизу.

При этих столь разных условиях видения модели и этюда, работающий бездумно и механически повторяет в этюде тот же рисунок части фигуры, который он сейчас видит в модели, и ограничивается этим. Он механически повторяет рисунок в какой-то случайный момент вместо того, чтобы поставить себе пространственную задачу — верно поместить верхнюю границу спины по отношению к уже установленному уровню ключиц и разрешить эту задачу, проверяя сделанные наблюдения со всех тех поворотов и горизонтов, с которых нужно в данном случае. При бездумном повторении рисунка внешних очертаний и внутреннего рельефа множество подобных ошибок вызывает, в конце концов, разноречивой

и разлад. Конечным следствием работы, когда она идет именно так, является превращение этюда в скопление разнородных и неслаженных подробностей, в результате чего этюд выглядит не лучше, а хуже, чем раньше, хотя сделано больше.

Нежелательный переход к поверхностной работе наступает тогда, когда в ходе наполнения объема достигается примерное соответствие внешних очертаний и становится возможным прямое и пассивное перерисовывание. В этот-то момент нередко и начинается пролепливание всего, что попало без разбора и как покажется в зависимости от случайных обстоятельств.

«Никогда не надо опускать себя в это «кажется»,— говорит А. С. Голубкина*, в это бездумное «кажется», добавили бы мы. Закончив и проверив прокладку и переходя к средней стадии лепки этюда, надо продолжать сознательную работу по своему плану над очердными пространственными задачами. Каковы эти задачи?

Одна большая задача, из которой вытекает множество частных задач и вопросов,— это более основательное ознакомление с общей формой каждого из всех тех основных объемов, из которых состоит фигура. Как же именно следует изучать форму объема?

Работая над формой всех крупных частей, необходимо помнить, что они представляют собой законченный цельный объем, который можно осмотреть кругом. Начиная лепить нужно как можно скорее понять, что объем в его скульптурном понимании нельзя срисовать ни с какой-либо одной точки зрения, ни со многих, отдельно взятых. Объемом необходимо, в полном смысле слова, овладеть, и этого нельзя достигнуть посредством одной только пассивной работы глаза, даже многократно повторяемой со многих точек зрения. Работающий познает и овладевает им тогда, когда он старается сконструировать у себя в голове его верное подобие, энергично сопоставляя и сравнивая то, что он видел с одной стороны, с тем, что он видел с другой, третьей и т. д. В это время он отыскивает и открывает для себя существующие в действительности пространственные связи и соотношения между отдельными элементами, составляющими изучаемый, то есть изображаемый объем. Это нелегко, это требует духовного напряжения, которому не так легко научиться, и поглощает большие силы, но этот активный труд познания объема не может быть заменен для скульптора никакими неделями ленивого пассивного перерисовывания с какого угодно количества точек зрения, когда в работе участвуют только глаз да кончик стека.

Остановимся на некоторых частных вопросах из тех, которые требуют своего разрешения в процессе изучения и лепки любого крупного объема.

Важная задача — увязка между собой характерных мест, которые находятся не на одной и той же, а на противоположных сторонах (здесь имеются в виду только немногие наиболее характерные и конструктивно важные точки).

Например, мы уже говорили о том, как внимательно нужно отнестись к установлению правильного взаиморасположения верхнего конца оси грудины, с одной стороны, и седьмого шейного позвонка — с другой, и о том, как важно прочувствовать в пространстве длину и направление воображаемой прямой, соединяющей эти точки.

Так же нужно отнестись и к согласованию положения в пространстве сосков и нижних углов лопаток, передневерхней и задневерхней остей подвздошной кости, коленной чашечки и подколенной ямки сзади, наружной лодыжки и внутренней лодыжки, локтя

*А. С. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора. М.—Л., «Искусство», 1937, стр. 56.

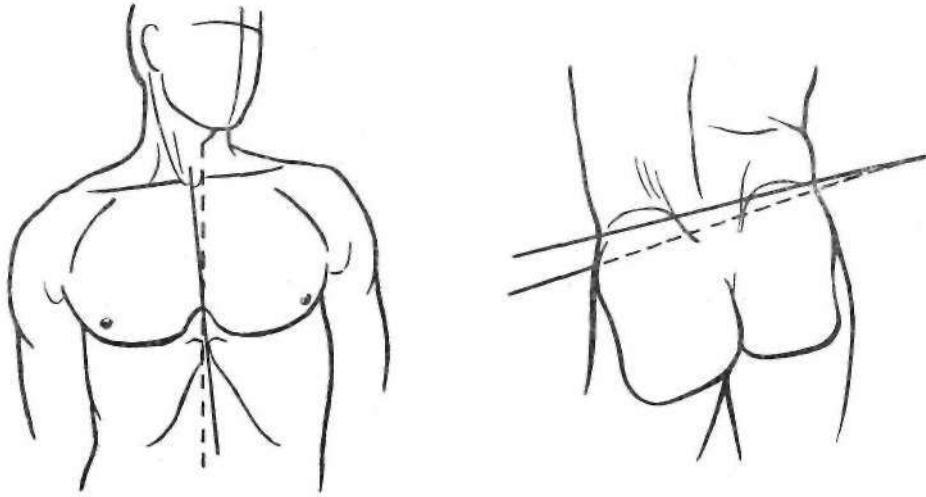


Рис. 34. Несогласованность важнейших направлений передней и задней сторон (грудная клетка и таз)

и ямки на сгибе спереди. Иногда два увязываемых пункта нельзя одновременно увидеть ни с какой точки зрения, например пупок и самое глубокое место позвоночника в поясничной его области. И все-таки составить себе представление о взаимном расположении этих двух характерных мест торса можно и нужно.

Необходимо сознательно заниматься согласованием уровня ключиц спереди и уровня остей лопаток сзади, уровня лобка спереди и уровня нижней границы ягодиц сзади.

Иногда на ученическом этюде спереди можно видеть одни пропорции фигуры по высоте, а сзади совсем другие. Еще хуже, когда сначала лепится в основном только передняя сторона фигуры как некий рельеф, а задней стороны, глубины, фигуры, еще вовсе не существует, так как туда еще не наложена глина, хотя на рельефе переднего фасада намечены даже кое-какие второстепенные детали поверхности. Такой подход к фигуре как к односторонней картине, имеющей только рельеф, а не объем, не должен быть терпим ни одной секунды. В начале и в середине работы над этюдом надо, наоборот, от всего, что спереди, немедленно переходить к тому, что сзади, и обратно, заставляя себя всячески чувствовать связь между тем и другим.

Существующие в натуре важные линии и направления с одной стороны должны быть сознательно согласованы с имеющимися на другой стороне столь же важными линиями и направлениями.

Ни в коем случае нельзя допускать тех ошибок, которые показаны на рис. 34, где направление позвоночника соответствует одному положению грудной клетки, а направление оси грудины — другому и где направление через передневерхние ости подвздошных костей говорит об одном наклоне таза, а направление через задневерхние ости — о другом.

Не следует ждать, что соответствие важнейших конструктивных линий и направлений одной стороны с таковыми на противоположной стороне получится само собой в резуль-



Рис. 35. Поперечное сечение торса по
грубням подвздошных костей

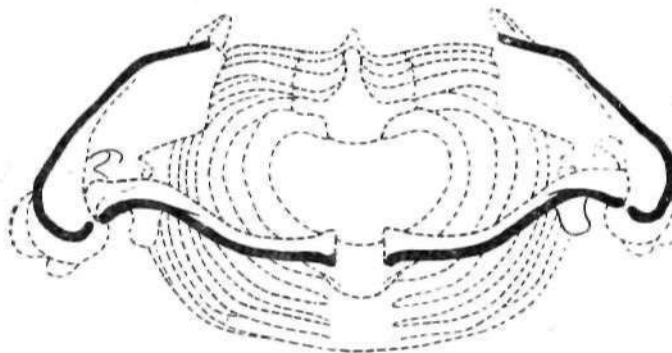


Рис. 36. Плечевой пояс в плане

надо подходить к воссозданию полного объема торса при прокладке. Все сказанное можно свести к следующему: к прокладыванию общей формы торса надо подходить не как к срисовыванию по очереди нескольких контуров с заполнением кое-как пространства между ними, а как к нанизыванию важнейших поперечных сечений на два крепко поставленных основных стержня — заднюю и переднюю главные линии его.

Два наиболее важных для всей фигуры поперечных сечения — это сечение на уровне гребней подвздошных костей (рис. 35) и затем сечение плечевого пояса около уровня ключиц (рис. 36). Каждое сечение необходимо хорошо просмотреть кругом и не один раз. Сечение плечевого пояса должно быть верно поставлено над сечением таза. Если это выполнено и если к тому же оба сечения верно связаны друг с другом посредством передней и задней главных линий торса, да еще если оба вместе верно помещены над опорной площадкой, покрываемой следком, то успех построения фигуры можно считать обеспеченным. Поэтому на их установку надо обратить самое серьезное внимание и много раз проверять ее со всех сторон, неустанно поворачивая и модель и этюд.

Другие важнейшие сечения фигуры, о которых нельзя забывать, — это сечение шеи у ее корня, или, что то же самое, рисунок стыка шеи с торсом, затем сечение грудной

тате добросовестного копирования каждой стороны порознь. Об этом соответствии нужно подумать, его нужно добиться. Без преувеличения можно сказать, что при лепке объема будет правильным ставить себе целью настолько глубоко познать и прочувствовать его, чтобы обрести способность словно видеть насквозь то, что делается на другой стороне.

Важным вопросом является работа над сечениями объема. Мы сейчас имеем в виду поперечные сечения. Если вы знаете остов построения объема, знаете некоторые, самые главные поперечные сечения фигуры, то задача вылепить ее по памяти в каком угодно положении не представится неразрешимой. Любую крупную часть фигуры можно мыслить как совокупность важнейших сечений, нанизанных на какой-то основной стержень, связывающий их воедино. Выше мы говорили для примера о том, как надо и как не

клетки ниже уровня грудных мышц, сечения бедра вверх и вниз, сечение колена, сечение посередине голени и рисунок стыка голени и следка.

Работая над руками, нужно продумать, каковы эти сечения и как они повернуты друг над другом посередине плеча, в верхней и нижней частях предплечья.

Каждое сечение, о котором возник вопрос, должно быть незамедлительно просмотрено кругом, и, может быть, не один раз. По нашему мнению, стоит делать для себя отдельные рисунки важнейших сечений на бумаге: проводя карандашом замкнутую линию того или иного сечения, вы научитесь правильно понимать свою задачу и встанете перед необходимостью узнать и освоить как целое то, что рисуете.

Было бы неплохо во время работы над длительным этюдом делать себе своего рода альбом перечисленных нами важнейших сечений частей тела и, рисуя сечения одно рядом с другим, выдерживать их повороты по отношению к главному фасаду. Так или иначе, с рисунками на бумаге или без них, но важнейшие поперечные сечения фигуры должны быть поняты и сознательно «нарисованы» по глине у себя в этюде, нарисованы в верных поворотах по отношению друг к другу и в верном расположении одно над другим.

Большое значение имеют здесь приемы рассматривания модели и этюда. Наблюдая, какими приемами пользуется ученик в процессе изучения объемов модели и построения их у себя в этюде, можно видеть, как идет работа его сознания: решает ли он пространственные задачи или же пассивно срисовывает, что попадется и когда придется.

Для того чтобы составить себе представление о рисунке поперечного сечения, необходимо прибегать к разглядыванию формы в крутых ракурсах сверху и снизу. Хорошо, если во время работы над выяснением формы сечения плечевого пояса работающий найдет возможность смотреть и на модель и на этюд совсем сверху. Очень важно часто поворачивать модель и этюд, а также самому двигаться вокруг них, если надо, а не стоять на месте, ожидая, когда кто-нибудь повернет модель. Пока ждешь, забудешь о том пространственном вопросе, который хотел разрешить. Иногда, проверяя, как увязано то, что спереди, с тем, что сзади, необходимо чуть ли не десять раз в течение одной минуты повернуть и этюд и модель то лицом, то спиной, или же приходится много раз подряд плавно сделать полный оборот фигуры, следя за рисунком нужного сечения по всему его замкнутому кольцу. Не нужно лениться проделывать это столько раз, сколько требуется.

По нашему мнению, работа в группе идет сознательнее и активнее в том случае, когда каждый из стоящих в кругу получает в порядке очереди модель в полное свое распоряжение (в том, что касается поворачивания), предположим, на один час и в течение этого часа крутит ее по-всякому, как только ему нужно. Этот порядок предпочтительнее, нежели тот, когда модель равномерно поворачивают через одни и те же промежутки времени примерно на один и тот же угол. Это иногда провоцирует работающего на то, чтобы он слишком ограничил свою работу над познанием природы пассивным срисовыванием контуров, поворот за поворотом возникающих перед ним. Если в группе принят именно этот последний порядок, то нужно следить, чтобы модель поворачивалась часто. На начальной и средней стадии процесса лепки в продолжение сеанса обязательно должно делаться два-три-четыре полных оборота модели.

В конце концов, скульптор, лепящий тот или иной объем, должен как к идеалу стремиться к тому, чтобы, глядя на предмет, предположим, спереди, он отлично знал, как там сзади расположены невидимые сейчас, но, несомненно, существующие и известные ему

планы и все то важное, что на этих планах расположено; чтобы он физически чувствовал существование планов той, в данный момент обратной, стороны и явственно представлял себе в каждом месте расстояние до противоположной поверхности; чтобы он мог руками обрисовать в воздухе ход линий любого поперечного сечения, линий, уходящих влево и вправо и смыкающихся на той стороне; сравнивал бы глубины любого рельефа этой стороны со всей протяженностью в глубину от этой, видимой, до той, невидимой, но ощущаемой стороны.

К сличению видимых внешних очертаний модели и этюда, по нашему мнению, следует относиться главным образом как к одному из способов проверки. Если в результате сличения обнаруживается, что где-то есть неточность, то от нас требуется не просто изменить сейчас же в этюде один неверный контур и забыть об этом, а обязательно докопаться до познания истинной причины несовпадения, выяснить, какое пространственное явление было причиной замеченного глазом расхождения. Скульптору обязательно нужно восходить мыслью от видимой плоской линии к объемному предмету и к его положению в пространстве. Воспользуемся случаем, чтобы выразить свое отрицательное отношение к довольно распространенному приему поколачивания длинной палкой по контурам этюда при сличении очертаний этюда и модели: это способ механического воздействия издали на контур и только на контур, когда скульптор не думает ни о чем другом. К тому же при ударе палкой по контуру глина выползает в стороны, и форма, исправленная в одном месте, искажается в другом.

Что касается линий, то о них можно сказать еще следующее. Когда мы в лепке с натуры начинаем скатываться на преимущественное «перерисовывание» контуров, то обычно в каком-то повороте мы рисуем одну линию (причем чаще всего рисуем ее как бы на плоскости, мало волнуясь об ее движении в глубину и на нас), а в другом — уже другую, потеряв из виду прежнюю и забыв о ней. Обычно эти линии в большинстве своем случайные, не прослеживается их истинный ход в трехмерном пространстве.

Наиболее правильным будет сначала хорошенько отметить себе в натуре какую-то действительно характерную линию и после этого просмотреть ее со всех сторон, чтобы, в конце концов, уверенно поставить ее в пространстве как некий трехмерно изогнутый стержень. Неважно, может избранная линия явиться на всем своем протяжении контуром при взгляде с какой-либо точки зрения или же только часть ее будет увидена как контур. Некоторые значительнейшие для фигуры линии почти на всем своем протяжении, откуда бы ни посмотреть, не становятся контуром — линия позвоночника, например, и тем не менее их надо рисовать со всей тщательностью и обязательно со всех возможных поворотов. Важно, чтобы это была линия, имеющая значение для характеристики объема (или же для отношения между объемами), чтобы ее можно было выделить и различить в натуре при рассматривании со многих, а не только с одной точки зрения.

Поставить себе такую задачу и разрешить ее — это опять-таки значительно труднее, чем легкое срисовывание одних только плоских очертаний, которые сами собой попадают в глаз при постепенном поворачивании модели. О наиболее важных из линий такого рода мы уже говорили, рассказывая об остове построения фигуры. Нет сомнения, что двумя самыми важными линиями всей фигуры, взятой в целом, служат названные нами передняя и задняя главные линии, но можно наметить еще множество характерных и конструктивно важных линий, над которыми нужно работать.

ПОДЧИНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ ОБЩЕМУ ПЛАНУ

(Рис. 37)

В каждой крупной части фигуры, представляющей собой законченный объем, при ее изучении можно усмотреть, с одной стороны, ее детали, а с другой — ее общее, охватывающее собой все детали и связывающее их в характерный для этой части строй. Слово «строй» здесь очень подходит: подробности определенным образом выстраиваются, образуя своей массой характерные общие линии, общие планы, общие объемы. Начинающему скульптору в работе над любой более или менее крупной формой всегда нетрудно заметить сам факт наличия таких-то деталей в таком-то количестве, но ему обычно очень трудно заставить себя обратить должное внимание на характер общего строя и поддерживать в себе это внимание.

Наиболее важным делом в каждом отдельном случае как раз является работа над характером общего строя рассматриваемого предмета.

Рассказать о том, каков для каждой части тела человека ее общий строй, невозможно, так как это значило бы вылепить на словах все части фигуры. Мы выделим несколько вопросов общего строя, какие могут встретиться в каждом отдельном случае и на какие всегда следует обращать внимание.

Многие детали укладываются в природе в ясно заметные общие линии, охватывающие их и определяющие общий строй.

Правильно взять движение такой линии в пространстве — это более первостепенное дело, чем прослеживание самих по себе подробностей, которые ее составляют. Например, в лепке кисти руки необходимо сначала увидеть общую линию пястно-фаланговых суставов, линию первых межфаланговых суставов и линию концов пальцев. Ставя кончик каждого пальца, необходимо думать не столько о нем, сколько об общей линии, отдельную точку которой мы этим отмечаем. Только определив эти линии, можно какое-то время уделить общей форме каждого пальца в отдельности, ни на минуту между тем не забывая о необходимости улучшать или, по крайней мере, сохранять взятые общие линии. Примеров можно приводить много.

Все разрабатываемые детали нужно укладывать в общие планы, намечающиеся в модели. Эти общие планы в процессе работы, как бы далеко ни заходила детализация, должны не разбиваться, а, наоборот, вырисовываться все яснее — так, как в природе, и даже еще отчетливее, еще понятнее.

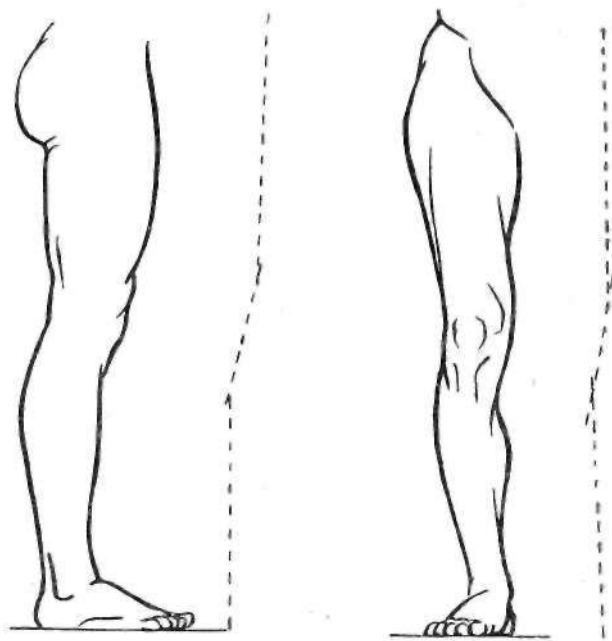


Рис. 37. Оси основных объемов ноги

К сожалению, очень часто случается, что хорошо намеченные вначале общие планы потом разрушаются и совсем перестают существовать из-за неверного расположения и преувеличения подробностей рельефа, воспринимаемых скульптором по отдельности.

Взглянув на основные части фигуры человека, во многих случаях можно усмотреть, что они как бы составлены определенным образом из двух-трех относительно простых и крупных объемов, а все мелкие детали, какие только имеются здесь, подчиняются общей форме и расположению этих немногих составляющих объемов. Надо уметь видеть эти крупные составляющие объемы.

Так, торс состоит из двух жестких объемов — таза и грудной клетки, по-разному располагающихся при разных движениях, а затем из наложенного сверху на грудную клетку массива плечевого пояса, где для каждой стороны возможны многие самостоятельные движения.

Рука от верхушки плеча до локтя составлена двумя во многих отношениях контрастирующими объемами, оси которых не продолжают друг друга, а смещены и образуют некоторый угол, — между объемом дельтовидной мышцы и объемом остальной части плеча. Таким же образом и в предплечье при многих движениях видны, если смотреть в целом, два разных по характеру объема — верхний и нижний, врезающиеся друг в друга под некоторым углом.

В ноге в качестве составляющих ее более или менее цельных форм, имеющих каждая свой характер, можно усмотреть следующие: верхняя часть бедра, нижняя часть бедра, колено, верхняя часть голени, нижняя часть голени, следок (не говоря дальше о более мелких объемных кусках, которые образуют следок).

Начинающие нередко вытягивают бедро и голень в одну прямую. В действительности область колена является с точки зрения формы как бы самостоятельным объемом, ось которого значительно отклоняется от вертикального направления, в результате чего ось голени не продолжает оси бедра, а представляется смещенной назад и наружу (рис. 37).

СИММЕТРИЧНОСТЬ ПОСТРОЕНИЯ ФОРМ

(Рис. 38, 39)

Работая над симметрично построенными самой природой формами — головой, грудной клеткой с плечевым поясом на ней, тазом, необходимо заботиться об элементарном соответствии одной половины другой (рис. 38). Увидеть, есть это соответствие или нет, можно в каждом случае с первого взгляда, если посмотреть точно спереди или сзади. Однако начинающие иногда охотно выделяют бугры и борозды и в то же время не хотят видеть, что в их работе начало шеи сбито влево или вправо от центра — от яремной ямки, что одно плечо получилось короче другого, что одна половина грудной клетки шире другой или длиннее другой (в направлении сверху вниз), иногда она сдвинута по отношению к другой вверх или вниз так, что вся геометрическая основа построения видимого рисунка грудной клетки перекосилась.

Часто не соответствуют друг другу обе половины основы таза, а вертикальная ось его построения не перпендикулярна спереди линии передневерхних остей и линии вертелов, а сзади — линии задневерхних остей и линии, соединяющей нижние края ягодиц.

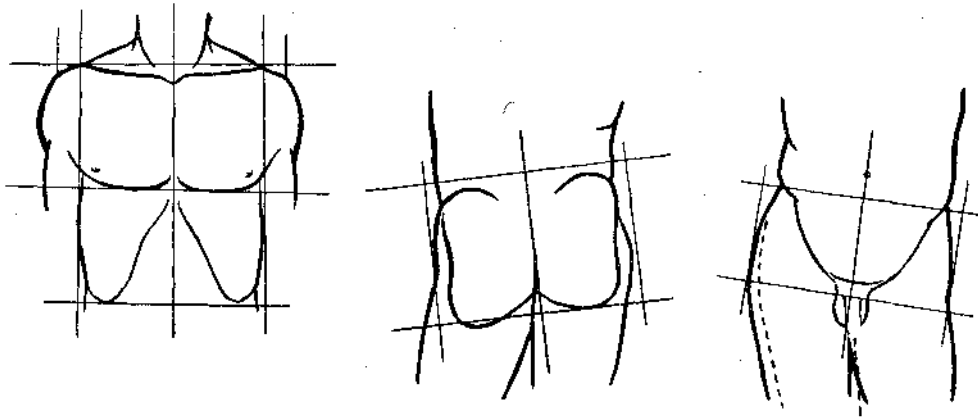


Рис. 38. Элементарное построение (грудная клетка, таз сзади, таз спереди)

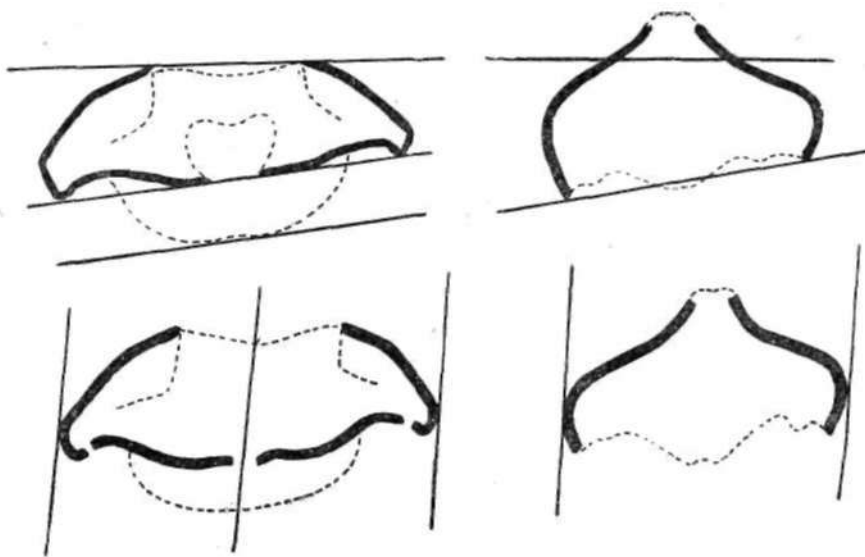


Рис. 39. Типичные ошибки в построении сечений плечевого пояса и таза

В области таза важно не сделать часто встречающейся ошибки, смысл которой показан на рис. 38 пунктирной линией. Слово боясь воспроизвести имеющееся в натуре выступание наружу очертаний опорного бедра, очень многие из начинающих, вопреки видимому и явно нарушая элементарное геометрическое построение таза, ослабляют этот контраст и стараются пододвинуть опорное бедро внутрь, чуть ли не под середину таза, да еще утолщают его, перенося внутренний его контур слишком близко к противоположному боку.

Правильность симметричного построения головы, грудной клетки и таза должна быть выдержана не только в рисунке спереди и в рисунке сзади, но и в сечениях. Тогда будет

достигнута подлинная верность настоящего, объемного построения. Задняя сторона сечения должна так же, как в натуре, соответствовать передней, и все сечение в целом должно быть симметрично, а не перекошено. В общем, при построении симметричного сечения нельзя допускать ошибки типа тех, которые схематически изображены на *рис. 39*.

Правильность рисунка, видимого спереди и сзади, и правильность сечений большого симметричного объема есть признак верного расположения планов, ограничивающих его, что и является настоящей целью построения такого объема.

УСОВЕРШЕНСТВОВАНИЕ ЦЕЛОГО

Почти все, о чем до сих пор говорилось, относится к первой большой задаче средней стадии процесса — к задаче основательного изучения объемной формы основных частей фигуры.

Вторая большая задача — это непрерывные поиски возможностей усовершенствовать целое всей фигуры. Мы назвали ее второй, но ни в коем случае не второстепенной: обе задачи существуют вместе и одновременно. Непрерывное совершенствование целого всей фигуры — ее движения, ее больших линий, ее главных пропорций, ее общего характера — это такая же неотъемлемая сторона работы, как и изучение формы объемов, из которых составляется целое. Вся работа состоит из этих двух задач.

О задаче, названной здесь второй, нельзя на словах сказать так же много, как о той, которую мы называли первой, но в действительности она труднее: для того чтобы иметь возможность уточнять всякого рода отношения между основными частями целого, требуется умение широко охватывать всю фигуру и одновременно видеть большое количество вещей.

Очень важно не забывать, что проверка и оценка целого всей фигуры в каком бы то ни было отношении требует отхода от этюда на значительное расстояние.

Стоя близко от этюда, можно получить представление о всей фигуре лишь путем постепенного перевода взгляда с одного ее места на другое. Неискушенному ученику этого кажется порой достаточно, чтобы считать, что он видит всю фигуру, но в действительности это не так. Переводя взгляд с одного места фигуры на другое, мы видим одну часть после другой, а не одновременно, и мы не можем в это время непосредственно воспринимать отношения и оценивать их во всех их тонкостях. Непосредственно воспринимать отношения чувством и взвешивать их во всей их точности можно лишь в то время, когда то, что относится друг к другу, видно одновременно, без необходимости поочередно переводить взгляд с одного на другое. Отдаление, обязательное в этих целях, для каждого глаза разное. Иногда, чтобы не переводя взгляда видеть всю фигуру в целом с полной ясностью, необходимо расстояние в три-четыре-пять раз больше ее роста.

Часто отходить — это абсолютно необходимо. Все без исключения малоопытные ученики склонны недооценивать это элементарное правило и отходят от этюда во много раз реже, чем нужно, да и всего на один или даже полшага. Работают, не отрывая рук от этюда, и в силу этого множество деталей попадает сразу не на место и неверно относится к целому.

Не следует бояться уделять время делу освоения объемной формы частей фигуры. Обращаем внимание читателя на то, что под частями, объемную форму которых нужно изучать, до сих пор все время подразумеваются крупные части: весь следок, вся голень, все бедро, весь таз, вся грудная клетка, вся шея, вся голова, все плечо, все предплечье, вся кисть. Каждую из них нужно рассматривать и изучать так, как об этом говорилось выше: кругом, насквозь и целиком, обращая внимание на ее общий пластический строй. Дробить внимание и подолгу в отдельности сосредоточиваться на мелких деталях формы каждой из названных основных частей вначале нельзя, хотя, конечно, совсем не следует эти детали нарочно смазывать или уничтожать. Ни на одной из крупных частей вначале долго не задерживаются и в обработке каждой останавливаются на какой-то степени упрощенности для того, чтобы заботы об изучении крупной части и об улучшении отношений между частями целого все время сменяли друг друга и максимально сочетались. Все то, что сделано в области передачи формы, объема, не является окончательным и подлежит решительному изменению или передвижке, если этого потребует целое при взыскательном его рассмотрении. Помня об этом, стараются до поры до времени не доходить до такой затраты прилежания, когда сожаление о затраченном труде могло бы помешать работающему произвести возможное впереди изменение или перемещение сделанного. Кстати, труд, правильным образом потраченный на изучение объема, не пропадает и в том случае, когда сделанное приходится ради улучшения целого ломать и повторять на новом месте. Если форма усвоена как объем, если автор этюда правильно изучил ее, понял ее пластические закономерности и постарался построить ее в уме прежде, чем лепить из глины, то исполнить ее заново, если придется, будет уже гораздо легче. Труд же механического копирования, труд рукоделия «вприглядку» при каждой существенной переделке пропадает безвозвратно.

Грубо говоря, можно представить процесс работы как ряд проходов по всей фигуре, по всем частям ее, проходов, прерываемых и перемежаемых просмотром общего всей фигуры. Чем дальше от начальной стадии, тем закономернее становятся задержка на какой-либо отдельной части и доведение этой части до более законченного состояния по сравнению со всем остальным. Но и тут все время нужно чувствовать меру времени, уделяемого каждой такой работе, чтобы эта работа не заслонила собой всего и не привела к искажению целого. Надо всегда помнить о большой задаче всемерного уточнения целого во всех его аспектах, любить ее и отдавать ей самые лучшие моменты работы, когда силы всего свежее и наблюдательность всего острее.

Чем дальше от начала и чем больше сделано, тем труднее работать над улучшением целого. Чтобы иметь возможность в чем-то улучшить это целое, надо, во-первых, его ясно видеть, а, во-вторых, знать, что нужно сделать. Порой приходится признаваться в некоторой неуверенности. Тогда лучше углубиться на время в более тщательный просмотр какой-то части, но ни в коем случае не позволять себе в таком состоянии наобум и походя вторгаться в основу построения своего этюда. Не видя ясно, как можно улучшить основу целого, и действуя руками только для того, чтобы они что-то делали, можно только ухудшить этюд. Если действовать таким образом, то тогда только и остается, что цепляться за любой случайный повод затеять переделку ради переделки.

Не останавливаясь перед решительной переделкой любого места, если эта переделка улучшает целое, в то же время нужно бережно и умело сохранять единство процесса работы.

Сохранить единство процесса работы — это значит провести всю лепку, сколько бы она ни длилась, таким образом, чтобы это была работа над одной, определенной фигурой, чтобы не сбиваться с задачи неуклонного совершенствования того самого целого, которое было задумано сначала.

НЕНУЖНЫЕ ПЕРЕДЕЛКИ

Единству процесса работы грозят такие действия неопытного автора, которые мы здесь назовем «дурными» переделками. «Дурные» переделки — это опрометчивое и бездумное внесение в этюд изменений, которые на поверку оказываются не совместимыми с ранее намеченными главными признаками целого и по существу требуют отказа от старого целого, ломки его и создания какого-то нового целого, которое будет характеризоваться другими, а не прежними наиболее общими данными.

Непосредственным поводом к «дурной» переделке может служить мимолетное, поверхностное впечатление, не соотнесенное с общим и поспешно перенесенное в этюд без проверки, без сравнения этой части со всем остальным.

К ненужной переделке может привести и исправление, начатое не с того конца, пусть оно и верно по смыслу. Вот пример. Предположим, что в этюде была замечена ошибка, заключающаяся в том, что шея вместе с головой смещены вбок по отношению к яремной ямке. Заметив ошибку, автор ее исправляет: он должен вернуть шею и голову на подобающее им место около верхнего конца оси грудины, то есть построить их на одном месте заново, как этого требует конструкция. Было бы ошибкой, если бы он, сохранив голову и шею, передвинул саму основу, к которой они привязываются.

Это повлекло бы за собой ломку и передвижение всей фигуры, то есть те самые «дурные», ненужные переделки.

Если бы он привел свое намерение в исполнение, то началось бы следующее. После передвижения верхнего конца грудины, который служит центром построения всего плечевого пояса, левое и правое плечо, а также левая и правая половины грудной клетки перестали бы соответствовать друг другу (если они раньше соответствовали), и оказалось бы сбитым взаиморасположение передней главной линии и позвоночника. По приведении всего этого в порядок, применительно к новому центру плечевого пояса, оказалось бы нарушенным взаиморасположение верхнего и нижнего концов торса, а когда бы вы передвинули и нижнюю часть торса, то пришлось бы передвигать и ноги целиком.

Конечно, все это было бы типичным примером «дурной» переделки, то есть без необходимости затеянной ломкой всего этюда вместо исправления детали. И еще хорошо, если все описанные здесь перестройки будут, раз они уже начаты, проделаны верно и до конца, если автор этюда осознает свою задачу и поймет, что она представляет собой передвижение всей фигуры для взятого положения головы. Обычно же эти переделки бросают на полдороге или еще раньше, и конструктивный остов этюда так и остается разорванным.

Иногда «дурные» переделки на средней стадии работы следуют друг за другом, начиная с известного момента, по той лишь причине, что ученик не умеет переключаться на более деликатные приемы обращения с глиной, становящиеся, между тем, обязательными

и необходимыми, когда основа этюда уже вчерне построена. Ученик привык срезать или накладывать только помногу, привык производить только большие, грубые перемещения частей и не представляет, как можно иначе. Он, в силу какой-то инерции, не может остановиться на сделанном и повести работу дальше по линии осторожного и вдумчивого уточнения там, где это можно, а продолжает перегонять с места на место большие массы глины и, даже сам не сознавая этого, ищет повод для такой работы. Конечно, подобный метод может означать только порчу уже сделанного, и, может быть, неплохо сделанного, порчу для того, чтобы через некоторое время вернуться к исходному варианту, но с той только разницей, что этюд будет уже на новом месте или в новом размере и т. п.

Чаще всего толчком к ненужным переделкам оказывается вдруг замеченное изменение в положении какой-либо одной части тела и немедленное «исправление» этюда в этом месте. Но мы уже знаем, что фигура человека подвижна даже тогда, когда натурщик старается сохранять одну и ту же позу; положение частей тела непрерывно изменяется, и если все изменения немедленно повторять в этюде, то он весь должен будет переделываться каждый день и по нескольку раз. Гоняться за всеми колебаниями движения «неподвижного» натурщика можно сколько угодно, но этюд от этого нисколько не будет продвигаться вперед, несмотря на всю энергию, затрачиваемую автором.

В тех случаях, когда учащиеся даже и не гонятся за всеми колебаниями движения, но все же хоть один раз позволяют себе скопировать положение какой-либо важной части, не обратив внимания на то, что в модели в этот момент наблюдается не тот вариант движения, который был избран в самом начале, — это тоже может привести к «дурной» переделке. Продолжая работу, придется либо сразу отказаться от последнего «исправления» и снова сделать так, как было раньше (это было бы лучше всего, но так поступают редко), либо постепенно во всем перейти на новый вариант движения. Хорошо еще, если этюд будет выполняться в новом варианте сразу и до конца. Обычно и эту работу бросают на полдороги или же, еще хуже, по пути затевают новую переделку, скопировав таким же путем что-нибудь из третьего варианта движения.

Работающий ввязывается в «дурную» переделку безотчетно. Это само собой разумеется: если бы работающий сознавал значение того, что он делает, то он бы не начал «дурной» переделки. Ломка старого целого и складывание взамен него нового идет без осознанного стремления к определенной цели, а исключительно по случайному требованию глаза, который нет-нет да замечает, что в таком-то месте не все в порядке. Изменения делаются урывками и тянутся долго. В одном месте фигуры присутствуют еще старая система построения, в другом — идет постепенное приведение разных частностей в соответствие с тем самым непродуманным «исправлением», которое требует для себя нового целого. И часто бывает, что в процессе такой работы скульптор начинает в каком-нибудь месте фигуры еще одно непродуманное «исправление», которое в действительности является несовместимым ни со старым целым, ни с тем новым, которое уже начало вырисовываться. Тогда может начаться бархатание, согласно поговорке: «Нос вытащил — хвост увяз; хвост вытащил — нос увяз». В такие минуты появляется желание сломать этюд совсем и начать его заново, от каркаса. Заново проложить легче, чем распутывать запутанное. Но где гарантия, что все не повторится снова?

Видеть, как в ученических этюдах происходят «дурные» переделки, приходится весьма часто. Всем знакомы случаи, когда сегодня этюд имеет одну величину, завтра — другую,

послезавтра — третью, и в конце работы этюд оказывается совсем не такого размера, каким был взят вначале. Сегодня этюд занимает одно место в пространстве, а через несколько дней, глядишь, этюд оказался уже не там. Автор постепенно перетащил всю глину на новое место. Сегодня главный фасад этюда направлен так, а через несколько дней уже немного иначе; этюд как бы «повернулся» вокруг своего каркаса. Сегодня этюд выдержан в одном движении, а завтра движение в нем другое, послезавтра — третье, или, что еще хуже, просто сумбурная смесь обрывков разных вариантов движения. Это все следствие многократных «дурных» переделок. Ученик на одном и том же каркасе и на протяжении одного и того же учебного задания исполняет по сути дела не одну, а несколько фигур, из которых каждая означает уничтожение предыдущей. Весь «прогресс» сводится к тому, что этюд сам, независимо от воли автора, растет или уменьшается, «вертится», «плавает» с одного места на другое. Автора такого этюда можно сравнить с путником, который вместо того, чтобы идти прямо, как он себе наметил вначале, начал бросаться то влево, то вправо, то назад, отказываясь каждый раз от ранее принятого направления.

«Дурные» переделки могут быть настоящим бичом длительной работы. Они являются главной причиной того, что в некоторых этюдах работа чрезвычайно медленно продвигается вперед.

Так работать и сколько-нибудь далеко продвинуться — нельзя. Необходимо сохранять направление на цель, намеченную вначале. Надо суметь провести весь процесс лепки длительного этюда таким образом, чтобы это была работа над одной-единственной фигурой: фигурой, задуманной только на том месте, которое ей было отведено с самого начала, а не на ином; ориентированной только так, как нами было намечено с самого начала, а не иначе; над фигурой только того размера или масштаба, какой был нам задан с самого начала, а не иного; над фигурой только в том варианте движения, который избран с самого начала как лучший, а не в ином.

Во-первых, для того чтобы этюд не «плавал» в пространстве, в нем нужно наметить для себя нерушимый центр, привязывающий его навсегда к одному месту и не сдвигаемый без крайней необходимости при всех частных изменениях и исправлениях. Мы уже говорили выше, что таким центром фигуры лучше всего может служить таз. Как только его место в ходе прокладки установится, две его точки — две передневерхние ости подвздошных костей следует закрепить, воткнув в глину спички, и больше эти точки не сдвигать без особой нужды. Конечно, может случиться надобность переместить и его. Например, автор решил перейти на новый вариант движения, при котором и торс больше отклоняется назад, и опорная нога больше отклоняется от вертикали, чем раньше; отвести назад следок нетрудно, но вот при переносе назад корня шеи каркас, сделанный не совсем идеально, неминуемо вылезет; в этом случае, конечно, лучше будет сдвинуть с места таз и подать его вперед, сколько нужно. Только это следует сделать обдуманно и разом. Иногда, боясь обнажения каркаса в области шеи при передвижениях, принимают в качестве твердого центра верхний конец грудины.

Во-вторых, чтобы этюд «сам» не вертелся вокруг своего каркаса, нужно повороты всех частей тела сравнивать каждый с одним и тем же опорным направлением, принимаемым за основное, и это основное направление не изменять. Как уже говорилось, лучше всего назначать себе таким исходным направлением фасад таза, который следует

сознательно удерживать от случайных поворачиваний, помимо воли автора, поворачиваний в результате отдельных вмешательств в рисунок фигуры справа и слева порознь. Для того чтобы было заметно самопроизвольное перемещение таза, полезно, чтобы его ориентирование, его поворот с самого начала лепки, даже с момента вязки каркаса, были закреплены в чем-то вне фигуры: в направлении передней грани плинта, как мы предлагали, или, если это по композиционным соображениям не устраивает, то в линии, прочерчиваемой на плинте.

Уметь пользоваться измерениями и с помощью них крепко держать раз принятый размер этюда — это третье требование по части той элементарной дисциплины длительной работы, которая необходима ради ее единства. Подробно о пользовании измерениями мы уже говорили (см. стр. 50). Иногда в качестве минимума для того, чтобы закрыть дорогу «дурным» переделкам, можно установить в этюде хотя бы один какой-нибудь размер, важный и большой, который бы автор этюда время от времени проверял, требуя от себя его неизменности. Таким своего рода контрольным размером в фигуре может послужить ее общая высота или высота яремной ямки, или длина торса, взятая, например, от яремной ямки до лобка.

Если скульптор не собирается избегать пользования измерениями, то в выделении внутри этюда одного такого «контрольного» размера необходимости нет.

О ДИСЦИПЛИНЕ В РАБОТЕ

Есть некоторые ученики, которым кажется, что дисциплина, о которой здесь говорится, мешает. Им кажется, что забота о том, чтобы фундамент постройки не сдвигался с места, о том, чтобы этюд в целом не вертелся «сам», о том, чтобы общий размер его все время сохранялся — стесняет работу. Они неправы. Дисциплина стесняет только неверную работу, мешает только «дурным» переделкам, о которых мы говорили и которые как раз нужно стеснить. Она стесняет только блуждания, которые не ведут ни к чему и могут длиться до бесконечности. И, напротив, дисциплина облегчает подлинное продвижение вперед по линии улучшения и уточнения целого, по направлению к новым задачам.

Может ли вообще идти речь о «свободе» в отношении тех элементарнейших требований единства работы, о которых только что говорилось? Можно ли лепить нос на лице или голову в составе фигуры, или фигуру в составе группы, не стесняя себя требованием найти и держать единственное, диктуемое обстоятельствами место, единственную, диктуемую обстоятельствами величину, единственное, диктуемое обстоятельствами движение исполняемой части? Конечно, нет. Мы все хорошо понимаем это, когда говорим о части, которая не может быть не на своем месте, не в своем движении и не в своем масштабе по отношению к своему целому. Но мы часто не отдаем себе отчета, что для единства работы и от целого нужно требовать неизменности в этих данных, чтобы и вчера, и сегодня, и завтра в работе была одна и та же мера для всего. Но это уж целиком зависит от себя. Тут нужно суметь самому точно установить основные данные, определяющие наиболее общие особенности этого целого, и нужно проявить самодисциплину, добровольно подчиняясь тому, что установил с самого начала. Нужно проявить решимость придерживаться этих основных, начальных данных и во всем исходить только от них. Если же скульптор, не «стесняя» себя,

допускает, что у него целое «само собой» растет, уменьшается, сдвигается, поворачивается, то надо признать, что в его работе нет единства. В его работе все, что сделано вчера, не годится сегодня, потому что изменились основные данные целого. А то, что делается сегодня, не будет годиться завтра, и так без конца. Без элементарной дисциплины и того единства процесса работы, который она дает, двигаться вперед невозможно.

Среднюю стадию работы над этюдом вполне можно было бы назвать «стадией сохранения или сбережения целого». Сохранение единства процесса работы можно считать третьей большой задачей работы в это время наряду с задачей более внимательного изучения объемов и наряду с задачей всемерного улучшения целого всей фигуры.

СТАДИЯ ЗАВЕРШЕНИЯ

При длительной работе рано или поздно наступает момент, когда требуется, чтобы какой-то кусок был доведен, наконец, до полной законченности. С этого момента этюд вступает в стадию своего завершения. Задача этой последней стадии работы гораздо больше, чем доведение до законченности в отдельности взятых деталей, но начинается она именно с этого шага. Сделать его и переступить, таким образом, через порог этой стадии иногда представляет известную трудность для учащегося. В мастерской нередко приходится видеть, что умеющие строить и работающие в общем осмысленно и верно, подойдя к этому рубежу, перестают видеть, что нужно делать дальше, и в то же самое время признают неудовлетворительность своих этюдов. Это противоречивое состояние объясняется тем, что работающий в данном случае находится под властью привычки лепить не иначе, как очень упрощенно, не допуская в сферу своего влияния ничего сверх самых схематичных и грубых построений. Эта привычка отвлекаться от подробностей и тонкостей сложилась на начальной стадии работы. В середине она некоторое время не мешала, а теперь она превращается в ощутимую преграду для дальнейшего продвижения вперед. Известными и привычными приемами ничего больше внести в этюд нельзя, а других ученик может либо еще не знать по недостатку опытности, либо он не решается прибегнуть к ним в силу сложившейся инерции или неверных представлений о длительной работе. При таком состоянии этюда одни теряют интерес к нему, другие хватаются за любой повод начать переделку всего его заново, благо найти повод всегда очень легко, и особенно легко при лепке этюда фигуры с живой модели, как мы об этом говорили выше; третьи — и это лучший случай—доискиваются ответа на вопрос: что нужно делать дальше и можно ли что-нибудь делать дальше?

Конечно, можно. Ощущение тупика, испытываемого в известный момент некоторыми учащимися, означает в действительности, что настала пора решительно переломить сложившуюся привычку воздерживаться от передачи всего богатства и всей тонкости оттенков, формы, какие она имеет в натуре. Оно означает, что черновая основа этюда построена удовлетворительно и наступил момент сделать скачок в другое состояние работы, перейти к другим, более тонким приемам.

Итак, надо поставить себе задачу довести какой-то кусок этюда, пусть небольшой, до полной законченности, как ее мыслит себе автор. Сделать этот кусок так, чтобы больше ничего существенного нельзя было добавить, чтобы, если в дальнейшем отформованный

эпюд будет разбит на части и кому-нибудь, предположим, попадет в руки этот фрагмент им можно было бы любоваться.

Для разбора формы «вплотную», как можно назвать эту работу, сначала лучше брать те куски, которые относятся к надежно закрепленному на своем месте центру построения эпюда, или те, которые лежат на основных путях построения и крепко связаны с нерушимым центром. Приступая к разбору какого-либо куска, необходимо убедиться, что его основа крепко поставлена на место, привязана к остову построения, и лучше сделать это мы не могли бы, а в ходе разбора нужно непрерывно следить за тем, чтобы разрабатываемый кусок оставался в установленных пределах и чтобы его отношения к своему общему не нарушались, а только улучшались. Не копировать свет и тень, а познавать нужную форму, рассматривать это место и издали и вблизи, причем со всех возможных направлений (иногда даже такой прием, как незначительное перемещение всей точки зрения влево, вправо, вверх и вниз за счет только движения головы и шеи скульптора, очень улучшает восприятие глубины). Следует стараться мысленно донести образ формы от модели до эпюда.

Особенно важно, как можно чаще проверять результаты своей работы издали. Чем тоньше изменения, вносимые в форму куска, тем чаще нужно отходить для того, чтобы получить возможность взвесить их значение. Разбор без проверки со всех точек зрения и без непрерывного контролирования издали ведет к разладу и нестройности в деталях, в результате чего вещь в конце такого разбора становится в целом хуже, чем до него.

Задуманную работу над выбранным куском надо заставить себя довести до конца. Тот, кто перешагнет рубеж, казавшийся ему тупиком, снова увидит, что нужно делать. Откроется непечатый край работы. Окажется, что все, сделанное до сих пор, — это всего лишь черновая подготовка для той, самой интересной, захватывающей работы, которая сейчас только-только началась.

Знать, что такое доведение до законченности, и уметь сделать это хотя бы на одном куске—обязательно нужно. В каждом эпюде необходимо проработать до предела возможностей автора, до наиболее доступной для него законченности, ясности, выразительности, цельности хотя бы одну часть. Без этого ни один продолжительный эпюд не должен быть оставлен. Следует каждый раз вкусить от всей полноты задачи, стоящей перед скульптором, иначе можно надолго привыкнуть видеть во всем лишь упрощенную схему и ничего больше. Тогда от этого будет трудно отучиться. Самым неправильным было бы решение вообще отказаться от того, что мы называем разбором «вплотную», отказаться из опасения, что во время такой работы будут, вероятно, сделаны некоторые ошибки против целостности эпюда.

Никогда работа не идет гладко, как по писаному. Какие-то ошибки против правильности целого будут. Нужно заботиться о том, чтобы их было как можно меньше, нужно не забывать о том, чтобы все соразмерять с целым и продолжать разбор, пока, по вашему мнению, задача не будет исчерпана. Отказаться от разбора «вплотную» значило бы не только лишить учебный процесс — процесс познания природы — одной из его неотъемлемых частей, но и вообще оборвать его на полдороги, сделав невозможным достижение и той следующей ступени, на которую подняться необходимо и на которую можно подняться только при условии, что детальному разбору отдана полная дань. Дело в том, что предельно тщательный (до того самого предела, который работающий считает разумным) разбор всей фигуры от головы до пят является неминуемым отрезком пути,

ведущим к окончательному прочувствованию целого или общего данной вещи. Только тогда, когда изучены и знакомы все существенные детали, когда скульптор, можно сказать, знает модель во всех деталях наизусть, — только тогда у него открывается не поверхностный, но по-настоящему широкий взгляд на общее. Его перестают мучить и отвлекать частные вопросы. Он впервые по-настоящему видит всю работу целиком, и так ясно, с таким пониманием, как раньше не видел. Он ощущает себя хозяином целого и чувствует за собой право и возможность заниматься самыми широкими и самыми трудноуловимыми связями, объединяющими все в одно неповторимое и прекрасное целое. В этот момент ошибки в связях и отношениях, если они допущены, становятся заметны, как никогда, причем ошибки даже самые незначительные.

Такое рабочее состояние, когда человек начинает чувствовать себя полновластным хозяином того, с чем имеет дело в своем этюде, и начинает свободно разбираться в своем пластическом хозяйстве, — большое дело. Это состояние нужно заработать, а для этого необходимо пройти и сквозь стадию разбора, которая кажется некоторым стадией разрушения целого. Если это и можно назвать разрушением, то только таким, какого обязательно требует диалектический ход познания модели скульптором. Если и произойдет где-то «разрушение», то это такое разрушение, которое совершенно необходимо проделать, чтобы получить реальную возможность окончательно уточнить всепроникающее общее, — общее движение, общую систему пропорций, общий характер, общее выражение и общий смысл той жизни, которая заключается внутри внешних форм, непосредственно обрабатываемых рукой скульптора.

Теперь просмотр и окончательное усовершенствование всего того, что скульптор охватывает в своем понимании слов «общее» или «целое», будет вестись с полным знанием всего предмета. Автор этюда получил возможность точно высказывать свои мысли о закономерностях, о связях и взаимоотношениях, составляющих общее. Он свободен от необходимости прибегать к той приблизительной, примитивной упрощенности, к которой его при- нуждал в начале работы недостаток знаний и опыта.

Завершающая этюд работа над общим очень и очень часто подразумевает ломку и переделывание кое-чего из того, что недавно проработано со всей тщательностью. Иногда завершающая работа над общим подразумевает также и уничтожение того, что, по мнению скульптора, оказывается излишним, потому что заслоняет нечто более интересное и более значительное для выражения замысла. То, что оказалось выпавшим во время разбора из общей связи, должно быть безжалостно переделано и возвращено в состав единой системы. Детальный разбор делается отнюдь не для того, чтобы потом дрожать над каждым кусочком обработанной поверхности и отказываться от изменений и исправлений. Для заключающей процесс лепки этюда работы над целым, следующей за разбором «вплотную», скульптор должен обладать требовательностью к себе и мужеством, чтобы переделать любовно проработанный кусок, если он на поверку плохо вписался в общее и не соответствует своей роли. Не может быть хорошего скульптора без умения проявлять такие, казалось бы, противоречащие друг другу качества, как любовная тонкость в проработке куска и беспощадность к сделанному, если можно хоть на йоту улучшить целое; как решительность и осмотрительность; как воодушевление и расчетливость; как размах и строжайшая самодисциплина в определенных вопросах. Он должен чувствовать, когда, каких качеств требует от него его этюд.

Учащимся, которые не решаются в нужный момент переделать то, что при рассмотрении оказалось плохо служащим общему, или приступать к разбору «вплотную» из опасения, что вылепленное, может быть, придется кое в чем переработать, можно еще раз напомнить, что кусок, однажды вылепленный, повторить при переделке гораздо легче, чем выполнить в первый раз. Это при условии, что работа велась сознательно. Если же работающий бездумно срисовывал очертания, копировал пятна светотени и корпел над отделыванием поверхности ради поверхности, то тогда, действительно, любая переделка означает начало всего этого сызнова.

Конечная стадия процесса, включающая в себя разбор «вплотную» и окончательное улучшение общего, продолжается долго. Два основных момента, составляющих ее, тесно переплетаются друг с другом. И тот, кто только вступает в период разбора, сейчас же начинает сталкиваться с вопросом окончательного усовершенствования целого. (Потому-то так важно, чтобы процесс работы не был оборван перед этим.) Но все же каждый из двух моментов может быть при рассмотрении отделен от другого, и нет никакого сомнения в том, что усовершенствование целого есть высший этап.

Если оглянуться на весь процесс лепки длительного этюда, то наиболее общая схема его будет такова: 1) грубое упрощение, где точно и конкретно берутся только немногие места, наиболее важные для передачи главнейших закономерностей; 2) разбор «вплотную»; 3) окончательное прослеживание, исправление и уточнение всех связей и зависимостей целого, определяющих его крепость, характерность, выразительность, содержательность — другими словами, завершающее обобщение всего сделанного. Только такое обобщение, опирающееся на доскональный разбор, можно считать полноценным, свободным от упрощенчества и верхоглядства. Это обобщение и есть итог всего процесса, конец, венчающий дело.

Глава шестая

УЧЕБНЫЕ ЗАДАНИЯ И ИХ ПРИМЕРНАЯ ПОСЛЕДОВАТЕЛЬНОСТЬ

ЛЕПКА ДЕТАЛЕЙ ФИГУРЫ

Длительный этюд является основным учебным заданием при изучении фигуры. Но начинать надо не сразу с фигуры.

Для начала надо раза по два вылепить следок и кисть и вылепить целиком ногу и руку.

Раньше всего следует заняться следком. Он относительно проще, чем кисть. Затем лепить кисть и уж после этого лепить ногу и руку целиком.

Следок на первый раз лучше взять в положении, когда он несет на себе всю тяжесть стоящей фигуры (позирующий должен стоять, а не сидеть). Надо постараться передать ощущение того, что следок работает, что между частями его происходит взаимодействие. Второй раз можно вылепить следок в том же положении, но только с другой модели. Можно вылепить его и в каком-нибудь ином движении, но обязательно в положении естественном и устойчивом. Обратите особое внимание на основные объемы, из которых следок составлен, на рисунок вертикальной проекции, на увязку местоположения важнейших деталей формы наружной и внутренней сторон, прежде всего на увязку наружной и внутренней лодыжек, на поперечные сечения формы как самого следка, так и захватываемого участка голени.

Очень важен рисунок сечения в месте стыка голени и стопы. Обычно, лепя отдельно следок, голень изображают срезанной горизонтально на 5—10 см выше лодыжек. Надо хорошо проследить рисунок сечения по срезу голени. Работая над пальцами, важно правильно взять охватывающие их общие линии и планы. Для второго, третьего, четвертого и пятого пальцев важно правильно взять форму того большого объема, в который они вписываются все вместе и который контрастирует с объемом большого пальца.

С лепкой кисти в первый раз легче будет справиться, если предложить позирующему положить руку ладонью вниз на горизонтальную плоскость и держать ее совершенно ненапряженной. К тому же при этом положении кисти не потребуется каркаса. Этот этюд,

как и этюд следка, нужно лепить на предварительно проложенном из глины плинте толщиной 3—4 см. Нужно обратить особое внимание на ход линий, которые можно мысленно провести, во-первых, через головки пястных костей, во-вторых, через первые межфаланговые суставы, в-третьих, через концы пальцев.

Сделав первое знакомство с формой и устройством кисти, затем необходимо вылепить ее в таком положении, в котором она была бы видна со всех сторон, например, свободно опущенной вниз. В этом случае каркас для кисти придется построить на глаголе такого же типа, какие служат для лепки небольших фигур. На этюде концы пальцев должны на 10—15 см не доходить до подглагольного щита, иначе работать над ними будет неудобно.

При лепке следка и кисти в первый раз можно ограничиться передачей самого главного — основных масс, их расположения и пропорций; во второй раз постараться довести до полной ясности и законченности в характеристике формы, не оставив никакой недоговоренности.

Так же на глаголе (такого размера, как для метровых фигур) придется делать каркас для лепки всей руки и, пожалуй, на глаголе же удобнее всего будет делать каркас и для лепки ноги, взятой целиком. Если же единственной опорой для ноги сделать скрытый внутри стержень, укрепленный только внизу, то он должен быть толстым и не раскачиваться, но вместе с тем такой толстый стержень трудно будет изогнуть так, как нужно, чтобы он везде был не слишком близок к поверхности той формы, которую мы лепим.

Мы имели в виду лепку всех названных частей в натуральную величину. Но если этого требуют обстоятельства, руку целиком и ногу целиком можно взять в меньшем масштабе.

Всю ногу полезно вылепить в том положении, когда она, выпрямленная, держит вес тела на себе. В таком же положении, но только с модели другого характера, хорошо сделать и второй этюд. Можно вместо этого взять ногу, например, согнутую в колене. При этом верхний обрез глиняной ноги нужно сделать как можно выше.

Руку, взятую целиком, полезно вылепить в том положении, когда она свободно опущена. Захватить ее можно всю, от кончиков пальцев до анатомической верхушки плеча, но можно верхний обрез этюда сделать и ниже — под дельтовидной мышцей.

Перечисленные нами упражнения — это самый необходимый минимум для того, чтобы подготовиться к лепке фигуры. Если совсем нет пластических знаний частей фигуры, то работа над движением и пропорциями в начале лепки этюда фигуры очень затрудняется. Но и в дальнейшем, когда работающий вполне постигнет основы грамотного построения фигуры, этюды частей не потеряют своего интереса. Особенно этюды кистей рук. Индивидуальный характер кистей рук так показателен, движения так выразительны, а сами кисти в целом настолько содержательны, что лепка отдельных этюдов рук представляет увлекательнейшее занятие. Каждый из таких этюдов может быть столь же интересным, как и портретная голова. Делать их можно в любом профессиональном возрасте. Переместится только, так сказать, центр тяжести этих этюдов.

Для зрелого скульптора в таких этюдах основное — выразительность и содержательность. Главное, что должно занимать ученика, — устройство, пространственное расположение основных масс и планов, пропорции и еще раз пропорции.

Знакомясь с частями тела, надо всерьез интересоваться их устройством и выяснять, что собой представляет та или иная внешняя форма, какова ее роль в механизме тела,

почему эта форма такая, а не иная, какие движения здесь возможны, какие изменения общей формы происходят при различных движениях.

Ответы на эти и им подобные вопросы можно в каждом случае найти в книгах по пластической анатомии и при пытливом изучении натуры. Полезно вылепить гипсовые анатомические пособия: следок, кисть, нога и рука выпрямленные, нога и рука согнутые. После этого надо постараться вылепить их по памяти — без особенных подробностей, конечно, а в главных чертах. При этом нужно контролировать себя и по модели и по книге, когда в таких справках появляется необходимость.

Если в распоряжении учащихся есть гипсовый анатомический торс, надо вылепить и его.

ЭТЮД ФИГУРЫ

Познакомившись с тем, каковы части фигуры, можно приступить к лепке ее целиком. Если место и оборудование позволяют, то лучше всего работать либо в масштабе 1:2, либо в размере 1 м. На ранних этапах обучения лепке фигуры не следует затевать этюды больших размеров, даже если к этому есть все материальные возможности. Если же нет условий для того, чтобы лепить полнатурные или метровые этюды, то с успехом можно работать в размерах приблизительно в одну треть натуральной величины или несколько больше, примерно от 50 до 70 см высотой (лучше побольше, чем поменьше). Чем меньше размер, тем целесообразнее заменить глину пластилином.

Первые этюды должны явиться по сути дела упражнениями в отработке начального процесса лепки фигуры. Поэтому они должны быть непродолжительными. Через некоторое время после окончания прокладки их следует прекращать, ограничиваясь передачей движения, главных пропорций и начального представления о крупной объемной форме. В том, что касается движения и главных пропорций, с самого начала нужно быть очень требовательным и не пренебрегать проверкой намеченных главных пропорций при помощи циркуля и масштаба. Нужно следить также и за тем, чтобы и по этим простым ученическим работам было видно, что их авторам не чуждо хотя бы самое общее ощущение характерности, выразительности и пластической красоты модели в данной постановке.

На первый этюд, если он в размере полнатуры или в 1 м, можно отвести примерно 25—35 часов, а если он в меньшем размере, то есть порядка 50—70 см, тогда 15—25 часов. В каждом последующем этюде нужно все ближе подходить к тщательной работе над формой и отношениями, увеличивая для этого срок от этюда к этюду и доводя его постепенно до 50—60 часов, а потом и до большего времени. Ученик, достигнувший больших успехов, может удлинить срок работы над доводимым до законченности этюдом до 80, до 100 и до большего количества часов, смотря по той степени углубления в свои задачи, которая ему доступна.

Сроки, названные здесь, относятся к этюдам среднего размера: полнатурным и метровым. Этюды малого размера высотой от 50 до 70 см большей частью выполняются не так долго. Они менее громоздки, в них можно быстрее справляться с материалом, учебный разбор форм и отношений в них не может заходить так далеко, как в этюдах среднего размера, так как это потребовало бы изощренной техники миниатюрной лепки, техники, которой не может быть у ученика. Повторяем: вначале наилучшим размером этюда для самой серьезной профессиональной учебы является либо полнатурный, либо 1 м

КРАТКОСРОЧНЫЕ ЭТЮДЫ И НАБРОСКИ

Длительные этюды нужно время от времени перемежать краткосрочными, быстрыми, чтобы учиться работать быстрее и с большей ответственностью. Пусть они в силу своего короткого срока (все же не короче 25—30 часов для полнатурных или метровых этюдов) далеко не доходят до законченности, но все же неплохо взять себе за правило не оставлять этюд прежде, чем хотя бы одно какое-нибудь место в фигуре не будет исчерпывающим образом прослежено и охарактеризовано. Это важно не только для данного этюда; это прояснит работу над следующим этюдом, ускорит ее, повысит требовательность к себе, разовьет технику лепки и, что очень важно, будет противоборствовать созданию схематического, грубо упрощенного представления о форме. Периодически полезно, как мы говорили, возвращаться к этюдам отдельных частей кисти, следка, колена и т. д., доводя их до законченности и требуя от себя решения всех без исключения пластических задач, стоящих перед скульптором.

Наряду с этюдами нужно делать наброски. Материалом для них может быть и пластилин, и глина. Наброски сидящих, полулежащих и лежащих фигур можно лепить из глины совсем без каркаса и после окончания высушивать, что даст возможность сохранить лучшие наброски, не прибегая к формовке их из гипса. Для набросков, исполняемых на каркасе, последний должен быть достаточно податливым, чтобы можно было быстро придать ему нужное положение и без особого труда внести изменения, если они потребуются. Удобны каркасы из медной или из алюминиевой проволоки — их легко гнуть. Глаголь же, как всегда, должен быть достаточно жестким. Преимущественной задачей первых краткосрочных этюдов и набросков явится работа над основными пропорциями исключительно на глаз. Но и тут необходимо ставить себе условием выдерживать раз взятый размер фигуры. Если это не набросок, а короткий этюд, то назначенную себе общую величину его нужно знать точно и время от времени проверять опять-таки измерением (иногда для этого удобнее брать вместо общего роста высоту яремной ямки). Сделав такой специальный этюд, полезно вымерить его основные пропорции и узнать свои ошибки. Лучше, если он сделан в каком-то определенном масштабе по отношению к задуманной большой фигуре. Такие работы, естественно, не рассчитаны на далеко идущую разработку. Под непродолжительными и небольшими этюдами мы сейчас подразумеваем этюды на 15—25 часов и высотой (для стоящей фигуры) 45—60 см.

Обычные размеры набросков — 30—40 см (для стоящей фигуры), но могут быть и еще меньше.

Выбор моделей и поз для набросков гораздо более свободный, чем для длительных постановок.

Начиная набросок, надо, не торопясь, рассмотреть постановку, постараться понять ее и заранее представить себе результат своей работы, а также хорошенько прочувствовать то главное, что требует передачи прежде всего. Набросок может быть как угодно сырым, если мало времени, но обязательно метким. В том и ценность набросков, что работа над ними требует не откладывать «на потом» самое важное — пластическую красоту, выразительность; не потерять основной пластический и внутренний смысл и во что бы то ни стало передать его, несмотря на всю кратковременность работы, — это одно из главных требований, предъявляемых к наброску.

О процессе лепки наброска можно еще заметить, что тут почти что сразу полностью накладывается каждый объем, взятый в своем основном характере и на своем месте, причем почти что сразу намечаются все те важнейшие детали, которые, по мнению работающего имеют наибольшее значение. Время, отводимое на один набросок, может колебаться в пределах от 3—5 часов (на небольшой набросок без каркаса), до 15—20 часов (на набросок высотой примерно около 40 см, исполняемый из пластилина на каркасе и прорабатываемый более тщательно).

Наброски нужно делать регулярно. Иногда и в середине длительного этюда невредно отвлечься и сделать короткий набросок с модели совершенно другого склада, в другой позе, чтобы оживить и обострить восприятие главных черт длительно выполняемой постановки. Таким образом, регулярные занятия набросками помогают длительному этюду, и представляют собой необходимое дополнение к нему. С другой стороны, не обогащая себя систематически теми знаниями и навыками, которые можно приобрести только в упорном труде над длительным этюдом, нельзя успешно заниматься набросками.

РАБОТА ПО ПАМЯТИ

Необходимо сказать несколько слов о работе целиком по памяти или с использованием ее в значительной степени. Мы придаем такой работе немалое значение, потому что усилия, требующиеся при лепке по памяти, хотя и много берут от работающего, но дают ему еще больше. При известных условиях можно механически сложить этюд из частей и контуров, не поняв закономерностей строя и не усвоив по-настоящему формы и смысла того, что лепил. Если есть исправно позирующий длительный срок натурщик и в течение всего времени, пока ведется работа, рядом стоит кто-то, кто подсказывает, когда нужно: «здесь прибавить, здесь убавить, это немножко подвинуть туда, а это чуть-чуть сюда», то и без глубокого освоения предмета можно изготовить удовлетворительный на первый взгляд этюд, обманув других и себя. Долго проработав таким образом и изготовив значительное число с виду удовлетворительных этюдов, вы приобретете очень мало и Почти ничему не научитесь за это время. Но день, когда ученик остро ощутит недостаток настоящих знаний и отсутствие метода в работе, все же придет, и ученик пожалеет о пропущенном времени, однако вернуть его уже будет нельзя.

Узнать, с толком ли смотрел человек в книгу, можно только тогда, когда его попросят рассказать содержание и объяснить смысл прочитанного. Так же обстоит дело и в лепке.

Узнать, хорошо ли вы поняли внутренние связи того, что лепили, лучше всего можно тогда, когда вы попытаетесь сделать то же самое по памяти. Тому, кто механически переносил кусочек за кусочком и перерисовывал одну сторону за другой, не связать концы с концами и не сделать сильного и убедительного повторения по памяти. У него все рассыплется. В лепке по памяти обмануть себя и других невозможно. Когда модели уже нет перед глазами, можно сделать только то, что усвоено, понято, осмыслено, только то, чем вполне овладел. Исполнение по памяти сейчас же показывает, во-первых, каковы пластические знания, которые действительно приобрел работающий, во-вторых, верен ли был его подход к предмету изображения, в-третьих, присутствует ли понимание смысла

видимого и закономерностей его пластического устройства, наконец, в-четвертых, насколько развита способность к объемно-пространственному представлению. Еще важнее то, что попытки исполнить что-либо по памяти и представлению не только являются самопроверкой работающего, но и наталкивают его на правильный подход к овладению предметом, учат верно управлять своим вниманием в обычной работе с моделью и развивают способность к охвату ее своей мыслью, своим образным представлением.

Можно назвать целый ряд этюдов по памяти, связанных с работой над основным, длительным этюдом и подчиненных этой работе. Лучший способ проверить себя, правильно ли вы подходили к воспроизведению того или иного объема,— исполнить этот объем, эту часть фигуры по памяти, исполнить в удобном размере, отдельно от этюда, тогда, когда нет перед глазами ни этюда, ни модели. Конечно, нет необходимости повторять подробности, но обязательны все самые существенные черты пластического устройства объема, обязательно воспроизведение всех самых главных связей, характеризующих это устройство. Пусть будет не какая-нибудь деталь рельефа одной какой-нибудь стороны, а законченный в пространстве, «круглый» объем.

Полезно, начиная длительный этюд, сделать не непосредственно с модели, а на память набросок ее общего расположения в пространстве. Закончив длительный этюд, можно снова вылепить эту же постановку — но уже по памяти (конечно, не в большом размере и только в общих чертах, с затратой не слишком большого времени). Здесь необходимо правильно передать движение, пропорции, основной характер и те особенно ценные для смысла постановки детали, которые удалось сохранить в своем представлении. Работу над фигурой, исполняемой по памяти, можно также провести параллельно с работой над основным длительным этюдом, приступив к этой фигурке через несколько дней после начала этюда и изредка возвращаясь к ней в продолжение всего срока основной работы. Выполняя такую фигурку, надо до самого конца не прибегать к непосредственному сличению ее ни с моделью, ни с основным этюдом, иначе она из средства самопроверки превратится или в дублирующий этюд, или в какой-то этюд с этюда.

Если ученик в ходе длительной работы сделает какое-нибудь одно из перечисленных упражнений по памяти, то не отнимет времени от основной работы, а сумеет больше взять от нее и лучше поймет, как надо ее вести.

Не менее полезны разные виды набросков по памяти и представлению, исполняемых независимо от того или иного длительного этюда. Возможны следующие короткие наброски: модель ставится в позу, учащиеся рассматривают ее в течение какого-то времени, а затем модель сходит со станка и учащиеся исполняют по памяти набросок. Такой набросок учит, как смотреть на модель, наблюдать ее широко и внимательно, отделять более важное от менее важного и не забывать ничего нужного. Над подобными набросками можно работать дольше, если время от времени — через полчаса или через час — снова ставить натуру на 10—15 минут и в течение этих минут смотреть на нее, запоминая то, что нужно.

При этом исправления нужно вносить уже тогда, когда модель опять сошла со станка. Набросок, исполняемый таким образом, учит усваивать натуру, так сказать крупными порциями, заставляет обращать усиленное внимание на важные отношения и сознательно разбираться в них, отучает от переноса видимого по мелким кусочкам, без

осознанного чувства связей между частями. В то время, когда модель снова становится в позу, не стоит прибегать к прямому сличению наброска и модели. Лучше даже закрывать набросок на эти минуты. Иначе может случиться, что пропадет смысл этого упражнения, и оно превратится в обычный набросок.

НАБРОСКИ С НЕПОВОРАЧИВАЕМОЙ МОДЕЛИ

Как вид работы по памяти и представлению немалую пользу приносят наброски с неповорачиваемой модели. Модель, как и в обычной работе с натуры, позирует все время, какое положено, но станок, на котором она стоит или сидит, против обыкновения совсем не поворачивают ни разу за все время исполнения наброска.

Такие наброски (длительностью около трех-пяти часов, если выполняются из глины без каркаса) принуждают активно интересоваться истинным пространственным расположением частей тела и истинной формой крупных его объемов. Здесь уже никак невозможно незаметно для себя подменить это активное узнавание пространства пассивным срисовыванием очередного подвернувшегося контура. В то же время навести нужную справку можно, когда угодно. Натура все время к вашим услугам — узнавайте, когда хотите и сколько хотите все, что вам нужно, но только сознательно трудитесь для этого сами, ходите, осматривайте со всех сторон и во всех ракурсах, составляйте себе представление, запоминайте. Для таких набросков нужно, чтобы вокруг модели не было тесно. Станок для модели следует ставить подальше от стены, а станки для лепки — подальше от модели, так, чтобы каждый учащийся мог ходить вокруг модели и видеть ее со всех важных точек зрения.

Из того, что иногда можно и полезно делать наброски с совсем неповорачиваемой модели, никто, конечно, не сделает вывода, что в обычной лепке можно не беспокоиться о частом поворачивании модели и этюда.

НАБРОСКИ С ДВИЖУЩЕЙСЯ МОДЕЛИ

Пожалуй, тоже к работе по памяти, или с привлечением памяти, можно отнести наброски с движущейся модели — работу очень живую и увлекательную. Модель не стоит в позе, а производит какое-то движение, без всякой искусственной задержки в какой бы то ни было момент. Это должны быть такие движения, где все время повторяются одни и те же положения: колка дров, размах и бросание какого-то предмета, игра в мяч, гимнастические упражнения и т. д. Во время лепки дают натурщику отдохнуть, затем просят его опять двигаться, чтобы можно было снова и снова наблюдать среди сменяющихся положений то, которое нужно. Эти наброски труднее обычных и тех, которые лепятся тоже по памяти, но с неподвижной модели. За плечами учащегося, делающего первый набросок с движущейся модели, должен быть опыт этюдной работы и работы над обычными набросками.

Главная задача — взять существо движения и заметить самые характерные изменения форм, вызываемые этим движением.

Наброски с движущейся модели развивают пристальное внимание и являются прекрасной школой правдивой передачи движения. Они учат видеть самое существо последнего. Никак нельзя научиться правдиво передавать сильное и неостанавливающееся движение, если пойти по пути копирования положения натурщика, неподвижно застывшего в позе, имитирующей какой-то момент такого движения. Содержание и выражение этой искусственной позы будут фальшивыми, и поэтому копировать движение натурщика, поставленного таким образом, значило бы приучать себя к фальши.

Из всего сказанного по поводу набросков с движущейся модели вытекает правило, которого нужно придерживаться при их исполнении: не просить модель искусственно задерживаться в избранном скульптором положении — по крайней мере до момента, когда основная механика не будет вполне понята и нужное положение членов тела не будет найдено и окончательно закреплено.

Конечно, может быть сколько угодно случаев, что скульптору для исполнения своего творческого замысла понадобится продолжительная работа и, может быть, в крупном размере, над фигурой в сильном движении. Тогда необходимо прибегнуть к задерживанию модели в положении, более или менее близком к избранному. Но и при этом особенно важно, чтобы в основу работы был положен хороший набросок с движущейся модели.

Все названные виды работ по памяти или с привлечением памяти могут исполняться не только средствами лепки, но и средствами рисунка. В рисунке можно попробовать на основании изучения модели в мастерской изображать дома какую-нибудь часть в разных поворотах и при разном направлении освещения. После окончания этюда можно попытаться, рисуя, вспомнить общий вид фигуры с нескольких сторон. Параллельно с лепкой длительного этюда необходимо систематически рисовать то, что лучше всего запомнилось во время работы в мастерской, рисовать, как бы спрашивая себя, что нового мы узнали и поняли и какова теперь сумма наших знаний об этой модели. Это может быть очень интересная серия рисунков, в которых постепенно отразится ход изучения фигуры от составления начальных схем до полноценного представления о форме. В рисунке же можно делать наброски по памяти. Предварительно осмотрев постановку со всех сторон в продолжение 15—20 минут, отпускают модель и делают быстрые рисунки, изображающие ее с разных точек зрения. В рисунке можно поработать и с неповорачиваемой модели, которая в продолжение всего сеанса находится перед глазами. Сначала нужно осмотреть ее со всех сторон, затем сесть на свое место и, не сходя с него, сделать на одном листе несколько рисунков модели с самых разных сторон. Это упражнение можно видоизменить и сделать несколько более длительным, разрешив себе, когда нужно, вставать со своего места, повторять осматривание модели кругом и после возвращения на место исправлять рисунок. Прямого сличения рисунка и модели, наблюдаемой с того же направления, откуда задуман рисунок, делать нельзя.

Можно порисовать и движущуюся модель. И тут, как во всех случаях рисования по памяти, нужно не ограничиваться изображением с какой-нибудь одной стороны, а рисовать модель со многих сторон. Для этого потребуются научиться охватывать модель в пространстве. Когда имеется верное объемно-пространственное представление о предмете, то можно нарисовать предмет (в общих и главных чертах, конечно, о большем не идет речь) с какой угодно точки зрения и при любом воображаемом освещении.

Вообще хорошо, если бы некоторая часть упражнений, перечисленных нами выше (когда мы говорили о лепке по памяти), исполнялась не в скульптуре, а в рисунке. Скульптору надо любить рисунок и широко использовать его как самое экономное средство быстро запечатлеть свои наблюдения и мысли.

Работа по памяти имеет большое значение для развития способности осмысливать, усваивать и представлять себе предмет. Она дает смелость и уверенность в лепке без натуры, что очень важно для скульптора, ибо этюдная работа не самоцель; учит наблюдать и отбирать существенное и поэтому подготавливает учащихся к работе над воспроизведением той настоящей натуры, натуры с большой буквы, которую он наблюдает на улице, в заводском цеху, на стройке, в поле; она является мостом, ведущим от этюда к творческой работе, к работе «от себя». Работа по памяти должна наряду с обычными набросками занять свое место в учебном процессе как необходимое дополнение к длительному этюду.

ЛЕПКА ФИГУРЫ В ОДЕЖДЕ

(Рис. 40, 41, 42)

При исполнении своих композиционных замыслов учащемуся придется в большинстве случаев иметь дело с фигурой в одежде. Одежда, или драпировка, как принято называть всякую ткань, покрывающую тело, является в руках скульптора дополнительным средством выражения. Она имеет свой облик, свой характер, очень много добавляющий к общей характеристике человека и того, что он делает. Она может дать новые композиционные линии и добавить к массам тела новые массы, усиливающие задуманное впечатление. Она может усилить движение. Большие массы драпировки спокойно свисают вниз с выступающих мест тела при неподвижности, слегка раскачиваются при умеренном и плавном движении и стремительно отлетают в сторону при резком рывке.

На вопрос, что самое главное в изображении драпировки, нужно ответить: изображение тела, которое живет и движется под ее покровом. Драпировка покрывает, но не скрывает тело. Она, наоборот, подчеркивает его, оттеняет главное, побуждает зрителя активно угадывать расположение, форму и движение частей тела.

На вопрос, какое умение является наиболее важным для того, чтобы лепить одетую человеческую фигуру, нужно ответить: умение лепить обнаженную фигуру. В учебной работе лепка с одетой модели может начинаться только тогда, когда учащийся приобрел знания, позволяющие ему ясно представлять, стоя перед одетой моделью, устройство и форму того, что лежит под одеждой и служит основанием для ее складок. Другими словами, учебную лепку с одетой модели можно вводить тогда, когда дело уже дошло до продолжительных этюдов с обнаженной модели и их уже вылеплено несколько, тогда, когда сделано известное количество набросков с обнаженной модели и, наконец, когда есть некоторый, хотя бы самый небольшой опыт в работе по памяти с обнаженной модели.

Кроме того, лепке этюдов с одетого человека должно предшествовать ознакомление с драпировкой, взятой в качестве натюрморта. Натюрморт, о котором говорится, может

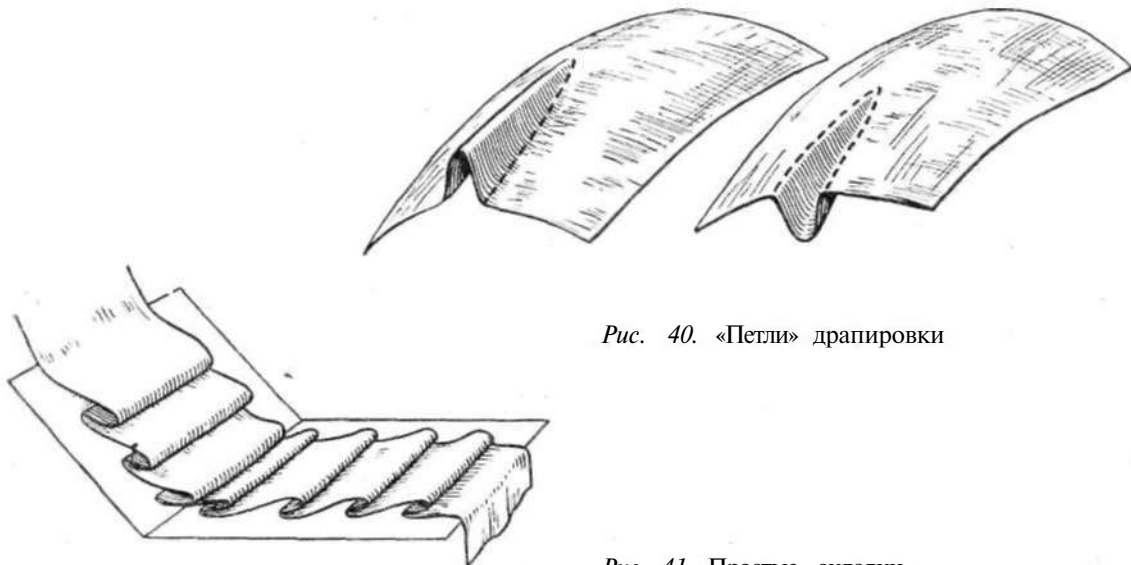


Рис. 40. «Петли» драпировки

Рис. 41. Простые складки

представлять собой кусок ткани, наброшенной на какой-нибудь предмет так, чтобы получились характерные и четкие складки, которые облегли бы предмет. Для такого натюрморта нужно брать предмет простой и отчетливой формы. Это могут быть, например, крышка, глиняный горшок, ваза, это может быть стул, на котором драпировка падает со спинки на сиденье, а с сиденья свешивается вниз и т. д. Для этой же цели драпируемый предмет лучше неполностью закрывать материей. Тогда натюрморт еще обогатится контрастом формы твердого предмета и ткани.

Лепить можно в любом масштабе, только не слишком мелком, чтобы можно было управиться со складками. Если делается несколько натюрмортов с драпировками, то можно какой-нибудь из них (но не первый) выполнить не в круглой скульптуре, а в рельефе (низкий, сильно уплощенный рельеф мало подходит для подобной работы).

Лепка драпировок могла бы стать предметом особого разговора. Законы возникновения тех или иных видов «складкообразований» вполне постижимы, а понимание этих законов чрезвычайно облегчает лепку одежды. Работа над драпировками, над лепкой фигуры в одежде требует отдельного подробного труда. Здесь же мы ограничимся минимумом и уделим очень немного места тому, что можно было бы назвать «анатомией складок».

Складки, получающиеся при перегибании ткани по направлениям, параллельным друг другу, чрезвычайно просты по структуре и не нуждаются в объяснениях (рис. 41). Но такая картина может быть только тогда, когда мы имеем дело с расправленным куском ткани, покрывающим либо плоскость, либо поверхность, изогнутую только в одном направлении. Это бывает редко. В натуре ткань одежды покрывает не плоские поверхности, а выпуклые объемы. В таких случаях ткань, собирающаяся в складки, перегибается в разных направлениях, и картина складок становится сложной.

В каждой складке наиболее важным местом является ее начало. На всем остальном протяжении складка не претерпевает принципиальных изменений — до того места, где

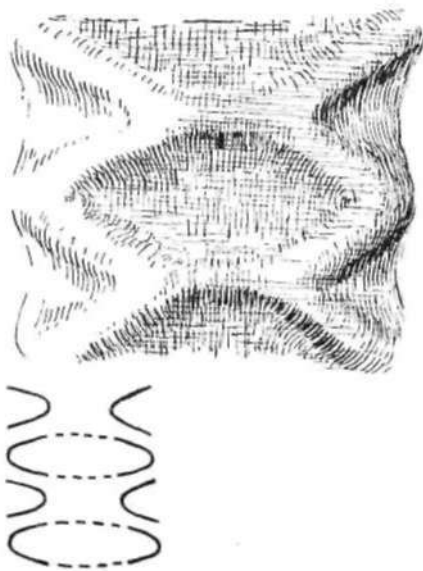


Рис. 42. «Гармошка»

начинается переход в другие складки. Начало почти каждой складки представляет собой так называемую петлю. От этой петли получается перегиб ткани по двум непараллельным направлениям. На рис. 40 изображена схема такой петли в двух ее вариантах — выступающем и углубленном. На этих схемах видно, что после образования петли, как бы отнявшей часть ткани, последняя изгибается и в поперечном, и в продольном направлениях. Для ткани, остающейся вне контуров самой петли (обозначенных на рис. 40 пунктиром), оба перегиба — и по оси петли и поперек оси — направлены всегда в одну сторону так, что общая поверхность становится, если посмотреть с одной стороны, выпуклой, а с другой — вогнутой. При одной и той же петле, отнявшей некоторую часть поверхности продольный и поперечный перегибы находятся в определенном отношении друг к другу, и если усилить поперечный перегиб — уменьшится продольный, если усилить продольный — уменьшится попе-

речный. Эти петли то крупные, то мелкие, то круто заломленные и образующие как бы глубокие щели, то такие отлогие, что их едва можно заметить, петли, сходящиеся к вершине то под острым, то под тупым углом, — в десятках вариантов сочетаются друг с другом и входят друг в друга в тех местах, где складки одежды претерпевают изменения под влиянием движения фигуры.

Для того чтобы лучше уяснить себе кое-что из элементарной «анатомии складок», полезно проделать опыты с листами бумаги, сгибая их на разный манер и пробуя разные комбинации. Мы упомянем только одно из типичных сочетаний петель, которое возникает на куске ткани, изогнутом как цилиндр (рукав, голенище сапога), при его сжатии вдоль оси или при сгибании, когда образуется «гармошка» (рис. 42).

Чем ткань жестче и чем меньше она способна растягиваться и сжиматься, тем резче очерчиваются на ней петли, которыми начинаются складки, и тем угловатее эти петли и наоборот: чем ткань толще, тем петли и вообще складки — крупнее. Наиболее четко геометрия образования складок видна на клеенке, затем на коже, наименее четко — на трикотаже, мягком и способном к большому растяжению. Подробно говорить о различии характера складок для разных материалов нет нужды: каждый сам на практике разберется в этом.

После работы над натюрмортом можно использовать для постановки какую-нибудь гипсовую фигуру, если таковая имеется. Задрапировав ее по своему усмотрению, можно использовать ее в таком виде как модель. Можно применить для драпирования не один, а два вида ткани: тонкую, дающую мелкие складки, и плотную, толстую, дающую складки большие и грубые. Фигура высотой 60—70 см может быть применима как модель, если взять для ее «одевания» тонкую ткань, но меньшую фигуру брать не рекомендуется.

Работу над задрапированной гипсовой фигурой нужно разделить на два этапа. Сначала хорошенько построить обнаженное тело, работая с незадрапированной модели. Потом задрапировать ее и тогда лепить складки по проложенным формам фигуры. Работать над обнаженной фигурой следует столько времени, сколько нужно, чтобы внимательно проследить все, что имеет существенное значение для построения, и передать крупную форму. Иногда, чтобы обезопасить себя от возможности во время лепки складок вторгнуться в форму телесной подосновы и смять ее, применяют обертывание глиняной фигуры бинтами из марли. Это делают перед тем, как приступить к «одеванию» фигуры. Если во время работы над складками стек скульптора наткнется на слой бинта, то последний помешает углубиться дальше и «поранить» тело.

Поработав над натюрмортами из драпировок и вылепив этюд с гипсовой задрапированной фигуры, можно переходить к этюдам и наброскам с одетого натурщика. При этом чаще всего сначала подготавливают обнаженную фигуру — так же, как мы об этом говорили выше, когда шла речь о лепке с задрапированной гипсовой фигуры: лепят с обнаженной модели и затем покрывают глину бинтами. Можно поступить иначе: сделав этюд с обнаженной модели, в той позе, которая задумана, отставить его в сторону и начать новую фигуру с одетой модели. Впечатления и знания, полученные при лепке обнаженной фигуры этого же натурщика и в этой же позе, дадут возможность с пониманием работать над одетой фигурой. Было бы очень хорошо, если бы нашлись время и силы, прежде чем начинать лепить с одетой модели, повторить обнаженную фигуру в общих чертах по памяти. Этюд, сделанный с обнаженной модели, лучше сохранить до конца работы над одетой фигурой.

Предварительная лепка обнаженной фигуры с тем, чтобы по ней проложить одежду, может быть применена и в набросках. Если набросок очень короткий (до 3—5 часов), то можно говорить только о лепке сразу в одежде. Но если времени не очень мало, то набросок сначала с обнаженной модели не повредит.

Быстрота в работе над складками одежды на живой модели имеет большое значение как для наброска, так и для этюда, потому что после каждого отдыха модели, то есть не реже, чем через час, складки ткани уже другие. Требование быстроты в исполнении складок является характерной особенностью этой работы. К моменту начала лепки складок должно быть подготовлено все, что необходимо: объемы тела, которые у данной модели и в данном движении всегда точно сохраняются, и основные объемы одежды, которые приблизительно одни и те же и приблизительно на одном и том же месте. Сами складки какого-нибудь места должны быть и начаты и кончены в продолжение того времени, которое модель может пробыть без перемены положения. Доделать после перерыва возможности не будет: можно только заново переделать, если после отдыха модели складки этого места лягут лучше, чем раньше,

В лепке складок при работе над одетой фигурой особенно большое значение имеют глубокие места. Именно глубокими местами складок обрисовывается тело. Если не обращать на них особенного внимания, то тело не будет чувствоваться под одеждой.

Нужно упомянуть об одной особенности работы над фигурой в одежде. Она заключается в том, что объемы фигуры, вылепленной обнаженной, кажутся после «одевания» заметно менее полными. Это нужно учитывать. Вообще, фигура под одеждой во многом

производит не то впечатление, какое она производила, будучи вылепленной без одежды. Прием бинтования обнаженной фигуры в глине, подготовленной для лепки одежды, не всегда уместен, потому что затрудняет какие бы то ни было изменения; Но для первого-второго длительных этюдов одетой фигуры его вполне можно рекомендовать. В это время он только полезен.

В заключение еще раз напомним о самом важном из того, чего следует придерживаться во всем своем рабочем поведении.

Первое — стремиться к пространственному и объемному мышлению, добиваться прочувствования связи между наиболее важными «точками-антиподами» объема; представлять его поперечные сечения; охватывать мыслью всю систему расположения ограничивающих и характеризующих объем планов; глядя на видимую поверхность, представлять себе форму противоположной, невидимой стороны и ощущать в каждом месте расстояния между этими сторонами.

Второе—учиться во всем ясно видеть присущее объему общее и неповторимый характер этого общего; во всем начинать с самых широких связей, самых больших членений и самых крупных, всеопределяющих отношений (причем с самого начала устанавливать их конкретно, без всякой расплывчатости); не забывать работать над ними, совершенствуя их до предела остроты своих чувств; требовать от себя всегда держать в уме и видеть глазами большее, чем то, к чему в данный момент прикасаешься; над какой бы деталью ни работал, прежде всего использовать это для улучшения того общего, к которому она относится.

Третье — отдавать себе отчет в том, что делаешь, быть готовым к ответу на вопрос: «Над чем вы сейчас работаете в своем этюде?» Работать от задачи к задаче, а не от пятнышка к пятнышку или от кусочка контура к другому и от поворота к повороту; работать по намеченному для себя плану, представляя свои задачи и думая об их очередности.

Четвертое — быть подвижным. Желание разобраться в том, что видишь, должно заставлять того, кто правильно работает, не только часто поворачивать модель, а обходить ее кругом, заходить и заглядывать сбоку, смотреть с низкого и высокого горизонта, разглядывать форму в ракурсах сверху и снизу, приближаться и отходить; то же самое и в отношении своего этюда.

Пятое — в длительном этюде не должно быть никакой спешки, проводимой за счет основательности и точности в работе.

Шестое — работать только изо всех сил, только с полным напряжением (речь идет о моральном напряжении, означаемом максимальное усилие и рассудка и чувства). В каждом отдельном случае, когда автор что-то вносит в свой этюд, решающая роль принадлежит моменту предварительного исполнения в уме: задумыванию того, что нужно сделать, прикидыванию, прицеливанию. Затем нужны максимальная требовательность к сделанному и проверка его всеми доступными и уместными приемами. От рук же требуется точное и ловкое подчинение мысли. Сделав экономными движениями все, что было нужно, необходимо вовремя остановиться, чтобы работа по праву могла называться трудом, полным мысли и чувства. Нужно схватить себя за руку, если по инерции примешься скоблить или мазать, или гладить на авось, не имея перед умственным взором до предела прочувствованной заранее цели.

Не будет преувеличением сказать, что каждое прикосновение к этюду есть дело серьезное, требующее, чтобы к нему относились с полной ответственностью и осуществляли с подготовкой и с полным напряжением способностей.

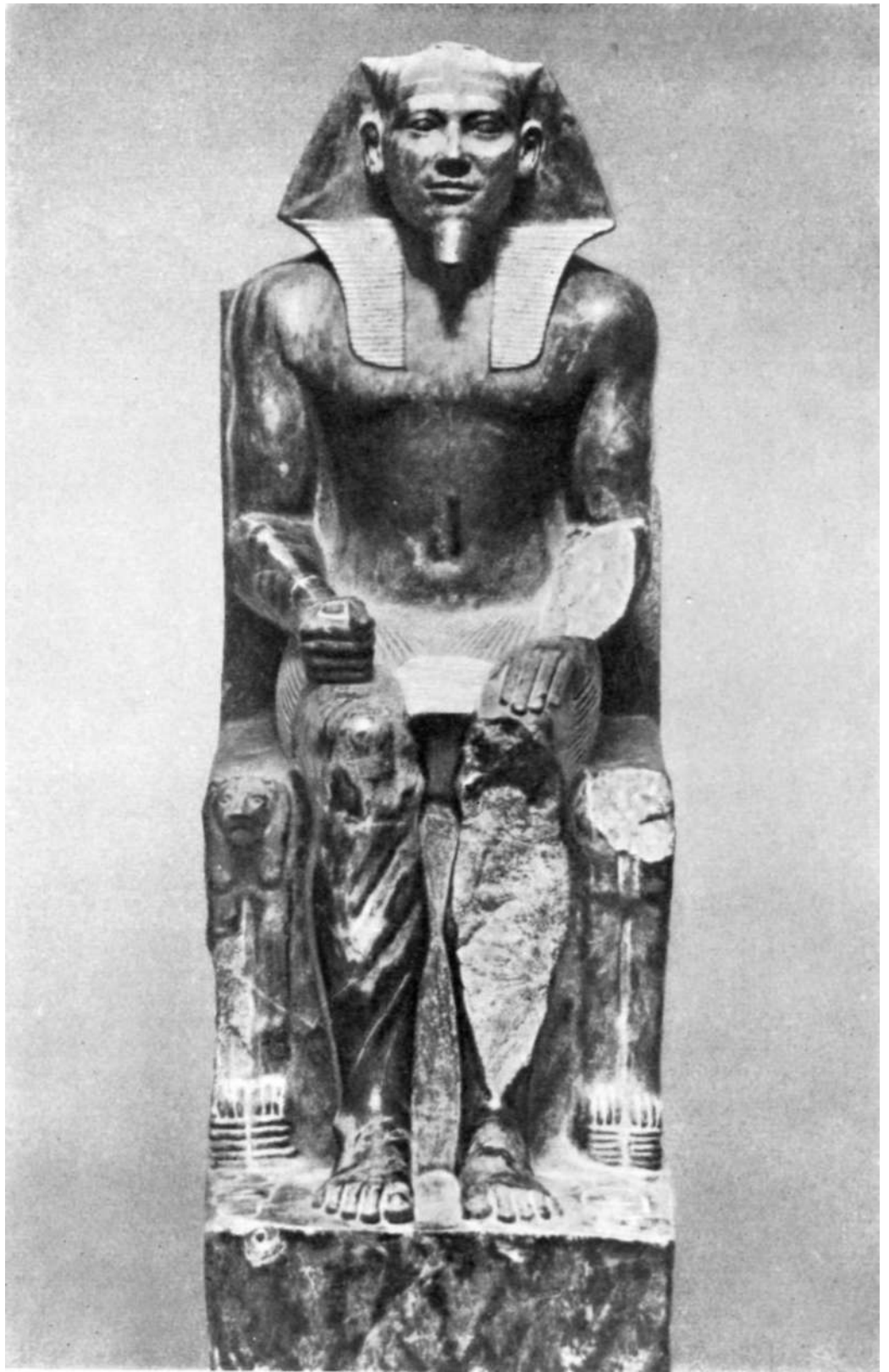
Сказанное не значит, что после каждого прикосновения руки работающего к глине должны моментально появляться на свет законченные куски скульптуры. Достаточно, чтобы после прикосновения работающего это место стало в каком-то одном определенном отношении верным и чтобы автор знал это и мог потом нужным образом воспользоваться результатами своего труда. Важная конкретная точка фигуры должна быть по возможности посажена на свое окончательное место в целой пространственной системе.

Нужно сказать несколько слов и об отдыхе, являющемся оборотной стороной напряженной работы. Неизбежные перерывы после каждого часа следует использовать. Даже короткий отдых помогает более свежо взглянуть на этюд и увидеть те ошибки, к которым вы уже могли привыкнуть. Кроме того, короткий отдых помогает прервать начинавшуюся плохую инерцию машинальной работы. Не следует только разрешать себе «отдыхать» во время лепки, то есть не следует разрешать себе машинально ковыряться в этюде, ни о чем не думая и не стремясь охватить большие задачи. Тот, кто чувствует, как у него идет работа, тот, если сейчас почему-либо не может работать с полной энергией, лучше сядет и отдохнет, нежели позволит себе портить свой этюд бездумным и бесчувственным машинальным рукоделием, которое не только портит этюд, но и развращает работающего. Этюд улучшается только в моменты полного напряжения своих творческих сил.

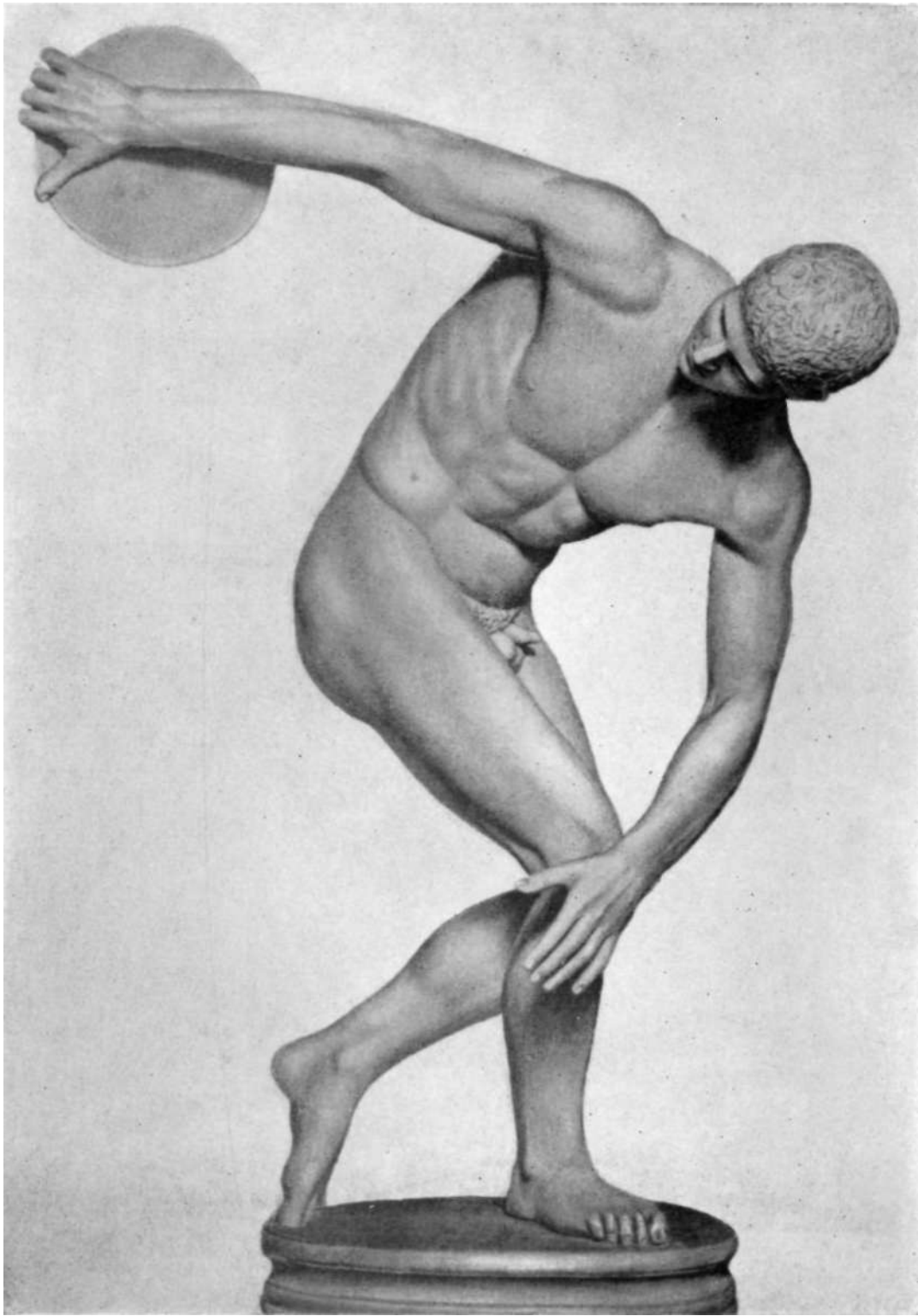
Главный смысл учебного процесса состоит не в том, чтобы изготовить такое-то количество этюдов, а в том, чтобы, во-первых, накапливать крепкие пластические знания и, во-вторых, и это дороже всего, обострять чувства и развивать способность к скульптурному мышлению.

Мы приводим здесь ряд выдающихся произведений мировой скульптуры. Внимательное их изучение может принести огромную пользу начинающему художнику, обогатит его впечатления, поможет понять законы пластики фигуры человека.

ИЛЛЮСТРАЦИИ



Статуя фараона Хафра из заупокойного храма Хафра в Гизе. Первая половина 3 тыс. до н. э. Диорит



Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Копия с утраченного бронзового оригинала



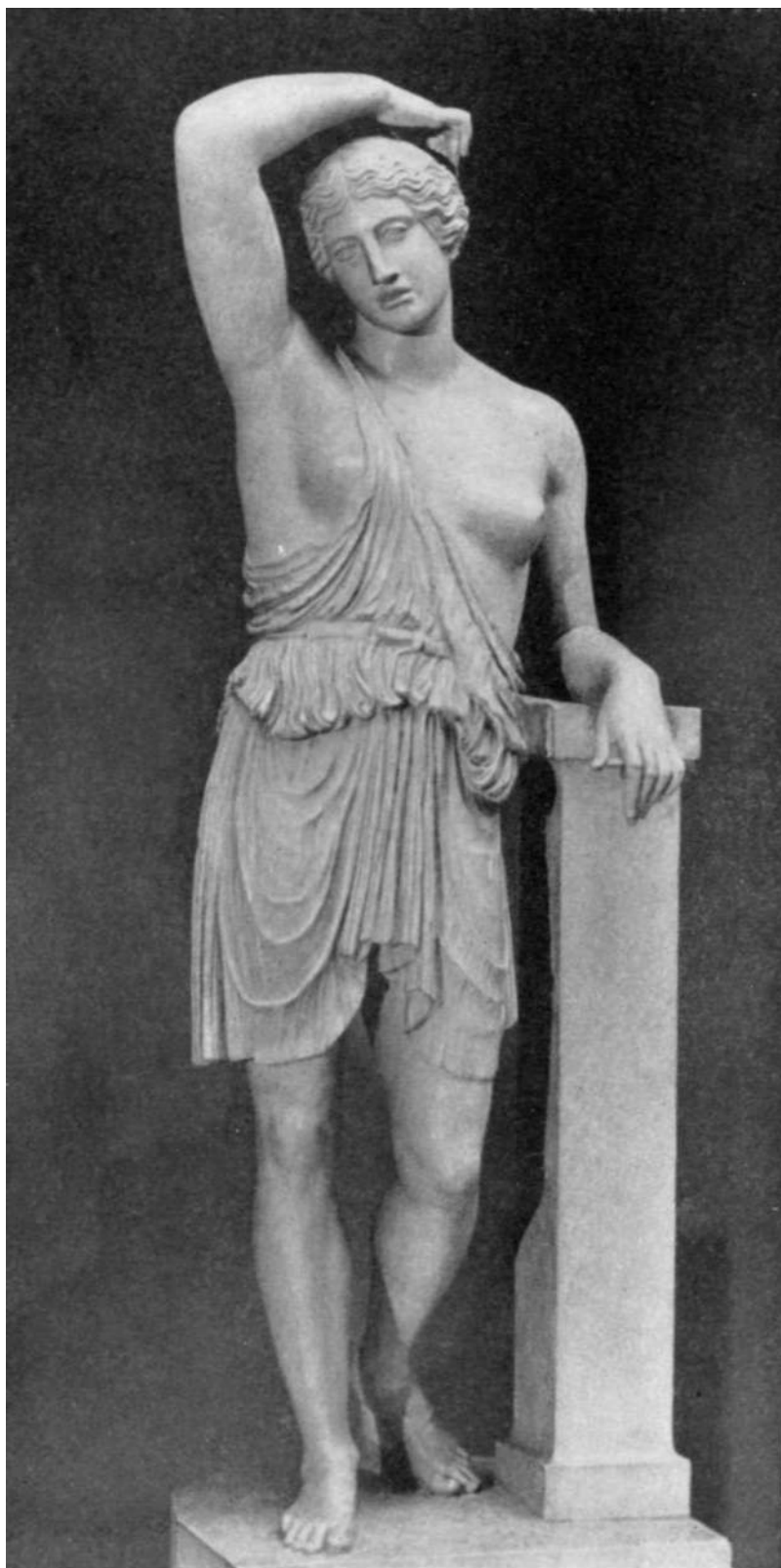
Мирон. Афина из группы Афина и Марсий. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала



Фидий и его ученики. Кефис с западного фронтона Парфенона. V в. до н. э. Мрамор



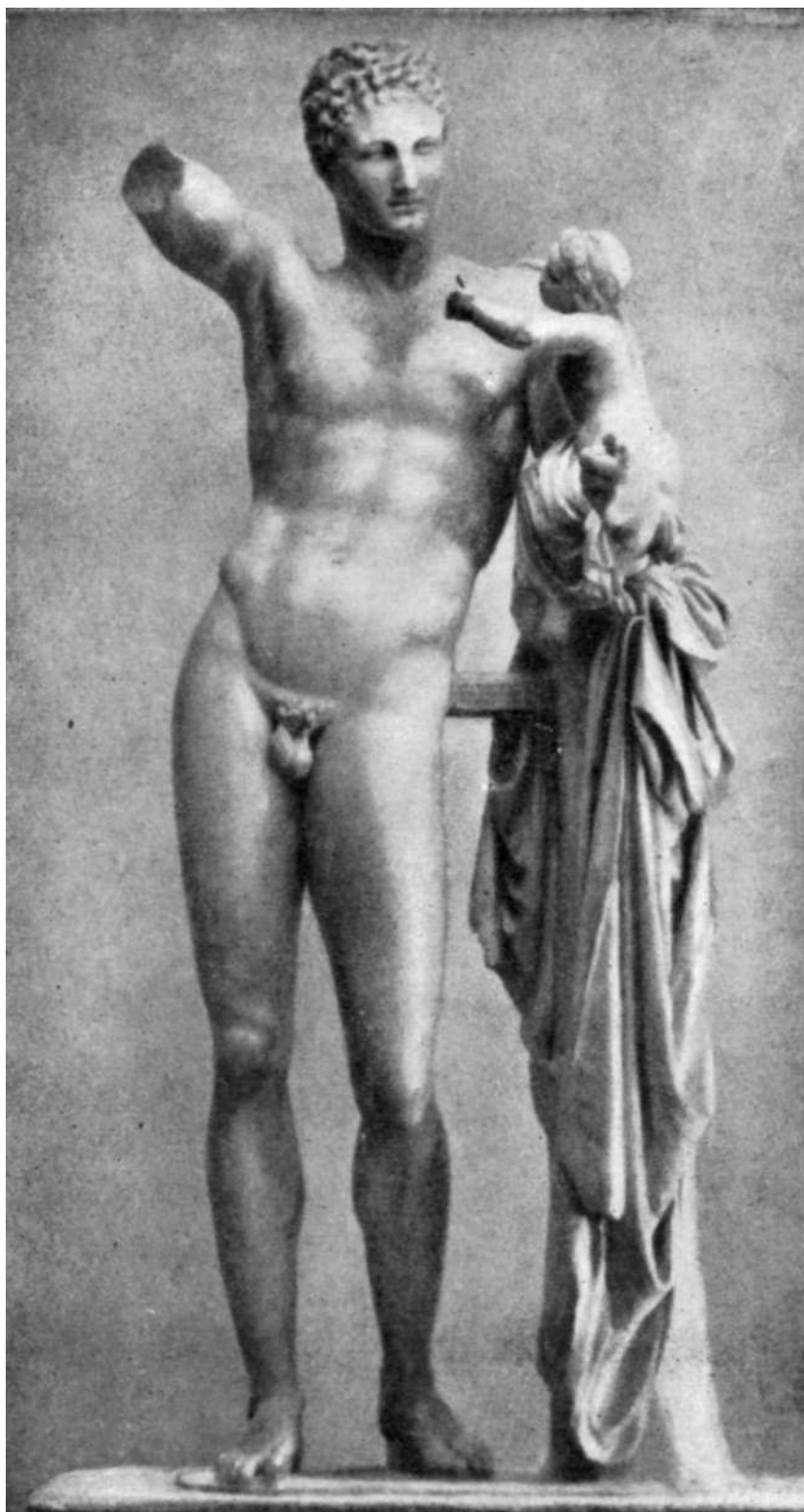
Поликлет. Дорифор. Около 440 г. до н. э. Копия с утраченного бронзового оригинала



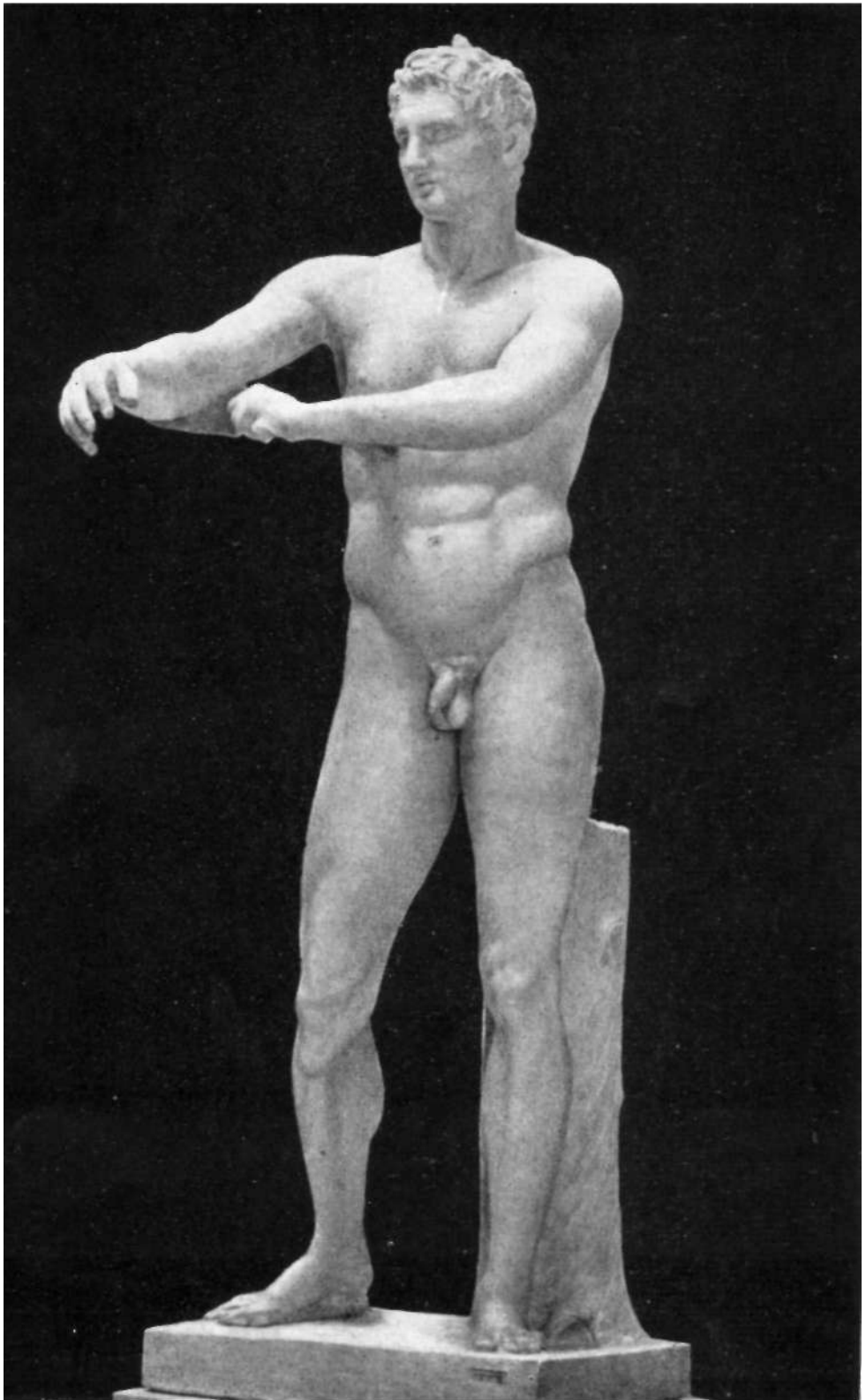
Полклет. Раненая амазонка. V в. до н. э. Гипсовый слепок



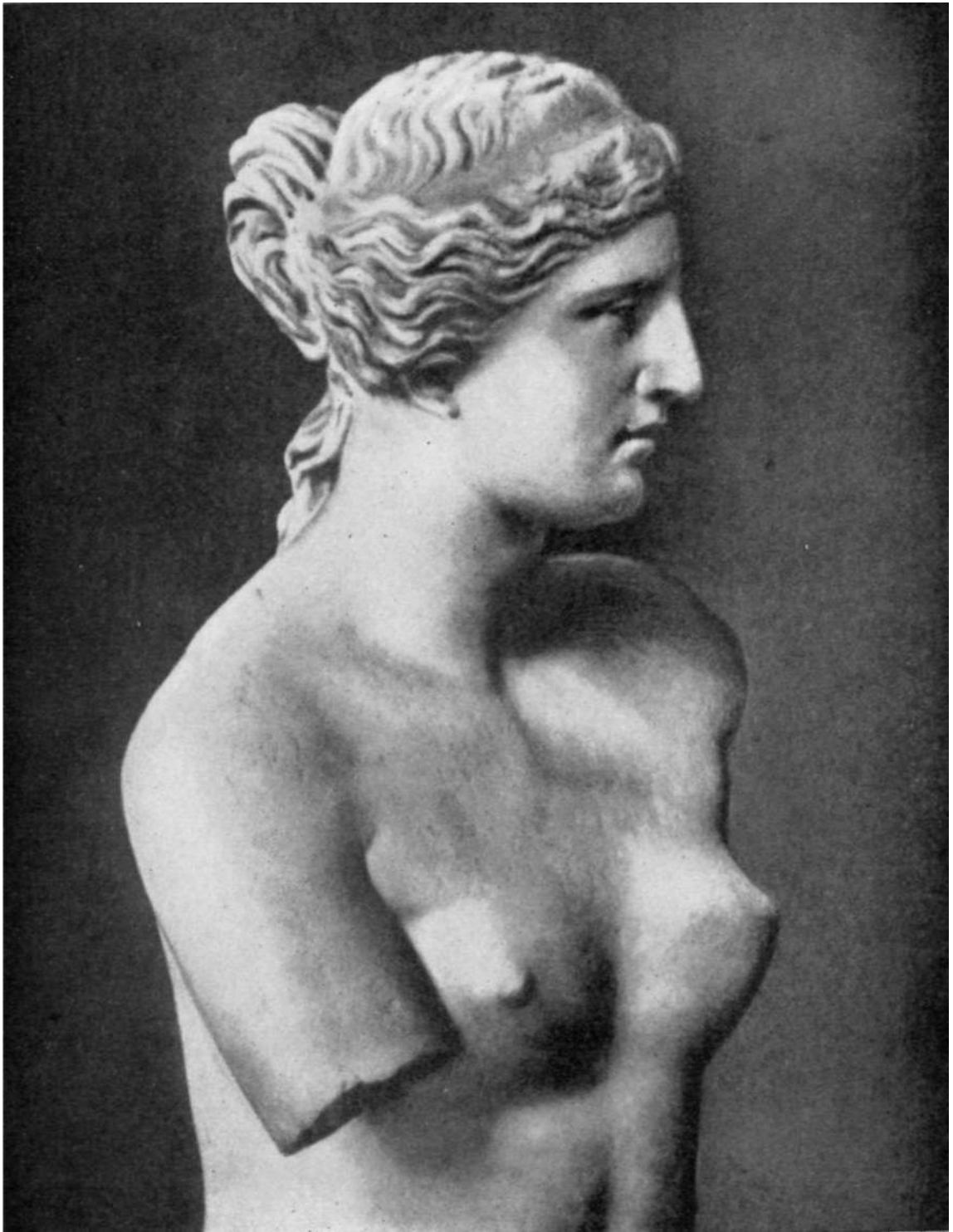
Ника Самофракийская. Конец IV века до н. э. Мрамор



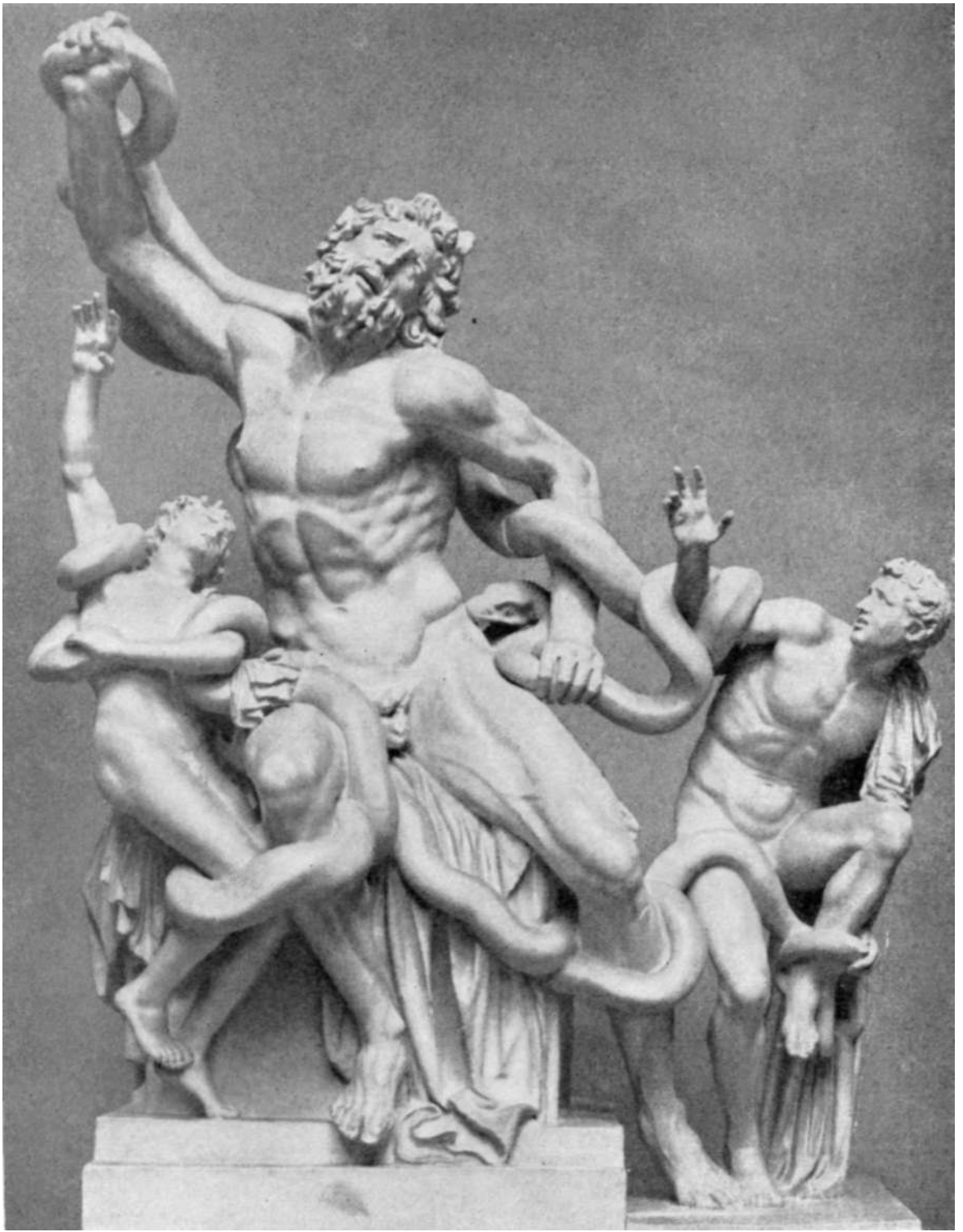
Практиель. Гермес с Дионисом. Середина IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала



Лисипп. Апоксимен. Третья четверть IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала



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



Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокоон. Около 25 г. до н. э. Мрамор



Донателло. Давид, Около 1430—1432. Бронза



Статуя Августа из виллы Ливии в Прима Порта. Начало I в. н. э. Мрамор



Клаус де Верве. Плакальщик с гробницы Филиппа Смелого в Дижоне.
Около 1410. Гипсовая копия с мраморного оригинала



Микеланджело. Утро. 1520—1534. Мрамор



Микеланджело. Давид. Фрагмент. 1501—1504. Мрамор



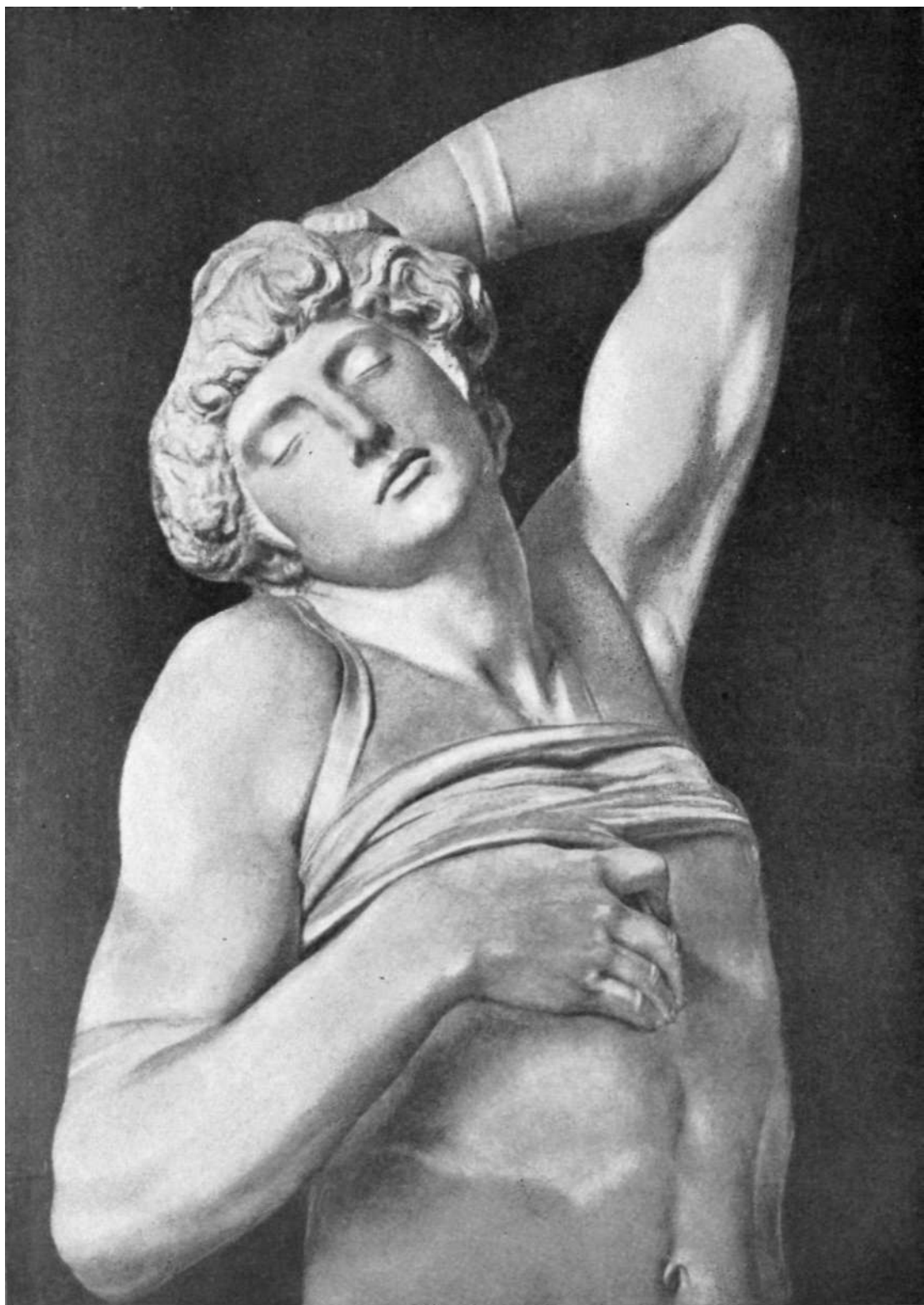
Микеланджело. Пьета. Фрагмент. Около 1500. Мрамор



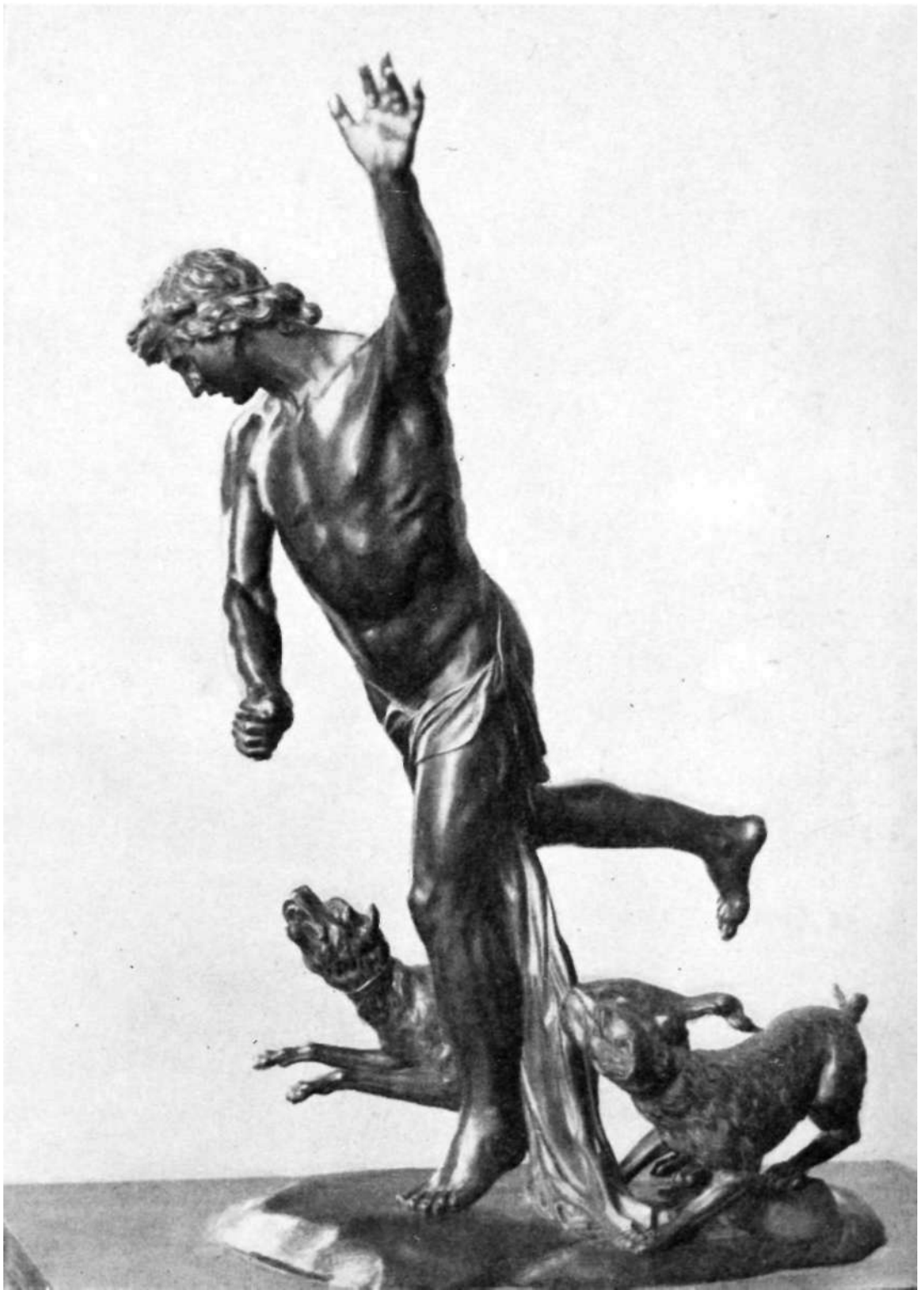
Микеланджело. Моисей. 1513—1516. Мрамор.



Микеланджело. Согнувшийся мальчик. Около 1528. Мрамор.



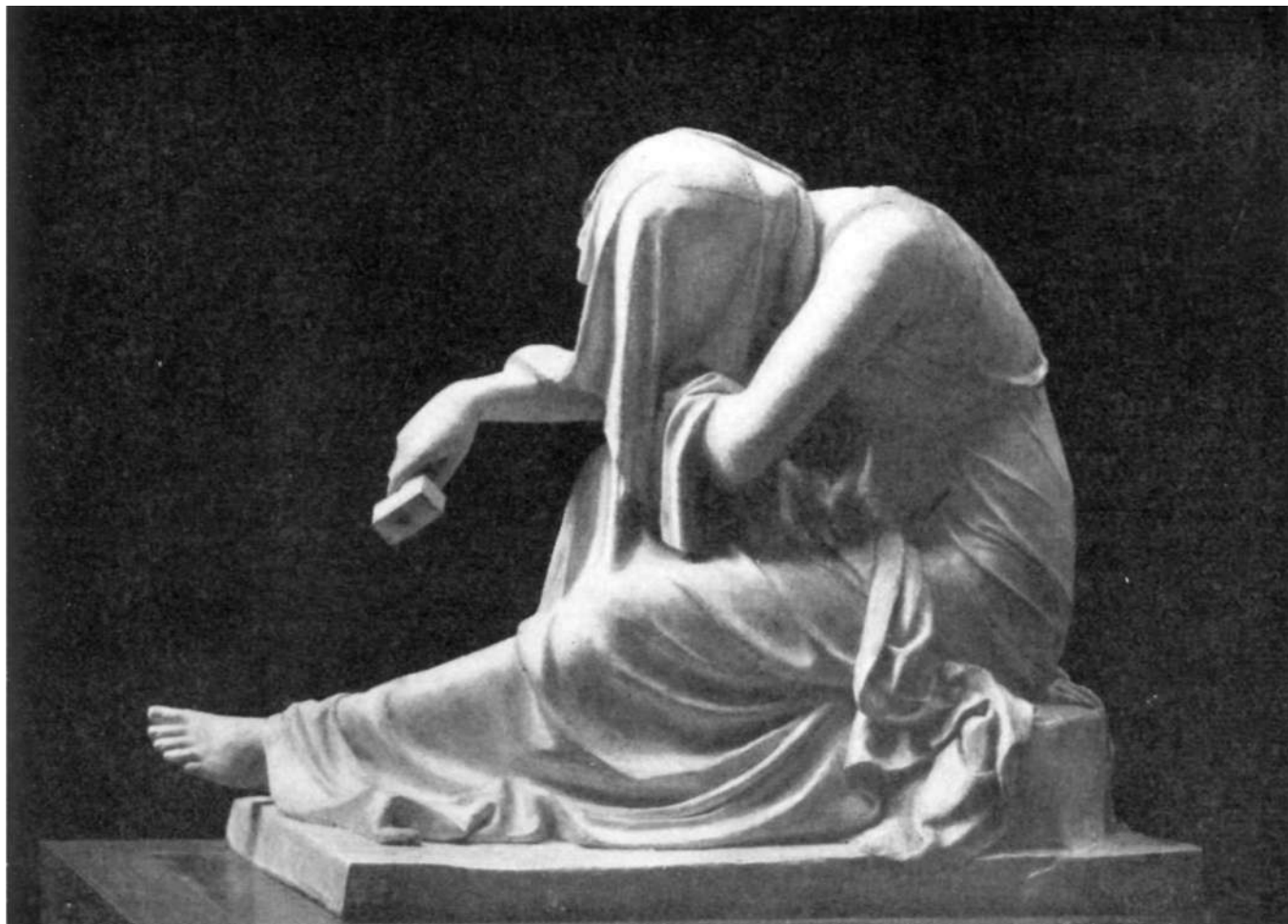
Микеланджело. Умирающий раб. Фрагмент. 1513–1519. Мрамор



И. П. Прокофьев. Актеон. 1784. Бронза



М. И. Козловский. Поликрат, привязанный к дереву. 1790. Гипс



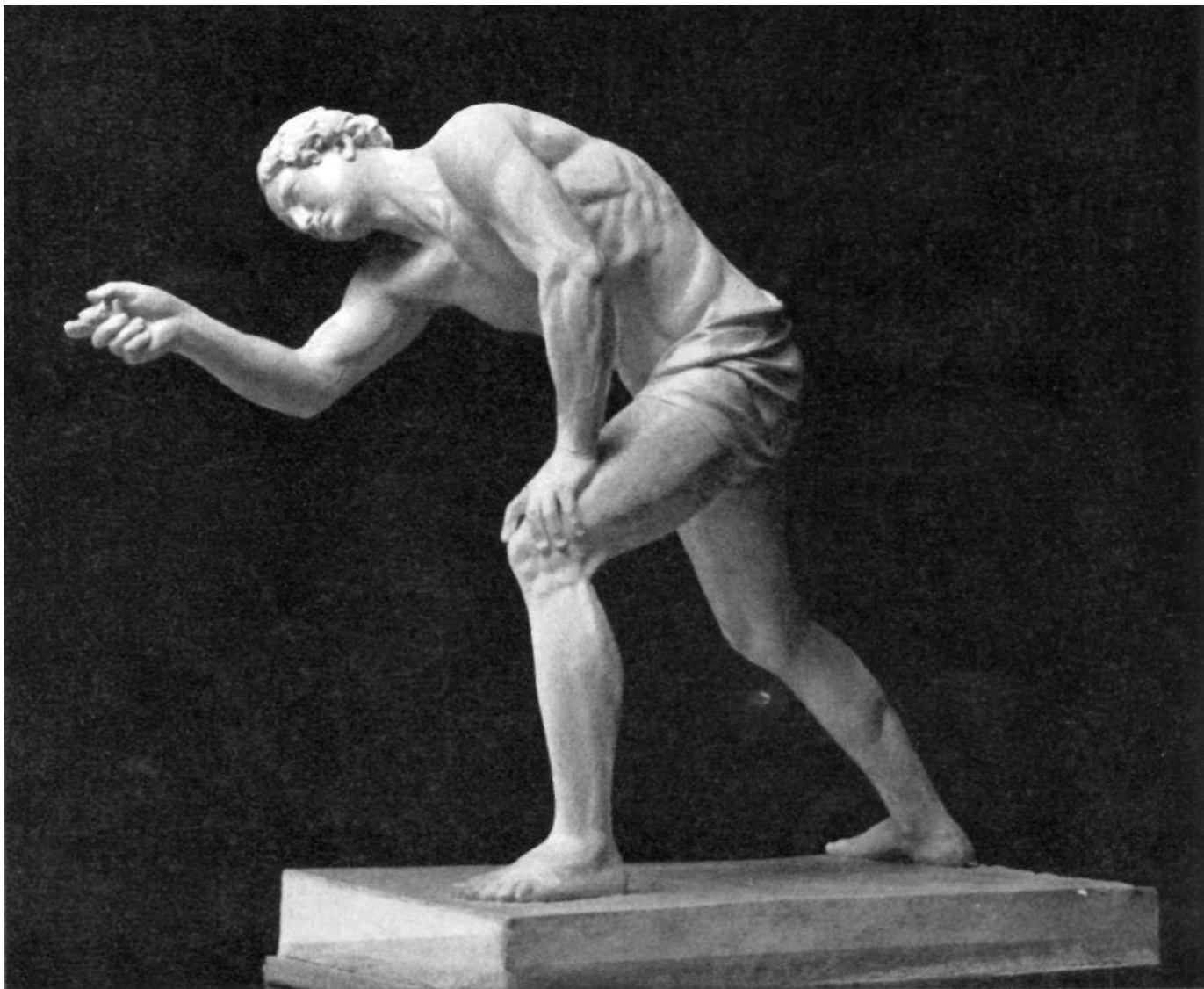
С. С. Пименов. Надгробие М. И. Козловскому. 1802. Гипс



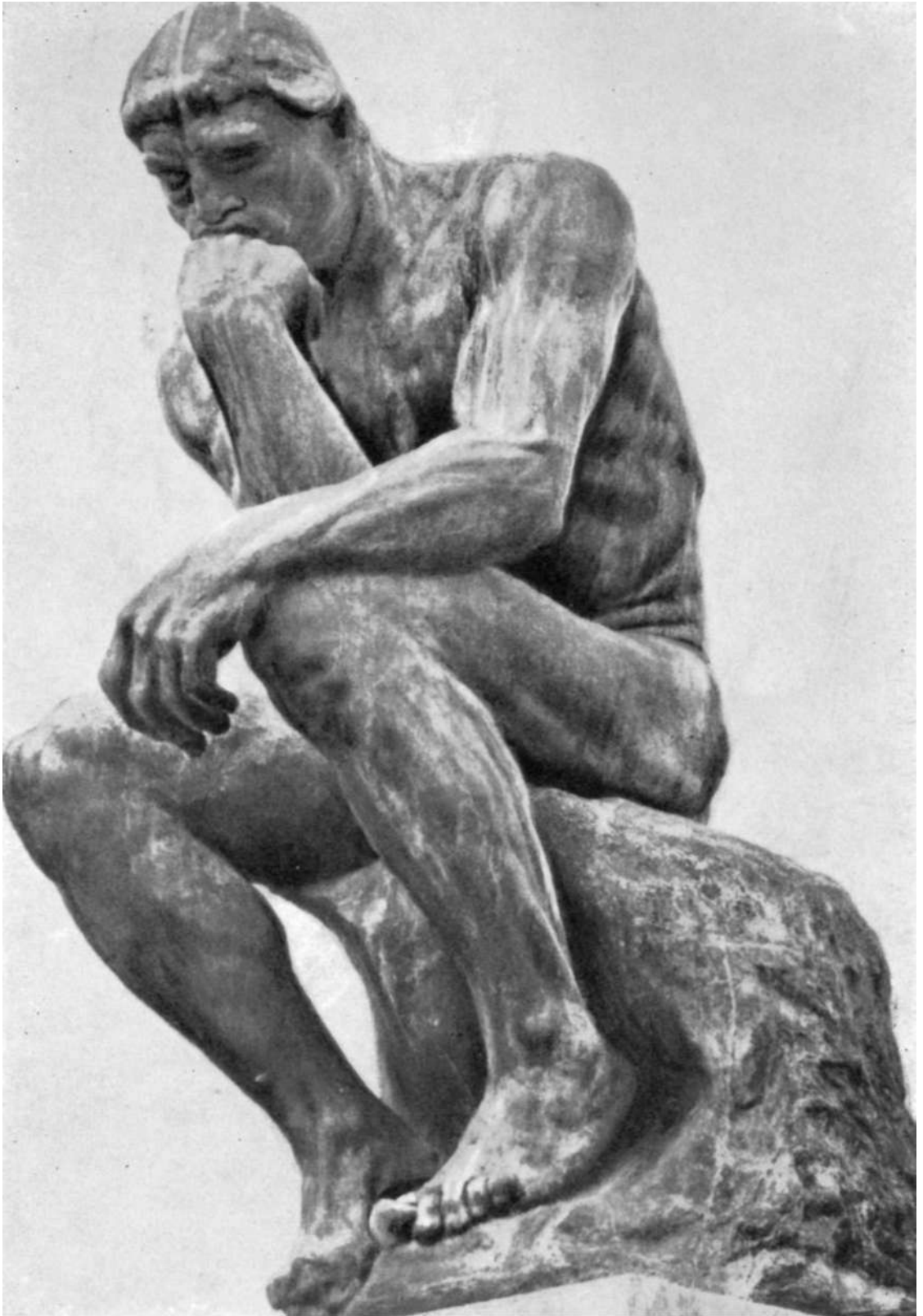
В. И. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. 1813. Гипс



И. П. Мартос. Надгробие Е. И. Гагариной. 1803. Бронза



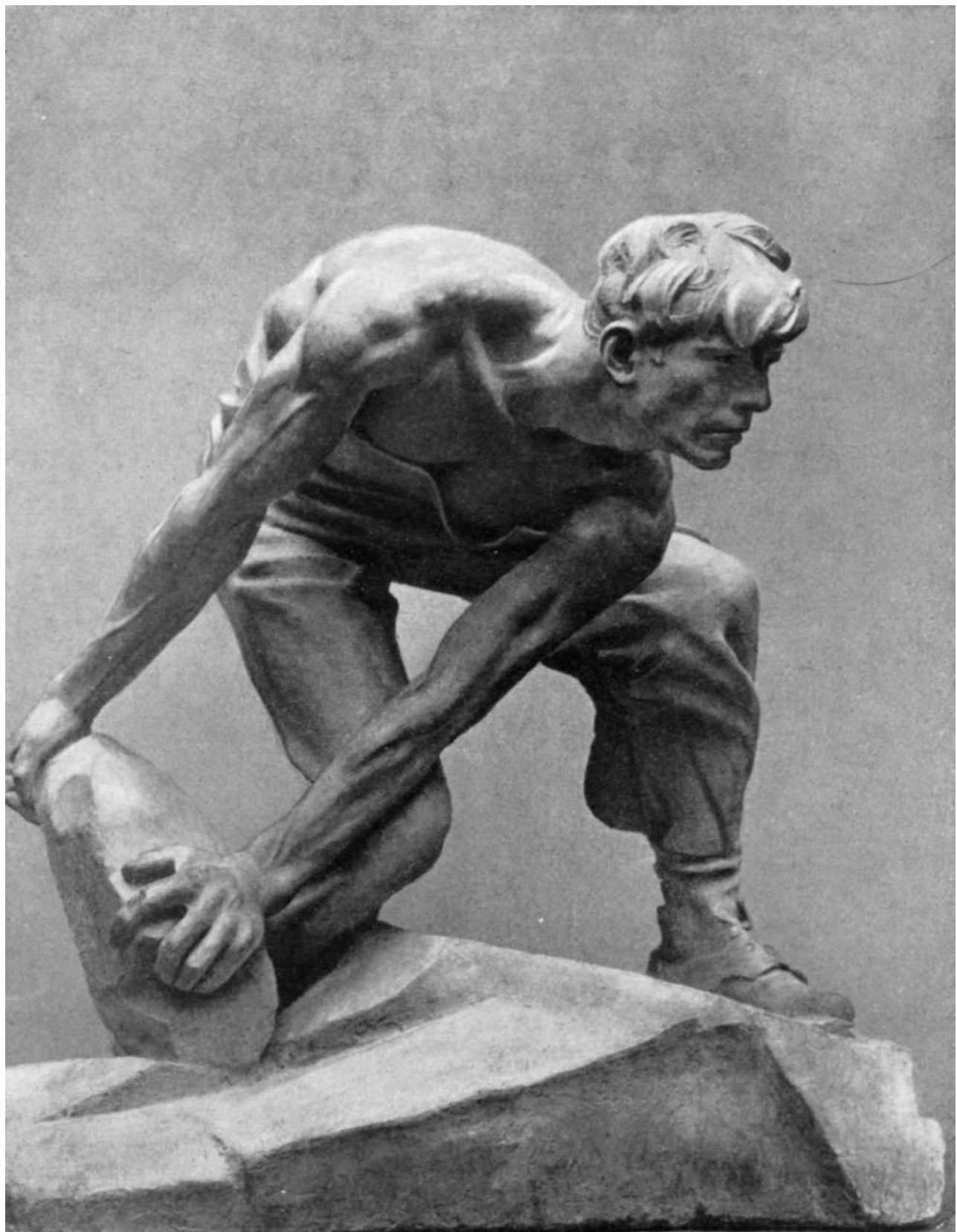
Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. 1836. Гипс



О. Роден. Мыслитель. 1880 - 1900. Бронза



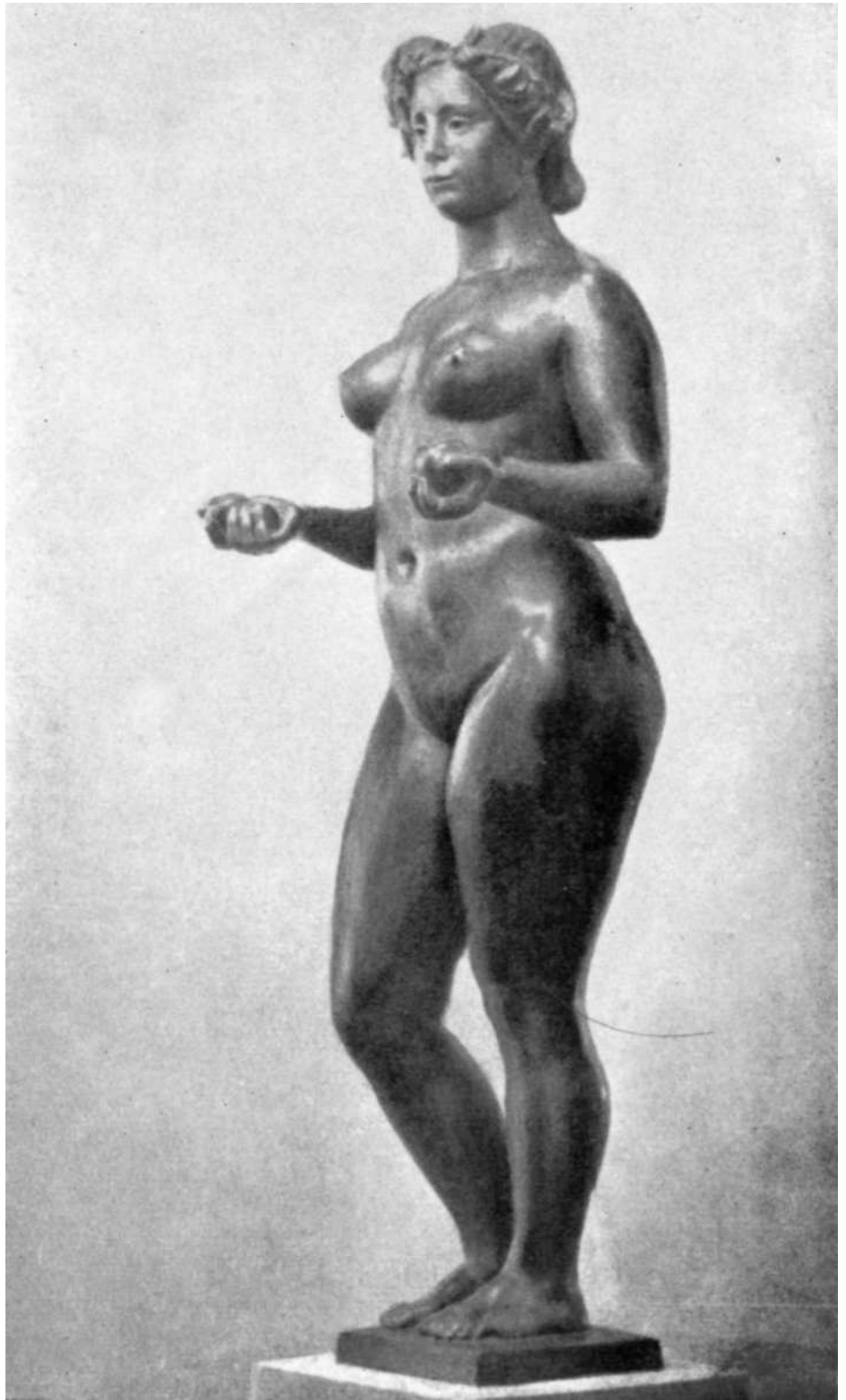
К. Менье. Грузчик. 1897. Бронза



И. Д. Шадр. Булыжник — оружие пролетариата. 1927. Бронза



В. И. Мухина. Хлеб. 1939. Гипс тонированный



А. Майоль. Помона. 1912. Бронза



Г. И. Мотовилов. Скульптура памятника А. П. Чехову в Ялте. 1953. Бронза



А. П. Кибальников. Н. Г. Чернышевский. 1948. Гипс тонированный



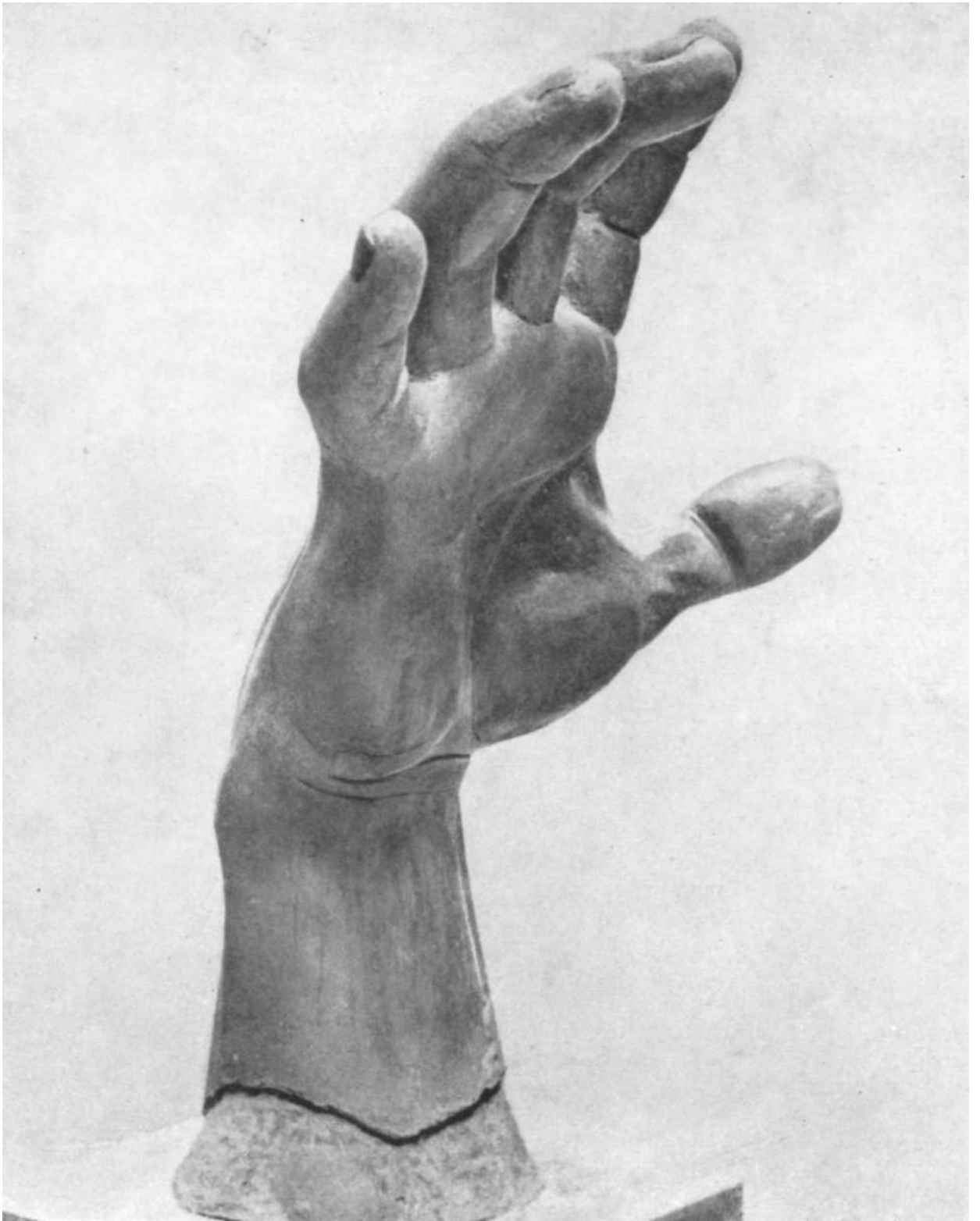
Н. В. Томский. Скульптура памятника И. Д. Черняховскому в Вильнюсе. 1950. Бронза



Е. В. Вучетич. Перекуем мечи на орала! 1957. Бронза, гранит



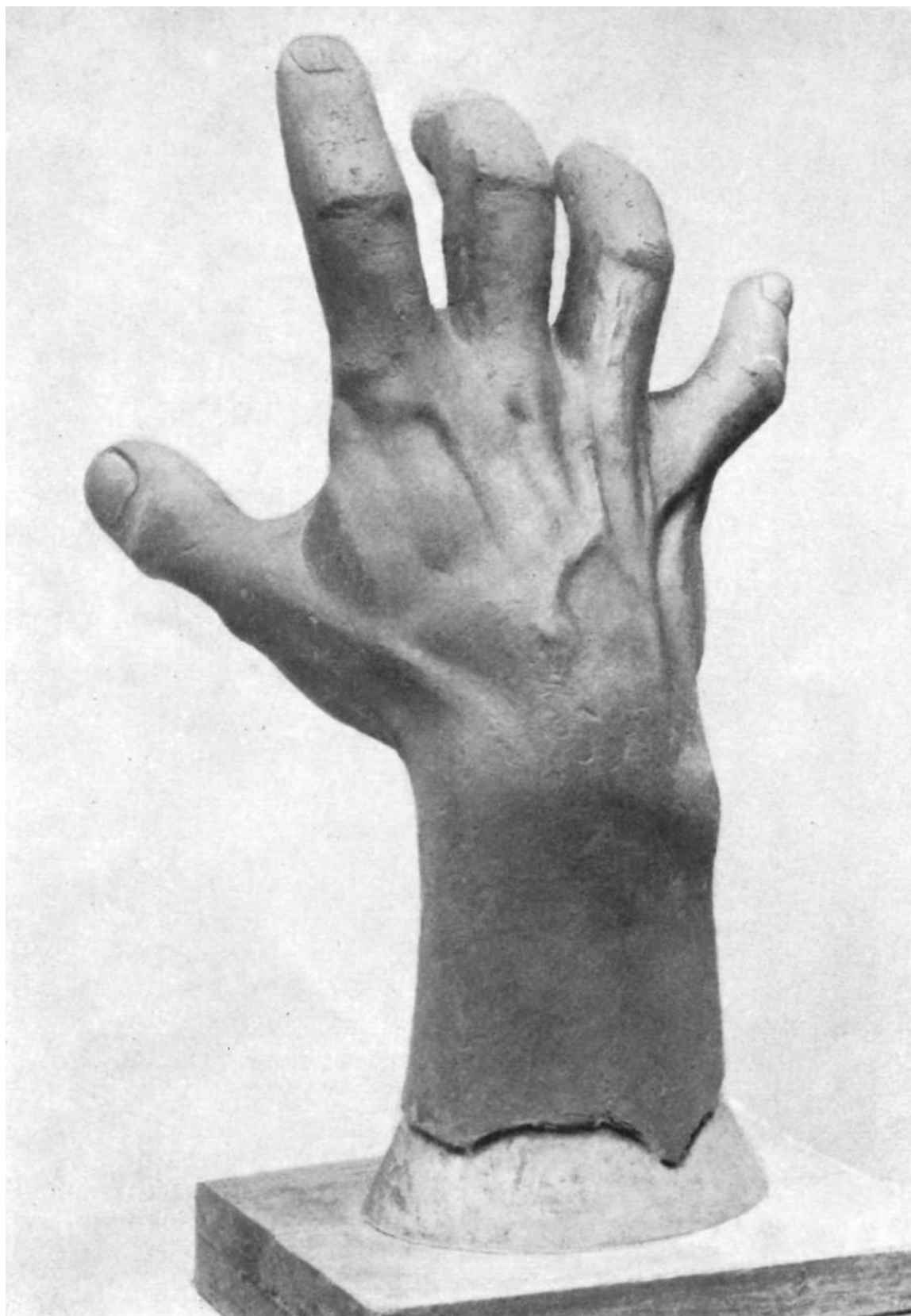
М. Г. Манизер. Зоя. 1942. Гипс



М. Г. Манизер. Деталь скульптуры памятника
«Жертвам 9 января 1905 года». 1931. Глина



*М. Г. Манизер. Деталь скульптуры памятника
«Жертвам 9 Января 1905 года». 1931. Глина*



М. Г. Манизер. Деталь скульптуры памятника
«Жертвам 9 Января 1905 года». 1931. Глина.

СПИСОК ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРОИЗВЕДИЙ

На переплете: Микеланджело. Умиравший раб. Около 1513—1519. Мрамор.

Статуя фараона Хафра из заупокойного храма Хафра в Гизе. Первая половина 3 тыс. до н. э. Диорит.

Мирон. Дискобол. Около 450 г. до н. э. Мраморная римская копия утраченного бронзового оригинала.

Мирон. Афина из группы Афина и Марсий. Середина V в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала.

Фидий и его ученики. Кефис с западного фронтона Парфенона. V в. до н. э. Мрамор.

Поликлет. Дорифор. Около 440 г. до н. э. Мраморная копия с утраченного бронзового оригинала.

Поликлет. Раненая амазонка. V в. до н. э. Гипсовый слепок.

Ника Самофракийская. Конец IV века до п. э. Мрамор.

Пракситель. Гермес с Дионисом. Середина IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала.

Лисипп. Апоксиомен. Третья четверть IV в. до н. э. Мраморная римская копия с утраченного бронзового оригинала.

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

Агесандр, Полидор и Афинодор. Лаокооп. Около 25 г. до н. э. Мрамор.

Донателло. Давид. Около 1430—1432. Бронза.

Статуя Августа из виллы Ливии в Прима Порта. Начало 1 в. н. э. Мрамор.

Клаус де Верве. Плакальщик с гробницы Филиппа Смелого в Дижоне. Около 1410. Гипсовая копия с мраморного оригинала.

Микеланджело. Утро. 1520—1534. Мрамор.

Микеланджело. Давид. Фрагмент. 1501 —1504. Мрамор.

Микеланджело. Пьета. Фрагмент. Около 1500. Мрамор.

Микеланджело. Моисей. 1513—1516. Мрамор.

Микеланджело. Согнувшийся мальчик. Около 1528. Мрамор.

Микеланджело. Умиравший раб. Фрагмент. 1513—1519.

И. П. Прокофьев. Актеон. 1784. Бронза.

М. И. Козловский. Поликрат, привязанный к дереву. 1790. Гипс

С. С. Пименов. Надгробие М. И. Козловскому. 1802. Гипс.

В. И. Демут-Малиновский. Русский Сцевола. 1813. Мрамор.

- И. П. Мартос.* Надгробие Е. И. Гагариной. 1803. Бронза
Н. С. Пименов. Парень, играющий в бабки. 1836. Гипс.
О. Роден. Мыслитель. 1880—1900. Бронза.
К. Менье. Грузчик. 1897. Бронза.
И. Д. Шадр. Бульжник — оружие пролетариата. 1927. Бронза.
В. И. Мухина. Хлеб. 1939. Гипс тонированный.
А. Майоль. Помона. 1912. Бронза.
Г. И. Мотовилов. Скульптура памятника Л. П. Чехову и Ялте. 1953. Бронза.
А. П. Кибальников. Н. Г. Чернышевский. 1948. Гипс тонированный.
Н. В. Томский. Скульптура памятника И. Д. Черняховскому в Вильнюсе. 1950. Бронза.
Е. В. Вучетич. Перекуем мечи на орала! 1957. Бронза, гранит.
М. Г. Манизер. Зоя. 1942. Гипс.
М. Г. Манизер. Деталь скульптуры памятника «Жертвам 9 Января 1905 года». 1931. Глина.
М. Г. Манизер. Деталь скульптуры памятника «Жертвам 9 Января 1905 года». 1931. Глина.
М. Г. Манизер. Деталь скульптуры памятника «Жертвам 9 Января 1905 года». 1931. Глина.

ОГЛАВЛЕНИЕ

| | |
|--|-----|
| Введение | 3 |
| <i>Глава первая.</i> Подготовка рабочего места | 5 |
| Станки и оборудование | 5 |
| Размещение модели и эпода | 9 |
| Регулировка станка | 9 |
| Масштаб | 12 |
| <i>Глава вторая.</i> Постановка модели и ее предварительное изучение | 14 |
| Выбор модели | 14 |
| Постановка модели | 15 |
| Предварительное изучение модели | 17 |
| Первое вспомогательное задание | 17 |
| Второе вспомогательное задание | 19 |
| Третье вспомогательное задание | 22 |
| Четвертое вспомогательное задание | 23 |
| Живая модель — это движущаяся модель | 24 |
| <i>Глава третья.</i> Каркас | 27 |
| Устройство каркаса | 27 |
| Процесс работы над каркасом: | 29 |
| <i>Глава четвертая.</i> Начало лепки | 30 |
| «Видеть» будущую фигуру | 30 |
| Выделять главное | 37 |
| Различать остов построения | 38 |
| О накладывании глины на каркас | 43 |
| Об измерениях | 50 |
| Окончание прокладки | 54 |
| <i>Глава пятая.</i> Продолжение и окончание работы над эподом | 62 |
| Уточнение основных объемов | 62 |
| Подчинение деталей общему плану | 69 |
| Симметричность построения форм | 70 |
| Усовершенствование целого | 72 |
| Ненужные переделки | 74 |
| О дисциплине в работе | 77 |
| Стадия завершения | 78 |
| <i>Глава шестая.</i> Учебные задания и их примерная последовательность | 82 |
| Лепка деталей фигуры | 82 |
| Эпод фигуры | 84 |
| Краткосрочные эподы и наброски | 85 |
| Работа по памяти | 80 |
| Наброски с неповорачиваемой модели | 88 |
| Наброски с движущейся модели | 88 |
| Лепка фигуры в одежде | 90 |
| Иллюстрации | 97 |
| Список художественных произведений | 138 |

ВАДИМ НИКОЛАЕВИЧ СОКОЛОВ «ЛЕПКА ФИГУРЫ»

Редактор *И. Г. Абельдяева*

Художественный редактор *Н. Н. Кирюшкин*

Технический редактор *А. Л. Ефимова*. Корректор *И. И. Кацнельсон*

A06551. Подл., в печ. 16/У1 1062 г. Ф. бум. 84x108/16. Бум. л. 4,38. Печ. л. 8,75. Усл. л. 14,35.
Уч.-изд. л. 12,37. Тир. 25 200 экз. Изд. № 346. Цена 90 коп. Зак. 54

Издательство Академии художеств СССР. Москва, А-167. Ленинградский проспект, д. 62.
Московская типография № 5 Мосгорсовнархоза. Москва, Трехпрудный пер., 9.

90 коп.

ИЗДАТЕЛЬСТВО

АКАДЕМИИ

ХУДОЖЕСТВ

СССР