

Г. С. ОСТРОВСКИЙ

КАК СОЗДАЕТСЯ КАРТИНА

БИБЛИОТЕКА ПО ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМУ ИСКУССТВУ

ДЛЯ НАРОДНЫХ УНИВЕРСИТЕТОВ КУЛЬТУРЫ, ХУДОЖЕСТВЕННОЙ  
САМОДЕЯТЕЛЬНОСТИ И ШКОЛЬНЫХ БИБЛИОТЕК

ИЗДАТЕЛЬСТВО АКАДЕМИИ ХУДОЖЕСТВ СССР

Москва 1962

Редакционная коллегия: член-корреспондент Академии художеств СССР

Б. В. Веймарн; кандидат искусствоведческих наук А. И. Зотов; член-корреспондент  
Академии

художеств СССР Ю. Д. Колпинский; ответственный редактор О. И. Сопоцинский



Островский Григорий Семенович - Как создается картина

Редактор Г. П. Перепелкина

Младший редактор Н. Лазарева

Технический редактор Е. Н. Симкина

А-10267. Подп. к печ. 8/XII-62 г. 70X90 1/16. Бум. л. 1.94. Физ. п. л. 3,75 + 0,125. Усл. л. 4,53.  
Уч. издат. л. 3,92. Тираж 73 750 экз. Изд. № 354. Заказ № 879. Цена 30 коп.

Издательство Академии художеств СССР. Москва, Д-167, Ленинградский проспект, 62.



М. Нестеров. Портрет В. И. Мухиной. 1940

## Как создается картина?

Как создается картина?

- Что за вопрос? - скажет иной читатель, кистями, красками, на холсте.

Казалось бы, так и есть на самом деле.

Однажды к известному советскому живописцу М. В. Нестерову с таким же вопросом обратился один репортер. Состоявшийся разговор биограф художника передает так:

- Как я работаю? Хорошо, я вам скажу, как. Репортер, не ожидавший такого счастья, миновавшего всех его предшественников, весь превратился в слух.

- Когда я задумаю новую картину, я беру новый холст, натянутый на подрамник...

Репортер еле переводил дыхание.

-...Ставлю его на мольберт. Работаю углем рисунок. Потом в левую руку беру палитру... вот так... выдавливаю на нее нужные мне краски...

Репортер слушал, как зачарованный.

-...В правую руку беру кисть, подхожу к холсту и начинаю писать...

Репортер удесятирил свое внимание. Но художник замолк. В глазах репортера ожидание сменилось недоумением, недоумение - вопросом.

- Все,- отвечал Нестеров.

- Но, Михаил Васильевич, вы обещали рассказать, как вы работаете.

Я вам и рассказал. Я всегда так работал и работаю. Я ответил вам точно на ваш вопрос. А теперь давайте, если хотите, поговорим о чем-нибудь другом.

Очевидно, за этим ироническим ответом скрывалась лишь скромность большого художника, да его нежелание пускать посторонних в область своих самых сокровенных мыслей и переживаний - в творческую лабораторию.

На деле все обстоит не так просто. Создание картины (разумеется, речь идет о серьезных произведениях реалистической живописи) - сложный и зачастую длительный творческий процесс, требующий от художника максимального напряжения всех его духовных, а порой и физических сил.

Конечно, точных рецептов создания картин нет и быть не может. Творчество не поддается строгой регламентации, и каждый художник работает в соответствии со своей индивидуальностью, своими взглядами на жизнь и на искусство, вкусами, темпераментом. Да и каждая картина требует особого подхода, особых методов и приемов ее решения. "Явление Христа народу" Александр Иванов писал более двадцати лет, а Пёров свои "Проводы покойника" - несколько месяцев. Но и та, и другая картины и по сей день остаются в числе лучших произведений русского классического искусства.

Рассказывают, что один коллекционер купил за большую сумму у знаменитого художника картину. Узнав, что эту картину автор написал всего лишь за несколько часов, коллекционер подал на него в суд, требуя возмещения "убытков". На вопрос судьи о том, сколько времени работал художник над картиной, тот отвечал: "Три часа и всю жизнь".

И это верно. За каждым произведением стоит художник со всем его жизненным опытом, победами и поражениями, чувствами и переживаниями, напряженной, подчас мучительной работой творческой мысли. Поэтому процесс создания картины никогда не укладывается в ограниченный отрезок времени, затраченный непосредственно на работу перед мольбертом.

Но художественное творчество - это не хаотичный, "подсознательный" психический акт, как пытаются утверждать некоторые буржуазные теоретики. При всем бесконечном многообразии его конкретных проявлений творчество художника-реалиста определяется объективными закономерностями. Попытаемся проследить их на нескольких конкретных примерах, почерпнутых из истории русской дореволюционной и советской живописи.

\* \* \*

Лето 1878 года И. Е. Репин провел в Абрамцеве, живописном имении под Москвой, принадлежавшем большому любителю искусств Савве Мамонтову. В то лето художник много работал над портретами и большими картинами "Проводы новобранца" и "Крестный ход в дубовом лесу". Просторная усадьба Мамонтова была широко открыта для всех интересных и талантливых людей: писателей, ученых, музыкантов, артистов, художников. Каждый занимался своим делом, а по вечерам хозяева и гости собирались все вместе: пели, танцевали, играли, читали вслух рассказы, стихи или научные статьи, спорили об искусстве и

политике. В один из таких летних вечеров профессор Петербургской консерватории А. И. Рубец прочел переписку турецкого султана с запорожскими казаками:

"Я, султан, сын, Магомета, брат солнца и луны, внук и наместник божий, владелец царств - македонского, вавилонского, иерусалимского, Великого и Малого Египта, царь над царями, властелин над властелинами, необыкновенный о рыцарь, никем не победимый, неотступный хранитель гроба Иисуса Христа, попечитель самого Бога, надежда и утешение мусульман, смущение и великий защитник христиан".

Далее Махмуд IV в высокомерном тоне требовал от казаков покорности, принятия турецкого подданства и мусульманской веры:

"Повелеваю вам сдаться мне добровольно и без всякого сопротивления, и меня вашими набегами не беспокоить".

Ответ был таков: "Запорожские казаки турецкому султану.

Ты - шайтан турецкий, проклятого черта брат и товарищ и самого Лыцперя секретарь. Вавилонский ты кухарь, македонский колесник, иерусалимский броварник, александрийский козолуп, Великого и Малого Египта свинарь, армянская свинья, татарский сагайдак, каменецкий кат, подольский злодикжа, самого гаспыда внук, всего свиту и пидсвиту блазень, нашего бога дурень, свиняча морда, нехрещенный лоб, хай бы взял тебя черт! Оттак тоби козаки видказаце, плюгавче.

...Який ты в черта лыцарь? Черт выкидает, а твое войско пожирает. Не будешь ты годен синив христианских пид собою маты. Твоего войска мы не боимось, землю и водою будем биться с тобою!"

И, наконец, выразительная концовка:

"Числа не знаем, бо календаря не маем, мисяц у неби, год у книзи, а день такой у нас, як и у вас. Поцелуй за те ось куда нас та и убирайся вид нас, бо будемо лупить вас. Кошевой атаман Иван Серко зо всим коштом запорожским".

Репин был в восторге. Впрочем, этот или подобный ответ запорожцев он помнил с детства: списки (*Список - рукописная копия, вариант первоначального текста.*) его были широко распространены на Украине. Но сейчас письмо лихих казаков всколыхнуло самые дорогие воспоминания о родной Украине. Еще будучи в Париже, художник тосковал по Малороссии; там писал он портреты украинских крестьян и картину "Садко", герой которой всей душой устремлен не к заморским красавицам, а к скромной, но милой и дорогой сердцу девушке-украинке. По возвращении в Россию Репин спешит в Чугуев на Харьковщине и там, вновь ощутив вечно живой дух родного народа, задумывает бодрую, жизнерадостную картину об украинских крестьянах "Вечорниц". Вспоминались народные песни и думы, не раз слышанные в детстве от слепцов-кобзарей и лирников, гоголевский "Тарас Бульба", неповторимый в своей яркой, сочной красочности.

Все это прочитанное, слышанное, виденное как бы переплавляется на к!аком-то внутреннем огне. В воображении художника рисуется сцена: запорожцы пишут ответ турецкому султану. Из-под репинского карандаша возникает большая группа смеющихся казаков: лукаво усмехается писарь, стриженный "под горшок", за его спиной - атаман Серко, рядом казак с



протянутой рукой, а чуть дальше - огромный "Тарас Бульба", грохочущий во всю свою богатырскую силу (илл. 1).



1. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Эскиз. 1878

Вернувшись осенью в Москву, Репин на время оставил замысел "Запорожцев". Но интерес к исторической живописи не угасал; его поддерживали и друзья Репина - художники Polenov, Vasnetsov, Surikov и выдающиеся историки - Забелин, Костомаров, Соловьев. Тогда же художник пишет картину "Царевна Софья в Новодевичьем монастыре во время казни стрельцов в 1698 году", заканчивает "Проводы новобранцев", создает ряд портретов, продолжает работу над начатыми полотнами "Крестный ход в дубовом лесу", "Арест пропагандиста", "Вечорниц".

Но все чаще и чаще вспоминал Репин картину, представшую в его воображении тем абрамцевским вечером. Расспрашивал друзей-историков о Запорожской Сечи, о героической обороне казаками южных границ России от турок, крымских ханов и польской шляхты, о легендарном атамане Иване Дмитриевиче

Серко, мудром, хитром и справедливом полководце, не раз водившем казачьи ватаги в таврические степи. И когда Репин почувствовал, что он не может не написать эту картину, что он обязательно, непременно должен уже сейчас увидеть ее в красках, на холсте, тогда он приступает к работе над первым живописным эскизом.

На почти квадратном, сравнительно небольшом холсте художник группирует своих героев. В основном композиция и главные персонажи - Серко, писарь, "Тарас Бульба", казак с

протянутой рукой, сидящий слева запорожец в рубахе и некоторые другие - остаются те же, что и в карандашном наброске.

Но всю сцену Репин вплотную приближает к зрителю, как бы прямо вводит его в тесный круг казаков. Обрезав композицию снизу, художник тем самым все внимание зрителя сосредоточивает только на изображаемом событии и на очень характерных лицах казаков (илл. 2).



2. И. Репин. Запорожцы. Первый живописный эскиз. 1880

К этому времени образы запорожцев уже более или менее сложились в воображении Репина. Слегка они были намечены и в первом рисунке, и в подготовительных набросках. Но как и всякий настоящий художник, он не мог успокоиться, пока не написал их, не увидел их на холсте живыми, во плоти и крови. Чтобы окончательно убедиться в реальном существовании своих героев, ему надо было самому создать эти фигуры, густой краской лепить их могучие тела, круглые бритые головы, эти яркие жупаны и шаровары "шириной с Черное море". Только в красках и их сочетаниях - колорите - живописец может выразить свой замысел, содержание своей картины.

На заднем плане - полоска Днепра, играющего на солнце, а прямо перед зрителем - группа загорелых, обветренных казаков. В сложном, неповторимом сочетании красных, золотистых и зеленых одежд, белых рубах, бархатных и овчинных шапок, темно-бронзовых и багровых лиц с черными или седыми усами художник сумел найти единственно верное решение. Ведь только в этом жизнерадостном, мажорном звучании цвета могла быть выражена идея картины - смех народа над нелепыми притязаниями врагов.

Работа продвигалась успешно, и Репин имел основание быть довольным. Но, - странное дело, - чем дальше, тем яснее чувствовал он необходимость на время прервать ее. Художник-



реалист, который в искусстве выше всего ставил правду, не мог творить без глубокого и всестороннего знания предмета, без четкого ощущения духа исторической эпохи.



З. И. Репин. Прокофий Лебедев-пластун. 1888

Весной 1880 года Репин вместе со своим учеником и младшим другом, будущим знаменитым художником Валентином Серовым, едет на Украину, туда, где еще можно было увидеть старинные ружья времен Хмельницкого и Палия, поддержать в руке тяжелую казацкую саблю, где и по сей день живут потомки Серко и Бульбы.

Свое путешествие Репин решил начать с Крыма; ему казалось, что здесь он услышит далекие отголоски минувших битв. Но шумные курорты его разочаровали, и он, написав несколько этюдов цыган и татар, спешит в Одессу. Здесь он сделал несколько зарисовок старинных сабель, пороховниц, баклаг и других предметов из богатых коллекций, принадлежавших городскому музею.

И вот, наконец, Днепр, порог Ненасытец, остров Хортица. Часами бродили Репин и Серов по острову, среди развалин старинной крепости, представляя себе колоритные картины жизни казаков, находили там медные пуговицы и пряжки, старинные монеты, помятые пороховницы, заржавленные клинки кривых ятаганов.

Обосновавшись в селе Покровском, стоявшем на месте древней Чертомлыцкой Сечи, Репин много работает над этюдами крестьян. Художника интересовали не только характерные типы

казаков, необходимые ему для "Запорожцев". Важнее всего было почувствовать живую атмосферу украинского села, неиссякаемый оптимизм народа, ту душевную крепость, сломить которую не могли века нужды и борьбы. В этих превосходных портретах крестьян и, Е. Репин стремился прежде всего найти и выразить черты украинского национального характера: природный ум, отвагу, сознание собственного достоинства, мягкий и сочный юмор. В настоящей жизни он слышал отголоски старины, а прошлое звучало у него всегда очень современно.

Здесь, на земле, еще хранящей жар Запорожской Сечи, история напоминала о себе на каждом шагу. На сто верст кругом нет, пожалуй, места, которое бы так или иначе не было связано с историей Сечи. В соседней Капулиевке Репин писал могилу Ивана Серко. Репину не сиделось на месте. Он часто отправлялся вместе с Серовым в ближние и дальние поездки по историческим местам. Побывали они в Николаевске, Томаковке, Старом Кайдаке, Грушевке, Синельникове и во многих других селах и городах, вплоть до Стрелосья на Харьковщине и Святогорского монастыря Репин посетил почти все запорожские церкви, зарисовал их внутреннее убранство, старинные иконы. В пыльных ризницах рисовал казацкие знамена, войсковые клейноды (*Клейноды - знаки отличия и атрибуты власти, которыми феодалы и монархи жаловали в XVI-XVIII вв. гетманов и полковников запорожского и донского казачьих войск.*).

Но где бы ни был художник - в пути или дома, в нищей халупе бедняка или помещичьей усадьбе, - везде жадно и внимательно вглядывался он в людей, старался понять их внутренний мир, характер, психологию, и где только возможно, писал их. Он рисовал чумаков на проезжей дороге, косарей на чигиринской ярмарке, пеструю толпу крестьян на пристани в Александровске. Кстати, именно здесь повстречал художник того щуплого, сморщенного старичка, который потом занял место в картине неподалеку от писаря.

Богатый "урожай" собрал Репин и в селе Качановке на Черниговщине. Хозяин имения В. В. Тарновский, большой любитель старины, принял близко к сердцу замысел Репина и предоставил в распоряжение художника свою богатую коллекцию.

Не один, а несколько альбомов заполнены Репиным в Качановке многочисленными рисунками самых разнообразных типов старинного запорожского вооружения: ружей, сабель, коротких чугунных пушек. Тщательно запечатлевал художник на бумаге даже самые мелкие детали - курок или замок ружья. А с какой любовью и старанием рисует он одежду казаков, пряжки, перевязи, широкие пояса, узорное шитье, чудесный народный орнамент (илл. 4). Резные баклаги и позеленевшие медные кувшины, пороховницы и походные чернильницы, которые носили на поясе, бандуры, кобзы (*Кобза - старинный струнный щипковый музыкальный инструмент, распространенный на Украине.*), даже большая печать на гетманской грамоте - ни одна деталь быта казаков не ускользала от внимания Репина. Сейчас он не только художник, но и вдумчивый, серьезный ученый, археолог, историк, призванный воскресить перед современным зрителем яркую и правдивую картину из прошлого родного народа, картину, достоверную от самого главного и до самой второстепенной подробности.





4. И. Репин. Изображение казака. Предметы запорожской старины. 1880

В Качановке художник исполняет множество очень выразительных этюдов крестьян и казаков для "Запорожцев" и "Вечорниц". Как геолог определяет по кусочку горной породы далекое прошлое Земли, так и Репин умел в окружающем его поднимать "пласты истории". Мирный крестьянин из соседнего села превращается под его кистью в лихого черноусого запорожца XVII века. Разбитной кучер Тарковского узнает себя в образе казака с протянутой назад рукой. А сам хозяин, в нарядном жупане, облокотившись на запорожскую пушку, позировал художнику для большого этюда, а вернее, законченного портрета "Гетмана", в котором есть кое-что общее с атаманом Серко. Там же, в Качановке, Репин частично переписывает начатый в Москве эскиз картины; под свежим впечатлением изменяет позы и внешний облик некоторых персонажей.

Домой Репин вернулся только осенью. Будущая картина все время стояла перед глазами, властно звала к себе.

В Москве художник со страстью отдается работе над "Запорожцами", но уже не в эскизе, а на большом холсте. Но одно важное событие дало ей иное направление.

Той же осенью 1880 года мастерскую Репина посетил Л. Н. Толстой. Толстой внимательно смотрел картины, одобрительно отзывался о "Вечорницах", подсказал Репину немало живых и характерных деталей к "Запорожцам". А под конец заметил, что "Запорожцы" - это только этюд и что "значение картины должно быть более высокое. В ней непременно должна быть серьезная, основная мысль. А здесь ее нет".



И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880 - 1891

Репин глубоко переживал суровое суждение великого писателя и после долгих раздумий пришел к выводу, что Толстой во многом прав. Это должна быть не просто жанровая сценка из жизни казаков, а эпическая поэма о высоком национальном достоинстве, о гордости и непобедимой силе духа нашего народа. "Теперь, на свободе, - писал художник Толстому, - раздумывая о каждом Вашем слове, мне все более выясняется настоящая дорога художника, я начинаю предчувствовать интересную и широкую перспективу".

Но верное решение сразу найти не удалось. Оставить же совсем своих шумных, отважных запорожцев Репин уже не мог: слишком прочно овладели они мыслями, чувствами и воображением художника. Ярko и образно описал свое состояние художник в письме к В. В. Стасову:

"До сих пор не мог ответить Вам, Владимир Васильевич, а всему виноваты "Запорожцы", ну, и народец же!! Где тут писать, голова крутом идет от их гаму и шуму... Вы меня еще ободрять вздумали; еще задолго до Вашего письма я совершенно нечаянно отвернул холст и не утерпел, взялся за палитру и вот недели две с половиной без отдыха живу с ними, нельзя расстаться - веселый народ...

Недаром про них Гоголь писал, все это правда! Чертовский народ!.. Никто на всем свете не чувствовал так глубоко свободы, равенства и братства! Во всю жизнь Запорожье осталось свободно, ничему не подчинилось [...]

Да где тут раздумывать, пусть это будет и глумная картина, а все-таки напишу, не могу".

По сравнению с первым эскизом в большую картину Репин внес некоторые изменения. Он удлиняет формат картины, увеличивает число действующих лиц, более четко и разнообразно организует композицию и тем самым создает впечатление многолюдного сборища. Богаче и многограннее становится психологическая характеристика казаков; более определенно и пластично вырисовываются их образы. Главная, мысль картины, ее основные черты и персонажи остаются те же, что и в эскизе. Но художник переставляет многие фигуры, некоторые убирает совсем, вводит много новых персонажей.

"Запорожцы" стали для Репина большим, чем обычной, очередной картиной. Она была для него отдушиной, в которую проникал свежий ветер "свободы, равенства и братства", дух вольной, никем не покоренной Запорожской Сечи, столь разительно не похожей на современную Россию, зажатую в мертвые тиски политической реакции. Своей картиной художник как бы бросал вызов этой России, звал ее к протесту, смелому и решительному отпору всем и всяческим поработителям. В то же время художник чувствовал, что пока в его картине этот призыв еще не звучит во весь голос.

А между тем, жизнь не терпела остановки. Она врывалась в мастерскую художника, со всех сторон обступала его, будоражила, волновала. "Красота - дело вкусов, - писал Репин, - для меня она вся в правде... Всеми своими ничтожными силенками я стремлюсь олицетворить мои идеи в правде; окружающая жизнь меня слишком волнует, не дает покоя, сама просится на холст; действительность слишком возмутительна, чтобы со спокойной совестью вышивать узоры..."

За несколько недель очень напряженного труда Репин значительно подвинул вперед своих "Запорожцев". Но новые интересы, а вернее, уже ранее начатые картины - "Крестный ход в Курской губернии", "Арест пропагандиста", "Отказ от исповеди" - постепенно отодвигают "Запорожцев" на второй план. Это были, как писал Репин, "давно задуманные... картины из самой животрепещущей действительности, окружающей нас и волнующей нас более всех прошлых столетий".

В 1880-х годах Репин их закончил. Это было не просто творчество, а настоящий подвиг художника и гражданина. На всю Россию звучал в картинах Репина страстный протест против тирании и деспотизма во всех их проявлениях.

Только сейчас, обогащенный большим жизненным и творческим опытом, Репин почувствовал в себе силу создать "Запорожцев". Теперь художник знал, какая должна быть картина, - веселая, жизнерадостная и в то же время величественная; очень живая, непосредственная - и эпичная, полная глубокого смысла и значения. И тогда напомним она современникам о былой славе вольнолюбивых предков, их патриотизме и постоянной готовности к борьбе за правое дело.

Переделывать начатую в Москве картину не имело смысла, и Репин берет новый большой холст. Но, чтобы точнее уяснить себе общий характер будущей картины, художник делает сначала эскиз.

Сейчас ему нет надобности выписывать каждую фигуру или деталь. Главное - представить себе, какой должна быть картина, наметить основные группы казаков, определить соотношение их размеров к общему масштабу картины. Постороннему зрителю этот очень беглый эскиз говорит мало, но художнику было достаточно: воображение дополняло остальное.

Если в первом эскизе и варианте Репин решал сюжет как жанровую, бытовую сцену, искал прежде всего ее пластическое и живописное выражение, то сейчас на первый план выдвигается строго уравновешенная и величественная форма картины историко-героического содержания. Художник удлиняет формат картины, строит композицию горизонтально и ритмично, как монументальный фриз. Он немного отодвигает всю группу казаков назад и тем самым, не исключая зрителя из действия, позволяет ему в то же время одним взглядом охватить значительно большее пространство, представить себе всю Запорожскую Сечь.

В 1887 году Репин приступает к работе над вторым и окончательным вариантом "Запорожцев" (цветная вклейка).

В соответствии с замыслом он писал свою картину как поэму о вольности народа. Смех казаков, веселый и издевательский, становится многозначительным, могучим и грозным смехом всей запорожской вольности. В нем звучит теперь не только презрение и уничтожающая насмешка над врагом, но и боевой вызов, мужество и отвага. Смех остается основным мотивом картины, но наряду с ним появляются серьезные и значительные лица казаков. Это уже не просто сцена из жизни Запорожской Сечи, не только безудержное веселье казаков, а военный совет, решающий важный вопрос. Среди главных персонажей мы видим верхушку запорожского войска кошевого атамана, есаула, судью, писаря, и на их сосредоточенных лицах читаем ясное сознание своей ответственности.

Очень требовательный к себе, Репин на этот раз был удовлетворен найденным решением. Наконец-то в картине есть та "серьезная, основная мысль", о которой говорил Толстой.

В том же, 1887, году Репин познакомился с Д. И. Яворницким, известным историком, большим знатоком Запорожской Сечи. Яворницкий стал надежным и энергичным помощником художника: приносил ему книги, рукописи, различные предметы запорожского быта из своей богатой коллекции. Здесь были ружья, сабли, пороховницы, баклаги, бандуры, трубки, казацкие жупаны. Далее металлический кувшин, стоящий в картине на столе перед писарем, найден был Яворницким в одной из казацких могил вблизи Запорожской Сечи.

Зима 1887 - 1888 годов была почти целиком посвящена "Запорожцам". Но то ли впечатления поездки на Украину успели потускнеть, то ли изменившийся замысел требовал каких-то новых материалов, но художник чувствовал: старых этюдов ему мало. Зарисовок различных предметов старинного казацкого быта хватало с избытком, а вот с портретами героев было труднее.

Репин снова собирается в дорогу. На этот раз его путь лежал не на Украину, а на Кубань, где жили потомки запорожских казаков, переселившихся туда в XVIII веке. Остановился он в станице Пашковской, неподалеку от Екатеринодара.

На Украине художник стремился почувствовать самый дух Запорожской Сечи, ее бодрость, жизнь вольную и веселую. А теперь в своих моделях ищет он прежде всего мудрость, помноженную на богатый жизненный опыт, незаурядный ум, сильную волю, образы суровой доблести. В рассказах степенных пожилых казаков о севастопольской обороне, о страшных балканских метелях и атаках на Шипкинском перевале представляли перед ним воинское величие простого русского человека, его удивительная способность совершать героические поступки так, как делают самое простое, будничное дело.



Пашковских казаков Репин рисовал старательно, не торопясь и каждый портрет подписывал уважительно, полным именем, например, "Казак Парамон Николаевич Белый". Эти суровые лица старых солдат, их глубокие морщины и шрамы художник читал как увлекательную открытую книгу о настоящем и прошлом родного народа, о мужестве и благородстве запорожцев и их потомков - кубанских казаков. Не случайно в простом казаке-станичнике Василии Олешке он увидел черты мудрого и храброго воина, роднящие его с образом атамана Ивана Серко (илл. 5).



5. И. Репин. Василь Олешко. 1888

Из Пашковской Репин уезжал обогащенным свежими, яркими впечатлениями. Герои новых "Запорожцев" становились для него все более ясными и четкими. Идея картины воплощалась в образах глубоко реальных, пластически осязаемых, как сама жизнь.

Теперь уже ничто не могло остановить художника. Время мучительных сомнений и колебаний прошло. Идея картины окончательно сложилась, композиция и главные герои в основном решены, этюдный материал собран.

Картина давалась нелегко, и Репин подолгу бился над каждой фигурой. Конечно, перенести прямо в картину тот или иной этюд было проще всего, но тогда вряд ли удалось бы сохранить цельное впечатление от сцены, ее естественность и жизненную убедительность. Этюд для Репина был лишь подсобным материалом, подспорьем в окончательном формировании образа. Каждый персонаж он годами вынашивал в душе. Художник как бы тщательно изучал

его нрав, привычки, характер и биографию, внутренний и внешний облик вплоть до мельчайших подробностей. О каждом из них он мог бы рассказать целую повесть.

"Картина в лицах у меня набрасывается сразу, говорил как-то Репин. - Затем я редко изменяю первоначальные типы, а лишь подбираю к первоначальному наброску лица среди знакомых или случайно встретившихся... Трудно менять первоначальные планы. Ведь делая перемену в самом второстепенном лице картины или придавая ему иной колорит, можно испортить всю картину..."

Но без модели все равно не обойтись. Человек, сама жизнь, вечно изменчивая, всегда дадут художнику много больше, чем самое богатое воображение. Поэтому с такой настойчивостью искал Репин подходящих натурщиков.

А иногда для одной и той же фигуры требовалась не одна, а две или несколько моделей. Ивана Грозного Репин писал, например, с композитора Бларамберга, художника Мясоедова и еще с двух случайных стариков, а царевича Ивана - с известного писателя Гаршина и художника Менка. От каждого своего натурщика Репин брал не все, а лишь то, что ему нужно было для создания яркого и правдивого образа.

Так получилось и с главным героем "Запорожцев" - Иваном Серко. Каких-либо достоверных портретов легендарного атамана не сохранилось. Приходилось рассчитывать в основном на свою творческую фантазию. Еще в первом живописном эскизе, написанном добрых десять лет назад, наметился характер и облик этого крепкого и энергичного пожилого казака с длинными усами и веселой иронической искоркой в умных серых глазах. В дальнейшей работе много помог Тарновский, с которого Репин написал в Качановке "Гетмана", еще больше - кубанский казак Василий Олешко, Но только весной 1889 года случай свел Репина с "живым Серко" - генералом М. И. Драгомировым, с которого художник написал портрет и этюд для картины (илл. 6).



6. И. Репин. Портрет М. И. Драгомирова. 1889

Прототипом писаря послужил "писарь" и летописец Запорожской Сечи - историк Д. И. Яворницкий. Вместе с Серко писарь составляет как бы смысловой узел картины. Все остальные персонажи свободно и непринужденно группируются вокруг этого центра (илл. 7).



7. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880-1891. Фрагмент

За спиной Серко - щербатый, одноглазый "казак Голота". Среди петербургских знакомых Репину трудно было найти такую модель. Выручил качановский этюд Никишки - кучера Тарновских.

Чуть правее Никишки - казак, поднявший вверх шапку, а рядом сверкает крепкими белыми зубами черноусый, черноглазый запорожец. Этого художник писал с одного студента-татарина, только зубы взял с черепа запорожца.

Еще правее - огромный, сивоусый казак в красном жупане и белой смушковой шапке. Репин называл его Тарасом Бульбой. Чуть левее виднеется часть головы старого хмурого есаула с такими же длинными усами. От невозмутимого спокойствия хладнокровного есаула смех Бульбы звучит еще громче и раскатистее. В есауле мы узнаем портретные черты известного в свое время артиста Ф. И. Стравинского, а в "Тарасе Бульбе" - того самого профессора А. И. Рубца, который читал в Абрамцеве ответ запорожцев турецкому султану (илл. 8). Конечно, это не буквальные портреты, ибо и "Тарас", и есаул - типы собирательные, над созданием которых художник работал не один год.





8. И. Репин. Запорожцы пишут турецкому султану. 1880-1891. Фрагмент

Рядом с "Тарасом Бульбой", там, где сейчас справа стоит спиной к зрителю казак в белой бурке, был еще один смеющийся запорожец с длинными черными усами. Запрокинувшись назад, он хохотал во всю свою богатырскую силу. Это была одна из наиболее удачных фигур в картине, для которой позировал Репину В. А. Гиляровский, актер и писатель, - дядя Гиляй, как его называла вся Москва. Репин очень любил этот персонаж и все-таки убрал его. Почти два года колебался, жалел, а потом одним махом беспощадно уничтожил.

Сама по себе эта фигура была превосходной, но в картине она не только не помогала, но в какой-то мере мешала раскрытию общего замысла художника. По своему характеру она лишь повторяла своего соседа "Тараса Бульбу", конкурировала с ним и уже не вносила ничего нового. Кроме того, чтобы вся сцена приобрела необходимую устойчивость и равновесие, надо было по сторонам ее дать паузы, ритмические остановки и завершить все сильными, но успокоенными аккордами. Репин не сразу нашел их. Сначала на месте смеющегося казака появилась лошадиная морда. Потом спина казака в рубаше. И только когда написал высокого казака с крепким загорелым затылком и белой буркой на широких плечах, все стало на свои места. Эта бурка сразу уравнивала композицию.

Приблизительно такие же изменения произошли и в левом углу картины. Долгое время здесь "жил" сын художника Юра, мальчишка с забавным чубчиком-оселедцем на бритой голове. Он сидел по-турецки прямо на земле, набивал трубки табаком и от души хохотал над шутками

казаков. Но он слишком отвлекал внимание зрителей от основной группы. После мальчика был сидящий казак. Наконец художник заменил его фигурой стоящего спиной запорожца в безрукавке и с ружьем через плечо.

Прямо в центре картины напротив писаря сидит на бочке казак, придерживая рукой неразлучную саблю. Лица не видно: только чисто выбритая голова с чубом. Казалось бы, чего проще Репину с его мастерством и запасом жизненных наблюдений взять и написать такую голову. Но и для этого персонажа художник искал натурщика. Владелец столь обширной лысины оказался камергер и обер-гофмейстер императорского двора Г. П. Алексеев.

Слева, навалившись грудью на стол, сидит казак с бандурой 'на коленях и картами под локтем. Репин просил Яворницкого привезти ему в качестве натурщика настоящего картежника. Тот буквально с ног сбился и все-таки нашел в одном ресторане подходящего кутилу-игрока, отставного поручика Б. Впрочем, он нужен был художнику больше для "контроля" и "настроения": образ этого персонажа был в основном уже решен по этюдам 1880 года.

В первом эскизе справа сидит лицом к зрителю здоровенный с аршинными усами казак в нарядной золотистой куртке и ярко-красных шароварах. На картине он перемещен налево, переодет и повернут в профиль. Для этого казака сначала позировал художник Я. Ционглинский, но затем Репин почти совсем уничтожил портретное сходство.

Далеко не всегда удавалось найти хорошего натурщика. Часто приходилось использовать несколько моделей: в каждой художник находил какую-то черточку, необходимую ему для окончательной проверки и уточнения сложившегося образа. Так было и с молодым стройным запорожцем, стоящим за казаком с длинными усами. Репин называл его иногда "польским рыцарем", иногда - "Андреем Бульбой". Кто только ни позировал для этого запорожского щеголя! Через мастерскую художника прошел и внучатый племянник, композитора М. Глинки, и сын баронессы Иккуль, и А. В. Жиркевич - военный юрист и литератор. А для стоящего рядом казака с повязкой на голове - "Остапа Бульбы" - Репину позировал одесский художник, атлет и силач Н. Д. Кузнецов.

Сморщенный, высохший дедок с беззубым ртом и жиденьким седым чубчиком - это тот самый старичок, повстречавшийся Репину на Александровской пристани. И снова старый знакомый - владелец Качановки В. В. Тарковский в роли сечевого судьи.

Рядом с судьей - остриженный в кружок юноша без усов и чуприны: бурсак или семинарист. История создания этого персонажа довольно сложная. У своего земляка художника П. Сластены Репин однажды увидел маску, снятую с харьковского живописца П. Мартыновича. Художник заинтересовался своеобразной улыбкой Мартыновича, запечатленной в гипсе, и забрал маску себе. Какие-то ее черточки и легли в основу образа бурсака. Другую модель Репин встретил в психиатрической больнице св. Николая. Там лечился тогда сын известного юриста профессора А. В. Градовского. Художника поразила мефистофельский профиль юноши, огромные уши, нос, губы. Из сочетания и творческой переработки этих впечатлений и родился оригинальный тип бурсака, наклонившегося к писарю.

Тесным кольцом обступили казаки писаря и атамана. Вот они все перед нами, все разные - молодые и старые, веселые и серьезные, удалые и смелые.

Пожалуй, только один художник знает, какой громадный творческий труд вложен в эту замечательную картину. Только он один и знает, сколько было всяких переделок, перестановок, изменений поз, выражений, деталей, сколько персонажей было убрано совсем и сколько введено новых,

Летом 1890 года Репин писал одному из своих друзей:

"Работал над общей гармонией картины. Какой это труд! Надо каждое пятно, цвет, линия чтобы выражали вместе общее настроение сюжета и согласовались бы и характеризовали бы всякого субъекта в картине. Пришлось пожертвовать очень многим и менять много и в цветах и личностях. Конечно, я не тронул главного, что составляет суть картины, - это-то есть...

Работаю иногда просто до упаду... очень устаю..."

Через несколько месяцев все то же: "Запорожцев" я еще не кончил. Какая трудная вещь - кончить картину! Сколько жертв надо принести в пользу общей гармонии!... Конца не предвижу..."

Но конец все же приближался. Многоцветные пятна пестрой толпы запорожцев смягчались, облагораживались мягким общим тоном. Колорит становился чуть матовым, а вся картина цельной и единой в композиции и цвете. Наконец картину можно считать оконченной. Снова и снова окидывает ее художник одним взглядом. Пожалуй, хватит! Иначе можно ее "засушить", "замучить". Какой бы адский, каторжный труд ни был вложен в картину, зритель не должен видеть в ней "пота" художника. Она должна как бы дышать свежестью, казаться написанной быстро, легко и свободно.

Художник ставит подпись: "И. Репинъ". И даты: 1880 - 1891. Хотя окончательный вариант он писал всего (!) года четыре, но настоящая работа над картиной началась давно.

В 1892 году "Запорожцы" и более чем тридцать этюдов к картине экспонировались на выставке произведений Репина и Шишкина в Академии художеств. Отныне картина начинает свою, уже независимую от автора жизнь. Слава "Запорожцев" облетела всю Россию и вскоре перешагнула ее границы. На выставках в Чикаго, Будапеште, Мюнхене, Стокгольме картина пользовалась неизменным успехом. Картину купил для Петербургского музея царь. Третьяков приобрел для своей галереи второй вариант картины (илл. 9).



9. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880-1893

Каждый день залы музеев заполняют зрители - рабочие и ученые, колхозники и солдаты, студенты и школьники. Подолгу всматриваются они в "Запорожцев". И в сердце каждого из них находят свою дорогу атаман Серко, писарь, судья, "Тарас Бульба с сыновьями", казак Голота, бурсак и все остальные запорожцы. Создания великого мастера, они живут и вечно будут жить на холсте - крепкие, здоровые, смелые.

\* \* \*

История создания Репиным картины "Запорожцы" очень индивидуальна и в то же время типична для творческого метода художников-реалистов. И не только для исторических живописцев, но и для жанристов, воссоздающих в своих произведениях современную, окружающую их жизнь.

Одним из тех, кто еще в сороковых годах XIX века прокладывал новые пути русской реалистической бытовой живописи, был П. А. Федотов. В основу своих правдивых, нередко уничтожающе едких, сатирических картин он положил постоянное, пристальное наблюдение жизни. "Моего труда в мастерской... только десятая доля, - говорил художник, - главная моя работа на улицах и в чужих домах. Я учусь жизнью, я тружусь, глядя в оба глаза; мои сюжеты рассыпаны по всему городу, и я сам должен их разыскивать".

К числу наиболее значительных и популярных картин Федотова относится его широко известное "Сватовство майора" (илл. 10). Сохранились свидетельства самого художника, раскрывающие перед нами его творческую лабораторию:





10. П. Федотов. Сватовство майора. 1848

"Когда мне понадобился тип купца для моего "Майора", - рассказывал он, - я часто ходил по Гостиному и Апраксину двору, присматриваясь к лицам купцов, прислушиваясь к их говору и изучая их ухватки; гулял по Невскому проспекту с этой же целью. Но не мог найти того, что мне хотелось. Наконец, однажды, у Аничкина моста, я встретил осуществление моего идеала, и ни один счастливец, которому было назначено на Невском самое приятное randevu, не мог более обрадоваться своей красавице, как я обрадовался моей рыжей бороде и толстому брюху. Я проводил мою находку до дому, потом нашел случай с ним познакомиться, волочился за ним целый год, изучил его характер, получил позволение списать с моего почтенного тятеньки портрет (хотя он считал это грехом и дурным предзнаменованием) и тогда только внес его в свою картину. Целый год изучал я одно лицо, а чего мне стоили другие".

Подобную приверженность к работе исключительно с натуры, упорство в достижении цели Федотов проявлял не только относительно главных персонажей, но и в поисках каждой, даже самой второстепенной детали. Об этом свидетельствуют воспоминания литератора Дружинина, относящиеся к периоду работы художника над "Сватовством майора":

"Под разными предлогами он входил во многие купеческие дома, придумывал, высматривал и оставался недовольным. Там хороши были стены, но аксессуары с ними не ладили; там годилась обстановка, но комната была слишком светла и велика. Один раз, проходя около какого-то трактира... художник приметил сквозь окна главной комнаты люстру с закопченными стеклышками, которая "так и лезла сама в его картину". Тотчас же зашел он в таверну и с неописанным удовольствием нашел то, чего искал так долго".

Жизнь - основной и единственный источник искусства. Без изучения природы нет и не может быть полноценной живописи. Этот принцип хорошо сформулирован в высказывании В. И. Сурикова, шутилом по форме, но совершенно серьезном по смыслу: "Если бы я ад писал, то и сам бы в огне сидел и в огне позировать заставлял".

Этому правилу Суриков следовал всю жизнь. Можно было бы привести немало интересных и характерных примеров работы великого художника над своими полотнами. К завершению каждого из них он прошел через долгий, тернистый путь создания десятков эскизов, сотен этюдов и набросков с природы. Но никогда художник не шел на поводу у природы, а, вдохновляясь ею, пристально изучая ее, смело подчинял общему замыслу, задаче наиболее полного и пластического раскрытия идейного содержания. Поэтому так поучительно изучать подготовительные работы Сурикова.

Уже в натурном этюде художник искал основу образа, который был задуман в картине. Как правило, его этюды - не пассивная фиксация внешних черт природы, а в значительной мере цельный и завершенный художественный образ. Таковы, например, удивительно эмоциональный, вдохновенный этюд "Голова боярыни Морозовой" (илл. 11), которую он писал с одной начетчицы-старообрядки с Урала, или этюд Меншикова, прообразом которого послужил отставной учитель. Но даже тогда, когда этюд с природы полностью удовлетворял художника, он не останавливался на достигнутом. Переноса его в картину, Суриков слегка, порой незаметно для зрителя, изменял отдельные черты: выражение глаз, линию носа, подбородка. И уже окончательно исчезало впечатление натурщика. Полнокровной жизнью живут на его холстах персонажи далекой истории. У зрителя не остается ни малейшего сомнения в том, что перед ним действительно фанатичная раскольница XVII века Феодосия Морозова (илл. 12) или опальный фаворит царя Меншиков, Ермак или Суворов, стрельцы, крестьяне, казаки, попы, боярышни, странники, полководцы, солдаты - многоликий, стоустый русский народ, творящий свою историю.



11. В. Суриков. Голова боярыни Морозовой. Этюд. 1886

В близости к народу, в гуще его искали и находили великие мастера реалистического искусства силу, вдохновение, темы и образы своих полотен. И даже сказочные, легендарные сюжеты обретали свою жизнь, лишь облекаясь в плоть и кровь реальных прообразов.



12. В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Фрагмент

Свою "Аленушку" Виктор Васнецов писал с крестьянской девочки, повстречавшейся ему неподалеку от Абрамцева. А Илью Муромца для знаменитых "Богатырей" - с крестьянина Владимирской губернии Ивана Петрова.

Первый эскиз картины "Богатыри" родился в 1876 году в Париже. Васнецов уже давно вынашивал заветный замысел. "Мне хочется сохранить в памяти народа былинную Русь, - говорил художник, стать сказочником, былинником, гусяром живописи. И "Богатыри" в моем представлении - не историческая картина, а только живописно-былинное сказание о том, что лелеял и должен лелеять в своих грезах наш народ".

Но лишь пять лет спустя Васнецов поставил в мастерской громадный, почти пятиметровый холст для "Богатырей".



Прошло еще два года. Хотя художник за это время создал целый ряд значительных произведений: "Аленушка", "Витязь на распутье", "Битва славян со скифами" и другие, работа над "Богатырями" сильно продвинулась вперед. Общая композиция, жесты, движения, силуэты, характер витязей и их коней, даже отдельные детали одежды и вооружения были в основном найдены, решены. Пейзаж, правда, намечен еще только в самых общих чертах, но фигуры всадников прописаны широкой и уверенной кистью мастера. Справа от Ильи - Добрыня Никитич на своем Белеюшке, опытный, вдумчивый и отважный воин, В облике богатыря проступают портретные черты самого художника, а также близких друзей Васнецова: профессора истории искусств Адриана Прахова и его брата Мстислава. Кроме того, очень помог этюд одного крестьянина, сделанный в окрестностях Абрамцева. Слева - Алеша Попович, смелый, веселый и в то же время мечтательный, лиричный. Наиболее подходящим натурщиком для него оказался младший сын С. Мамонтова - Андрей, с которого Васнецов и сделал этюд.

Но вот вместо лица Ильи Муромца до сих пор маячит серое затертое пятно.

Не раз художник начинал, но в конце концов счищал написанное. Закроет глаза и так ясно, отчетливо видит перед собой широкую фигуру богатыря, выдержать которую может лишь сказочно могучий Воронеюшка.

Не для-ради князя Владимира,  
Не для-ради княгини Апраксин,  
А для бедных вдов и малых детей  
Я иду служить за веру христианскую  
И за землю российскую,  
Да и за стольные Киев-град,  
За вдов, за сирот, за бедных людей.

Вот таким и должен быть Илья Муромец - не только сильным, непобедимым, но и мудрым, благородным, каким его воспел народ. Второй год бьется художник над этим центральным решающим образом.

Однажды зимой 1883 года Васнецов шел мимо Дорогомиловского моста в Москве, где вдоль набережной растянулась биржа ломовых извозчиков. Среди них он приметил рослого мужика с кнутовищем под мышкой, в высокой шапке и армяке до пят. Удивительно чистые и светлые глаза блестели веселыми огоньками, широкая добродушная улыбка освещала простое, открытое лицо. Васнецов невольно залюбовался его ладной, крепко сбитой фигурой, как бы излучавшей большую и в то же время сдержанную силу. Да ведь это настоящий, подлинный Илья Муромец, которого он так давно искал!

С трудом уговорив извозчика, Васнецов повел его к себе. По дороге разговорились. Охотно, хотя и немногословно, рассказывал Иван Петров о себе. Дома, в селении недалеко от Владимира, остались жена, дети. Урожая с маленького, нищенского надела не хватало даже до Рождества, и Иван, как и многие его земляки, вынужден был податься на всю зиму в Москву, в ломовые извозчики. Своей лошади нет, работает от хозяина, от жалования остаются гроши. Нехитрая повесть обыкновенной крестьянской жизни... Но Петров не жаловался, не искал сочувствия. Такой, навалились на него все беды и напасти, устоит, выдержит.

В несколько сеансов портрет был закончен. Васнецов писал быстро, увлеченно. Еще фон был даже не прописан, контуры фигуры лишь намечены углем, но художник уловил и запечатлел

на холсте главное: спокойную ясность черт крестьянского лица, зоркость и прозорливость светлого, умного взгляда,

Васнецову сдавалось, что он знает Петрова много лет. Именно таким рисовался в его воображении Илья Муромец, и художник в душе даже поразился, насколько случайный знакомец оказался близким к созданному им образу.



13. В. Васнецов. Иван Петров 1883

Сейчас этот портрет хранится в Третьяковской галерее (илл. 13). Слегка повернув голову, как живой, смотрит с холста владимирский крестьянин Иван Петров. Или это Илья Муромец, но не на заставе богатырской, а в родном селе Карачарове, одетый в мужицкую сермягу (илл. 14). Окончательно закончил своих "Богатырей" Васнецов лишь много лет спустя, в 1898 году.



14. В. Васнецов. Богатыри. 1898. Фрагмент

\* \* \*

Лучшие традиции русской классики были подхвачены и подняты на новую ступень мастерами советского искусства. Тематическая картина была и остается основным, ведущим жанром нашей живописи. Поэтому такое большое внимание уделяют художники методам работы над картиной.

Наше время - это эпоха грандиозных исторических изменений, поразительных сдвигов во всех областях жизни. Коренным образом преобразился облик нашей страны; новые задачи стоят и перед деятелями советского искусства. Социалистический реализм открывает перед ними широкие перспективы, неисчерпаемые возможности свободного проявления самых различных творческих индивидуальностей. Но при этом он неукоснительно требует от советских художников сохранения и дальнейшего развития принципов реалистического искусства, создания произведений правдивых, близких и понятных народу.

При всем отличии от старых мастеров современные художники не отступают от главного, связывающего их с классическим наследием прошлого: только в самом пристальном

изучении и наблюдении окружающего мира кроется сила и жизнеспособность искусства, только из жизни художник черпает темы и образы своих картин.

Один из крупнейших советских живописцев А. А. Дейнека писал: "С молодых лет я любил бродить по окрестным лесам и деревням, смотреть, как живут люди и как зреют хлеба. Я много ездил по городам, плавал на пароходах и яхтах, работал в шахтах и на заводах. Меня тянули к себе здоровый труд и отдых людей. И всегда у меня было желание все это запомнить, зарисовать. Так рождались темы картин".

Так рождались лучшие произведения советского искусства. Вот что рассказывает художник С. А. Чуйков об истории создания им картины "Песня кули" - центральной части триптиха "О простых людях Индии" (илл. 15).

15. С. Чуйков. Песня кули. 1959

"В Калькутте я был в апреле, т. е. в жаркое время года. Вечерами духота становится там нестерпимой и выгоняет на улицу всех, у кого в комнате нет электровентилятора (а это - удовольствие дорогое). Тут, на открытом воздухе, люди и устраиваются на ночлег, кто где может. В сумерках слышатся приглушенные звуки речи, тихой песенки или задумчивая и нежная мелодия флейты, всхлипывающий голос которой тихо поднимается из духоты и тесноты улицы ввысь, к ярко сияющим звездам.

В один из таких вечеров мне представилась моя будущая картина и подумалось, что как в голосе флейты звучат тоска и неугасимая мечта о счастье, так и в картине должна звучать песня о благородной и поэтической душе индийского труженика, которую не убили тяжелые лишения и невзгоды колониального угнетения, в которой живут высокие порывы и мечты о прекрасном. Мне казалось, что в простой песне, которую наигрывал кули, звучали и мечта о светлом будущем и воспоминание о далеких и славных веках истории его родины.

Для этой картины мне тогда же удалось сделать несколько этюдов с натуры..."

И далее: "В 1957 году я совершил вторую поездку в Индию, чтобы сделать дополнительные этюды к своим картинам. Ежедневно в течение трех месяцев я работал в гуще народа, в узких и душных переулках, окруженный хотя и докучливой, но доброжелательной толпой. И чем больше узнавал я простых трудовых людей Индии, тем больше убеждался в их исключительной духовной красоте, в их простосердечии, незлобивости и любви к миру".

Остановимся подробнее на истории одного из наиболее значительных и интересных произведений советской жанровой живописи послевоенных лет - картины "Хлеб", украинской художницы Т. Н. Яблонской (на обложке).

Замысел картины возник в 1948 году, когда Яблонская руководила летней практикой студентов Киевского художественного института в селе Летава, одном из лучших колхозов Украины - артели имени Ленина Хмельницкой области. С колхозной деревней художница знакомилась не впервые: во время войны она сама работала в колхозе. Тем быстрее и органичнее вошла она в эту жизнь, остро почувствовав бодрый, напряженный ритм колхозного труда.

Живой, общительный и приветливый человек, Яблонская очень скоро нашла общий язык с колхозницами. В поле, на фермах, на току - везде можно было видеть художницу с бумагой и карандашами. Когда бумага и карандаши кончились, рисовала углем на обратной стороне



обоев. "Я никогда так не увлекалась рисунком, как в Летае, - вспоминала потом Яблонская, - рисовала просто "запоем". Большею частью делала наброски самых различных рабочих сцен... Все казалось очень интересным, захватывающим". Таких рисунков за одно лето набралось около трехсот. Многие из них очень помогли потом в работе над картиной.

Помимо рисунков, Яблонская тогда же сделала и ряд живописных, довольно больших этюдов и портретов колхозниц. И пусть далеко не все они имели непосредственное отношение к будущей картине, но много способствовали формированию замысла. "Главное - это то, что я видела людей в труде, утверждает художница. Труд-то их меня и увлек. Веселый, всегда с песнями, коллективный труд.

Ощущение этого коллективного труда, его боевой темп и радостный ритм очень запал мне в душу, и во всех своих этюдах, а особенно в набросках и рисунках, я в той или иной степени всегда стремилась его передать".

Из этого, можно смело сказать, эстетического наслаждения самим процессом труда, его результатами и высокими целями и рождался замысел картины. Однако предоставим слово автору:

"Когда я работала в Летае, я сначала не собиралась писать картину именно об уборке урожая, но потребность в какой-то вещи о бодрости и радости коллективного труда возникла в самом начале знакомства с колхозом и все время ощущалась и просила своего воплощения.

Когда началась уборка, и я попала на огромный колхозный ток, то поняла, что именно здесь найду свой сюжет и смогу, может быть, выразить то, что меня переполняло.

Огромные вороха золотой пшеницы, стрекотание веялок, гудение молотилки, автомашин, переключки веселых голосов, ловкие, ухватистые, полные красоты движения женщин в белоснежных "хустках" (*платках*), огромные скирды снопов, как крепости, стоящие на току, - все это сразу поразило меня мощной, радостной симфонией труда.

Здесь особенно сильно зазвучала тема, захватившая меня в колхозе, - тема коллективного труда...

Это был, так сказать, кульминационный период моего пребывания в колхозе... Работать я теперь стала очень целеустремленно..."

Обогащенная большим запасом наблюдений, Яблонская после четырех месяцев работы в деревне возвращается в Киев и сразу же принимается за эскизы композиции. Снова и снова просматривает этюды и наброски, вспоминает, зрительно представляет себе все виденное и пережитое. Прежде всего надо было определить расположение главных масс, общий характер композиции. Художница делала сначала множество маленьких эскизов карандашом и акварелью. Потом большой, уже довольно тщательно проработанный эскиз маслом. Упорно, с ясным сознанием цели искала композицию, "очень устойчивую, сильную и весомую, передающую значительность изображаемого", "ощущение упругости, силы, взаимосвязи всех ее частей". Шаг за шагом приближалась Яблонская к цели. Постепенно приглушая чисто жанровые, бытовые моменты, отодвигая их на дальний план или совсем снимая, она добивалась более выразительного монументального решения.

Этот творческий поиск не прекратился и в работе на большом холсте. "Помню, - рассказывает Яблонская, в один счастливый день какого-то ясновидения я решила резко

увеличить и разлить по всему холсту огромный ворох зерна. Хотелось, чтобы хлеб, ради которого и работают эти люди, звучал в картине с большей силой и радостью. Одновременно я сделала зерно гораздо светлее, чтобы оно сверкало на солнце.

В этот день и пришло название картины "Хлеб". Оно очень помогло мне в работе и не давало уклониться в сторону".

Казалось бы, все уже установлено в эскизах, но требовательная к себе художница снова и снова переставляет фигуры, уточняет повороты, жесты, изменяет их соотношение с пространством. Много работает над каждым элементом композиции. Главное - внутреннее и композиционное единство картины, соподчинение и теснейшая взаимосвязь всех ее частей, цельность замысла и его воплощения и, наконец, как конечный результат, подлинно художественное, яркое, образное выражение содержания картины ее идеи, темы сюжета, ее героев.

На дворе уже стояла осень, за ней наступила снежная киевская зима, а художница настойчиво работала на большом холсте. Картина была "написана" в душе, стояла перед глазами, колхозные впечатления свежи и остры, поэтому Яблонская решила не дожидаться теплых дней, тем более что имелись необходимые наброски натурщиц в нужных положениях.

Всю зиму Яблонская работала над "Хлебом", над воплощением своего замысла в цвете и линиях. Надо было, с одной стороны, сохранить яркость разлитого всюду щедрого южного солнца, свежесть и силу общего живописно-декоративного звучания, а с другой добиться максимальной реальности и достоверности сцены, материальности письма.

Это был тот напряженный, скрытый от постороннего глаза творческий процесс, о котором так же трудно рассказывать, как, например, ответить на вопрос: почему композитор взял именно этот, а не другой аккорд. Почему художник взял именно этот, а не иной, даже очень близкий к нему тон? Почему он именно так, а не как-нибудь иначе поднял руку своему герою? Почему Яблонская дала небольшие, но звонкие удары красного в кофте одной из колхозниц? А если бы не красного, а зеленого? В искусстве очень многое зависит от "чуть-чуть", и художник далеко не всегда может ответить на все вопросы. Много решает интуиция мастера, его чувство цвета и композиции, "музыкальный слух", для которого нетерпима малейшая фальшь. И если перед нами действительно высокохудожественное произведение, то оно воспринимается зрителем безоговорочно, и уже трудно представить себе иное решение - образное, цветовое, композиционное. Суриков, говоря о композиции в живописи, утверждал: "Тут есть какой-то твердый, неумолимый закон, который можно только чутьем угадать, но который до того непреложен, что каждый прибавленный или убавленный вершок холста или лишняя поставленная точка разом меняет всю композицию".

Весной и летом 1949 года Яблонская, продолжая работать над большим холстом, сделала много этюдов с натурщиц. Писала в самую жару, во внутреннем дворе художественного института, возле освещенной кучи песка, дающего рефлекс, подобные рефлексам от зерна. Потом эти этюды переносила в картину, но не пассивно, а творчески, ибо механический перенос их на холст неизбежно приводил к потере свежести и убедительности непосредственного восприятия натуры, цельности всей сцены. "Нельзя написать картину без натуры, - заключает Яблонская, но нельзя, по-моему, и писать только с нее. Главное все же творчество, воображение. Натура всегда должна быть у них на службе".

В центре внимания художницы стояли, конечно, образы людей. "Все персонажи моей картины... - свидетельствует она, - пришли на картину из Летава и частично из того колхоза, где я работала во время эвакуации".

И далее, о центральной героине "Хлеба": "Она должна была выражать основную мысль картины. Мне не хотелось этот образ очень индивидуализировать, так как я представляла ее себе как обобщенный образ современной украинской колхозницы".

Роль натурщиц была, таким образом, вспомогательной: по ним художница уточняла рисунок фигур, жесты, движения, звучание и тон цвета в том или ином освещении.

Картина не пишется так, как шьется костюм: сначала борта, а потом воротник и рукава. Работа над главными персонажами очень часто идет параллельно с выполнением отдельных, порой очень существенных, а иногда и второстепенных деталей картины. Так писала и Яблонская, с целеустремленностью преодолевая все трудности. Тяжелая масса ярко освещенной пшеницы - "основного героя" картины, скирды на заднем плане, мешки, даже старая полевая сумка и совок для насыпания зерна - все это художница искала, покупала, писала с натуры. "Может быть, кому-нибудь покажется, что это мелочи, о которых и не стоит говорить. Но я помню, что все они доставляли мне большую радость, если хоть в какой-то степени делали картину более убедительной. Вообще, в творческой работе не может быть, моему, мелочей, все важно".

К осени 1949 года картина была закончена - ровно через год после возвращения Яблонской из колхоза. Закончена с тем же исключительным творческим подъемом и энергией, с какими была задумана и начата. А затем - выставки в Киеве, Москве, всеобщее признание со стороны зрителей, критики, художественной общественности, Государственная премия, всемирные выставки в Венеции, Брюсселе, громадный успех картины в нашей стране и за рубежом.

Секрет этого успеха не только в мастерском исполнении, но прежде всего в образном, поэтическом раскрытии темы. Труд в нашей стране освобожден от проклятия, тяготевшего веками над ним; в социалистическом обществе он стал коллективным, свободным и радостным, превратился в источник счастья и достатка, настоящую духовную потребность каждого сознательного строителя прекрасного будущего - коммунизма. Эту высокую истину Яблонская утверждает горячо, страстно, в яркой, подлинно художественной форме.

Создание полноценной, действительно художественной композиционной картины на исторический сюжет или на современную тему предполагает, как мы видели, точное и всестороннее знание художником предмета, концентрации чувств, творческого и жизненного опыта, таланта и профессионального умения. А как обстоит дело с другими жанрами? Например, с портретом?

С одной стороны, казалось бы, легче: "сочинять" ничего не надо, а просто поставил человека перед мольбертом и пиши его прямо с натуры. Но глаз художника - это не объектив фотоаппарата, и настоящий портретист никогда не ограничивается лишь передачей внешнего сходства. Характер человека, его внутренний мир, настроение, психология, мировоззрение, общественное положение, одним словом, вся та неповторимая индивидуальная конкретность, которая составляет его сущность - вот что является предметом портретного жанра. И тут уже художника не "вывезет" увлекательная - драматическая или комическая - ситуация. С глаза на

глаз художник остается со своей моделью, и только от его мастерства и умения видеть скрытую сущность явлений зависит успех. Каждый хороший портрет - это сжатый рассказ о человеческой жизни. Недаром бытует определение: "портрет-биография", крупнейшими мастерами которого были Тициан и Рембрандт, Веласкес и Гойя, Кипренский и Брюллов, Серов и Нестеров.

Все элементы формы - композиция, колорит, рисунок и т. д. - должны быть подчинены основной задаче. В решении ее портретист следует той же дорогой, что и художник тематической картины. Формирование замысла, то есть уяснение кого, зачем и как писать, пристальное изучение модели, поиски эмоционально-психологического звучания, композиционной схемы, выразительного силуэта, точного отношения фигуры к фону или обстановке, наконец, воплощение замысла в плоть и кровь живописи - в линии, цвет и их многообразные сочетания - вот сложный, нелегкий путь мастера реалистического портрета. Иногда художник делает эскизы и подготовительные этюды, но нередко пишет и сразу на холсте, без предварительной подготовки.

Иные думают, что быстрота работы - это признак мастерства и зрелости художника. Это, конечно, не так. Среди произведений Валентина Серова есть превосходные портреты, написанные очень быстро, за несколько часов, но есть и такие, которые художник писал девяносто (!) сеансов.

Даже к обычному заказному портрету Серов подходил очень серьезно, с сознанием, высокой ответственности художника не перед заказчиком, а перед искусством. Поэтому хотя он писал быстро, легко и без видимых усилий схватывая портретное сходство, не терпел, когда его торопили. Искусство портрета всегда было для Серова, говоря словами Горького, "человековедением". Художник не жалел времени поближе познакомиться со своей моделью, познать ее привычки, характер, внутренний мир, взгляды на жизнь. В воспоминаниях одного из современников Серова рассказывается об истории его работы над портретом присяжного поверенного А. И. Турчанинова. Художник долго наблюдал его в быту и рабочей обстановке, даже ездил с ним в Сенат, в суд, в собрания, внимательно присматривался к его манере разговаривать или смеяться. И лишь после этого приступил к работе на холсте.

Серов обладал редкостным даром портретиста "божьей милостью". Недаром о написанных им портретах поэт В. Брюсов писал, что они "срывают маски, которые люди надевают на себя, и обличают сокровенный смысл лица, созданного всей жизнью, всеми тайными помыслами, всеми утаенными от других переживаниями".

Иногда, как, например, в портретах М. Горького и М. Ермоловой (илл. 16), И. Левитана и К. Коровина, Ф. Шаляпина и К. Станиславского, открывались перед зрителем благородные, настоящие люди, посвятившие свой талант служению народу. А иногда - мелкие душонки, дельцы, хищники, нервные, духовно опустошенные аристократки. Таковы портреты заводчика И. Морозова, О. Орловой, дельца и фабриканта В. Гиршмана. Сколько цинизма и наглости, пренебрежения к людям в позе Гиршмана, в его характерном торгашеском жесте правой руки, как бы пересчитывающей монеты в кармане (илл. 17). Гиршман мог бы повторить слова папы Иннокентия X, сказанные им по поводу его портрета работы Веласкеса: "Слишком правдиво". А ведь это не шарж, не карикатура, приемы которой недопустимы в портрете. "Что делать, если шарж сидит в самой модели, - говорил Серов, - чем я-то виноват? Я только высмотрел, подметил".





16. В. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905



17. В. Серов. Портрет В. О. Гиршмана

Попытаемся более детально проследить процесс работы над портретом на примере творческой практики одного из крупнейших советских живописцев М. В. Нестерова.

В 1940 году Нестеров создал один из лучших своих - и всей советской живописи - портретов. Художнику было уже около восьмидесяти лет; за его плечами - большая жизнь, большой и не всегда прямой творческий путь. Но в последние годы жизни старый мастер нашел в себе мужество и силы стать на новые позиции и создать целую галерею удивительных по живописи и мастерству портретов людей новой советской эпохи: художников братьев Кориных, скульптора И. Шадра, архитектора А. Щусева, ученых И. Павлова, О. Шмидта, С. Юдина, А. Северцева и, наконец, замечательного советского скульптора В. Мухиной (на фронтисписе).

Об этом портрете Нестеров мечтал давно, еще с осени прошлого, 1939 года. Вернее даже раньше, когда впервые увидел "Рабочего и колхозницу", поразивших его своей монументальностью и единым страстным, победным порывом вперед. А познакомился с Мухиной, очень захотелось написать ее: интересна, умна, имеет "свое лицо", совершенно законченное, русское...

Но ключ к портрету подобрать удалось не сразу. И так посадил, и этак, и с одной стороны прицелился, и с другой - все получалось не то. "Портрет Портретыч", как говорил Серов, вроде все на месте, а пусто, холодно, скучно. Похоже? Но похоже не есть еще портрет.

- А ну, поработайте-ка, предложил художник Мухиной.

Та замахала руками:

- Терпеть не могу, когда видят, как я работаю. Даже фотографировать в мастерской не даю.

Нестеров настаивал:

- Чем вы работаете?

- Да чем придется: стекой, пальцем. Руки - самый лучший инструмент.

Как принялась над глиной орудовать - вся переменялась. "Э, так вот ты какая! Так и нападает на глину: там ударит, здесь ущипнет, тут поколотит. Лицо горит. Не попадайся под руку: зашибет. Такой-то ты мне и нужна. Вот так и буду писать".

И все же дальше первого наброска работа тогда не пошла. Мучительно раздражал закомпонованный в портрет большой бюст на грузном постаменте. Он как-то сковывал художника, довлел над ним своей неподвижной, мертвой массой.

Сеансы возобновились только летом 1940 года. В мастерской Мухиной Нестеров увидел небольшую фигурку на постаменте из стекла - эскиз аллегорической статуи Борея, бога северного ветра, предназначавшейся для монумента в честь челюскинцев. Резко поддавшись вперед со вскинутыми над головой руками, он весь в стремительном полете. В его неудержимом крылатом порыве, столь близком к пафосу "Рабочего и колхозницы", воплотился дух творческого дерзания Мухиной. Ключ был найден: скульптор за работой над "Бореем".

"Кухонной стряпни" на холсте Нестеров не признавал, и весь портрет - образ, композицию, колорит - обдумывал, вынашивал до начала работы. А когда начинал писать, то работал увлеченно, страстно, забывая о времени и усталости, и тогда ничего во всем мире не существовало для него - только модель и ее портрет.

Нестеров высоко ценил эти мгновения наиболее полной и щедрой отдачи художником всех своих духовных богатств и сил. Испытывая это творческое состояние, он стремился передать его в портрете Мухиной. Человек действует, творит, созидает - что может быть прекраснее?!

Никакой театральности, внешне эффектной "динамики" - трудовой час зрелого, опытного мастера не вяжется с громкими словами. Ничего лишнего - ни мастерской, ни обстановки: только скульптор за работой, его лицо и руки "крупным планом".

Широкоскулое, простое доброе лицо, какие нередко можно встретить в русских деревнях. Но сейчас оно сосредоточено, как бы изнутри светится вдохновением и спокойной, профессиональной уверенностью художника в своих силах. Крепко сжаты губы, напряженно сдвинуты брови, а под ними - зоркие серые глаза. Легким, почти неуловимым, но безупречно точным мазком художник зажег в них яркие огоньки, отодвинулся и удовлетворенно заметил:

- Глядит!

И, чуть подумав, добавил:

- Но еще молчит. А надо, чтобы руки говорили.

Эти чуткие, трепетные руки ваятеля восхищали Нестерова. В их каждом движении - смысл и красота, в каждом прикосновении к скульптуре - уверенность мастера, сила и нежность.

За внешним обликом постепенно открывался Нестерову внутренний "подлинник" скульптора. Все остальное - это уже вопрос времени и кропотливого, настойчивого труда, блестящей техники, помноженной на богатейший опыт старого художника, его врожденного таланта, безукоризненного вкуса и высокой живописной культуры.

И когда положен уже последний мазок, художник внимательно, испытующим взглядом самого строгого и взыскательного судьи окидывает Мухину, статую Борея, свой портрет:

- Действует! Творит!

\* \* \*

Как и в любом виде и жанре искусства, в пейзажной живописи нет и не может быть готовых формул успеха. Бесконечно многообразна природа, очень различно восприятие и осмысление ее разными людьми. Каждый художник видит ее своими глазами, воспроизводит по-своему, своим, лишь ему присущим индивидуальным творческим методом. Есть пейзаж лирический - "пейзаж настроения", есть пейзаж эпический, и хотя грани между ними сплошь и рядом стираются, но работа над ними имеет свои особенности. В одном лишь непременно сходятся все пейзажисты реалистического направления: природа - главный и единственный источник, а пристальное, повседневное наблюдение и изучение ее - основа основ пейзажной живописи.

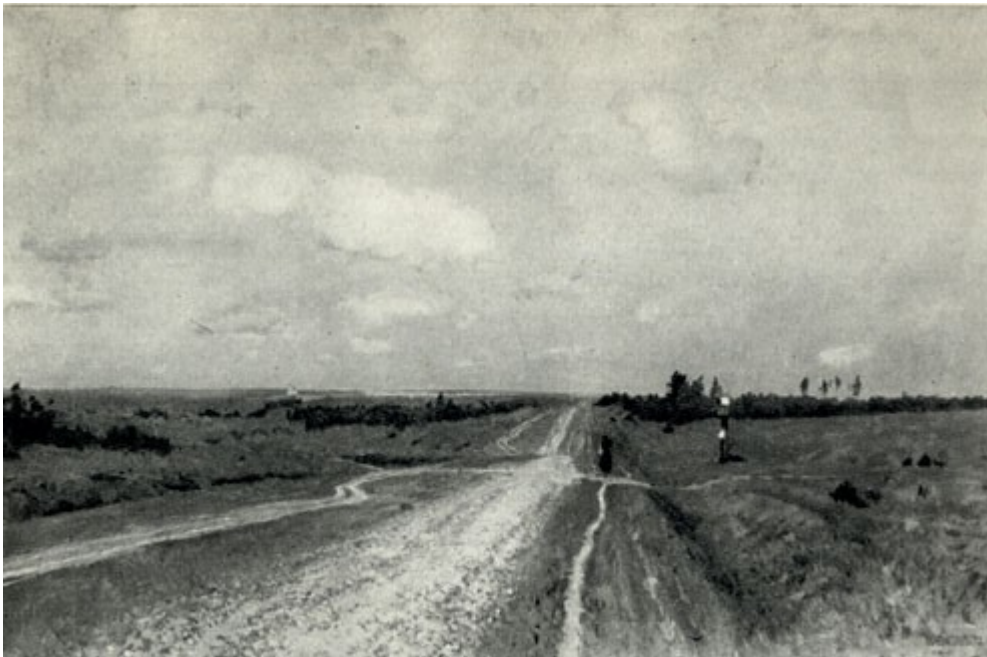
Почти все пейзажисты очень много работают непосредственно с натуры или, как говорят, на пленэре. Этюды с натуры для художника - это основное средство познания природы, совершенствования мастерства, необъятная область творческих исканий. Одни из них могут обладать ценностью самостоятельных художественных произведений и в силу этого экспонироваться на выставках и в музеях. Другие же служат пейзажисту творческой лабораторией, "кухней". В них художник изучает и фиксирует отдельные природные формы и явления, ставит те или иные живописные задачи, экспериментирует, ищет новые композиционные, цветовые, образные решения. А третьи служат ему необходимым материалом для создания уже в мастерской пейзажей-картин.

Такой метод работы над пейзажем очень распространен. На основе этюдов с натуры писали свои картины большинство великих пейзажистов прошлого - Левитан, Шишкин, Поленов и другие; так пишут и очень многие современные художники. Пейзаж - это не просто механически увеличенный этюд с натуры. Пейзаж-картина имеет свои особенности, свою внутреннюю структуру, и работа над ним требует больших знаний, мастерства. Какой бы ни был этюд с натуры, - а нередко их требуется для картины не один, а несколько, - он не может служить исчерпывающим материалом. Создание пейзажа - процесс творческий, в ходе которого художник пользуется не только этюдами, но и всем своим запасом наблюдений и впечатлений от природы. Пейзажист должен обладать исключительной зрительной памятью, позволяющей ему воспроизводить на холсте самые разнообразные предметы, оттенки и состояния природы.

Со второй половины XIX века все более широкое признание получает метод работы над пейзажем непосредственно с натуры. Художники-импрессионисты (крупнейшим и наиболее типичным представителем их в русской живописи был К. Коровин) возвели этот метод в принцип и отрицали необходимость работы в мастерской. Впрочем, он оказался очень полезным не только для импрессионистов. Художники различных направлений пользуются этим методом очень широко, и многие пейзажисты начинают и кончают свои работы прямо на природе. Такие случаи нередки и в творчестве мастеров, создававших большие картины



главным образом в мастерской. В качестве примера можно назвать известный пейзаж И. И. Левитана "Владимирка" (илл. 18).



18. И. Левитан. Владимирка. 1892

Картина эта родилась летом 1892 года, когда Левитан жил в Болдино, бывшей Владимирской губернии. Страстный охотник, Левитан целыми днями бродил с ружьем. Однажды он заблудился в лесу и только под вечер вышел на незнакомую дорогу.

Куда-то далеко-далеко, за линию горизонта уходит широкая, плотно утоптанная дорога. Бредет по окольной тропинке старуха-богомолка, с краю дороги - голубец с иконкой, а вокруг - поля без конца и без края, холмики, бугорки, кустарники, рощи. Тяжелые облака сплошь затянули небо, нависли над притихшей землей.

Это была Владимирка, печально знаменитый Владимирский тракт, по которому веками гнали в Сибирь заключенных. Сколько их прошло этой дорогой горя и скорби! Казалось, человеческие страдания навсегда вошли в самую природу, в дорогу, растрескавшуюся от летнего зноя, печальную, пустынную равнину. Как в "Колодниках" Алексея Толстого:

Спускается солнце за степи,  
Вдали золотится ковыль, -  
Колодников звонкие цепи  
Взметают дорожную пыль. .  
...День меркнет все боле, - а цепи  
Дорогу метут да метут...

Долго стоял художник, глубоко взволнованный этими чувствами, ассоциациями. В открывшемся ему виде воплотилась для него вся Россия тех лет - угнетенная, скорбная, и в то же время привольная, могучая.

Вернувшись домой, художник под свежим впечатлением, по памяти, набросал при тусклом свете керосиновой лампы небольшой эскиз. А на следующий день снова пришел сюда с большим холстом. Несколько дней подряд Левитан работал над картиной прямо с натуры.

Глубокое чувство, соединенное с непревзойденным мастерством, позволило создать ему один из своих лучших пейзажей - "Владимирку".

Мысль, чувство, настроение автора одухотворяют каждое художественное произведение. Через это, казалось бы, субъективное восприятие природы художники часто выражают дух целой исторической эпохи. Так было с "Владимиркой" Левитана. Так было и с прекрасной картиной А. А. Рылова "В голубом просторе", написанной в 1918 году и открывающей по существу историю советской пейзажной живописи.

Еще в 1914 году Рылов написал большой пейзаж "Лебеди над Камой". Резкий, холодный ветер гонит желтовато-коричневые воды реки, темные, сердитые волны с бурунами белой пены. Наперерез ему летит стая лебедей. Тяжелые тучи гнут их к воде, но в мерном, ритмичном движении крыльев ощущается неодолимая сила. Пейзаж захватывает зрителя своим тревожным напряжением, единоборством прекрасных птиц с природой.

Поэт и журналист В. А. Гиляровский посвятил им тогда патетические строки:

Камою желтою лебеди белые  
Тянутся к северу в тундры холодные,  
Мчатся красивые, гордые, смелые,  
Вечно могучие, вечно свободные.  
С жаркого юга, лучами спаленного  
К озеру в тень под березы плакучие  
Манят их радости "шума зеленого"  
Свежестью, бодростью, силой могучею.

В 1918 году, уже после революции, художнику заказали авторское повторение "Лебедей над Камой". Рылов любил эту картину, то "упоение борьбой", которое он так ценил в жизни и природе. Но сейчас она как-то не отвечала его настроению. В прах развеяна старая самодержавная Российская империя, начинается новая жизнь, новый день молодой республики, на знамени которой начертаны самые дорогие и священные слова: Свобода, Равенство и Справедливость. В душе художника, уже пожилого, умудренного большим жизненным и творческим опытом, рождались новые песни, солнечные, широкие и привольные, как стремительные воды весенней Камы или. безбрежные горизонты морских просторов.

И Рылов пишет не повторение "Лебедей", а совершенно новую картину. Вместо ненастной, "кофейной" Камы - ярко-синее море. Вместо неприветливых свинцовых туч, нависших над водой и землей - чистое высокое небо с мягкими облаками и целый океан солнечного света. Легкий свежий ветерок играет белыми венчиками невысоких волн. Вдали скалистый берег с пятнами снега на вершинах. И лебеди, чудесные белые лебеди с длинными гибкими шеями. Распластав могучие крылья, они стремительно врезаются в упругий морской воздух. Волнистая линия стаи, продуманный, но ненавязчивый ритм полета создает ощущение качания, повторенного зыбью волн.

А вдали, где бирюза неба встречается с морем, Рылов написал корабль. Туго наполнены ветром белые паруса, и корабль скользит по волнам, едва касаясь воды. Непрístupный скалистый берег уходит назад, а вслед паруснику летит стая лебедей. Сколько здесь ясной и чистой гармонии, светлого счастья!

Картину "В голубом просторе" Рылов создавал в холодной, давно не топленной мастерской на Васильевском острове. За окном - хмурое петроградское небо, резкий холодный ветер, черная, вздувшаяся Нева. В пейзаже воплотилась самая сущность революционной эпохи, ибо эта картина - радостная песня о свободе, мужестве и счастье.

Картину "В голубом просторе" Рылов писал не с натуры, а по воображению. Конечно, он не раз видел и не раз писал море или стаи лебедей. Эти наблюдения помогли ему добиться замечательной достоверности и убедительности пейзажа. Но в целом художественный образ возник прежде всего в результате осмысления и переживания исторического переворота, совершавшегося в России в те годы.

Таким образом, "сочинение" пейзажа, если оно твердо опирается на глубокое изучение художником окружающей жизни и природы, отнюдь не противоречит реалистическому методу. Но для этого надо, как уже говорилось выше, обладать исключительно развитой, тренированной зрительной памятью, особым внутренним видением природы в обобщенных, синтетических образах.

Этим талантом обладает известный советский пейзажист Г. Г. Нисский, один из тех художников, кому присуще острое чувство современности (илл. 19).

19. Г. Нисский. Перед Москвой. Февраль. 1956

"Пейзаж Родины изменен, - писал Нисский, - он уже не левитановский, - он радостен и мажорен, и нужно увидеть его современному художнику, увидеть его новым чувством, новым сердцем и новыми глазами и сделать новыми руками, иначе он не будет сегодняшним".

Раскрывая свой творческий метод, художник говорит:

"Я люблю работать по памяти, не прибегая к этюдам и рисункам с натуры. Стараюсь "вобрать" пейзаж в себя, чтобы потом, порой долгое время спустя, в тишине и уединении, где-нибудь на Сенеже или в московской мастерской воплотить его кистью...

Меня часто упрекают, что я пишу от себя, но мне кажется, что стремлюсь писать "из себя" то, что я увидел, что запало мне в душу, то, что я пережил, прочувствовал. Не копировать бездумно природу, но уметь поговорить с нею наедине - в этом, мне кажется, смысл проникновения в видимую, реальную ее красоту, которая никогда не ведет меня к поискам отвлеченных, выдуманных форм", что же касается практического применения этих принципиальных положений в творческой работе, то Нисский раскрывает это на таких примерах:

"Моя вещь "На Дальнем Востоке" подмечена из окна быстро идущего поезда. Щетина леса на хребте сопки, быстро промелькнувший аэродром с самолетами. Зарисовать ничего не успел, этюда сделать тоже. Остальное - в представлении и видении по памяти".

И далее:

"Мои "Подмосковные просторы" я выхаживал на лыжах целую зиму, а когда почувствовал, что вещь скомпоновалась во мне и решена, я быстро написал ее в мастерской".

Нисский работает так, а другие, не менее крупные мастера советской пейзажной живописи - по-другому. С. В. Герасимов, М. С. Сарьян, Н. М. Ромадин, И. И. Бокшай, У. Тансыкбаев и многие другие - каждый из них имеет свою тему, свой взгляд на мир, свои творческие

приемы. Но все они создают цельный и в то же время бесконечно многообразный художественный образ нашей необъятной, прекрасной Родины, преобразованной творческим трудом советского человека, согретой большой патриотической любовью.

\* \* \*

Как же создается картина?

Наверное, упомянутый выше читатель был прав - красками, кистями, на холсте. Может быть еще один универсальный ответ: по-разному.

Мы рассмотрели лишь несколько примеров, относящихся к последнему столетию нашей отечественной живописи, и то они во многом отличны друг от друга. А ведь надо всегда учитывать, что методы работы над картиной постоянно изменялись на протяжении истории искусства. Художники итальянского Возрождения работали совсем по-иному, чем Рембрандт или "маленькие голландцы" XVII века, романтики - иначе, чем импрессионисты, абстракционисты, современные нам художники-реалисты. Да и в рамках одной эпохи и даже одного направления можно встретить большое разнообразие.

Но, как мы видели выше, художников-реалистов прошлого и настоящего (если понимать реализм в широком смысле слова) объединяет следующее:

Создание полноценного произведения, а в данном случае картины, портрета или пейзажа, невозможно без глубокого изучения жизни, правдивого отражения ее, активного отношения к ней автора. Средствами художественного познания жизни служат работа с натуры, зрительные впечатления, анализ и синтез жизненных явлений.

Создание картины - сложный и очень трудоемкий творческий процесс, результаты которого определяются не затраченным временем, а идейным содержанием произведения, мерой таланта, опыта, мастерства художника, силой и действенностью оригинального образного решения. Важнейшими вехами этого процесса являются зарождение и конкретизация замысла, непосредственные наблюдения, эскизы, этюды с натуры, собственно написание картины с непременно творческой, активной переработкой жизненного материала.

И когда в музее, на выставке или еще где-либо зритель подходит к картине, то прежде чем вынести о ней свое окончательное суждение, он должен помнить, что за ней всегда стоит живой человек, художник, вложивший в работу кусок своей жизни, сердце, нервы, талант и мастерство, большой творческий труд.

## Список иллюстраций

На обложке. Т. Яблонская. Хлеб. 1949. Фрагмент. На фронтисписе. М. Нестеров. Портрет В. И. Мухиной. 1940. Цветная вклейка. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880 - 1891.

1. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. Эскиз. 1878
2. И. Репин. Запорожцы. Первый живописный эскиз. 1880
3. И. Репин. Прокофий Лебедев-пластун. 1888
4. И. Репин. Изображение казака. Предметы запорожской старины. 1880



5. И. Репин. Василь Олешко. 1888
6. И. Репин. Портрет М. И. Драгомирова. 1889
7. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880-1891. Фрагмент
8. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880-1891. Фрагмент
9. И. Репин. Запорожцы пишут письмо турецкому султану. 1880-1893
10. П. Федотов. Сватовство майора. 1848
11. В. Суриков. Голова боярыни Морозовой. Этюд. 1886
12. В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887. Фрагмент
13. В. Васнецов. Иван Петров 1883
14. В. Васнецов. Богатыри. 1898. Фрагмент
15. С. Чуйков. Песня кули. 1959
16. В. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой. 1905
17. В. Серов. Портрет В. О. Гиршмана
18. И. Левитан. Владимирка. 1892
19. Г. Нисский. Перед Москвой. Февраль. 1956