**О „натуре простой" и „натуре изящной". Крестьянские образы в раннем творчестве Венецианова**

Михаил В.А.



А. Венецианов. Крестьянская девушка с серпом и бабочками. Смоленский областной краеведческий музей

Венецианов родился в семье московского купца. Отец его торговал плодовыми и ягодными кустами. Есть сведения, что предметом торговли были и картины, и это могло содействовать пробуждению в молодом Венецианове интереса к искусству. Но родители не думали делать из сына художника. До тридцати восьми лет он служил чиновником, и дослужился до звания титулярного советника. Отсутствие академического образования впоследствии создало для Венецианова немало трудностей, но вместе с тем уберегло от проторенных путей в искусстве.

Сохранилось мало достоверных сведений о первых живописных опытах Венецианова. На Таганке, неподалеку от родительского дома, проживал тогда Рокотов; возможно, что Венецианов был с ним знаком, но в 90-х годах Рокотов уже почти не проявлял себя в искусстве. В ранних работах Венецианова не заметно следов его прямого воздействия. Большинство этих работ погибло в отцовском доме в пожар 1812 года.

Двадцати четырех лет Венецианов переезжает в Петербург, в котором в то время были сосредоточены главные художественные силы страны. Переезд в столицу оказал воздействие на его художественное дарование. В Эрмитаже он получил возможность изучать и копировать произведения классической живописи. Он стал бывать также в доме Боровиковского. Общение с ним могло укрепить в Венецианове его влечения. Он навсегда сохранил почтительную нежность к своему наставнику.

В первые годы после переезда в Петербург молодой художник проявляет себя больше всего в области графики. Общественная жизнь находилась тогда в России на подъеме. Журналы, которые притесняла Екатерина и преследовал Павел, становятся рупором общественного мнения. Войны с Наполеоном поднимают патриотические чувства, пробуждают все больший интерес к своему родному, русскому. Молодой Венецианов сделал попытку откликнуться на эти потребности. В 1808 году он начинает выпускать „Журнал карикатур". Он сам дебютирует на поприще карикатуры иллюстрацией к оде Державина „Вельможа". Однако эта карикатура, в которой усмотрели намек на отца фаворитки Павла, вызвала неудовольствие в верхах. „Журнал карикатур" был запрещен. Через четыре года Венецианов вновь делает попытку выступить в качестве карикатуриста. На этот раз он объединяется с Теребеневым. В выпущенной ими серии офортов Венецианову принадлежит ряд листов, осмеивающих так называемую галломанию русского образованного общества тех лет.

Опыты Венецианова в области карикатуры говорят о его стремлении приблизить искусство к потребностям времени. Но сатирическая графика не была призванием художника. Недаром его карикатуры по силе и остроте воздействия уступают работам Теребенева. Гротескным преувеличениям Венецианова не хватает правдоподобия, без которого не могут обойтись карикатуры. В графике Венецианова нет той непринужденной легкости выполнения, без которой насмешка в рисунке лишается значительной доли своей привлекательности.

Полнее выявил себя молодой художник в области портрета. Его успехи были замечены, хотя в России в то время рядом с Боровиковским уже выступал молодой Кипренский. Большинство ранних портретов Венецианова выполнено пастелью, которой до него редко пользовались русские художники, но эти пастели носят характер вполне законченных живописных произведений. В ранних портретах Венецианова нет роскоши и представительности портретов XVIII века. В них не заметна ни таинственная жизнь чувства Рокотова, ни сердечность Кипренского. Главная прелесть ранних портретов Венецианова — в их скромности и простоте, в изяществе и чувстве меры.

В „Портрете Бибикова" обрисован тип русского просвещенного человека начала века. Несмотря на непокорный клок волос, спадающий ему на лоб, в нем нет следов того кипения чувств, которое молодое поколение противополагало чопорности предшествующего века. Выражение его лица мягкое, доброжелательное. В парном „Портрете Вороновых" сдержанности и скромности мужа противостоит кокетливая нарядность его молодой супруги.

В заказных портретах тех лет Венецианов вынужден был придерживаться общепринятых типов. Пастельный портрет „Младенца с собачкой" на фоне деревьев парка выдержан в традициях английского портрета XVIIi века. В нем формы тонко вылеплены, мастерски передана шелковистая шерстка собачки. „Девушка в сарафане" выходит за грани обычного портрета и, скорее, похожа на „головку" в духе XVIII века. Русский национальный костюм уже входил тогда в моду, но берет с ленточкой нарушает местный колорит. Приветливая улыбка на ее губах напоминает ранние портреты Боровиковского. В исполнении пастелей Венецианова подкупает мягкость форм, закругленность контуров, легкость красок, умелое использование дополнительных цветов.

Лучшее достижение молодого Венецианова в области портрета—это его „Автопортрет" 1811 года в Третьяковской галерее. Он выступает здесь не только во всеоружии живописных приемов, усвоенных у Боровиковского, но и делает шаг вперед, берет новую ноту. В XVIII веке в России создавалось мало автопортретов.

Но уже в начале следующего Кипренский увлекся этим жанром. В многочисленных автопортретах Кипренский стремился дать понять, чем он мог бы стать, какие скрытые силы в нем таятся. Венецианову чуждо всякое самообольщение: автопортрет дает ему повод внимательно рассмотреть свой облик, изучить его беспристрастно и вдумчиво и дать об этом нелицеприятный отчет. Перенося на холст итоги самонаблюдения, он не скрывает того, что позирует, что напряженно всматривается в зеркало. Во имя правды он не щадит себя: ему было всего лишь тридцать два года, но из-за больших круглых очков, из-за верхнего источника света и глубоких теней около губ он выглядит много старше, даже немного похожим на старичка Шардена, с автопортретом которого он мог познакомиться по гравюре. Венецианов показал себя в этом холсте тонким колористом: все выдержано в пепельно-серых, серо-розовых, оливково-зеленых полутонах. Воздушен ровный фон — эта, по признанию многих живописцев, труднейшая часть картины.

Своим „Автопортретом" Венецианов заслужил признание Академии. Ему было присуждено звание „назначенного". Вслед за тем на предмет получения звания „академика" он пишет портрет инспектора Академии К. И. Головачевского, окруженного воспитанниками. Четыре фигуры образуют пирамидальную композицию, как в групповых портретах Боровиковского („Безбородко с детьми"). Эта уступка академической условности в знак владения „большим стилем" была в творчестве художника явлением единичным.

Гораздо полнее он проявил себя в портретах интимных. Среди них выделяется „Портрет В. С. Путятиной" (Третьяковская галерея). В задачу художника входило передать прелесть молодости, чистоту чувств миловидной девушки, не прибегая к избитым мотивам Боровиковского, вроде чувствительно склоненных головок. Она сидит прямо, с книгой в руках, чуть повернув к зрителю миловидное личико, в простом светлом платье, с шелковой косынкой на плечах. Тонкое деревце рябины за нею четко вырисовывается своим силуэтом. В этом портрете Венецианов затрагивает струну, которая звучит и у Кипренского в карандашном рисунке Наташи Кочубей. Он воссоздал облик человека с доверчиво открытой, приветливой душой.

В более позднем портрете Философовой есть доброта, добродушие и приветливость, которые так характерны и для многих русских портретистов того времени. Но художник чрезмерно старательно передал ее кружевной чепец, меховое боа и завитые волосы. Этим вносится в портрет слишком много черт домашнего быта, отвлекается внимание от главного в человеке. Может быть, сам Венецианов почувствовал, что занятие портретом в конце концов заставит его следовать портретной моде и причудам заказчиков и уведет от той области, которая его все более увлекала? На обороте портрета Философовой художник начертал такое признание: „Венецианов в марте 1823г. сим оставляет портретную живопись". С той поры он только несколько раз нарушал этот зарок, главным образом ради своих близких.

В начале XIX века внимание образованного русского общества все больше привлекает к себе жизнь и нравы простого народа. В XVIII веке его называли „подлым", и в этом двусмысленном названии косвенно сказалось барское презрение крепостников к простым людам. Пробуждение интереса к народу было вызвано растущими противоречиями крепостного порядка. Декабристы были еще далеки от народа, но в борьбе с самодержавием и крепостничеством стремились ближе его узнать и понять его нужды. Кюхельбекер признавался: „Люблю иногда вмешиваться в толпу простого народа и замечать характер, движение, страсти моих братии, коих отделяют от меня состояние и предрассудки, но с коими связывает человечество". Пушкин в „Мыслях в дороге" спрашивает собеседника-англичанина: „Что поразило вас более всего в русском крестьянине? ..." И с гордостью передает его ответ: „Его опрятность и свобода... Что может быть свободнее его обращения с вами? Есть ли и тень рабского унижения в его поступи и речи?"

Венецианов впервые обратился к жизни народа в серии литографий под названием „Волшебный фонарь". Здесь можно видеть уличные сценки и типы „народных промышленников", извозчиков, простых людей, отчасти крестьян, попавших в город. Среди выполненных с натуры рисунков Венецианова многие подкупают своей достоверностью. В них хорошо схвачены народные типы, которых можно было видеть в городе на Сенном рынке.

Поворот русской живописи к жизни народа, прежде всего крестьянства, сказался полнее всего в живописном творчестве Венецианова. Правда, Венецианов не был первым художником, который начал изображать крестьян. Но он облекал свои образы в столь поэтическую форму, как это не удавалось никому из его предшественников и даже Боровиковскому. В сущности, Венецианов открыл красоту русских деревень и просторов полей, прелесть русской весны и жаркого лета, привлекательность крестьянских девушек в их пестрых сарафанах. В то время многие были против того, чтобы „зипун" и „сапоги" стали предметом искусства. Но Венецианов страстно отдался своей любимой теме.

Уже в конце XVIII века в России, как и в других странах Европы, распространилось представление, что чистоту нравов можно сохранить лишь вдали от городов, что счастье можно обрести под соломенной кровлей, а не в роскошных дворцах, что чистые, благородные чувства обитают в сердцах простых людей. Эти идеи были порождены общественными противоречиями дворянского общества того времени. Но они скоро стали поэтической условностью. Высказывая их, никто не думал покидать города и отказываться от жизненных благ привилегированных сословий. Самое большее, перед помещичьими усадьбами разбивались английские парки с хижинами и живописными руинами, способными навести людей на поэтические раздумья. Боровиковский всю жизнь мечтал вернуться к себе на Украину, но ему так и не удалось сложить с себя сан столичного живописца и покинуть Петербург. Нужно внимательно всмотреться в лицо Венецианова на его автопортрете, чтобы убедиться в том, что для человека, каким он себя представил, не могло быть расхождения между словом и делом.

Добившись признания своих художественных начинаний, Венецианов на скромные оставшиеся от отца средства покупает поместье в Тверской губернии, выходит в отставку, покидает Петербург и на всю жизнь поселяется в Софонкове. Деревенская жизнь не сулила ему каких-либо выгод. Но он был уверен, что лишь здесь сможет отдаться своему призванию художника.

Деревня Софонково расположена была среди полей, на берегу тихой речки Ворожбы, которую художник увековечил в одной из своих картин. Дом был просторный, на его втором этаже можно было устроить себе мастерскую. Все поместье занимало всего четыреста десятин земли, крестьян и дворовых было пятьдесят человек.

Жизнь средней руки помещика, каким стал Венецианов, сплошь заполняли хозяйственные дела: посевы, покосы, уборки, споры со старостой, тяжба с соседями, возведение новых построек — всем этим заботам и хлопотам художник отдавал много времени и сил. Но большой удачи ему в делах не было: через десять лет после приобретения поместья он вынужден был его заложить. Коренного горожанина в деревенской жизни многое отталкивало. Непоседливый Венецианов пытается поддерживать связи с соседями, посещает ярмарки и праздники в окрестных городках и селах, наведывается в Петербург. Но осенью и весной вокруг царила такая непролазная грязь, что пропадала охота покидать свой кров. И все же трудности и лишения не могли уничтожить его привязанности к Софон-кову. И он не жаловался на судьбу, но давал клятвенное обещание вовеки не оставлять уединения.

О своих привязанностях он редко говорил. Да и с кем было ему откровенничать, когда общаться приходилось с ближайшими соседями, богатыми помещиками Милюковыми, с которыми не было и не могло быть большой духовной близости. Лишь как-то нечаянно вырвалось у него признание, как на маслянице в Островках он любовался „прекрасными людьми с кудрями, косами и другими разными диковинными вещами" (А. Эфрос и А. Мюллер, Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников, М.-Л., 1931.). Да в другой раз в скучный разбор бездарной картины Крюгера „Парад" затесалось светлое воспоминание о том, как радует глаз „тихая игра облаков на земле" в летние переменно-облачные дни, когда земля кажется испещренной пятнами, тени и солнечные блики перебегают с предмета на предмет („Литературное прибавление к „Русскому инвалиду", 1831, № 33.). Все это были лишь частности, но за ними стоял весь размеренный строй сельской жизни. Он верил, что именно в деревне его ожидает высшая радость творчества, те минуты вдохновения, которые он называл словом „пора".

Крестьянский вопрос давно уже был в России больным вопросом, мимо него не могли пройти лучшие русские художники. Шибанов и, отчасти, Иван Аргунов первые показали в живописи русских крестьян в их праздничных нарядах, показали степенство их осанки, благообразие и чистосердечие в их лицах. Радищев и вслед за ним рисовальщик Ерменев открыли глаза на ужас бесправного и угнетенного состояния крестьянской бедноты. Правда, позднее Карамзин, наперекор этой суровой правде, рисовал жизнь крестьян в светлых идиллических тонах. В известной фразе его „Бедной Лизы" — „и крестьянки любить умеют" — есть оттенок унизительного барского к ним снисхождения. Но чистосердечие деревенских жителей признавал и он.

В начале XIX века образ русских крестьян все больше привлекает внимание художников. Французский рисовальщик Барбье внимательно и точно передал в своих литографиях их характерный облик. Орловский своим быстрым карандашом метко набрасывал сценки из жизни крестьян, ямщиков и ремесленников. Наконец Кипренский, сын крепостной крестьянки, с особенной теплотой рисовал крестьянских парнишек, которых он мог наблюдать в поместье своего друга Томилова. Впрочем, попытка создать образ крестьянской девушки в живописи („Бедная Лиза") ему не удалась.

Венецианову было суждено совершить в искусстве то, что Белинский позднее поставил в заслугу Кольцову: он открыл поэзию в самом крестьянском быту, обрел формы и краски, чтобы выразить эту поэзию в живописи. Но решение этой задачи не сразу далось художнику. Человек пытливый, настойчивый, неутомимый, Венецианов в своих художественных начинаниях привык доискиваться до всего собственными силами. Создание первой картины из крестьянской жизни стоило ему немало усилий.

В 1820 году на выставке в Петербурге художник обратил внимание на картину французского живописца Гране „Монастырь капуцинов". В настоящее время эта, находящаяся в Эрмитаже картина не в состоянии вызвать чьего-либо восхищения. Но Венецианова она навела на мысли о том, как следует строить перспективу в картине и как следует распределять свет, — знания этого не хватало ему в его жанровых рисунках. Впоследствии художник признавался: ему казалось, будто в картине заключено таинственное волшебство. И тут же в его уме созрело решение использовать перспективу и светотень в картинах из крестьянской жизни, которые он замышлял писать в тиши своего Софонкова.

Гране дал всего лишь толчок — гораздо большее значение имели непосредственные впечатления от натуры. „Пиши, что видишь, не мудри", — говорил себе Венецианов. Теперь ему казалось, что весь его опыт копирования старых мастеров в Эрмитаже может быть откинут. До сих пор он писал a la Rubens, a la Rembrandt, теперь он собирался писать а 1а натура.

Впоследствии эти слова художника были подхвачены его подражателями, которые решили, что он действительно сводит творчество к бесхитростному воспроизведению того, что видел. Тогда многие стали повторять на все лады, что творил он, не мудрствуя. Между тем Венецианов вовсе не собирался отречься от того, чему его научили великие мастера. Он не отрицал значения мысли и поэтического воображения. Но когда в Софонкове ему открылась прелесть новых предметов и в нем проснулось доверие к природе, нужно было защитить свое право широкими глазами смотреть на мир, право, которое великие реалисты всегда отвоевывали себе в борьбе со всякого рода условностями и традиционными формами.

Картиной, в которую Венецианов вложил много сил и любви, было „Гумно" (Русский музей). В работе над ней было что-то от эксперимента, Венецианов как бы повторил в ней опыт художников раннего Возрождения, которые ради перспективы готовы были забыть о таившихся в них богатствах вдохновения. Передавали, что художник пожертвовал срубом в Софонкове, приказал выпилить одну его стенку, чтобы воочию убедиться в незыблемости законов перспективы. Картина его ясно и последовательно построена, бревна гумна тщательно пересчитаны, точка схода строго выдержана, фигуры расставлены, действие источников света размерено, и потому она напоминает и театральную мизансцену с двумя боковыми кулисами и картины итальянских мастеров раннего Возрождения, порой похожие на перспективные чертежи. Во всяком случае, с академическими композициями „Гумно" не имеет ничего общего.

Вместе с тем картина Венецианова не лишена поэтической прелести: в ней мало движения, мало действия, нет торопливости и суматохи, зато ясно выступает строгий трудовой порядок и безукоризненная чистота. Лучший кусок картины — фигура подвязывающей онучи крестьянки, — в сущности, превосходный этюд с натуры, прямо включенный в композицию (Воспр.: „А. Г. Венецианов. Альбом", М., 1954.). В этой простой и невзрачной по внешнему облику женщине неотразимо привлекает ее здоровье, ее физическая и духовная сила. Венецианов так хорошо передал пластику тела, так подчинил части целому, как это удавалось лишь лучшим мастерам крестьянского жанра. Выглядывающая из-за края отпиленной стены женщина также производит живое впечатление, но по своему выполнению уступает главной фигуре.

Одновременно с „Гумном" Венецианов создает ряд других картин и этюдов. Пастель „Чистка свеклы" (Русский музей), в сущности, представляет собой групповой портрет. Венецианов проявил здесь свое возросшее мастерство пастелиста. В картине мало действия: женщины сидят на земле; парень подносит к ним новую корзину; одна из женщин с выражением недовольства на лице поворачивает к нему голову. Композиция „Чистки свеклы" рельефная, как в ранних рисунках. Наклон парня использован для того, чтобы его фигура не нарушала равноголовия. Впрочем, здесь умело введены интервалы. Сами по себе женщины невзрачны, почти некрасивы. Но в их взглядах много теплоты и мягкости — совсем как в групповых портретах Боровиковского (в частности, сестер Гагариных). Венецианов обретал в крестьянских сценах те образы человечности, которые до него были уделом лишь дворянского портрета.

Картины „Параня со Сливнева", „Капитошка" и „Пелагея" по своему портретному характеру примыкают к „Чистке свеклы". В картине „Два крестьянских мальчика со змеем художника, видимо, занимала задача передать освещение „а la nature". Все эти картины говорят о созревании его живописного мастерства, о неизменной теплоте чувств. Но в „Паране" слишком мелочно, описательно переданы деревья на фоне. Правда, в „Пелагее" грабли расположены с расчетом придать устойчивость композиции, но коса за спиной фигуры перебивает ее очертания и нарушает ритм.

Русские музыканты того времени могли гордиться тем, что их романсы распевались наряду с чисто народными песнями. Венецианов мечтал о том, чтобы его картины из крестьянской жизни стали общенародным достоянием, и ради этого он поручает ученикам воспроизводить их в литографии. Нередко литографии выпускались раскрашенными от руки, их называли литохромиями. Благодаря этому искусство Венецианова проникало далеко за пределы узкого круга меценатов из высшего общества.

Художники академического толка не слишком дружелюбно отнеслись к первым успехам Венецианова. Но на выставке перед его „Гумном" толпились люди. Картина была благосклонно принята печатью. Правительство не могло оставить это незамеченным: „Гумно" было приобретено для Русской галереи Эрмитажа, а художнику стали выдавать денежное пособие. Но если бы Венецианов остановился на том, чего он достиг в „Гумне" и в „Чистке свеклы", он не занял бы того места в истории русского искусства, которое ему по праву принадлежит.

Проводя большую часть года в Софонкове, воодушевленный „новыми предметами", открывшимися ему как художнику, Венецианов не стоял в стороне от того, что происходило в русской культуре того времени. Он изредка наезжал в Петербург и в своем сельском уединении жил интересами своего времени. В деся-тых-двадцатых годах, особенно в канун открытого выступления дворянских революционеров против самодержавия, в русской культуре все более заметно стало размежевание художественных направлений, течений, индивидуальностей. Академия неуклонно поддерживала авторитет классицизма, но в этом классицизме все больше оскудевала гражданственность. Академический классицизм все более отгораживался от жизни.

Наперекор ему художники и поэты, группировавшиеся вокруг знатока искусств А. Н. Оленина, при всем своем увлечении античностью не отворачивались от современной жизни, от русского прошлого. Наоборот, они считали, что русская жизнь может быть достойным образом выражена в искусстве с помощью тех форм и образов, которые выработаны были в классической древности. Свое убеждение художники и поэты подкрепляли ссылками на авторитеты. Гердер находил в народных песнях сходство с лирикой Сафо. Прач в музыкальном строе русской народной песни усматривал родство со строем древнеэллинской музыки. Гнедич был горячим защитником мысли о внутреннем родстве древнерусского народного эпоса с поэтическим строем „Илиады".

Программным произведением Гнедича стала его идиллия „Рыбаки" (Н. Гнедич, Стихотворения, Вступит, статья И. Н. Медведевой, Л., 1936, стр. 141.). Чтобы обрисовать счастливую, безмятежную жизнь простых людей, он не переносился в далекую Аттику, но обретал ее в жизни русских рыбаков на берегах Невы, на фоне петербургских прозрачных белых ночей. Идиллия „Рыбаки" проникнута верой в красоту и величие простого народа, восхищением перед подвигами народных героев и поэтическим даром народных певцов. Скромные размеры поэтического дарования Гнедича ограничивали значение его идиллии. Но его попытки соединить мотивы бытового жанра с мотивами высокой героики и древние архаические обороты речи — с русскими народными открывали большие возможности перед всем искусством того времени.

В скульптуре эта идея вдохновляла Мартоса, создателя памятника русским патриотам Минину и Пожарскому, Федора Толстого и некоторых других художников. Из русских живописцев начала XIX века Венецианов больше других обязан был воздействию Оленинского кружка. Своими картинами из крестьянской жизни он в большей степени, чем Гнедич, дал художественное оправдание этому направлению.

Классические мотивы были замечены в искусстве Венецианова уже давно. Но одни видели в них всего лишь пережитки прошлого, с которыми мастеру не удал ось еще покончить. Другие находили в них уступки художника Академии. Упрекали Венецианова за то, что русские парни у него похожи на „переодетых эндимионов" (как Белинский упрекал Гнедича за то, что сквозь рубища его рыбаков проглядывают древнегреческие хитоны). Между тем в действительности классические мотивы в искусстве Венецианова были особой формой поэтического выражения его представления о возвышенности народной жизни.

В стенах Академии художеств Венецианов мог слышать советы молодым художникам „присоединять к истине правдоподобную и выгодную возможность, которая, не отнимая сходства, должна ему служить украшением". Вместе с тем он знал по опыту, как опасны попытки поправлять натуру, как часто это толкает художников к фальши. Сам Венецианов имел на этот счет свое особое мнение. Он готов был признать различие между „натурой простой" и „натурой изящной". Для него произведения греков и Рафаэля служили нормой, так как в них заключены совершенства этой „изящной натуры". Но он считал, что каждому человеку „простая натура" ежедневно являет эти совершенства, и потому, чтобы извлечь из нее „натуру изящную", необходимо погрузиться в изучение великих мастеров. В своей деревенской глуши Венецианов имел перед глазами слепки с классических статуй (Г. Пресное, Античные реминисценции в новом русском искусстве. - В кн. „Материалы по русскому искусству", I, Л., 1928.). Было установлено, что в ряде случаев он вводил в свои картины мотивы, навеянные этими слепками. Но главное было то, что, опираясь на них, он находил красоту в самой деревенской жизни (А. Бену а, Художественное значение Венецианова. - „Золотое Руно", 1907, № 7-9.).

Одновременно со своими работами-этюдами он пишет картины, которые следует считать самыми поэтичными в русской живописи того времени.

Создавая картину „Утро помещицы" (Русский музей), он не расставлял фигур, как в картине „Гумно". Хотя картина явно построена, она подкупает своей как бы нечаянно увиденной в жизни правдой. Хозяйка (предполагают, что жена художника) в утреннем капоте и чепце сидит перед столиком с пером в руке, повернувшись в полуоборот к двум крестьянкам. Она выделяется светлым силуэтом на фоне темного шкафа и отделена от крестьянок светлой ширмой; обе крестьянки занимают подчиненное положение, но в своей осанке сохраняют чувство собственного достоинства. Мотив картины мог быть навеян впечатлениями от голландских картин Эрмитажа на тему утреннего вставания дамы. Но большинству голландских мастеров XVII века не хватало способности Венецианова из куска увиденного в жизни создать подобие классической стелы (Фигура помещицы в картине Венецианова похожа на танагрские статуэтки, напр, в кн.: S. Schneider-Legyel, Griechische Terrakotten, Mimchen, 1936, Abb. 50.).

В ряде картин Венецианов ставит себе и разрешает более сложную задачу — выразить самую сущность жизни русской деревни, полевых работ весной, летом осенью. Конечно, Венецианов должен был знать, что труд крестьянина в страдную пору — это тяжелый, изнурительный труд. Но в его задачи входило показать прежде всего красоту, поэзию труда, и потому эпиграфом к его картинам могут служить строчки Кольцова:

„Весело я лажу

Борону и соху ...

.................

Сладок будет отдых

На снопах тяжелых..."

Полузаконченный этюд Венецианова „Сенокос" (Москва, собр. П. Крылова) позволяет составить себе представление о том, как шла работа художника над картинами. В этюде едва обозначены подробности, в частности, лишь очень обще намечены очертания фигур. Художник стремился прежде всего уловить общий ритм труда, повторные, мерные движения женщин, сгребающих копны сена, последовательность планов, чередование темных и светлых пятен. Строй композиции этой неоконченной картины напоминает рисунок Венецианова „На гулянье". Он показал себя в этой картине тонким поэтом света.

В картине „На пашне. Весна" (Третьяковская галерея) сходная тема приобрела полную зрелость (Н. Дмитриева, Венецианов. - Журн. „Искусство", 1948, № 1.). Здесь никак невозможно видеть всего лишь плоды бесхитростного творчества а 1а натура. Действительно, где мог художник наблюдать, чтобы женщина боронила поле в нарядном сарафане? Как может крестьянка такой легкой, танцующей походкой ступать по свежевспаханным бороздам? Как может случиться, чтобы стоящая женщина была настолько выше лошадей? Но все эти вопросы были бы уместны, если бы перед нами была обычная жанровая картина, вроде значительно более поздней картины М. Клодта „На пашне" (1872, Третьяковская галерея), в которой обстоятельно переданы понурая крестьянская лошадка с жеребенком, женщина рядом с плугом, всматривающаяся в бричку на пыльной дороге, далекие фигуры пахарей, крестьянские избы, деревья, стаи грачей, весенние облака и косые лучи солнца, — словом все то, что может каждый заметить на пашне. Но „Весна" Венецианова — это не картина-повесть, а картина-песня, и поэтические вольности и умолчания ее оправданы задачей воссоздать лишь общее представление весны, то радостное настроение, которое охватывает человека. Видно, изучение натуры, лежавшее в основе таких картин, как „Гумно", служило художнику подготовкой. Когда же его вдохновение вырвалось на свободу, звонкая песня полилась из его уст.

Всего несколько черт, несколько скупо обрисованных образов, но именно поэтому так выпукло выступает самое главное: высокое, прозрачное бледно-голубое небо, далекий простор еще пустых полей и много-много света — словом, все то, что так радует глаз весной на воле. Художник хотел воспеть весну как время, когда пробуждение обновленной природы деревенские женщины празднуют хороводами и плясками. Поэтому крестьянка его представлена в праздничном наряде и, ведя коней, она ступает, как античная нимфа, которая вместе с подругами весело танцует на зеленой лужайке.

Венецианов почувствовал в одетой в сарафан русской крестьянке ее природное изящество, и отсюда оправдано ее сходство с эллинской девушкой в высоко подпоясанном хитоне. Он хотел придать ей черты величавости и потому опустил горизонт, она высоко поднимается над конями. В ее облике есть достоинство, и не случайно сходство ее с княгиней Ольгой в картине неизвестного мастера „Первая встреча князя Игоря с Ольгой" (Третьяковская галерея) или с нижегородскими женщинами в рельефе Мартоса на памятнике Минину и Пожарскому.

Мерный ритм полевых работ Венецианов выразил не только в движении женщины и коней, но и во встречном движении женщины вдали, как слабое эхо повторяющей основную тему. Он положил с краю поля выкорчеванный пень и посадил в углу картины младенца, чтобы осязательнее стал первый план; он четко обрисовал кружево первой зелени на деревце, чтобы сильнее было ощущение простора. На холодном голубом небе нежно выделяется розовый сарафан крестьянки, и все краски картины, радостные, светлые, прозрачные, звонкие, насквозь пронизанные светом, соответствуют ее общему поэтическому строю.

В картине „На жатве. Лето" (Третьяковская галерея) крестьянка вкушает заслуженный отдых, и вслед за нею мы смотрим с высокого помоста на расстилающуюся перед глазами ниву. Небо синее, земля покрыта густой золотистой рожью и скирдами, воздух заливает слепящий свет и томительный полдневный зной. Отдыхающая жница с ребенком сидит, как женщина в „Гумне". Но там все было тяжеловесно и материально, четко очерчено и вылеплено. Теперь очертания лишь легко намечены, зато сильнее выступает изящество фигуры, похожей на античную статуэтку. Недаром и отброшенный серп выглядит как атрибут богини плодородия.

Прозрачно написана и стеной стоящая рожь, и женщины, и дети, благодаря которым фигура жницы на деревянном помосте включается в этот пейзаж. Изящная фигура жницы с лежащим рядом с ней ее атрибутом, серпом, — это не простая жанровая фигурка, созданная художником по непосредственному впечатлению. Для того чтобы оценить „поэтический подтекст" этой картины Венецианова, нужно сравнить его фигуру жницы с образом женщины — олицетворением родины — в рельефе „Народное ополчение", созданном Федором Толстым в серии его медальонов на тему Отечественной войны 1812 года (Э. Кузнецова, Отечественная'война 1812г. в медальонах Ф. Толстого. - Журн. „Искусство", 1962, №9.). В торжественно восседающей на высоком троне женщине в кокошнике мы видим тот чисто русский идеал женщины, который вдохновлял и Венецианова. Здесь в самой отчетливости пластической формы ясно выступает нечто от того эллинства, которое ставит Венецианова в один ряд с мастерами Древней Руси, включая великого Андрея Рублева.

К этим двум картинам примыкает „Сенокос" (Воспр.:Н.Врангель,Венецианов в частных собраниях, Спб.,1911). Но здесь полевые работы отодвинуты на второй план, зато воспевается материнство крестьянки. Фигура матери с ее строгим профилем камеи и на этот раз подобна женщинам в кокошниках. Но пейзаж должен подчеркивать величие главной фигуры, и потому за ней отвесно поднимается огромная копна сена, горизонт высоко поднят, ветви деревьев закрывают дали. Фигура матери, кормящей грудью младенца, величава и спокойна, как богиня, и только вопросительный взгляд ребенка вносит в эту сцену оттенок душевной теплоты. Пирамидальная композиция напоминает о том, что Венецианов всегда был почитателем Рафаэля.

Позднее Герцен с горечью признавался: „Женщина в крестьянстве слишком баба... чтобы быть красивой". Еще позднее герою рассказа Глеба Успенского „Выпрямила" учителю Тяпушкину нужно было прийти в восхищение от Венеры Милосской для того, чтобы затем у себя в деревне в движении женщин, разгребающих сено, обнаружить черты античной грации. Русским людям начала XIX века казалось естественным, что простым крестьянкам присущи признаки классической красоты. Венецианов был в этом не одинок. В „Евгении Онегине" Пушкина есть слова: „В избушке, распевая, дева прядет". В примечании к этой строке поэт высмеивает критика, обиженного тем, что простая деревенская девка названа девой, тогда как несколькими строками далее благородные барышни названы девчонками. Сходным образом и Баратынский в стихотворении „Осень" придает возвышенный облик крестьянину, называя его топор секирою.

Если мы хотим взглянуть в глаза крестьянским женщинам, воспетым Венециановым в „Весне" и в „Лете", нужно обратиться прежде всего к его „Жнице", небольшой пастели, которая может рассматриваться как подготовительный этюд к картине на ту же тему. В ней подкупает прежде всего отсутствие мелочной характеристики подробностей его более поздних работ. В пастели больше обобщенности, сильнее выявлены контуры, положенный на плечо серп гармонирует с овалом лица и краем кокошника.

Такие картины, как „Жница" (Русский музей) и „Крестьянская девушка" (Смоленский музей), должны быть признаны полным выражением его представлений о красоте, духовном благородстве крестьянки. В облике жницы с ее твердым спокойным взглядом есть нечто глубоко русское. Таких круглолицых девушек с их плавной походкой воспевают народные песни. В чертах ее лица нет яркой красоты южанок, но этим чертам присуща та соразмерность, которая так чарует в древних греческих мраморах. В облике девушки, особенно в ее губах, есть нечто робкое, девичье, почти что детское, в глазах ее сквозит доверчивость к людям, задушевность. Венецианов запечатлел образ русской женщины, еще не познавшей ту горькую долю, о которой так часто заходит речь в народной поэзии.

В обеих картинах нет эскизности выполнения, как в пастели, все передано предметно и тонко. И вместе с тем формы так обобщены, что голову „Крестьянской девушки" можно принять за фрагмент классической фрески. В „Жнице" дуга серпа служит как бы ритмическим ключом композиции; отголоски ее можно видеть и в лентах, которыми повязан кокошник, и в склоненных колосьях, и в очертаниях плеч и всего овала ее юного личика (Этот ритм утрачен в зеркальном повторении картины Венецианова в литографии (Т. Алексеева, Художники школы Венецианова, М., 1958, илл. к стр. 56-57).).

Еще за сорок лет до Венецианова крепостной художник Иван Аргунов создал обаятельный, но несколько робкий, как бы скованный образ „Крестьянки в русском костюме". В жницах Венецианова можно видеть более свободное истолкование крестьянского образа современником пушкинской поэзии. Пушкин признавался, что муза явилась ему в облике уездной барышни Татьяны. Венецианову выпало на долю счастье увидеть свою музу в облике русской крестьянской девушки. Позднее Кольцов создает свой обаятельный образ темноглазой белолицей девушки с алыми, как заря, щеками, но он не так осязателен, как у Венецианова, об этой девушке лишь тоскует косарь, как о несбыточном счастье.

К картинам Венецианова, посвященным крестьянским женщинам, примыкает еще одно его произведение — „Спящий пастушок" (Русский музей). Венецианов сделал для него довольно точный набросок с натуры, но в картину вошли из наброска лишь пейзажные мотивы; фигура самого пастушка в картине переиначена, опоэтизирована. Русские народные песни нередко начинаются „зачином", картиной природы — как моральной среды, в которой действует человек:

„Ай во поле калина,

Под калиной малина,

Под малиной девица

Рвала цветы со травы,

Вила венок на главу..."

Картина Венецианова написана не на тему какой-либо песни, но построена она на песенный лад; герой ее пастушок — это песенный герой; мирно заснувшая за ним природа не шелохнет, не дрогнет, словно боится разбудить дремлющее дитя.

Своим пейзажем в картине „Спящий пастушок" Венецианов на полстолетия опередил других русских художников. Он первым оценил неповторимую прелесть среднерусской природы, которой до него, в сущности, никто из художников не замечал, очарование невзрачного серенького дня, воспетое Пушкиным в строках „Евгения Онегина" о сломанном заборе и двух рябинах перед ним. Мотив, который в живописи впервые затронул Венецианов, после него будет звучать у многих русских пейзажистов; он станет основной темой русского пейзажа. Трудно себе представить что-либо более русское, чем пастушок Венецианова, но этому не противоречит, что мотив спящего под деревцем мальчика напоминает пасторали в венецианской живописи Возрождения.

Картинами песенного склада Венецианов прочно утвердил в русском искусстве поэзию крестьянской жизни и труда, чего до него не удавалось сделать другим русским живописцам. Но он не мог остановиться на достигнутом. В ряде картин второй половины 20-х годов он стремится передать и более сложные состояния и настроения. „Мальчик, одевающий лапоть" — нежный, изящный, отчасти похож на пастушка, он на минуту остановился, задумался, оглянулся, в нем точно проснулась какая-то мысль; недаром эту скромную жанровую картину позднее пытались истолковать как изображение юного Ломоносова. В „Крестьянке с васильками", в этой повязанной простым платком, в холщовой рубахе девушке Венецианов замечает едва ли не то же богатство душевного мира, которое он впервые увидал в облике Путятиной. Но на этот раз его занимают не столько черты индивидуальности, сколько состояние грусти, в которой проявляется столько душевного благородства человека; отсюда и даль окутана мечтательной дымкой и менее материально передана одежда, зато чисто звучит нежная голубизна васильков и отделки сарафана.

Венецианов всматривается в лица крестьян, изучает их и прилагает усилия передать их облик „вещественно и материально". Возможно, что „Голова крестьянина" должна была служить этюдом к иконе Христа для какой-то местной церкви. В этих попытках перенести образы простых людей в церковную живопись Венецианов действовал, как старые мастера, в частности Иордане и Рибейра. Мужественная характеристика лица близка к картине „Обед" М. Шибанова. В „Захарке" с топором за плечами, с огромной отцовской шапкой на голове, схвачено его не по летам смышленое выражение, нахмуренный взгляд, вздернутый нос и детские толстые губы. В „Девушке с кошкой" подмечено ее оттопыренное ушко, придающее ей нечто детское; с почти фотографической точностью передано внимание, с которым котенок, прижавшийся к ее плечику, впился глазами в художника.

В более поздних произведениях мастера, как, например, в его „Женщине с посудой", тщательно выписан узор головного платка, блеск ее глаз и напряженный взгляд, устремленный на зрителя; в „Девушке в клетчатом платке" ее серьезность не по летам предвосхищает русский портрет второй половины XIX века. Красота ее узорчатого платка вплетена в живописную ткань картины так, как это умел делать только Венецианов. Вместе с тем с появлением почти протокольной точности выполнения этюдов с натуры в живописи Венецианова утрачивается единство, форма менее пластична, фон кажется плоским и, самое главное, исчезает тот музыкальный ритм очертаний, который небольшой пастели „Жница" придает монументальную силу. В поздних работах Венецианову удавалось достигнуть в крестьянских образах большей полноты и обстоятельности характеристик, но „изящная природа" от него ускользает. Только в начале нашего века самые драгоценные черты в наследии Венецианова находят себе продолжение в творчестве К. Петрова-Водкина. Этот художник никогда не грешил подражанием своему предшественнику, в творчестве его сказался большой накопленный временем опыт. Петрова-Водкина во многом вдохновляла и древнерусская икона, о которой в начале XIX века не имели еще понятия. Но самый факт, что художник XX века смог гармонично сочетать в себе нечто от древнерусской классики и от классики пушкинской поры, говорит о том, что эта последняя прочно опиралась на народные основы русского искусства.