

Яков Брук

Поздний Венецианов

Позднее творчество А. Г. Венецианова (конец 1830-х — 1840-е) менее известно и менее популярно, чем его работы 1820-х — начала 1830-х годов. Причина отчасти в том, что многое из созданного в позднюю пору утрачено. Но главная причина в ином: его поздние картины демонстрируют достаточно резкую смену творческой манеры; и сюжетно и стилистически они разнятся от венециановской классики — в них оказалось утрачено живописное совершенство и поэтическое обаяние ранних работ. Это ни коей мере не было упадком творчества. Перед Венециановым обозначились новые задачи, и он с присущей ему увлеченностью ищет подходящие новые приемы для их разрешения. Поздний Венецианов — в такой же мере утрата, в какой и намеренный отход от себя раннего. Он по-прежнему идет своим особым путем, утверждая себя «в тех правилах системы живописи, которые сам для себя поставил». Он более не связывает себя приверженностью к принесшим ему успех «приятным картинам» в «сельском домашнем роде» — пишет церковные образа, историческую композицию, многофигурные сцены из народной жизни, религиозные полотна, картины с обнаженной натурой. С еще большей устремленностью, чем в молодые годы, он движим идеей о претворении в искусстве «натуры простой» в «натуру изящную», о пробуждении «чувства высшего, Духовного».

Ключевые слова:

Венецианов, русская живопись XIX века,
Академия художеств,
натура, поздний стиль.

Я убежден, что ценность его «перед Аполлоном», как и всякого художника, имеется абсолютная, но я уверен и в том, что нам этой ценности не разгадать<...> Однако именно об этом и следует позаботиться: не дать Венецианову з а т е р я т ь с я. И это не во имя справедливости (которая нам недоступна), а во имя простой непосредственной прелести, которую представляет для нас Венецианов. А. Н. Бенуа [2, с. 29].

На склоне лет Венецианов вел жизнь сельского помещика: большую часть года проводил в своем имении Сафонково в Тверской губернии, все реже наезжая по делам в Петербург. Он давно нигде не служил, как говаривали в старину, состоял на домашней домосидной службе — трудился с усердием на вверенных ему судьбой двух поприщах: как живописец, академик Императорской Академии художеств, и как сельский хозяин, владевший шестью сотнями десятин земли и без малого пятью десятками душ крестьян и дворовых. Основным источником доходов, равно как и творчества, оставалось поместье: он черпал из него и неустанно хлопотал о нем. По натуре доброхот и благотворец, Венецианов старался творить окрест себя добро: устроил в Сафонкове школу для десяти крестьянских мальчиков и маленькую больничку, в которой сам лечил и составлял лекарства. Главным своим делом он полагал устройство собственной художественной школы: с начала 1820-х годов «начал брать к себе на своем содержании бедных мальчиков и обучать их живописи по принятой им методе» и один из самых горестных моментов, по собственному признанию, пережил тогда, когда «Венецианов вышел из сил и потерял средства содержать школу, т. е. иметь учеников на своем содержании, а сделались у него ученики приходящими»¹. Ему шел седьмой десяток, и, хотя он твердо держался принятого

¹ Автобиографическая записка А. Г. Венецианова. 1840 [1, с. 181, 182].

смолоду правила, что вернейшим лекарством от болезней являются работа и твердость духа, силы его слабели. «В последнее время его жизни я оставалась одна при нем в нашем Сафонкове, — вспоминала старшая дочь Александра, — и сельская жизнь без развлечений далеко противоречила нашему прежнему быту с покойным батюшкой в шумной столице Петербурге. <...> Нас довольно нередко посещали помещики-соседи и даже из дальних расстояний; все батюшку любили. И все, кто ни был у нас последнее время из посетителей, делали замечания, что батюшка очень переменился, как ни принуждал себя к прежней бодрости, но стал очень молчалив, задумчив»².

Смолоду шутник и затейник, под старость Венецианов заключил, что «покой лучше веселья, и он добрее, его скорее можно найти». К его всегдашней снисходительности и терпеливости прибавилась большая терпимость к людям и обстоятельствам. Он если и не полюбил, то более не томился одиночеством: ему открылось, что «кто привыкнет жить с самим собою, тот вместе приучится жить со всеми, то есть снисходить всем»³. Порою Венецианов тяготился жизнью в Сафонкове, где ему «не с кем поспорить», где он оказался далек от той умственной деятельности, что кипела в столице и делала Петербург, в его глазах, «ретортой, в которой плавится мысль человеческая»⁴. И все же, по размышлению, он неизменно приходил к решению, что не покинет уединения, что деревенская жизнь «иногда лучше, нежели в Питере»⁵, ибо избавляет «иметь нужду городскую льстить»⁶, и что, если уж выбирать между двумя столицами, где жить и кончить свои дни, ему предпочтительнее Москва: «Питер страшен, а Москва, по летам моим хоть и поздна, но не страшна»⁷.

В позднюю пору Венецианов честно нес, по собственному слову, «крест брэнного человека»⁸. Он так и не пришел в себя после смерти жены. «Я чувствую, что долго не наживу, уйду к ней, — писал он двоюродному брату незадолго до кончины, — без нее жить трудно, работать не могу, стал, как младенец, ничего не соображаю; <...> видно, мысль

2 Венецианова А. А. Записки. Начало 1860-х [1, с. 224, 233].

3 Венецианов — Н. П. Милюкову. 11 января 1842 [1, с. 107].

4 Венецианов — Н. П. Милюкову. 11 марта 1845 [1, с. 118–119].

5 Венецианов — В. И. Григоровичу. Январь 1847 [1, с. 145].

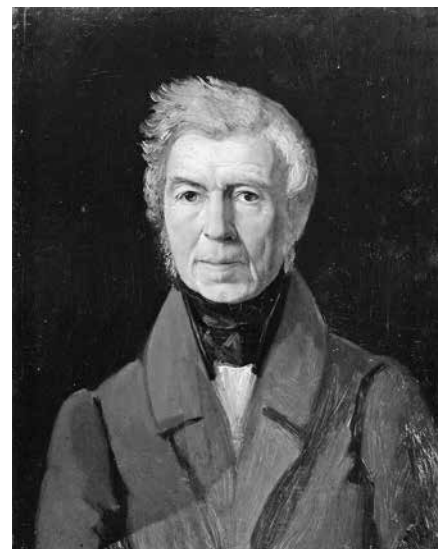
6 См. примеч. 3.

7 Венецианов — Н. П. Милюкову. 26 октября 1842 [1, с. 114].

8 Венецианов — Н. П. Милюкову. 19 ноября [1832–1833] [1, с. 90].

9 Венецианов — П. Н. Венецианову. 27 декабря 1846 [1, с. 213].

10 Венецианов — Н. П. Милюкову. 11 марта 1845 [1, с. 118].



1. Сергей Зарянко. Портрет А. Г. Венецианова. 1830-е. Холст, масло. 36 × 32. Киевский национальный музей русского искусства



2. Григорий Сорока. Портрет А. Г. Венецианова. Между 1842 и 1847. Холст, масло. 34,9 × 30. Государственная Третьяковская галерея

и разум мои взяла с собой Марфуня, лучше бы она взяла меня с собой»⁹. На его руках оставались две дочери, обе на выданье: младшая, Фелицата, желала жить в Петербурге, старшая, Александра, жила с ним в Сафонкове; содержать их не доставало средств, и «вот, — как однажды признался Венецианов своим соседям Милюковым, — борьба всех этих домашних обстоятельств три месяца кружила мою старую голову и томила мою душу, которая и теперь в том же состоянии»¹⁰.

Несмотря на житейские невзгоды, он продолжал много работать. Подвижник и трудолюбец, Венецианов полагал для себя каждый день без работы потерянным. По числу созданных произведений его поздняя пора не уступала, а, возможно, и превосходила молодые годы, но, к несчастью, многое оказалось утраченным: его последние картины раскупались далеко не столь охотно, как прежде, значительная их часть оставалась в мастерской в Сафонкове, а после смерти Венецианова была перевезена в Петербург и там сгорела во время пожара, случившегося

в 1855 году. «К нашему великому с сестрой несчастью, — свидетельствовала Александра, — тогда сделали жертвой пламени много из лучших последних его произведений, больших и малого формата картин. Тут же сгорела и библиотека его, состоявшаяся из более 1000 книг»¹¹.

В 1863 году Александра обратилась в Академию, предлагая приобрести работы отца. Она писала, что «считала бы за великую милость, есть ли б Академия меня удостоила принять все оные шесть картин (по-видимому, лучшее, что осталось после пожара. — Я. Б.), хоть за сто рублей, имея очень малое помещение в моей комнате, затрудняюсь их держать» [1, с. 339]. Картины приобретены не были. Позднее творчество Венецианова оставалось неизвестно.

Его лучшая пора — 1830-е годы: Венецианов любим публикой, признан в художественных и литературных кругах, ему благоволил двор. В 1830-м «в награду дарований и долговременного образования в живописи молодых художников» ему пожаловано звание живописца Его Императорского Величества, с жалованием по 3 тысячи рублей в год и орденом Св. Владимира 4-й степени; при этом, как означено в «Автобиографической записке», государь «лично удостоил своего внимания, сказал, “что он честь делает Отечеству, а ему доставляет удовольствие”»¹². После выхода в свет статьи о картине Крюгера «Берлинский парад» [14] «Литературная газета» Дельвига — Пушкина рекомендовала Венецианова «уже не только как сведущего, опытного Живописца, но и тонкого Эстетика в живописи», сумевшего приискать «слова самые точные, выражения самые отчетливые для изображения разных предметов, на которые он хотел указать в картине Г. Крюгера» [20, с. 206]. В 1830-е годы Венецианов вхож в столичные литературные кружки и салоны: не случайно на картине Григория Чернецова «Парад на Марсовом поле» (1833–1837) — этой изобразительной энциклопедии знаменитостей николаевского Петербурга — он единственный из художников, кто изображен среди писателей и журналистов: Крылова, Жуковского, Пушкина, Гнедича, Свинына и Каченовского.

11 Венецианова А. А. Записки [1, с. 223].

12 См. примеч. 1.

Успех и известность не ограждали от недоброжелательства: Венецианов чувствовал глухое противодействие со стороны академического ареопага. «Человек тишайшего самопроявления», привыкший «ходить за одолжениями, если не за прямым покровительством»¹³, он был неуступчив, если дело касалось творческих убеждений. Венецианов мыслил себя не только автором «приятных картин», изображающих «разные домашние и народные явления» [10, с. 18], но создателем собственной «методы», положенной в основу метода обучения в его школе. Он не боялся идти «своим новым путем», утверждая себя «в тех правилах системы живописи, которые сам для себя составил»¹⁴. У него было немало недоброхотов и завистников. «Многим бы хотелось, чтобы я в Трониху уехал, — сетовал он, адресуясь к Милюковым, — однако не поеду, скорее в Рим и Париж пушусь, нежели туда <... > Боже мой, где нет интриг! Где одними прямыми путями достигают целей, а между тем рано или поздно истина все побеждает»¹⁵.

В середине 1830-х годов Венецианов приступил к заметкам, в которых поставил целью изложить «собственное свое понятие о живописи». С молодых лет приучивший себя «разбирать всякое художественное произведение», он держался мнения, что «художник не что иное есть, как писатель, который обязан свои мысли изъяснять хорошо, красно, разумно и правдиво, с благонамеренной целью непременно»¹⁶. Венецианов был из тех, кого называли «мудролюбцами» — однажды он и сам назвал себя «философ деревенский и городской»¹⁷. Он знал за собою склонность к философствованию, к любомудрию, под которым понималась «наука отвлеченности или наука о не вещественных причинах и действиях» [6, с. 283]. «Вы помните мой конек к умничанью, к знанию человека, к знанию чего-то того, что век не узнаешь. — не без иронии отзывался он о себе. — Мне на роду написано на этом коньке ездить, и кажется иногда, скачешь, а оглянешься — конек детской, деревянный, на лыжах, он качается, а не скачет»¹⁸. В середине 1820-х годов Венецианов обмолвился, что его «замораживает философия»¹⁹;

13 Эфрос А. М. Венецианов в переписке с Милюковыми [3, с. 105, 111].

14 Венецианов А. Г. Письмо к Н. И. [Гречу]. 1827 [1, с. 47].

15 Венецианов — П. И. и П. В. Милюковым. 2 апреля 1825 (?) [1, с. 85].

16 Венецианов А. Г. Письмо к Н. И. [Гречу]. 1827 [1, с. 46, 47].

17 Венецианов — Н. П. Милюкову. 27 марта — 2 апреля 1842 [1, с. 109].

18 Венецианов — Н. П. Милюкову. 26 июля [1843] [1, с. 115].

19 Венецианов — П. И. и П. В. Милюковым. 2 апреля 1825 (?) [1, с. 84].

в середине 1830-х утверждал, что «словесность, логика с метафизикой столько же для художника нужны, как рисунок»²⁰; в 1840-е высказывался еще более решительно: «Искусство рисовать и самая живопись суть не что иное, как орудие содействующее Литературе и, следовательно, просвещению народа»²¹.

Венециановские заметки «Нечто о перспективе» — сочинение в той же мере учебно-педагогическое, что и эстетическое, трактующее о назначении и законах искусства. Его основополагающая идея — о претворении в искусстве «натуры простой» в «натуру изящную». Согласно венециановской «методе», художнику надлежит начинать с изучения «натуры простой, по причине ее разнообразия бесчисленного», но далее с непреложностью должен следовать «переход оной к изящной», и в этом «переходе» — смысл и тайна творчества, которую возможно постигнуть, учась «на произведениях Греков и великих нашего времени художников Рафаэля, М[икель]Анджело, Пуссеня и проч.», путь которых «к достижению совершенства была одна натура в ее изящном виде». Изучать «натуру простую» позволяет «органическое чувство зрения», дающее «верное видение предметов в Природе», но для постижения «натуры изящной» потребно «чувство высшее, Духовное, то чувство, на которое природа так нещедра бывает и одаряет только немногих своих любимцев, и то частицей»²². Назначение искусства — явить «натуру в ее изящном виде» и тем пробудить «чувство высшее, Духовное», содействуя возвышению человека. Этой идеей Венецианов вдохновлялся до конца дней. «Зрение есть орудие, с помощью которого душа, получая понятие о свете чувственном, возносится к нравственному»²³, — писал он в 1830-е годы. «Познай служащих к возвышению рода человеческого»²⁴, — означено в заметках.

Программная установка позднего Венецианова — раздвинуть рамки творчества, и в этом отношении он шел путем противоположным тому, какой принял для себя в молодые годы: тогда, снискав известность как рисовальщик, карикатурист, литограф, портретист, он отказался от всего, чтобы целиком посвятить себя живописи «в сель-

20 Венецианов А. Г. Нечто о перспективе. Середина 1830-х [1, с. 59].

21 Венецианов А. Г. [О системе преподавания в рисовальных классах. Вторая половина 1830-х — 1840-е] [1, с. 64].

22 Венецианов А. Г. Нечто о перспективе. Середина 1830-х [1, с. 58, 60, 61].

23 Венецианов — Н. П. Миллюкову. 24 апреля 1834 [1, с. 91].

24 Венецианов А. Г. Нечто о перспективе. Середина 1830-х [1, с. 60].

ском домашнем роде»; теперь он не связывает себя приверженностью ни к какому роду живописи: пишет домашние и сельские сцены, образа, портреты, религиозные и исторические композиции, обнаженную натуру, копирует старых мастеров. Его работы столь разнообразны, что, по замечанию дочери, «нельзя определить, к какому роду живописи отнести труды Венецианова». «Дело в том, — передает Александра слова отца, — что надо верно изображать видимые предметы, какие бы они ни были, головы, целые фигуры, деревья, пейзажи, перспективы, и что имеющий истинное знание в живописи не станет определять себя к одному или другому роду»²⁵. В широте взгляда на искусство Венецианов наследует XVIII веку. В представлении Сумарокова, Природа дарует поэту способность переживать различные состояния, и потому он волен обращаться к любым жанрам: писать одновременно трагедии и любовные песни, басни и дидактические эпистолы, идиллии и оды:

*Все хвально: драма ли, эклога или ода —
Слагай, к чему влечёт твоя природа.*

(А. П. Сумароков, «Эпистола II. О стихотворстве», 1747.)

Венецианов держался того же убеждения: «Он всегда говорил и доказывал на деле, что истинный художник не должен стесняться избранием рода живописи, он может только любить один род более другого, но доступны ему должны быть все одинаково»²⁶.

С течением лет все большее значение приобретала для Венецианова церковная живопись. Вера для него не противостояла просвещению, но представлялась более важной: «Чёрт ли в том просвещении, где нет веры»²⁷. В церковной живописи он ощущал себя преемником Боровиковского и до конца дней видел свою задачу в том, чтобы «раскрыть чистой, религиозной Боровиковского взгляд»²⁸. Впервые Венецианов обратился к иконе, когда ему было предложено закончить

25 Венецианова А. А. Записки [1, с. 218].

26 Там же.

27 Венецианов — Н. П. Миллюкову. 22 октября 1842 или 1843 [1, с. 113].

28 Венецианов — Н. П. Миллюкову. 5–8 сентября 1847 [1, с. 129].



3. Алексей Венецианов
Представительство
Богоматери
за воспитанниц
Смольного
института.
Между 1832–1835
Запрестольный
образ для придела
Собора всех
учебных заведений
во имя Воскресения
Христа Спасителя
(Смольного собора)
в Петербурге
Холст, масло.
489 × 249
Государственный
Русский музей

два незавершенных Боровиковским образа для церкви Харьковского университета. «Я работаю беспрестанно, — сообщал Венецианов весной 1825 года, — и уже сделался историческим, сиричь пишу образа, взял не оконченные Боровиковским»²⁹. Уже первый опыт закрепил за ним репутацию иконника и иконолюбца: по заключению академических профессоров, «сии образа написаны г. Венециановым с отличным искусством и в совершенно надлежащем порядке»³⁰. Вслед за этим последовала череда крупных заказов на живописное убранство для петербургских церквей: в 1829 году — для церкви при Обуховской больнице; в 1834–1835-м — для Собора всех учебных заведений во имя Воскресения Христа Спасителя (Смольного собора); в 1830-х — для Святейшего Синода; в 1835–1836-м — для Александро-Невского собора в Варшаве. В 1846-м ему поступил заказ написать иконостас и образ святого Макария Калязинского для Рождественской церкви в основанном преподобным Свято-Троицком Макарьевом монастыре, чем Венецианов был увлечен, над чем работал до конца дней, но что так и не успел завершить.

Все созданное им для церкви утрачено или остается неопознанным. Едва дли не единственное, что сохранило время, — монументальный, почти пятиметровый по высоте, запрестольный образ для одного из приделов Смольного собора «Представительство Богоматери за воспитанниц Смольного института». (Ил. 3.) Венецианов решает изображение как видение, которое даровано узреть молящимся, как явленный знак заступничества и присутствия Неба на Земле. Задачу церковной живописи, как и искусства в целом, он видит в том, чтобы, говоря его словом, показать «как не материальное, уму и сердцу подлежащее, материей излагается и объясняется, разумеется, только для тех, которые знакомы с языком изящных искусств»³¹.

В середине 1830-х годов Венецианов в первый и единственный раз выступил как исторический живописец. Он относился к исторической картине с пиететом и никогда не ставил под сомнение ее верховенство

29 Венецианов — П. И. и П. В. Милюковым. Февраль-март 1825 (?) [1, с. 83].

30 И. П. Мартос — А. Н. Оленину. 16 марта 1826 [1, с. 156].

31 Венецианов — Н. П. Милюкову. 24 ноября 1847 [1, с. 132–133].

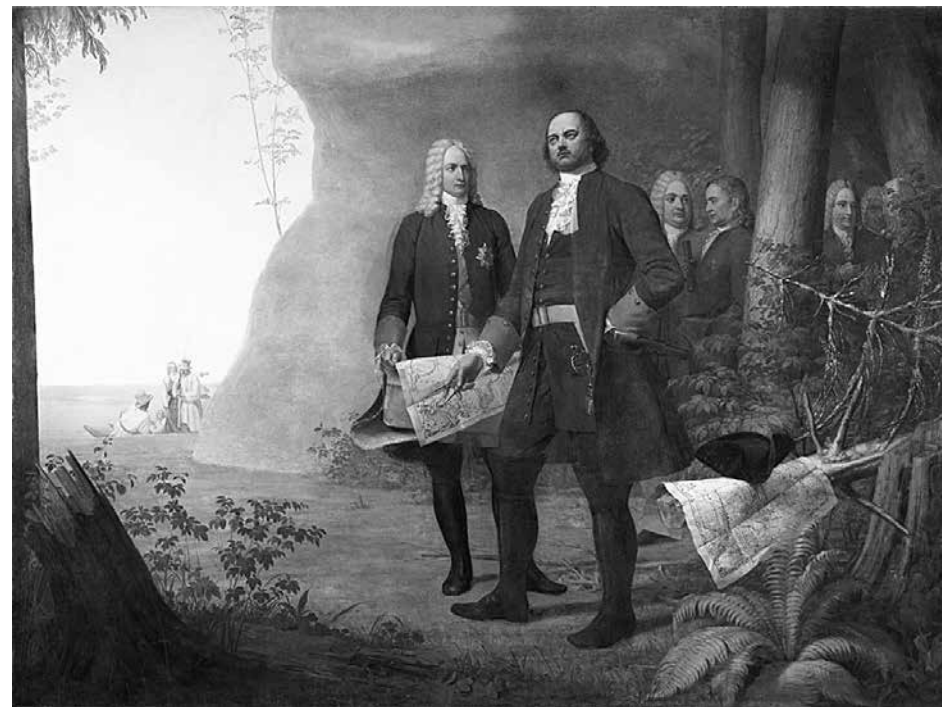
в иерархии жанров. В 1827-м, полемизируя с Булгариным, укорявшим русскую публику в отсутствии интереса к отечественной истории, Венецианов утверждал: «Публика не виновата, она любит отечественные произведения, жаждет ее [историю] в картинах; лишь бы только явился Пётр, Екатерина, Александр, Дмитрий. Кто не пожелает иметь какой-нибудь из подвигов Петра, Екатерины, Александра, Дмитрия и проч., но хорошо, красно, разумно и правдиво писанных»³². В николаевское царствование особенно велик интерес к жизни и личности Петра: о нем помышляли и в правительственных, и в литературных, и в художественных кругах. Владелец богатой библиотеки и книгочей, Венецианов не мог не знать и о недавнем переиздании известных «анекдотов» Штелина о Петре Великом, и о выходе в свет сочинения Башуцкого «Панорама Санкт-Петербурга», включавшего очерк «Петербургский день при Петре I», наконец, о художественном опыте Пушкина в постижении Петра и его эпохи — «Арап Петра Великого», «Полтава» и «Медный всадник» были уже созданы. Рамазанов рассказывал, что Пушкин предлагал Карлу Брюллову сюжет из жизни Петра Великого [16, с. 107]. Эпизод из жизни Петра был предложен Академией художеств в качестве программы в 1837 году [19, с. 356]. Венецианов, похоже, ждал своего часа, и когда весной 1837-го Академия объявила конкурс на картину из эпохи Петра I на премию А. Н. Демидова, он откликнулся незамедлительно.

Согласно программе конкурса, надлежало представить «Петра I в рост, в один из случаев, когда наш Великий Государь соображал одну из исполинских и глубоких своих идей, которыми он возвел наше прекрасное отечество на высшую ступень славного его могущества» [9]. Выбор «предмета картины» предоставлялся участникам конкурса. Обдумывая своего «Петра», Венецианов шел не за Штелиным, но за Пушкиным. Его не привлекали исторические «анекдоты», живописные иллюстрации к которым, не лишённые мелодраматических эффектов, все более входили в моду и составляли новейшее «деларошевское»

32 Венецианов А. Г. Письмо к Н. И. [Гречу]. 1827 [1, с. 47].

33 А. И. Иванов — А. А. Иванову. 19 февраля 1838 [13, с. 331].

34 В январе 1838 года Венецианов обратился в министерство императорского двора, прося о дозволении осмотреть хранящиеся в дворцовом собрании одежды Петра, на что последовало предписание министра князя П. М. Волконского «допустить к осмотру хранящихся в Петергофе в Марли одежд императора Петра I и к снятию с некоторых из них рисунков, но платья из дома не выдавать» [1, с. 180].



4. Алексей Венецианов. *Петр Великий. Основание Санкт-Петербурга*. 1838
Холст, масло. 260 × 351
Государственная Третьяковская галерея

направление в исторической живописи. Венецианов оставался верен «филозофическому» знанию истории: история представлялась для него источником героического и значительного. «Предметом картины» он избрал «Петр Великий. Основание Санкт-Петербурга». (Ил. 4.)

Венецианов был вполне солидарен с Андреем Ивановым, также участвовавшим в конкурсе, в том, что «нельзя ничего из жизни сего великого героя предпринимать художнику <...> без аллегии»³³. Его масштабное полотно задумано как аллегория в «домашнем роде» — с сохранением исторической достоверности костюма и точности портретной характеристики Петра³⁴. Венециановский Петр — не «державец

полумира», но «строитель чудотворный», он облачен не в мантию, а в кафтан, в его правой руке не скипетр, а рейсфедер, а левая рука опущена в карман. Сочиненные Венециановым аллегорические мотивы лишены академической шаблонности и призваны перекинуть мост от Петровской эпохи в современность, от основания города к нынешнему Петербургу-столице: громадная глыба-скала, напоминающая по очертаниям гранитный постамент «Медного всадника», прообразует воздвигнутый Петру великий памятник, а группа крестьян — народную жизнь, которая придет на эти пустынные берега. В «очеловечивании» образа монарха Венецианов следует традициям XVIII века: подобно Державину, он славит Петра «в сердечной простоте». В эпоху пушкинского «Медного всадника» это могло показаться достаточно архаичным, но Венецианов работал, не сомневаясь в успехе, движимый «благородной гордостью» и вооруженный «шестидесятилетней опытностью»³⁵. Неудача с конкурсом была для него глубоко огорчительна: его «Петр» не был нигде показан, оставался неизвестен, и Венецианов решил безвозмездно передать картину в общественное пользование, на службу благим целям просвещения. Он подарил ее Фондовой бирже в Петербурге, дабы «она была век свой на ежедневной выставке»³⁶.

Дебют на поприще исторической живописи не изменил бытовавшего в обществе суждения о Венецианове: в нем по-прежнему видели изобразителя «разных домашних и народных явлений» и ждали, что он придаст своему творчеству обновленное, более широкое направление. Об этом, адресуясь к нему, впрямую написал Воейков в отзыве об академической выставке 1830 года: «Если бы я осмелился дать совет г. Венецианову, то просил бы его не ограничиваться изображением отдельно голов русских крестьян, но живописать сцены деревенской жизни: свадьбы, похороны, работы, забавы. Например, сколько поэзии, игры, страстей, сильных движений на сельской мирской сходке, перед почтовою станцією, в питейном доме, в харчевне, при рекрутском наборе!.. А хороводы? Какое богатство, разнообразие в одежде, в кра-

35 Венецианов — Н.П. Милукову. 25 декабря 1838 [1, с. 98].

36 Там же.



5. Алексей Венецианов. *Проводы рекрута*. Конец 1830-х
Холст, масло. 76 × 92
Государственный музей-заповедник «Павловск»



6. Алексей Венецианов. *Возвращение солдата*. Конец 1830-х
Холст, масло. 79 × 97,5
Государственный Русский музей

соте, поступи, ухватках сельских русских девушек и скоро народные костюмы наши будут для нас потеряны» [4, с. 991].

Венецианов был готов ответить этим ожиданиям: в 1830-е годы он настойчиво искал путей, чтобы превратить картины «в сельском домашнем роде» в «живопись народных сцен». Так появились три необычных для него полотна, представляющие «сцены из деревенской жизни»: парные «Проводы рекрута (Благословение ратника)» и «Возвращение солдата (Возвращение ратника)» (конец 1830-х) и «Причащение умирающей» (1839). (Ил. 5–7.)

Необычность этих работ состояла в том, что, во-первых, это были многофигурные композиции, а во-вторых, в их основе лежало сюжетное действие. И то и другое было для Венецианова внове и представляло известную трудность. Его картины обыкновенно включали одну, реже — несколько фигур и изображали «неподвижные моменты жизни» [11, с. 76]. По природе дарования Венецианов — лирик и созерцатель, один из тех немногих, кому дано предать «прекрасное мгновение» вечности («Жнецы», конец 1820-х). В своем отклике на «Берлинский парад» Крюгера он ставит в заслугу берлинскому мастеру «большое знание свойств человеков»; его восхищает свобода и непринужденность, с какою он поместил в картине «около 120 портретов» — «иных

нарисовал одинокими, других сам-друг, иных сам-третьей, показал нам, кто с кем знаком, выразил характер каждого», и при этом объединил всех общим действием, «так, чтобы вся главная масса занятий в группах стремилась к одной цели» [14, с. 258]. Венецианов хвалит Крюгера за то, в чем затрудняется сам. В «Проводах рекрута» и «Возвращении солдата» мало действия и мало движения. В них нет ни развернутого повествования, ни сюжетной завязки, но присутствует скрытый сюжетный подтекст: это семейные сцены, где действующие лица связаны между собою родственными, а потому неоднозначными отношениями³⁷. Венецианову затруднительно обрисовать характеры, показать фигуры в действии и связать между собой. Его персонажи не действуют, но предстоят; они обособлены, безмолвны и статуарны. В строгой выстроенности и неподвижности обеих мизансцен проступают черты обрядового действия, в котором участники еще не обрели индивидуальной психологии, лишены линии собственного поведения, но обдуманно расставлены и сгруппированы в соответствии с исполняемыми ими «разными обязанностями», а самое действие останавливается и превращается в «неподвижный момент жизни». Венецианов находит другой способ развернуть повествование во времени: одним из первых он трактует парные картины как диптих, в котором два остановленных кадра складываются в движущуюся ленту судьбы.

О «Причащении умирающей» высказывались разноречивые суждения: во мнении современников, это едва ли не лучшее произведение Венецианова, отличающееся «правдою местною, национальною, характерностью лиц и поворотов тела» [7, с. 102], в оценке Стасова — это «лжебытовая картина» [21, с. 433]. По сути дела, Стасов прав: это картина не о быте, но о священнодействии, о силе молитвы, о чуде исцеления (первоначально картина называлась «Исцеление больной»), о соприкосновении жизни человека с религиозными таинствами. Поток нездешнего света ниспослан на фигуру болящей, но пространство

37 В толковании одного из первых биографов Венецианова и большого знатока его творчества П. Н. Петрова, в «Проводах рекрута» «изображен случай, нередко встречающийся в семейном быту русского крестьянина. Отец-двоеженец под влиянием мачехи сдал в рекруты сына от первого брака. Вот она (эта мачеха) стоит с хлебом, а отец, мужик еще в поре, — с иконою. Новобранец, в costume нижних чинов николаевского времени, уже готов отправиться в далекий путь со служивым, пришедшим за ним, в полной форме. Моложавый рекрутик опустил на колена для принятия родительского благословения. Подле мачехи крестится сынишка ее, уже здоровенький ребенок <...>» [12].



7. Алексей Венецианов. *Причащение умирающей*. 1839
Холст, масло. 76 × 94
Государственная Третьяковская галерея

вокруг погружено в глухой сумрак — в загадочности своего освещения это не бытовая, но религиозная картина, подобно тому как к религиозной живописи должно отнести знаменитый цикл «Семь таинств» Креспи. «Причащению умирающей» соприкосновенен эскиз «От земли на небо» — маленький картон, почти миниатюра, написанный легкой, беглой кистью, оставленный почти что в подмалевке, представляющий ангела, возносящего в горний мир душу усопшего, — видение, которое не дано постигнуть «органическому чувству зрения», но лишь «чувству высшему, Духовному».

Многофигурные композиции остались единичными. Основной корпус поздних венециановских работ составляли, как и прежде, этюды с натуры — портреты, головы и фигуры, как их определял сам художник. Он относил эти картины к «портретному роду», сфера которого заключалась «в представлении простого, легкого народного быта, имеющего более выражение характеристическое, близкое к натуре»³⁸. По сравнению с ранней порой народные образы позднего Венецианова обрели иной характер: это уже не «маленькие картиночки», изображающие крестьянскую детвору «с самыми простыми и грубыми предметами русскими», вроде «Захарки» с топором или «Пелагеи» с косой и граблями. Мир позднего Венецианова — поистине женское царство. Его модели повзрослели; они более не прозываются собственным именем, но стали просто крестьянками, а иные — девушками и женщинами. Их портреты более не включают атрибуты крестьянского труда, но снабжены совсем иным набором аксессуаров: в лотерее картин, пожертвованных Венециановым в пользу детской больницы в 1839 году, разыгрывались две его «крестьянки» — одна с телянком, другая с овечкой, две «девушки» — одна с яйцом в руке, другая — готовящая к постели белье, и три «женщины» — одна с зеркалом, другая с просфорой, третья с веером; кроме того были «Две женщины, вышедшие из купальни»³⁹. Натурные этюды стали крупнее по размерам, более плотными по живописи, более яркими по краскам, более отчетливыми в отделке подробностей; иные из них, сохраняя индивидуальное портретное сходство, обрели характер яркого национального типажа. Такова «Кормилица с ребенком» (начало 1830-х) — изображение замечательное в своей классической обобщенности и одновременно безбоязненной верности натуре, принадлежащее, по слову критика, к направлению «портретному во всех отношениях», когда «натура делается госпожою, живую женщиной, с которой заказан сколько возможно верный, схожий портрет, без идеального украшения» [8, с. 175]. (Ил. 8.)

Иные из венециановских героинь погружены в мир переживаний, предаются раздумьям, устремлены, подобно самому художнику, «к зна-

38 Венецианов А. Г. [О системе преподавания в Рисовальных классах. Вторая половина 1830-х — 1840-е] [1, с. 65].

39 Северная пчела. 1839. № 86. 20 апреля. С. 341 [цит. по: 1, с. 332].



8. Алексей Венецианов
Кормилица с ребенком
Начало 1830-х
Холст, масло. 66,7 × 53
Государственная
Третьяковская галерея



9. Алексей Венецианов. Девушка
на сеннике. 1830-е
Холст, масло. 83,5 × 102
Государственный Русский музей

нию чего-то того, что век не узнаешь». В их изображениях присутствует момент недосказанности, таится сюжетный подтекст, но он намеренно не прояснен, подталкивает к домыслу, и в этом прикосновении к неразгаданному — «приворот» поздних венециановских образов. Что означают нательный крестик и обручальное кольцо в руках девушки на сеннике («Девушка на сеннике», 1830-е; ил. 9)?⁴⁰ Что предвещают карты молодой крестьянке, гадающей своей подруге («Гадание на картах», 1842)? Что в мыслях у молодой женщины, устремившей взор на детские башмачки («Крестьянская девушка с башмачками в руке», 1844)?

40 В интерпретации П. Н. Петрова: «Название [картины] совсем не то выражает, что представил художник. Это у него — дума невесты-сироты, которой никто не спрашивал: хочет или не хочет она идти за назначенного жениха, когда выбор сердца ее уже сделан. <...> Девушка с видимою боязнью, чтоб не подметили борьбы ее чувства с обязанностью, усевшись в ясли, смотрит на тельник (крестик), над которым дала клятву не принадлежать другому кроме избранного сердцем, и чуть не с отвращением держит навязанное ей неволею колечко — напоминание новой судьбы, негаданной и неотвратимой» [12, л. 51].

Венецианов решается прикоснуться к сокрытому, пытается разгадать потаенный мир девичьего и женского сердца, и в этом ему оказывается близка женская поэзия. Стихотворные строки Ростопчиной можно было бы поставить эпиграфом к одному из его лучших поздних полотен — картине «Спящая девушка» (1840-е; ил. 10):

*Но только я люблю, чтоб лучших снов своих
Певица робкая вполне не выдавала,
Чтоб имя призрака ее невольных грез,
Чтоб повесть милую любви и сладких слез
Она, стыдливая, таила и скрывала ...
Да, женская душа должна в тени светиться,
Как в урне мраморной лампы скрытой луч...*
(Е. П. Ростопчина, «Как должны писать женщины», 1840)

Особую группу составляют картины с обнаженной натурой — Венецианов называл их «Купальщицами» и «Вакханками». Центральной, «честолюбивой» вещью в этом роде стал «Туалет Дианы» (1847; ил. 11) — последняя картина художника, написанная за несколько месяцев до смерти, в момент редкого для него в ту пору творческого подъема. «В резиденции моей ища приюта в занятиях, на которые так полную имея свободу, придумал две темы: 1. написать туалет Дианы (в натуре) в домашнем роде. 2. благословение к венцу»⁴¹ — сообщал Венецианов Григоровичу в январе 1847 года. И уже в марте уведомлял Милюковых: «В теперешнюю разладицу скудельных сил моих все-таки я не оставлял палитры для туалета моей Дианы и помаленьку-помаленьку ее все закрыл. В сельской жизни, кажется, необходимо какое-нибудь занятие

41 Венецианов — В. И. Григоровичу. Январь 1847. [1, с. 144].

42 Венецианов — Н. П. Милюкову. Март 1847 [1, с. 124].

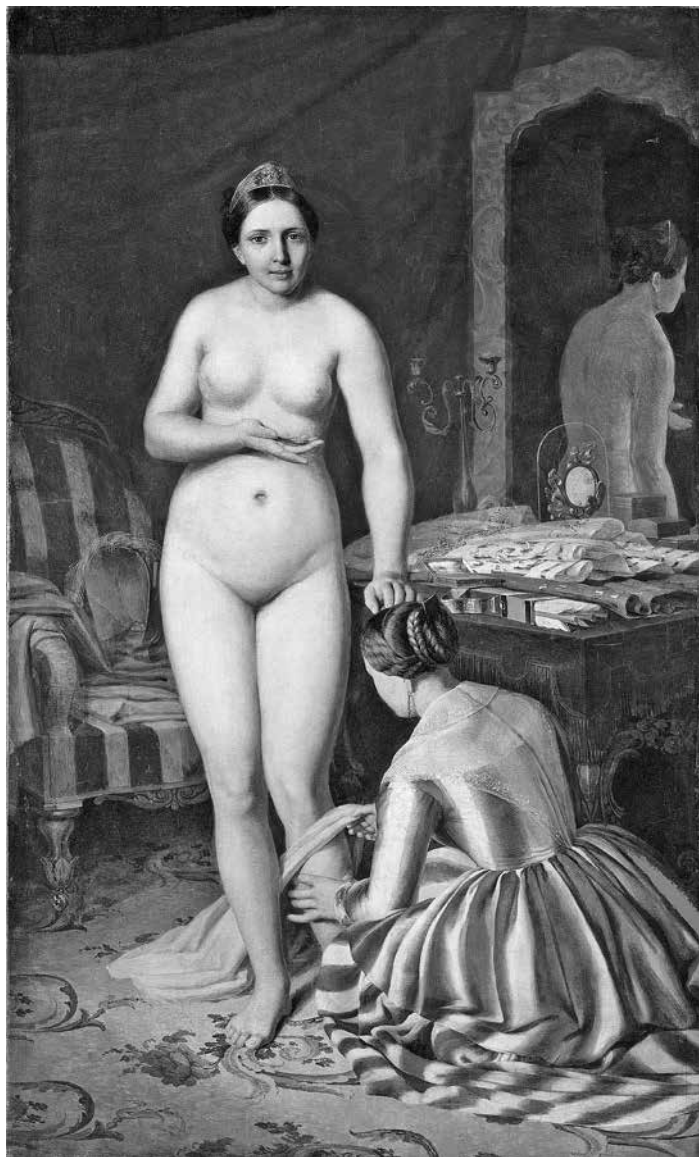
43 Их связывали дружеские отношения. Венецианов высоко ставил Брюллова: копируя в 1844 году в Эрмитаже «Мадонну Альба» Рафаэля, он писал Милюковым: «Хочется Рафаэля хорошенько кончить; это дело в художничьем быту — эпоха. Один только Брюло скопировал Рафаэля» [1, с. 117]. Как вспоминала Александра Венецианова, Брюллов часто бывал в их петербургском доме, «приходил как вздумается, иногда во время обеда или часу в двенадцатом вечера и говорил всегда, что приходит к Венецианову отдохнуть и очищаться после оргий у Яненко и Кукольника. В такое время Брюллов был неподражаем, начинал рассказывать о своей заграничной жизни, мечтал о будущей, возносился в небеса, уверял, что одно его желание есть то, чтобы кончить дни у гроба господня, приводил всех в восторг своим разговором и однажды, уходя, сказал Венецианову: “У вас сегодня был небесный вечер”» [1, с. 218–219].



10. Алексей Венецианов. Спящая девушка. 1840-е
Холст, масло. 53,2 × 68
Нижегородский государственный художественный музей

для держимости умственной способности, а без него и загнить или отпустить бороду, лапти надеть»⁴².

Этот большеформатный, взятый в величину натуры, искусно скомпонованный, эффектно-цветистый, парадный холст необычен для Венецианова и заставляет вспомнить Брюллова⁴³. В известном смысле это парафраз на тему античного мифа: богиня Диана, отправляющаяся на охоту (стрелы для лука сложены на малахитовом уборном столе с высоким зеркалом в золоченой резной раме). Прислужница приступает к ее облачению, но богиня (в этой роли выступает крепостная



11. Алексей Венецианов. *Туалет Дианы*
1847. Холст, масло. 162,5 × 97,3
Государственная Третьяковская галерея

девушка Маша — неизменная модель венециановских ню⁴⁴) предстает обнаженной. Пользуясь словом Гоголя о Брюллове, она «заглушает своею красотою» [5, с. 111]. Ревностный почитатель античности, Венецианов угадывает в своей модели «гармонию частей, греками открытую», «изящные движения, греками принятые»⁴⁵: сквозь телесную красоту его Дианы просвечивает верховное изящество Венеры Таврической. Его богиня явлена миру не для прельщения: нагота ее соединена со стыдливостью, а потому «не есть то бесстыдство, но некая прелесть целомудрия, не имеющего причины таиться» [15, с. 118–119].

Последние годы Венецианов прожил анахоретом, «мыслителем-затворником». Он редко напоминал о себе, и о нем редко вспоминали. Его творчество, равно как и образ мыслей, не находило, как прежде, отклика: «Может быть, — размышлял Венецианов, — этому причиной мой 66-й номер годов, который смотрит на движения мира уже не так, как в калископ [калейдоскоп], а как в телескоп»⁴⁶. Рамазанов вспоминал, что на склоне лет Венецианов был «умный и вместе фанатический старик, имевший свою исключительную манеру и не расположенный к методу академической» [17, с. 275]. Его давний разлад с Академией перерос в открытое противостояние: в 1840 году Венецианов пытался получить место наставника в учрежденном в Москве Училище живописи; в 1843-м подал записку в Академию с просьбой возвести его в звание профессора — на оба прошения последовал отказ: «...на получение какой-нибудь обязанности в самой Академии художеств мне совершенно отказано навсегда»⁴⁷. В последний раз он выставлялся в Академии в 1839 году, когда показал «Причастие умирающей». Более Венецианов в выставках не участвовал. Его смерть в Петербурге прошла незамеченной. Время перешагнуло через него, не простившись с ним.

Венецианов пережил свой век. В николаевское царствование он оставался человеком Александровской эпохи. Его *alma mater* — Академия художеств времен президентства Строганова, в которой он не состоял

44 См.: Мюллер А. П. Искусство и быт в письмах Венецианова [3, с. 128].

45 Венецианов А. Г. Нечто о перспективе. Середина 1830-х [1, с. 58, 59].

46 Венецианов — Н. П. Милюкову. 2 ноября 1846 [1, с. 122].

47 Венецианов — В. И. Панаеву. 27 декабря 1840 [1, с. 142].

учеником, но заветам которой сохранял верность всю жизнь. Причастный смолоду к масонству, он веровал в назначение искусства служить «возвышению рода человеческого» и в чудотворную силу кисти. «Художник, верный последователь Натуры, обвороженный ее прелестями, никогда не оставляет изучать, изображать, изъяснять ее, — проповедовал в торжественном собрании Академии в 1802 году конференц-секретарь Лабзин. — Взор его не приковывается к внешней токмо ее оболочке: но проникает внутрь, видит невидимые простому оку красоты ее; мысль его черпает из вещества неведущее, и рука его сию неведущность паки воплощает в новое тело. <...> Тогда душа его как бы освобождается от тяжких оков грубой чувственности; существо его, кажется, преобразуется; глаз его мыслит, рука его видит, кисть ощущает; — и творческая, умственная и чувствующая силы помещены все в одной точке, на конце чудотворной его кисти» [18, с. 9].

Библиография

1. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике/Сост., вступ. статья и примеч. А. В. Корниловой. Л., 1980.
2. Бенуа А. Н. Художественное значение Венецианова // Золотое руно. 1907. № 7–9. С. 29–32.
3. Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников/Вступ. статьи и примеч. А. Эфроса и А. П. Мюллер. М.–Л., 1931.
4. [Воейков А.] О выставке в Императорской Академии художеств // Русский инвалид, или Военные ведомости. 1830. № 248.
5. Гоголь Н. В. Последний день Помпеи (картина Брюллова) // Гоголь Н. В. Полное собр. соч. Т. 8. М., 1952.
6. Даль В. И. Толковый словарь живого русского языка. Т. 2. СПб.–М., 1881.
7. Картины русской живописи, изданные под редакцией Н. В. Кукольника. СПб., 1846.
8. [Кукольник Н.] С.-Петербургская выставка в Императорской Академии художеств // Художественная газета. 1836. № 11–12. С. 169–192.
9. Новый художественный конкурс // Художественная газета. 1837. Апрель. № 7–8. С. 117–118.
10. Оленин А. Н. Краткое историческое описание Императорской Академии художеств с 1764-го по 1829-й год. СПб., 1829.

11. Остроухов И. С. и Глаголь С. Московская городская художественная галерея П. и С. М. Третьяковых. М., 1909.
12. Петров П. Н. Инвентарный каталог коллекции картин русской школы, принадлежавшей В. А. Кокореву. РГИА. Ф. 1339. Оп. 1. 1870 г. Ед. хр. 30. Л. 51 об.–52.
13. Письма А. И. Иванова к сыну // Русский художественный архив. 1892. Вып. 5–6. С. 321–331.
14. Письмо к издателю «Литературных прибавлений к “Русскому инвалиду”» [А. Ф. Воейкову] от известного нашего художника А. Г. Венецианова о картине «Берлинский парад», писанной Крюгером // Литературные прибавления к «Русскому инвалиду». 1831. № 33. 25 апреля. С. 257–261.
15. Плетнев П. Разбор анакреонтической оды Державина «Мечты» // Соревнователь просвещения и благотворения. 1824. Ч. 25. № 2. С. 111–127.
16. Рамазанов Н. А. Воспоминания о Карле Павловиче Брюллове // Москвитянин. 1852. Т. IV. № 16. Август. Кн. 2. С. 93–120.
17. Рамазанов Н. А. Материалы для истории художеств в России. Кн. 1. М., 1863.
18. Речь, говоренная в торжественном собрании Императорской Академии художеств Конференц-Секретарем Статским Советником и Кавалером Александром Лабзиным 11 декабря 1802 года // Прибавление к Санкт-Петербургским ведомостям. 1802. № 101. 19 декабря.
19. Сборник материалов для истории Императорской Санкт-Петербургской Академии художеств за сто лет ее существования/ Под ред. и с примеч. П. Н. Петрова. Ч. 2. СПб., 1865.
20. Смесь // Литературная газета. 1831. № 25. 1 мая. С. 205–206.
21. Стасов В. В. Двадцать пять лет русского искусства // Стасов В. В. Избранные сочинения в трех томах. Т. 2. М., 1952.