

ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ
Том 98

Школа
А. Г. Венецианова

Москва
Директ-Медиа
2011

Школа А. Г. Венецианова



Г. В. Сорока. Портрет А. Г. Венецианова. Фрагмент. 1840

Венецианов и основы его школы

В 1819 уже известный к тому моменту художник Алексей Гаврилович Венецианов навсегда оставил государственную службу, чтобы целиком посвятить себя живописи, которой раньше мог заниматься лишь в свободное время. Большую часть года он проводил теперь в своем имении Сафонково Вышневолоцкого уезда Тверской губернии и стал, по его рассказу, «срисовывать сельские виды, размышлял в лесах, на гумне, подсматривал природу на месте».

«Я не воспитанник академии, не готовил себя быть художником, – писал Венецианов, – а, любя искусство и посвящая ему свободное время от службы, сделался художником и составил собственное понятие о живописи». Это понятие заключалось «в том, чтобы ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной без примеси манеры какого-нибудь художника, то есть не писать картину à La

Rembrandt, à La Rubens и проч., но просто, как бы сказать, à La Natura». Такие воззрения Венецианова были новыми для того времени, и мастер захотел поделиться ими с начинающими живописцами. Не получив места профессора в Академии художеств, он в 1824 принялся обучать одаренных юношей, в основном из крестьян, ремесленников и мещан.

Талантливые художники попадали к Венецианову разными путями, но чаще он находил их сам. Один из них, Аполлон Мокрицкий, вспоминал, что к Алексею Гавриловичу «обращались все бедные ученики; нередко же и он сам отыскивал их... ученики, зная доброту души его – а уж какая была душа! – по инстинкту угадывали в нем своего благодетеля». Двадцатилетнего Никифора Крылова – со встречи с ним фактически и началась школа Венецианова – мастер заметил в Николо-Теребенском монастыре: молодой художник работал над росписями обители вместе с артелью странствующих живописцев. Там же



Н. С. Крылов (?). Исцеление расслабленного в городе Бежецке. Около 1824

увидел и шестнадцатилетнего Алексея Тыранова, бывшего подмастерьем у брата-живописца, и вскоре отметил мальчика за «способности необыкновенные». Лавр Плахов был учеником литографа, и Венецианов добился расторжения их договора, чтобы Плахов смог учиться у него. Несколько талантливых живописцев из крепостных благодаря Алексею Гавриловичу обрели свободу: как вспоминала его дочь, он, «не имея сам состояния, делал сборы, лотереи и собирал таким образом по 2 и по 3 тысячи рублей и выкупал на волю юношей». Александра Алексеева и Александра Златова удалось выручить из «крепости» даром, убедив их владельцев отпустить на волю способных художников. Но для одного из своих наиболее одаренных, уже поздних учеников – Григория Сороки – Венецианову так и не удалось выхлопотать освобождение, и это несмотря на то, что с его баринном Алексей Гаврилович был в приятельских отношениях...

С каким живописным багажом приходили к Венецианову его ученики, можно судить, например, по картинам, приписываемым Никифору Крылову

и исполненным для Николо-Теребенского монастыря, на сюжеты чудес, творимых местной иконой святого Николая Чудотворца: «Исцеление расслабленного в городе Бежецке» (около 1824, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Исцеление бежецкого помещика Куминова» (около 1824, Государственная Третьяковская галерея, Москва). В первой работе художник сумел передать бережность, с которой крестьяне спускают с телеги недужного мужика, то, как безвольно висят его ноги, а здоровые руки крепко обнимают переносящего, а во второй – как тяжело тело расслабленного помещика. Эти полотна были выполнены в начале знакомства Крылова с Венециановым, и по мастерству, проявленному в них, тот мог судить о способностях молодого живописца.

В теплое время года Венецианов занимался со своими подопечными в Сафонкове, где они писали крестьян и сцены из их жизни, а зимой с лучшими из воспитанников – в Петербурге, в собственной мастерской. Ученики мастера жили в его квартире на

Н. С. Крылов (?). Исцеление бежецкого помещика Куминова. Около 1824





А. А. Алексеев. Мастерская художника А. Г. Венецианова в Петербурге. 1827

Васильевском острове, расходы на обучение – оплату натурщиков, покупку гипсовых скульптур и прочее – нес сам Венецианов, не обладавший, заметим, большими средствами: доходы ему в основном приносили поместье и продажа собственных картин. (Со временем художник оказался в долгах и даже заложил имение жены. К 30-м годам Венецианов был вынужден отказаться от содержания учеников, и те «сделались у него... приходящими».) Денежную помощь взятым Венециановым под его опеку талантам оказывало Общество поощрения художников, членом которого был Алексей Гаврилович. Он хлопотал и о том, чтобы самые способные из его питомцев могли посещать занятия в Академии художеств в качестве «посторонних учеников», то есть вольнослушателей.

Но Венецианов старался, чтобы в основе обучения юношей лежали его методы, отличные от тех, что были приняты в Академии. Там начинающие художники копировали гравюры с классических произведений, Венецианов же, будучи привержен «натуре» и требуя от учеников ее пристального наблюдения, сразу давал им изображать предметы обихода, затем гипсовые слепки с античных скульптур, интерьер, пейзаж. Большое внимание он уделял перспективе – линейной и воздушной.

«Произведения греков и великих нашего времени художников, Рафаэля, М. Анджело [Микеланджело], Пуссена и проч., – писал Венецианов, – доказывают, что путь их к достижению совершенств была одна натура в ее изящном виде, почему слепое подражание произведениям сих великих людей не только нас не приближает к усовершенствованию изящных искусств, но лишить может художника навсегда сего намерения. Мы должны брать те средства, или, как сказано, пути, которыми достигал своего бессмертия Рафаэль, мы в его произведениях видим то, что нам ежедневно являет натура... Не что так не опасно, как поправка натуры; тот, кто рано начал исправлять натуру, никогда не достигнет высшей степени художеств». То есть Венецианов призывал не подражать произведениям классических художников и скульпторов, но учиться у этих мастеров видеть жизнь и отображать ее.

То, как венециановцы овладевали одновременно и знанием натуры, и приемами «древних», можно хотя бы отчасти представить по картине Александра Алексеева «Мастерская художника А. Г. Венецианова в Петербурге» (1827, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). В обширном помещении среди слепков с античных статуй и бюстов зритель видит натурщицу в сарафане

А. Г. Венецианов. На пашне. Весна. Середина 1820-х



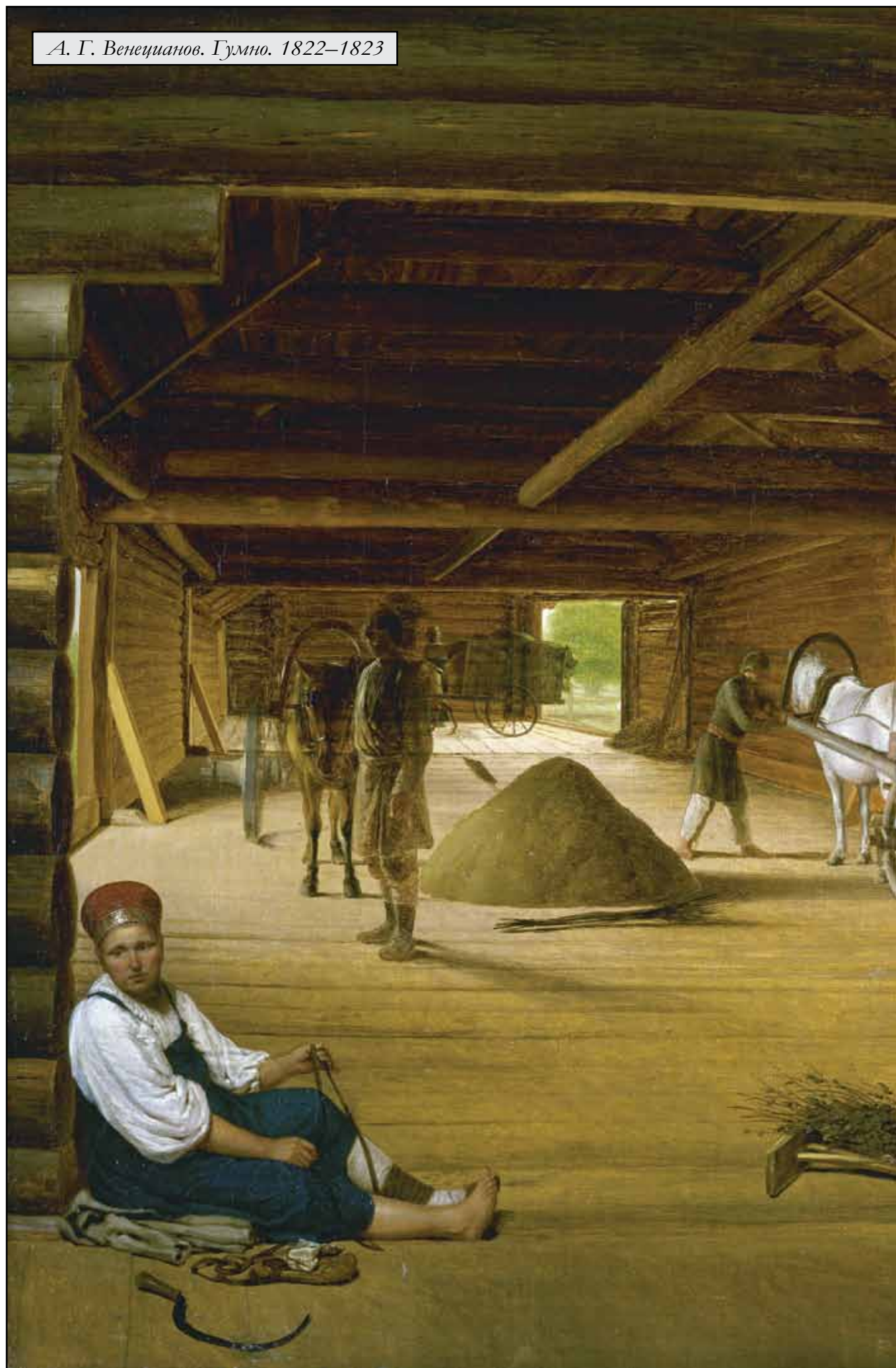


и кокошнике, изображающую какое-то занятие. Один из учеников Венецианова, работающий поодаль справа, рисует гипсовые слепки, стоящие на столе; другой, вероятно Никифор Крылов, осматривает скульптуру, которую ему предстоит воспроизвести на холсте. Сидящий слева Алексей Тыранов только что набрасывал эскиз с натурщицы.

Все это, однако, не значит, что сам Венецианов, открыв для себя новый художественный метод, стал реалистом в том смысле, который приобрело это слово позднее. Творчество живописца во многом находилось под влиянием классицизма с его идеализированными образами и некоторой условностью изображенного. В произведениях Алексея Гавриловича нередко виден тот «античный идеал», который прошел сквозь века и был по-прежнему востребован в первой половине XIX столетия. Так, крестьянка с картины Венецианова «На пашне. Весна» (середина 1820-х, Государственная Третьяковская галерея, Москва) вызывает в памяти греческих богинь, которых рисовал столь любимый им Пуссен. Женщины на полотне «Гумно» (1822–1823, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) напоминают античные статуи, а стоящие справа крестьянки похожи еще и на персонажей с полотен итальянского художника Возрождения Пьеро дела Франческа.

Постепенно Венецианов преодолевал черты классицистической условности; это видно, например, в картине «Спящий пастушок» (1823–1826, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). А портрет деревенского мальчишки «Захарка» (1825, Государственная Третьяковская галерея, Москва) от этой условности свободен совершенно. К тому же, преподавая, Венецианов еще и проверял свои художнические воззрения, то есть учился сам, поэтому процесс познания «натуры» шел параллельно у учителя и его подопечных. Последние, происходившие, как правило, из низших сословий, не были отягощены к началу своего обучения тем культурным багажом, который наличествовал у их мэтра, и оттого воспринимали реальность более непосредственно.

А. Г. Венецианов. Гумно. 1822–1823







А. Г. Венецианов. *Спящий пастушок*. 1823–1826





А. Г. Венецианов. Захарка. 1825



А. Г. Венецианов. На жатве. Лето. Середина 1820-х

«Крестьянская» картина и Григорий Сорока

Избрав своей целью как художника следование «натуре», то есть самой жизни, Венецианов особое внимание уделял бытовой, или жанровой, живописи, которая в 1820-е существовала на периферии русского изобразительного искусства. Его воспитанники изображали на своих картинах быт крестьян и городских низов – тот, который знали лучше всего и продолжали, в том числе и по воле учителя, близко наблюдать. Что касается русской деревни, то никто до венециановцев настолько не углублялся в эту тему, которая могла дать множество интересных сюжетов.

Причины того, что Алексей Гаврилович заинтересовался сам и увлек крестьянской темой своих учеников, думается, таковы. После войны 1812 все

чаще звучали призывы к освобождению крестьянства, показавшего свой героизм в борьбе против завоевателей. Образы крестьян все более проникали в искусство. Венецианов вообще стремился изображать простых людей, особенно трудящихся на земле. На лоне природы он жил сам. «...Никогда не оставляю того, что питало и будет питать в уединении мою душу и Гения», – писал Венецианов в одном из писем о своем Сафонкове, подразумевая под «гением» дух, вдохновлявший его творчество.

Изображая жизнь крестьянина тесно связанной с природой, венециановцы тем самым решали сразу задачи и пейзажной, и бытовой живописи. Впоследствии мы убедимся, что стирание граней между жанрами – интерьером, пейзажем, натюрмортом, портретом – было свойственно этим художникам, так как давало свободу творчества и, соответственно,

Н. С. Крылов. Зимний пейзаж. Русская зима. 1827





А. В. Тыранов. Вид на реке Тосно. 1827

позволяло больше приблизиться к природе. Одним из примеров соединения бытовой картины и пейзажа может служить полотно «Зимний пейзаж. Русская зима» (1827, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) Никифора Крылова. В осуществлении замысла ему помогли купцы, которые на выбранном художником месте около реки Тосны приказали построить теплую мастерскую и дали живописцу содержание на время работы. Ослепительный блеск снежного моря и ощущение плотного морозного воздуха Крылов передал мастерски, но фигуры крестьян, несмотря на попытку изобразить их за определенными занятиями — две женщины разговаривают, одна не-

сет воду, парень ведет лошадь, — вышли несколько статичными и композиционно не совсем связанными друг с другом. Единственное, что их объединяет, — это настроение сияющего дня, царящего на полотне.

Те же места, только увиденные летом, представлены на картине «Вид на реке Тосно» (1827, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) Алексея Тыранова, на которого Венецианов возлагал большие надежды. Художник изобразил залитый солнцем пейзаж: горячее летнее небо, полоска реки, лес по ее берегам, красноватый глинистый холм, — а в правом нижнем углу расположил отдыхающего косаря и присевшую

Г. В. Сорока. Гумно. Около 1843



рядом с ним на камень девушку. Незамысловатая, типично пасторальная сценка тем не менее выведена у Тыранова так, что люди выглядят не частью пейзажа, но одушевляющими, очеловечивающими природу, которая воспринимается через их настроение.

Наилучшее же воплощение в живописи венециановцев тема сельской жизни получила у Григория Сороки, обучавшегося у мастера уже в 1840-е. Одна из его первых значительных «крестьянских» картин – «Гумно» (около 1843, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), представляющая собой переключку с одноименной работой учителя, написанной за двадцать лет до того. Зритель видит обширное помещение, похожее на то, что изображено на полотне Венецианова, и в такой же перспективе. (Художник нередко давал своим ученикам темы, над которыми раньше или одновременно работал сам.) Но если у Венецианова гумно залито светом и наполнено работающими или отдыхающими людьми, то у Сороки его пространство погружено в полумрак и почти пусто, только у передних ворот изображены две женские фигуры и возле дальних, выходящих в освещенный солнцем лес, – еще две мужские. Персонажи

венециановской картины напоминают актеров, лица и позы у его крестьян «античные», а у Сороки девушки имеют простонародную внешность и стоят в неловких позах. Вместо новой постройки, которую мы видим на полотне Венецианова, – старая, с темными, отполированными временем бревнами. В этом произведении все просто и, не радуя глаз явной красотой, трогает душу.

Но полного равновесия между человеком и окружающим миром, между красотой и правдой Сорока достигает в работах, где он изображает крестьянскую жизнь на лоне природы, примером чего может служить картина «Вид на усадьбу Спасское в Тамбовской губернии» (1840-е, Тверская областная картинная галерея). У светлой, подернутой легкими волнами реки, на противоположном берегу которой видны церковь и господский дом в окружении привольно раскинувшегося парка, остановилась крестьянка с коромыслом и разговорилась с только что искупавшимся мальчиком. Поодаль, на мостках, женщина полощет белье. И хотя по ту сторону реки – красивая ухоженная усадьба, оставляющая впечатление рая на земле, а крестьяне – по эту, в

Г. В. Сорока. Вид на плотину в усадьбе Спасское Тамбовской губернии. 1840-е





Г. В. Сорока. Вид на усадьбу Спасское в Тамбовской губернии 1840-е

произведении не чувствуется и тени противоречия. Наоборот: люди спокойны и светлы, и труд их не тяжел, и природа вторит их душевным движениям, и светлый «град» на том берегу, вызывающий в памяти Небесный Иерусалим с картин ренессансных художников, осеняет мирную жизнь.

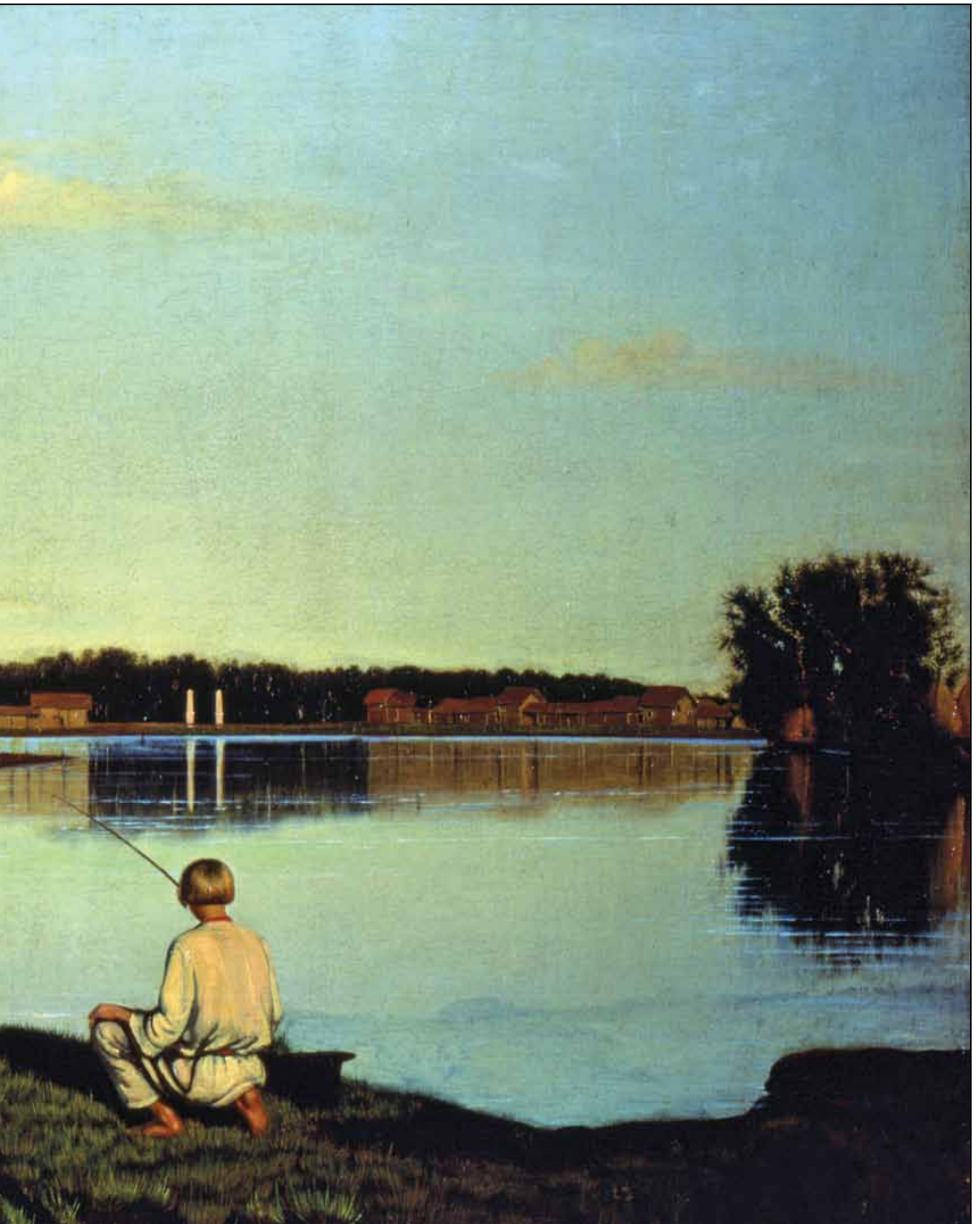
Такою же идиллию являет нам и полотно Сороки «Рыбаки. Вид в Спасском» (вторая половина 1840-х, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). На нем мальчик удит рыбу, по зеркальной глади воды скользит долбленая лодка, которой правит другой подросток, и в почти неподвижной реке отражается небо, слегка освещенное лучами вечернего солнца. Небо и вода смотрятся друг в друга, а между ними – узкая полоска дальнего берега, отражающаяся в этих «летейских» водах... Время на картине, несмотря на предвечерний час, когда краски в природе меняются быстро, словно остановилось. Удивительно, но это произведение напоминает картину «Святая аллегория» Джованни Беллини, тихого, созерцательного итальянского художника XV века. На ней изображены спокойные

воды реки, а возле нее – святые, Богоматерь, Младенец Христос, погруженные в себя. «Никто другой не умеет так, как он, соединять все помыслы зрителя на какой-то неопределенной сосредоточенности, приводить его к самозабвенному и беспредметному созерцанию, – писал о Беллини русский искусствовед Павел Муратов. – Это созерцание бесстрастно и бесцельно. Или, вернее, цель его неизвестна, и оно само становится высочайшей целью искусства». Но другой художник, умевший погружать зрителя в состояние «самозабвенного... созерцания», жил на свете – и был им Сорока.

Конечно, на его картинах изображен идеальный мир, но совсем не такой, как у академистов. Те, едва приступив к работе, уже имели о предмете условное представление и в процессе воплощения замысла пытались «оживить» первоначальный «идеал» – нарочитыми позами, жестами, форсированными эмоциями персонажей. А Сорока изначально знал и любил то, что рисовал, благодаря чему поднимал изображенное на ту высоту, которая и называется настоящим искусством.

Г. В. Сорока. Рыбаки. Вид в Спасском. Вторая половина 1840-х

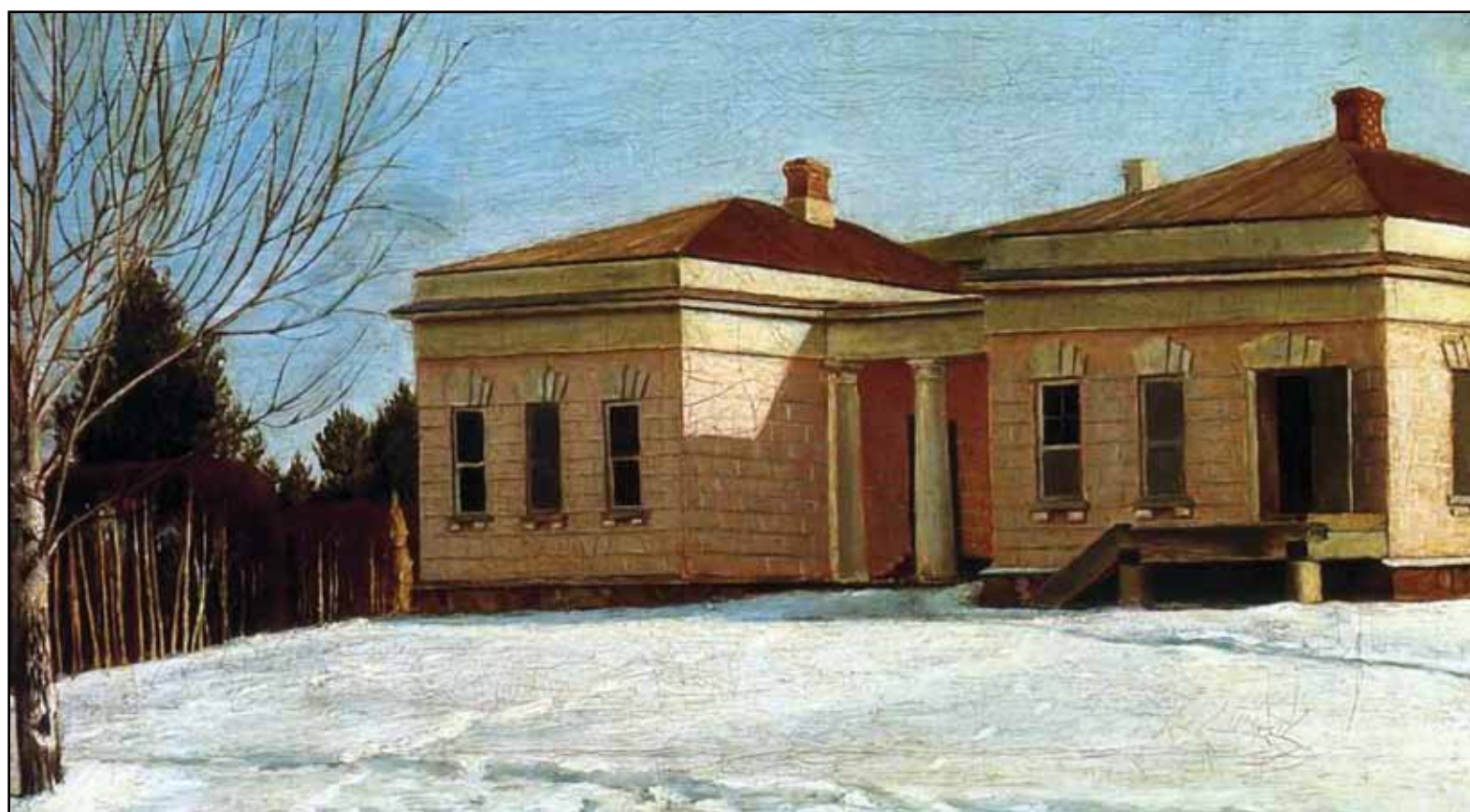






Г. В. Сорока. Вид озера Молдино в «Островках», имени Н. П. Милюкова. Конец 1840-х – начало 1850-х

Г. В. Сорока. Флигель дома. Первая половина 1840-х





Л. К. Плахов. Пирушка водовозов. 1833

«Городской» жанр и «Сборы на охоту»

В противоположность лиричному и созерцательному Сороке более ранний ученик Венецианова, Лавр Плахов, тяготел к многофигурным и затейливым сценкам из жизни городских простолюдинов, нередко вчерашних крестьян, ушедших в город и поменявших образ жизни. «Городской» жанр не так часто встречается в живописи венециановцев, может, потому, что, работая в нем, начинающему художнику легче было скатиться в анекдот, в поверхностность изображения. Но тому же Плахову удавалось этого избежать. В его «Пирушке водовозов» (1833, Государственный музей изобразительных искусств, Казань), напоминающей бытовые картины «малых голландцев», показан сводчатый залец

дешевого кабака, освещенный льющемся из высоко расположенного окна вечерним светом. В кабаке гуляет компания отработавших свой день людей: сидящий на лавке парень наигрывает на балалайке, бородатый мужик пляшет, выписывая на полу ногами кренделя и помахивая рукой, слева о чем-то живо беседуют, справа греются у печки и хлебают кашу из миски. У Плахова не совсем получилось передать глубину зала, но колористически произведение выполнено умело: светло-золотистые, коричневые и оливковые тона, яркие цветовые пятна — красный, синий, зеленый, белый. Вся атмосфера кабака проникнута таким уютом и прямо-таки осязаемым теплом, что хочется присоединиться к этим людям и их незамысловатому отдыху.

В другой картине Плахова — «Кучерская в Академии

Школа А. Г. Венецианова

художеств» (1834, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – изображен очень похожий интерьер, только с распахнутыми дверями и комнатами за ними. В этой композиции автору надо было объединить несколько групп персонажей, к тому же находящихся в разных помещениях с разным освещением – от залитого солнечным светом до полутемного с горящим в нем очагом. И художник с поставленными задачами справился: картина выглядит целостной, во многом благодаря умению Плахова внести в произведение тонкое и теплое настроение, чем, кстати, владели лучшие ученики Венецианова.

А без этого настроения их жанровые картины были бы всего лишь зарисовками из жизни, произведениями на простые сюжеты. Хотя надо отметить, что

именно эта простота позволяла венециановцам наблюдать жизнь, как она есть, и запечатлеть ее, не отвлекаясь на всякого рода «красоты». К примеру, на картине Александра Денисова «Матросы в сапожной мастерской» (1832, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) изображено, как пришедший в мастерскую матрос показывает сапожникам подметку своего сапога, а сапожники внимательно слушают посетителя. Все здесь вплоть до мельчайших деталей, к которым художник не менее внимателен, чем к композиции, освещению и персонажам, работает на то, чтобы вызвать у зрителя чувство близости к происходящему. Но произведение это притягательно не только тем, что Денисов умело запечатлел кусочек реальности: обычная сценка оказалась приподнята над

А. К. Плахов. Кучерская в Академии художеств. 1834





Е. Ф. Крендовский. Сборы на охоту. 1836



А. К. Плахов. В столярной мастерской. 1845



А. К. Плахов. Кузница. 1845



А. А. Венецианова. Почтовая станция

повседневностью, то есть зрителю дали возможность почувствовать, что жизнь, ничем не украшенная, все равно таит в себе волшебство. Как писал Венецианов, «...покой лучше веселья, и он добрее, его скорей можно найти; он живет в своем кругу, в себе самом, в вере, в Боге, и он растет...»

Венецианов, будучи художником чутким и не лишенным сентиментальности, ждал от своих воспитанников не только проявления живописных способностей, но и умения затронуть душевные струны зрителя. Если классицистическая и академическая живопись обращались к разуму и возвышенным переживаниям вроде чувства долга или чувства прекрасного, то Венецианов – к тому

интимному, тихому, скрытому от посторонних глаз и часто попросту детскому, что есть в каждом из нас. В первую очередь – к вере всякого человека, пусть часто потаенной, в то, что мир к нему благоволит.

Так картина Евграфа Крендовского «Сборы на охоту» (1836, Государственная Третьяковская галерея, Москва) вызывает ощущение того, что жизнь уютна и в ней есть радости на любой вкус: азартный – охотники с удовольствием натягивают сапоги, снимают со стен и чистят ружья, детский – мальчик, тоже желающий поучаствовать в сборах, трепетно держит свечу в подсвечнике, даже собачий – псина, почувствовав приближение охоты, положила лапу на колено хозяина и заглядывает ему в глаза. Так что наивность, с



А. Г. Денисов. Матросы в сапожной мастерской. 1832



Е. Ф. Крендовский. Площадь провинциального города. 1850-е

которой художник запечатлел эту незатейливую сцену, оказывается здесь вполне оправданной.

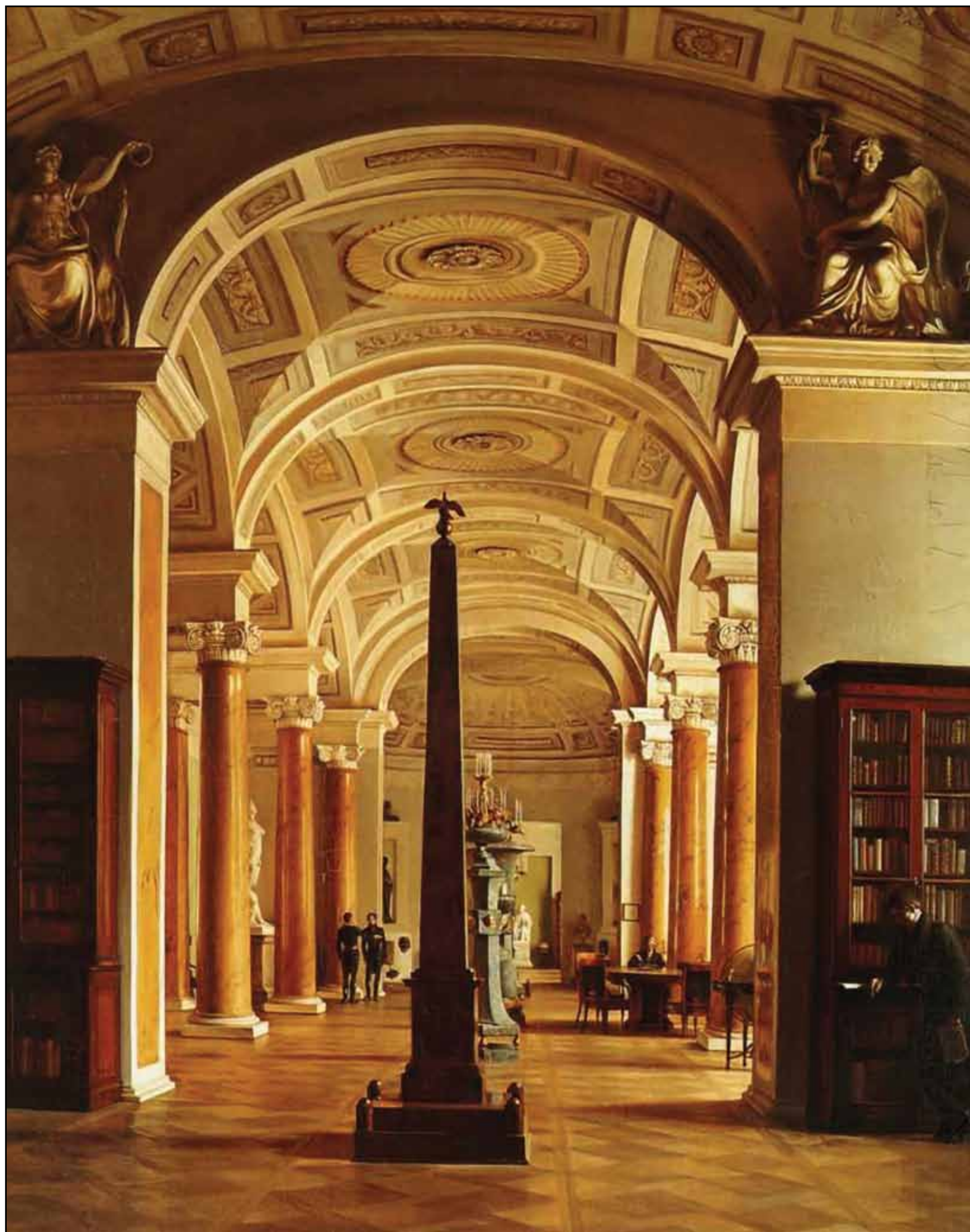
Крендовскому принадлежит также один из нечасто встречающихся в живописи венециановских учеников городских видов, к тому же являющийся еще и жанровой картиной. Речь идет о полотне «Площадь провинциального города» (1850-е, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Перед глазами зрителя, ощущающего себя стоящим на площади, разворачивается пространство, заполненное людьми и животными. Художник разместил тех персонажей, что находятся ближе к нам, вдоль воображаемой передней плоскости работы, а замыкает эту сложную композицию, помогая ей не рассыпаться, линия присутственных мест вдали. В то же время «массовка», состоящая из нескольких групп и отдельных людей, отчетливо движется: скачут лошади извозчиков, бредут быки, везя телеги, идет баба с коромыслом, бежит собака, мальчик тащит мешок. Картина настолько полна жизни и разнообразия, что ее хочется рассматривать еще и еще.

Это полотно и многие другие, написанные учениками Венецианова в жанре бытовой живописи, во многом несовершенны. Но благодаря постоянному интересу венециановцев к повседневной жизни в ее многообразии бытовой жанр в русском изобразительном искусстве занимал все более прочное место.

Интерьер и «Отражение в зеркале»

Большое значение Венецианов придавал изображению учениками интерьеров частных и общественных зданий, соборов. Таким образом начинающие живописцы учились постигать окружающий мир в деталях, которые «говорили» формой, цветом, расположением. «...Они стоят, держатся перед неопытным художником смиренно, неподвижно, — писал Венецианов о неодушевленных предметах, — и дают ему время точнее и рассудительнее вникнуть, всмотреться в отношения одной части к другой, как в линиях, так и в свете и тени с самим цветом...» Кроме того, изображение интерьеров помогало его ученикам постигать законы перспективы и, главное, передавать те невидимые токи, которые соединяют человека и окружающие его вещи.

Например, в картине «Перспективный вид Эрмитажной библиотеки» (1826, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) Алексей Тыранов написал уходящую вдаль, наполненную светом галерею. Но от старательности, с которой были выполнены эти чисто технические задачи, он поспешил отвлечь внимание зрителя, поместив ближе к нему фигуру стоящего в непринужденной позе человека. Этот персонаж, несмотря на то что находится сбоку и почти окутан тенью, является эмоциональным центром картины,



А. В. Тыранов. Перспективный вид Эрмитажной библиотеки. 1826



А. В. Тыранов. Мастерская художников братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых. 1828

*Г. В. Сорока (?). Отражение в зеркале.
Вторая половина 1840-х*



внося в атмосферу публичного места уют и домашность, столь ценившиеся венециановцами.

В другом живописном произведении Тыранова – «Мастерская художников братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых» (1828, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) – запечатлен частный интерьер, уже более сложно освещенный: свет проникает в него из расположенных друг напротив друга окон. Живописец сумел скромную по убранству комнату, в которой все подчинено рабочим нуждам ее владельцев, наполнить тишиной и сосредоточенностью, возникающими в присутствии людей, погруженных в свои серьезные и любимые занятия. В этой картине автор передал глубокую связь человека и места, чему способствовал и сам предмет изображения: мастерская художника многое рассказывает о своем владельце.

Но особенно очеловеченным выглядит интерьер в произведении Григория Сороки «Кабинет Н. П. Милаюкова в имении Островки» (1844, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Перед нами типичная «перспектива», и задачи, положенные для такого рода живописи, решены с блеском. Но при этом здесь присутствуют еще элементы натюрморта и бытового жанра. Зритель ощущает себя вошедшим в комнату, где, как видно, недавно работал хозяин, но сейчас остался только его сын, читающий на диване книгу. На столе лежат счета, листы с таблицами, рейсфедер, стоят ящичек



Г. В. Сорокина. Кабинет Н. П. Милукова в имении Островки. Фрагмент. 1844

для письменных принадлежностей, пресс-папье, часы и подсвечник с огарком свечи, и кажется, что сейчас хозяин вернется и примется за свои таблицы и чертежи. Холодный дневной свет, льющийся в помещение, не разрушает теплой атмосферы, а лишь подчеркивает ее. То же чувство вызывает и вид ранней зимы за плотно закрытыми окнами: хороша жизнь в теплом барском доме, когда на улице уже лег первый снег. К этому живописному произведению Сороки особенно подходят слова Венецианова: «... Мое мнение о художнике вообще, разумея скульптора и живописца: что художник не что иное есть, как писатель, который обязан свои мысли изъяснять хорошо, красно, разумно и правдиво...»

Еще более сложная композиция представлена в одном из шедевров венециановской школы, приписываемом Сороке, – «Отражение в зеркале» (вторая половина 1840-х, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Перед большим зеркалом,

почти вплотную приближенным к зрителю, стоит ящик, край которого, как и у зеркала, уходит за раму картины. На ящике – натюрморт: рабочая шкатулка с брошенной на нее тканью (Венецианов нередко давал своим воспитанникам изображать простую белую материю, чтобы развивать их колористическое чутье), наперсток, моток тесьмы, игольник, ножницы, написанные так, что ощущается их фактура. А дальше видны отражения в зеркале: белая ткань, цветные драпировки, висящие на стене, и через дверной проем комната, где сидят две женщины. Причем лишь после того, как зритель охватил картину взглядом, он начинает эту «перспективу» рассматривать, «идя» вглубь нее. И не понимает: то ли эта смена пространственных объемов, света и тени, цветовых оттенков и даже жанров – от натюрморта через интерьер к бытовому – гениально придумана и выстроена художником, то ли увидена им в какой-то момент жизни и запечатлена.

К. А. Зеленцов. В комнатах. Конец 1820-х – 1830-е





К. А. Зеленцов. В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях. Конец 1820-х – 1830-е



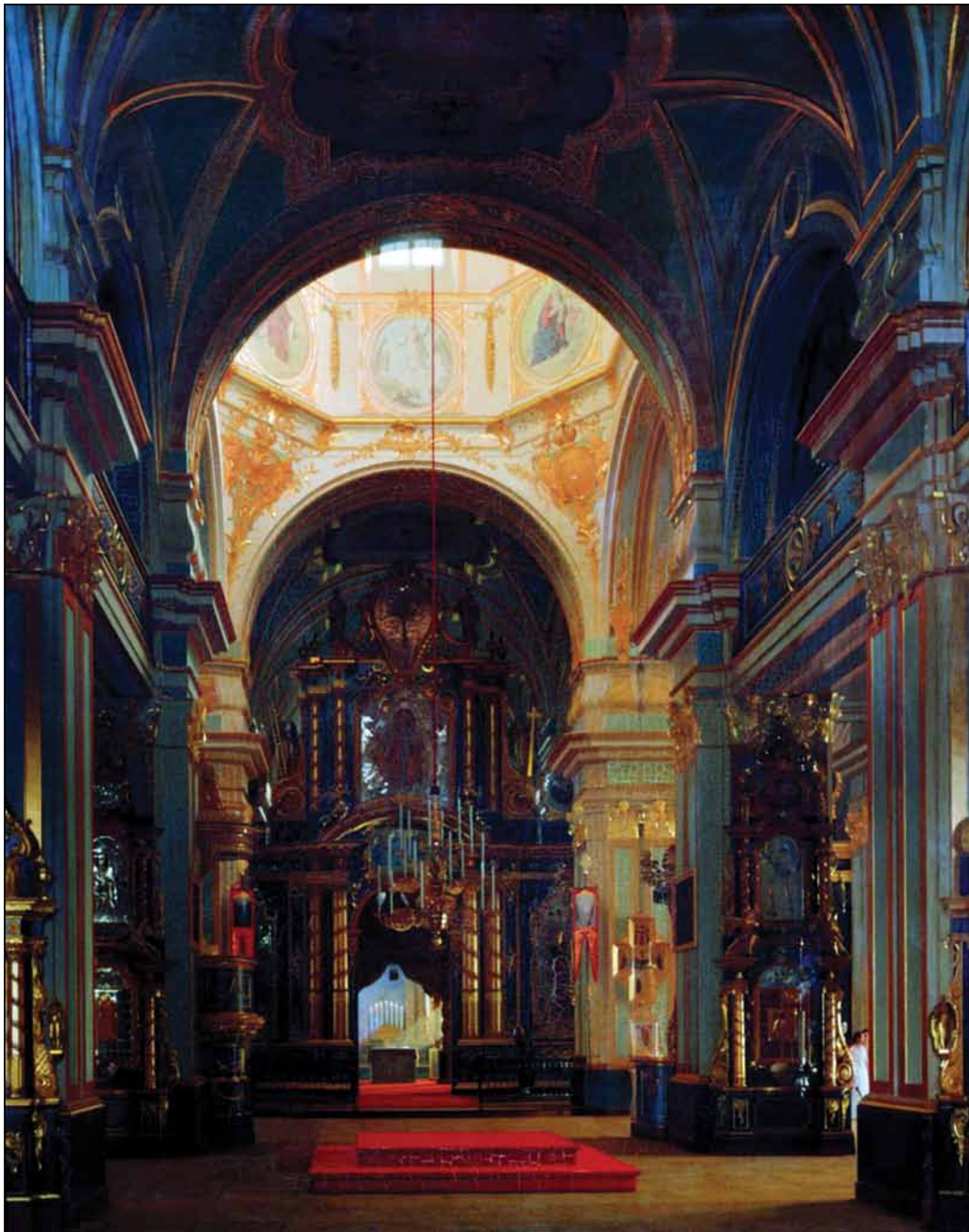




А. В. Тыранов. Интерьер в дворянском доме. Фрагмент. Начало 1830-х

Г. К. Михайлов. Вторая античная галерея в Академии художеств. Фрагмент. 1836





С. К. Заряно. Внутренний вид морского Никольского собора в Петербурге. 1843



А. В. Тыранов. Девушка, опирающаяся на руку. 1827



А. В. Тыранов. Автопортрет. 1825



Е. Ф. Крендовский. Портрет А. С. Лошкарева с детьми. 1830-е

Портрет художника и девочка Елизавета

Призывая своих учеников постигать «натуру», Венецианов особенное внимание уделял портрету. Нередко его молодым воспитанникам удавалось достичь лишь определенного внешнего сходства с моделью, передать интересную позу или жест, что видно, например, в картине Алексея Тыранова «Девушка, опирающаяся на руку» (1827, Тверская областная картинная галерея). Но в более ранней и совершенно на другом уровне выполненной работе живописца – «Автопортрет» (1825, Тверская областная картинная галерея) – ему удалось, несмотря на свой юный возраст – семнадцать лет, – выразить характер изображенного здесь человека. Может, дело в том, что Тыранов писал себя? Как бы то ни было, он смог показать юношу с лицом мягким и добрым, но упрямого и волевого. Его сосредоточенность видна не только в углубленном в себя, скользящем мимо зрителя взгляде, напряженном лбе, сомкнутых губах. Внутренний склад мыслителя, который чувствуется в этом подростке, явно способном отрешиться от суеты ради своего призвания, подчеркнут скупым колоритом картины, выдержанным в оттенках белого, коричневого и темно-синего. Однако на фоне сдержанной цветовой гаммы еще теплее выглядит лицо художника, тронутое юношеским румянцем.

Следуя своему стремлению смешивать жанры, венециановцы часто вносили в портрет элементы бытовой картины. Один из любопытных примеров такого смешения можно встретить у Евграфа Крендовского в его «Портрете А. С. Лошкарева с детьми» (1830-е, Государственный Исторический музей, Москва). Отец семейства стоит в парадной позе, типичной для классицистического портрета, в мундире, с орденами и орденой лентой через плечо, а рядом с ним непринужденно расположились его дети: мальчик сидит на окне, скрестив ноги, опираясь на лук и смотря на отца так, будто ждет не дожидается, когда тот закончит позировать, да и девочка глядит на родителя с нетерпением, желая что-то у него спросить. Так и представляется, как отец, только лишь закончится сеанс, выдохнет «уф!», весело вытрет пот со лба и возьмет дочку на руки. В картине все овеяно добродушным юмором художника и наполнено теплотой и нежностью человеческих отношений, во многом благодаря обаятельным детским образам.

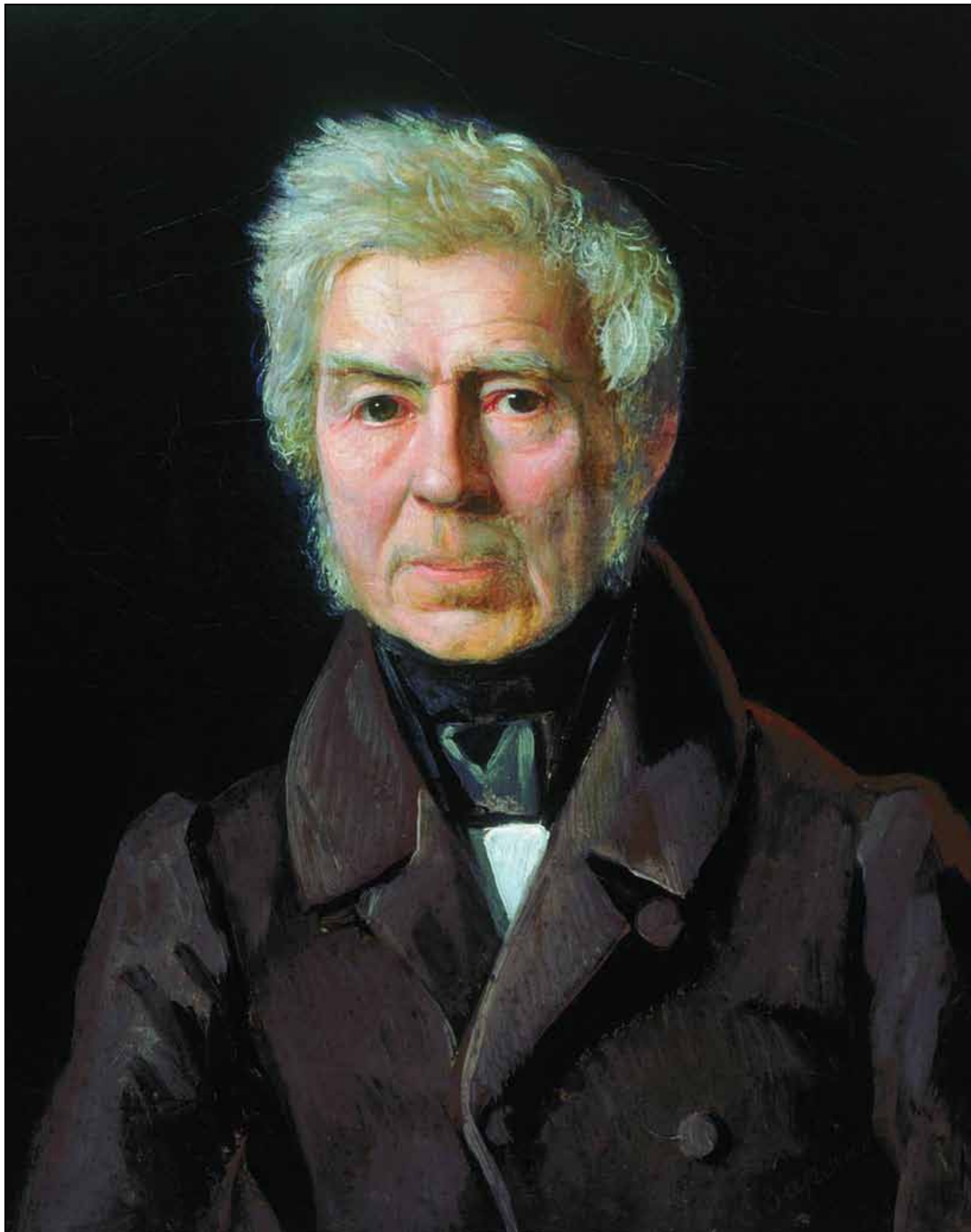
Отметим, что портреты детей – отдельная тема в живописи венециановцев. Таких произведений в их наследии много, поскольку дети – самая живая «натура» и постигать их внутренний мир иногда оказывается интереснее, чем характеры взрослых. На картинах

*Г. В. Сорока. Портрет
А. Н. Милюковой. Вторая половина 1840-х*





Г. В. Сорока. Портрет Е. Н. Милуковой. Вторая половина 1840-х



С. К. Зарянко. Портрет А. Г. Венецианова. Вторая половина 1830-х



С. К. Зарянко. Портрет семьи Турчаниновых. 1848



*С. К. Зарянка. Портрет художника и скульптора Федора Петровича Толстого,
вице-президента Академии художеств. 1850*

Григория Сороки «Портрет А. Н. Милюковой» (вторая половина 1840-х, Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург) и «Портрет Е. Н. Милюковой» (вторая половина 1840-х, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), представляющих дочерей помещика Николая Милюкова, владельца художника, запечатлены тоненькие кареглазые девочки, одна из которых – Елизавета – изображена только вступающей в свою юношескую пору. Переход от ребенка к девушке, совершающийся в этом прелестном существе, тонко подмечен автором: лицо девочки с живыми темными глазами и пухлым детским ртом уже по-юному удлинено, и черты его определены. И хотя над вырезом платья еще по-детски вырисовываются острые ключицы, плечи девочки уже приобретают покатошь и плавность, как у молодой женщины. А в лице Елизаветы автор передал то сочетание робости и надежды, которое свойственно ее возрасту.

Наиболее известным портретистом, выпешшим из венециановской школы, был Сергей Зарянка. Его «Портрет А. Г. Венецианова» (вторая половина 1830-х, Ивановский областной художественный музей), пусть с ошибками в рисунке фигуры и грубовато выписанным сюртуком, оставляет живое впечатление от изображенного человека. Мягкие черты, внимательные и добрые глаза, упрямый лоб, слегка напряженное лицо, какое бывает у людей целеустремленных, – таким известен Венецианов и по другим его портретам, таким он представляется и в воспоминаниях о нем. Вообще портреты учителя часто выходили у венециановцев лучше, чем остальные, может, потому, что именно в этих работах ученикам хотелось проявить все почерпнутые у своего мэтра знания.

Особенности венециановской школы видны и в написанном Зарянкой несколько лет спустя после того, как он оставил учебу у Венецианова, «Портрете семьи Турчаниновых» (1848, Государственная Третьяковская галерея, Москва) с его интересной композицией и живыми позами персонажей. Но есть в этой картине что-то нарочитое и даже манерное, что чувствуется и в «Портрете художника и скульптора Федора Петровича Толстого, вице-президента Академии художеств» (1850, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) кисти того же Зарянки. Умное и грустное лицо Толстого не слишком гармонирует с торжественностью позы, в которой он сидит, с отороченным мехом бархатным халатом. Портреты, которые писал Зарянка в эти и последующие годы, – уже пример академического искусства. Те же черты появились со временем и в живописи Тыранова, свидетельством чего может служить его картина «Итальянка» (1851, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург?).

И это не так уж странно: негласное противостояние Академии, официального и самого влиятельного на ту пору художественного учебного заведения, и школы,



А. В. Тыранов. Итальянка. 1851

которую создал один живописец, не прекращалось. «С каким апостольским рвением он поддерживал свою идею, как выбивался из сил, чтобы изменить царившее тогда академическое течение, изменить самое русло его, противопоставляя казенной школе, пользовавшейся грандиозными средствами и драгоценными правами, свою собственную, частную, учрежденную на жалкие свои средства», – писал гораздо позже художник и искусствовед Александр Бенуа. И в этом противостоянии Венецианов в конце концов одержал победу.

Эпилог

Школа Венецианова, давшая совсем немного значительных мастеров, тем не менее сыграла важную роль в русском искусстве. Оказалось, что такой «низкий» жанр, как бытовая живопись, может быть высоким, а простые люди, на которых раньше лишь изредка обращали внимание художники, – стать предметом их постоянного интереса. Как и вообще жизнь вокруг, а это означало, что реализм в русской живописи набирал силу. На этой волне в конце 1840-х, когда Венецианов уже не было на свете, а его верный ученик Григорий Сорока еще писал свои картины, возрастало мастерство Павла Федотова. Благодаря этому художнику, творчество которого многим обязано венециановцам, реализм стал ведущим направлением в русском изобразительном искусстве на десятилетия вперед.



Е. Ф. Крендовский. Портрет А. А. Башилова с семьей. Начало 1830-х



А. В. Тыранов. Портрет художника И. К. Айвазовского. 1841

Список иллюстраций:

- стр. 3 – Г. В. Сорока. **Портрет А. Г. Венецианова. Фрагмент.** 1840. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея
- стр. 4 – Н. С. Крылов (?). **Исцеление расслабленного в городе Бежецке.** Около 1824. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
Н. С. Крылов (?). **Исцеление бежецкого помещика Куминава.** 1827. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 5 – А. А. Алексеев. **Мастерская художника А. Г. Венецианова в Петербурге.** 1827. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 6–7 – А. Г. Венецианов. **На пашне. Весна.** Середина 1820-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 8–9 – А. Г. Венецианов. **Гумно.** 1822–1823. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 10–11 – А. Г. Венецианов. **Спящий пастушок.** 1823–1826. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 12 – А. Г. Венецианов. **Захарка.** 1825. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 13 – А. Г. Венецианов. **На жатве. Лето.** Середина 1820-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 14 – Н. С. Крылов. **Зимний пейзаж. Русская зима.** 1827. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 15 – А. В. Тыранов. **Вид на реке Тосно.** 1827. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Г. В. Сорока. **Гумно.** Около 1843. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 16 – Г. В. Сорока. **Вид на плотину в усадьбе Спасское Тамбовской губернии.** 1840-е. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 17 – Г. В. Сорока. **Вид на усадьбу Спасское в Тамбовской губернии.** 1840-е. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея
- стр. 18–19 – Г. В. Сорока. **Рыбаки. Вид в Спасском.** Вторая половина 1840-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 20 – Г. В. Сорока. **Вид озера Молдино в «Островках», имении Н. П. Милюкова.** Конец 1840-х – начало 1850-х. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Г. В. Сорока. **Флигель дома.** Первая половина 1840-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 21 – А. К. Плахов. **Пирушка водозовов.** 1833. Холст, масло. Государственный музей изобразительных искусств Республики Татарстан, Казань
- стр. 22 – А. К. Плахов. **Кучерская в Академии художеств.** 1834. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 23 – Е. Ф. Крендовский. **Сборы на охоту.** 1836. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 24 – А. К. Плахов. **В столярной мастерской.** 1845. Холст, масло. Государственный Исторический музей, Москва
- стр. 25 – А. К. Плахов. **Кузница.** 1845. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 26 – А. А. Венецианова. **Почтовая станция.** Холст, масло. Тверская областная картинная галерея
- стр. 27 – А. Г. Денисов. **Матросы в сапожной мастерской.** 1832. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 28 – Е. Ф. Крендовский. **Площадь провинциального города.** 1850-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – А. В. Тыранов. **Перспективный вид Эрмитажной библиотеки.** 1826. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 30 – А. В. Тыранов. **Мастерская художников братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых.** 1828. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
Г. В. Сорока (?). **Отражение в зеркале.** Вторая половина 1840-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 31 – Г. В. Сорока. **Кабинет Н. П. Милюкова в имении Островки.** Фрагмент. 1844. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 32–33 – К. А. Зеленцов. **В комнатах.** Конец 1820-х – 1830-е. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 34–35 – К. А. Зеленцов. **В комнатах. Гостиная с колоннами на антресолях.** Конец 1820-х – 1830-е. Холст, масло.
Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 36 – А. В. Тыранов. **Интерьер в дворянском доме.** Фрагмент. Начало 1830-х. Холст, масло.
Государственный музей изобразительных искусств им. А. С. Пушкина, Москва
Г. К. Михайлов. **Вторая античная галерея в Академии художеств.** Фрагмент. 1836. Холст, масло. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 37 – С. К. Заряноко. **Внутренний вид морского Никольского собора в Петербурге.** 1843. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 38 – А. В. Тыранов. **Девушка, опирающаяся на руку.** 1827. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея
- стр. 39 – А. В. Тыранов. **Автопортрет.** 1825. Холст, масло. Тверская областная картинная галерея
- стр. 40 – Е. Ф. Крендовский. **Портрет А. С. Лошкарева с детьми.** 1830-е. Холст, масло. Государственный Исторический музей, Москва
Г. В. Сорока. **Портрет А. Н. Милюковой.** Вторая половина 1840-х. Холст, масло. Государственный Эрмитаж, Санкт-Петербург
- стр. 41 – Г. В. Сорока. **Портрет Е. Н. Милюковой.** Вторая половина 1840-х. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 42 – С. К. Заряноко. **Портрет А. Г. Венецианова.** Вторая половина 1830-х. Холст, масло. Ивановский областной художественный музей
- стр. 43 – С. К. Заряноко. **Портрет семьи Турчаниновых.** 1848. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – С. К. Заряноко. **Портрет художника и скульптора Федора Петровича Толстого, вице-президента Академии художеств.** 1850. Холст, масло.
Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 45 – А. В. Тыранов. **Итальянка.** 1851. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 46 – Е. Ф. Крендовский. **Портрет А. А. Башнилова с семьей.** Начало 1830-х. Холст, масло. Государственный Исторический музей, Москва
- стр. 47 – А. В. Тыранов. **Портрет художника И. К. Айвазовского.** 1841. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Издание подготовлено
ООО «Издательство «Директ-Медиа»
по заказу
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

**ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*
Главный редактор: *А. Барагамян*
Заместитель главного редактора: *С. Ананьева*
Редактор-искусствовед: *М. Гордеева*
Автор текста: *И. Кравченко*
Корректор: *А. Плескачев*
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,
ул. Обручева, д. 34/63, стр. 1
E-mail: *editor@directmedia.ru*
www.directmedia.ru

ТОМ 98 «Школа А. Г. Венецианова»

© Издательство «Директ-Медиа», 2011
© ЗАО «Издательский дом
«Комсомольская правда», 2011, дизайн обложки
Обложка: **А. Г. Денисов.**
«Матросы в сапожной мастерской»

Издатель:
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

125993 г. Москва,
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

Отпечатано: Ярославский полиграфический комбинат,
г. Ярославль

Подписано в печать 09. 08. 2011
Формат 70x100/8
Бумага мелованная
Печать офсетная. Печ. л. 3,0
№