

Радлов Николай Эрнестович

Рисование с натуры

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 82-3
ББК 84-4
Н63

Н63 **Николай Эрнестович Р.**
Рисование с натуры / Радлов Николай Эрнестович – М.: Книга по Требованию, 2025. –
90 с.

ISBN 978-5-519-80218-5

ISBN 978-5-519-80218-5

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2025
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2025

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.

РИСУНОК И КОПИЯ

Умеющий проводить четкие линии карандашом или пером, скопировать с большой точностью чужой рисунок или со сходством, „на память“ изобразить профиль знакомого — еще не „рисует“. Вопросы собственно рисунка как элемента творческого процесса возникают с того момента, когда перед художником поставлена задача — дать на листе бумаги образное изображение находящегося перед ним предмета.

Правда, этой задачей, как бы сложна она ни была, не ограничивается искусство рисования. Рисование в дальнейшем художнику понадобится для изображения предметного мира по памяти, и искусство непосредственного изображения видимой природы быть может отойдет на второй план. Все это будет зависеть от того или иного вида художественного творчества, которым обуславливается применение рисунка.

Но на известной ступени художественного развития рисование с натуры является основной задачей. И можно утверждать, что, не разрешив этой задачи для себя, не научившись рисовать в собственном смысле этого слова, нельзя двигаться дальше по путям изобразительного творчества. Мы, впрочем, с самого начала должны напомнить, что возможность совершенствования в искусстве неограниченна, как безграничен и сам предмет художественного познания, т. е. объективный мир, и потому само выражение „умение рисовать“ чрезвычайно растяжимо. Ни один художник не сможет успокоиться на каком-то достигнутом им уровне умения, если он не хочет остановиться в своем художественном развитии. Быть может наоборот, — по поговорке: чем дальше в лес, тем больше дров, — по мере углубления в рисунок, эту основу изобразительного творчества, перед художником будут возникать все новые вопросы и новые проблемы, требующие своего разрешения. И все-таки, отлично помня все это, мы можем говорить об умении рисовать с натуры, как о чем-то определенном, хотя бы в учебном значении этого слова. Как выяснится в дальнейшем, мы подразумеваем под этим верно поставленный глаз и верно поставленную руку, т. е. сознательное отношение к целям и к средствам изображения: к изображаемому предмету

и к изобразительным материалам. Рисование с натуры — единственный способ достичь этого.

Но оно важно не только начинающему, как средство воспитания руки и глаза. Рисование с натуры — постоянное необходимое упражнение и для зрелого художника даже в тех случаях, когда его творчество далеко от непосредственного изображения натуры. Иллюстратор, график, карикатурист рисуют предмет по памяти. В их работе применение рисования с натуры обычно вовсе отсутствует. И все-таки мы сразу различим иллюстратора, который бросил упражняться в рисовании с натуры, по той застылости, условности формы, которая как бы стабилизируется в его творчестве. Ведь рисуя по памяти, мы переносим на бумагу образ предмета, образ, отложившийся в результате долгих наблюдений и изучения. Это знание предмета и надо постоянно расширять, освежать новым и новым зрительным опытом, иначе оно застывает, делается штампом. Посредственного карикатуриста или иллюстратора вы сумеете узнать по вечно повторяющимся носам, одинаковым поворотам фигуры, по всегда одним и тем же формам башмаков. Художник, который, достигнув некоторого умения в изображении по памяти, посвятил себя „творчеству“ и отвернулся от изучения натуры, обрекает свою дальнейшую работу на самую серую посредственность.

Итак, рисование с натуры является необходимой ступенью художественного развития. И не только необходимой, но и совершенно самостоятельной, т. е. не связанной с обычными начальными упражнениями по копированию образцов или по рисованию по памяти.

Это обстоятельство требует некоторого уяснения. Для людей, далеких от изобразительного искусства, кажется непонятным, почему человек, умеющий добросовестно и со всеми подробностями срисовать готовый рисунок, изображающий, скажем, дерево или дом, не в состоянии нарисовать то же дерево или дом непосредственно с натуры. Казалось бы, он владеет техникой, т. е. проводит на бумаге линии в должном направлении и умеет положить пятно должной силы и глубины тона, а между тем, находясь лицом к лицу с простейшим предметом, сотни раз им виденным и может быть даже копированным с чужого рисунка, он становится втупик. Перед ним как будто возникает новая, ничем не напоминающая прежнее копирование задача.

И действительно дело обстоит именно так. Это должен усвоить себе всякий желающий учиться рисованию. Рисование с натуры не имеет ничего общего с копированием. Иметь это в виду следует и тем, кто называет копированием точное изображение натуры. Ведь в результате копирования должно возникнуть повторение предмета, по возможности ничем не отличающееся от оригинала. Оригинал и копия должны быть схожи, как два экземпляра одной и той же газеты или две коробки спичек одной фабрики. В этих случаях мы имеем дело с механическим репродуцированием, с наисовершеннейшим техническим способом производства копий.

Но, возразят нам, ведь и рисунок с натуры должен быть по возможности схожим с оригиналом, передавать, воспроизводить с возможной точностью черты, присущие оригиналу.

В таком рассуждении допускается ошибка, которую нетрудно вскрыть. Под словами: сходство, воспроизведение, копирование, понимается в данном случае нечто совершенно иное, чем в процессе технического репродуцирования. В самом деле, попробуем сличить без всякой предвзятой мысли и без всякого заранее имеющегося у нас взгляда на искусство эти два стоящие перед нами предмета: дом и рисунок, изображающий этот дом. Мы убедимся тогда, что общность между домом и рисунком есть только общность между предметом и его кажимостью. В первом случае перед нами предмет определенного функционального назначения, огромный, имеющий пространственную протяженность, т. е. три измерения, определенным образом окрашенный и освещенный, во втором — плоский лист бумаги с нанесенными на него плоскими же бесцветными штрихами и пятнами. Поэтому при сравнении изображения с изображаемым само понятие сходства получает совсем другой смысл, чем оно имело тогда, когда мы сравнивали друг с другом два номера газеты, и термин „воспроизводить“, „копировать“ пережил также сильнейшее изменение. Вот почему умеющий копировать рисунок оказывается совершенно беспомощным, когда ему надо „скопировать“ натуру. Перед ним встала новая творческая задача, ничего общего не имеющая с первой, с механическим копированием.

Когда мы говорим что, два предмета похожи друг на друга, — мы сравниваем их. Путем сравнения мы устанавливаем черты сходства и различия. Но ведь не всякие предметы можно сравнить друг с другом. Логика учит нас, что для того, чтобы два предмета могли быть сравнимы, они должны иметь общий признак. Можно сравнивать двух людей: общий признак — тот, что они люди, — допускает установить и различие между ними; картину и статую — их объединяет то, что они обе — произведения изобразительного искусства. Но нельзя сравнивать павлина и термометр или, говоря общеизвестной поговоркой, гвоздь и панихиду.

Тем не менее неверно будет думать, что сравнивать рисунок и пространственный предмет невозможно. Ибо опыт учит нас иному. Мы прекрасно знаем, что, глядя на рисунок и на натуру, с которой сделан этот рисунок, мы сравниваем изображение с натурой, устанавливаем черты сходства и определяем различия. Более того, каждый рисующий с натуры с самого начала понимает, что весь процесс рисования, представляющий собой выражение в специфических формах познаваемого предмета, основан на постоянном сравнении, сличении рисунка и объекта изображения.

ПЛОСКОСТНОСТЬ И ОБЪЕМНОСТЬ

Мы подходим таким образом к существеннейшим вопросам рисунка, т. е. к тому — в процессе рисования совершенно незаметному для рисующего и в процессе восприятия незаметному для смотрящего на рисунок — усилию воображения, которое, так сказать, приводит рисунок и натуру к одному знаменателю, другими словами, устанавливает между ними общий признак. И совершенно ясно, что этот общий признак, сближающий два столь разнородных предмета, как пространственно протяженный, окрашенный объем и однотонная плоскость листа бумаги, может быть извлечен одним из двух путей: или тем, что мы мысленно воспринимаем натуру как бы уже распластанной на плоскость, т. е. лишив ее пространственной глубины, и сравниваем тогда эту воображаемую плоскость с фактической плоскостью нашего рисунка, или — мысленно представляя нарисованное на бумаге как бы существующим в пространстве, имеющим глубину и рельеф, и таким образом сравниваем воображаемое пространственное построение с объективно пространственной натурой. Общим признаком в первом случае была плоскость, во втором — пространственность, трехмерность этих двух сличаемых объектов.

Мы останавливаемся на этих несколько отвлеченных, теоретических рассуждениях потому, что, только установив общие понятия, мы сможем сознательно подходить к практике рисунка. Цель наша заключается в том, чтобы заставить рисующего разобраться в процессе рисования, начиная с элементарнейших и до наиболее сложных, возникающих в творческой практике проблем. Практические советы, лишенные общей теоретической основы, способны только сбить с толку начинающего художника или, в лучшем случае, дать ему в руки инструмент, который непонятен ему по своему устройству и поэтому ограничен в применении.

Итак, уже из того, что мы говорили, намечаются два возможных подхода к рисунку. Назовем их условно плоскостным и объемным. Рассмотрение нескольких примеров убедит нас в том, что в основе рисования действительно могут быть различены два противоположных подхода.

Р и с у н о к 1 — характерный пример плоскостного подхода к рисунку. Натура, которую изображает художник, пространственно очень сложна.

Здесь и глубина комнаты, с сидящей на втором плане фигурой и первый план, со столиком и швейной машиной. Художник сделал набросок, приведя всю сложность пространственных отношений к простым плоскостным пятнам. Мы можем только догадываться о глубине изображенной комнаты и о взаимном положении нарисованных предметов. Для этого нужно некоторое усилие и может быть даже некоторый художественный опыт; собственно говоря, на Врубелевском рисунке изображены не предметы, а как бы плоские проекции их. Изображенное не имеет рельефа, штрих художника остается на поверхности бумаги, не уходя вглубь и не определяя объемной формы. Натура целиком, во всей ее пространственной сложности изображена художником как бы распластанной, проектированной на

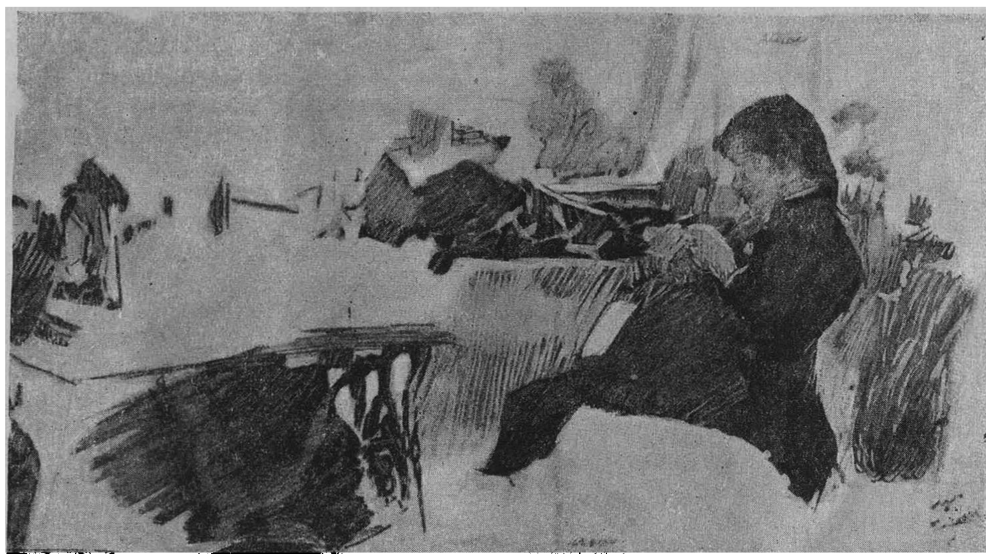


Рис. 1

М. Врубель

плоскость. Похожее впечатление от натуры мы можем получить при рассмотрении одним глазом, при этом сильно сощурив его.

Таким образом очевидно, что общий признак, который позволил художнику осуществить сравнение своего рисунка с натурой, заключался в *плоскостном* видении того и другого.

Совершенно иначе обстоит дело на рис. 2. Мы видим здесь, как все усилия художника направлены на изображение объема. Ведь модель, которую он рисовал, стояла на каком-то фоне, какие-то пятна светлые и темные должны были, следовательно, окружать светлые и темные пятна, расположенные на поверхности изображенного объема. Если бы натура воспринималась рисующим как узор пятен и линий, приведенных к проекции, он не мог бы обойти действие фона. Между тем он изолировал одну форму, один объем, нарисовал только его и всеми средствами штриха и пятна старался



Рис. 2

В. Шухаев

передать рельеф человеческого тела. И способ наложения карандаша (в данном случае мягкого красного карандаша — сангины) говорит о том же стремлении рисовать объемно, т. е. отвлечься от всякого плоского пятна и создавать трехмерную, пространственную, как бы лепящуюся на листе бумаги форму. Ясно, что общими признаками, сближающими в данном случае натуру с рисунком, являются, с одной стороны, реальная объемность предмета, с другой — впечатление объемности от рисунка.

Необходимо понять, что два примера, которые мы только что рассмотрели, отличаются друг от друга не только техническими приемами, т. е. тем, что в одном случае мы имеем дело с карандашом, наложенным на поверхность бумаги отдельными, не сливающимися, плоско заштрихованными пятнами, а в другом — постепенно друг в друга переходящими, как бы круглящими форму, размазанными мазками. Дело не в этом. Здесь перед нами два различных подхода к изображаемому, различные установки зрения, подчиненные тем целям, которые ставил себе в обоих случаях художник.

Не углубляясь в вопросы психологии творчества, попробуем доказать на другом, более простом примере, что такие два подхода к изображению, две различных установки глаза имеют место и знакомы на опыте, хотя и не всегда осознаются, в практике самого элементарного рисования с натуры.

Перед рисующим находится предмет, изображенный на рис. 3. Это объемная закругленная колонка на постаменте. Нам нужно нарисовать ее. Не скопировать с данного рисунка, а срисовать с натуры. Почти каждый начинающий приступит к рисунку следующим образом. Он проследит сверху донизу левый (обычно начинают именно с левого) контур, т. е. отграничивающую колонку линию. Затем он сделает то же самое с другой стороной. Вслед за этим он попытается найти рисунок тени на ограниченном этими двумя линиями пространстве. Неизбежной ошибкой при такого рода рисовании будет то, что две части контура; левая и правая, не сойдутся, и, несмотря на добросовестность и, казалось бы, точность, с которой мы рисовали, форма самой колонки окажется искаженной. В этом убедится и сам рисующий, немедленно, как только с контурной линии он переведет свой глаз на само тело колонки, т. е. начнет фиксировать на своем рисунке не отграничивающую линию, а ограниченную контуром пространственную форму. Для исправления рисунка он поэтому снова вернется к контуру и, руководствуясь на этот раз уже намеченным объемом, толщиной колонки, внесет в несовпадающие части контура те изменения, которые восстановят симметрию и дадут колонке нужные пропорции.

С точки зрения указанной нами выше постановки глаза, описанный нами процесс рисования сводится к следующему. В первый момент рисующий посмотрел на поставленную перед ним модель, как на плоское сочетание ломаных и кривых линий. Контур воспринимался им не как отграничение объема от окружающего его про-



Рис. 3

странства, но как орнаментальная, проведенная на плоскости линия. Затем, когда он заполнил пространство, образованное двумя контурными линиями тональным определением, ему удалось посмотреть на свой рисунок, как на изображение объема. Он оценил с этой новой точки зрения изображенные им линии и, проверив, внес в них исправления уже на основании иного, зрительного, подхода, объемной установки глаза. Наконец, отделявая окончательно контурную линию, рисуящий быть может снова переменит установку глаза и в какой-то момент увидит в нарисованном им предмете первоначальный узор, образованный отграничивающими линиями.

Таким образом мы наблюдаем даже на этом элементарном примере рисунка, как чередуются две различные установки глаза — рассмотрение плоскостное и объемное.

ДВА СПОСОБА РИСОВАНИЯ

Мы говорили о рисовании начинающего неопытного художника. Но не характерна ли эта смена установок именно для начинающего? Быть может опытный рисовальщик, не идущий ощупью к исправлению нарисованного, но рисующий сразу безошибочно и уверенно, пользуется с начала до конца единым приемом. Не является ли в таком случае целью всякой школы исключение одного из приемов, т. е. достижение постоянной единой установки?

Нетрудно убедиться, что дело обстоит не так. Рисовальщик должен быть в состоянии владеть и тем и другим приемом, уметь рисовать и плоскостно и объемно. В дальнейшем мы увидим, что в процессе рисования с натуры закономерно чередование этих приемов рисования в соответствии с теми задачами, которые возникают перед художником во время работы. Но уже и из рассмотренного нами мы можем установить, что каждый из способов рисования имеет свои свойства, в зависимости от которых целесообразно практическое применение того или другого.

Возьмем для пояснения этого еще более простой пример. Перед нами кусок толстой витой веревки (рис. 4). Я могу к изображению ее подойти двумя различными путями, согласно все тем же двум различным способам рисования.

Способ I (плоскостный). Я рисую две, в общем своем движении параллельные, волнообразно-ломанные линии, состоящие из ряда небольших выпуклостей (сегментов, частей круга), обращенных в разные стороны. Затем я связываю один с другим расположенные диагонально углы и наложением некоторых теней даю представление о выпуклости как всей веревки в целом, так и отдельных ее витков.

Способ II (объемный). Я рисую ряд лежащих диагонально друг на друге выпуклых овалов, так сказать, нанизываю их один на другой, и общей тенью объединяю в одно непрерывное целое. Затем намечаю контур, т. е. границу, отделяющую эту вертикальную цилиндрическую форму от окружающего ее пространства.

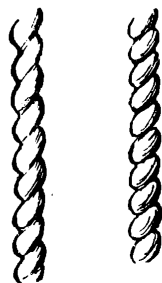


Рис. 4

Каковы же преимущества и недостатки того или другого способа рисования? Другими словами, в чем заключаются их практические свойства? В первом случае, поскольку мое внимание главным образом направлено на линию, мой рисунок приближается к узору. Рисуя линию, я буду менее всего затруднен в определении ее направления и в расположении ее на листе бумаги. Плоскостное восприятие связывает рисуемую форму с плоскостью листа бумаги „абсолютным“ образом. Я не ошибусь ни в количестве витков веревки, ни в общем направлении целого. Слабым местом моего рисования окажутся именно само „тело“ веревки, направление, в котором ложатся ее витки, и масса их — ее предметность.

Во втором случае, нанизывая лежащие друг на друге овалы, я буду затруднен в том, чтобы выдержать общую линию их направления и, возможно, ошибусь в количестве витков, но мой рисунок получит с самого начала объемные определения. Выраженным окажется винтовое движение пучков веревки. Определение предмета дастся мне относительно легко.

Мы могли бы резюмировать свойства того и другого способа рисования следующим образом. Плоскостное изображение, лишая рисуемую модель ее предметности, помогает извлечь ее линейные, так сказать, орнаментальные свойства. Объемное изображение, игнорируя орнаментальные качества модели, указывает кратчайший путь к определению ее объемных, предметных качеств.

Если мы теперь вернемся к нашим первым примерам плоскостного и объемного рисунка (Врубель и Шухаев), то увидим практически реализованными указанные свойства каждого из методов рисования. Врубель в данном рисунке как бы не видит предметов. Они существуют для него только в своих „орнаментальных“ качествах — величине, направлении, относительной силе линий и узоров тональных пятен. Наоборот, для Шухаева как будто не существует плоскости бумаги. Он пользуется материалом — специально для этого подобранным — для определения объемных отношений, для характеристики предмета.

Не следует, однако, на основании этих рисунков, т. е. результатов работы двух художников, делать заключение о системе их рисования. Если форма данных рисунков говорит о чисто плоскостном, в одном случае, и чисто пространственном — в другом, восприятии природы, это не значит, что художник в процессе рисования пользовался исключительно одним из двух методов.

Художник мог иметь в виду сделать рисунок определенного характера. Поэтому он исключает в своей работе следы применения метода, противоречащего намеченному им заданию. Применение в определенном чередовании обоих способов видения в процессе рисования естественно и почти необходимо. Но дело в том, что далеко не все воспринимаемое художником фиксируется им на бумаге. Чем опытнее мастер, чем сознательнее его отношение к поставленной себе цели, тем экономнее и лаконичнее применяемые им художественные средства, тем больше подчинены они идейному содержанию произведения. На бумаге фиксируется художником только необходимое, то, что дает единство сущности изображаемого и высокого качества