**ДЕКОРАТИВНО-ПРИКЛАДНОЕ И НАРОДНОЕ ИСКУССТВО**

**ВВЕДЕНИЕ**

В русском прикладном искусстве в первой половине XIX столетия не происходило значительных перемен по сравнению с предшествующим временем. Восприняв традиции классицизма, идя в ногу с архитектурой, русская мебель, мелкая пластика, фарфор, посуда, ткани и другие предметы декоративно-прикладного искусства приобретали все большую строгость стиля. Этот процесс достиг высшей точки в первые десятилетия XIX в. К середине же столетия по мере ослабления всеобщего влияния классицизма декоративно-прикладное искусство начало утрачивать прежнюю цельность и приобретать черты эклектичности.

Мебель начала XIX в., большие фарфоровые вазы, изготовленные на Императорском фарфоровом заводе (ныне завод им. Ломоносова), чайные сервизы, даже маленькие фарфоровые фигурки, выполненные на заводе Ф. Гарднера (ныне Дмитровский фарфоровый завод), нельзя не соотнести с интерьерами, которые они украшали. Архитекторы и мебельщики в креслах, комодах, туалетах либо диванах из красного дерева или карельской березы любили использовать выразительность широких полированных плоскостей, применяли бронзовые детали, иногда вводили в предметы мебели карнизы, кронштейны, пилястры или арки, уподобляя эти предметы архитектурным сооружениям. В больших фарфоровых вазах также проявлялось тяготение к монументальности. Вспомним, что часто авторами эскизов ваз или образцов мебели были видные архитекторы — такие, как Воронихин и Росси.

В искусстве ткани, где мастера охотно применяли растительный орнамент, в большей мере использовались народные традиции. Правда, и в этой области прикладного творчества общее развитие стиля сказалось достаточно определенно. Русская текстильная промышленность сделала в первой половине века немалые успехи, что было замечено и иностранными специалистами.

Наиболее устойчивыми формами прикладного творчества были различные области народного искусства, народного художественного ремесла. В первой половине века народные мастера продолжали работать в прежних видах и направлениях — они режут и расписывают прялки, изготовляют из дерева разного рода ковши и скобкари, мастерицы расшивают полотенца, плотники режут из дерева узорные доски-рельефы для изб. Резьба по кости продолжает прежнюю линию узорной филигранной отделки. Правда, и в керамике, и в резных деталях народной архитектуры в известной мере проявляются черты господствовавшего тогда в «ученом» искусстве классицизма. Но общих путей народного творчества эти черты не определяют. Это творчество продолжает сохранять прежнюю наивность, непосредственность, простоту. В нем по-прежнему выражаются эстетические представления трудового люда.

**ЖИВОПИСЬ**

Если архитектура и скульптура угасали вместе с классицизмом, то живопись, напротив, по мере того как классицизм старел и умирал, все более расцветала, утверждая себя на новых путях художественного движения. Те живописцы, которые шли проторенными путями классицизма, приобретшего в живописи к началу XIX в. академический оттенок, не достигли больших высот. Правда, современники высоко ценили их искусство; исторический жанр, в котором они работали, считался в Академии самым высоким. Однако история не пощадила этих художников, отодвинув их на второй план, впереди поставив тех, кто стремился по-новому осмысливать и истолковывать современную действительность.

**ИСТОРИЧЕСКАЯ ЖИВОПИСЬ**

Правда, в исторической живописи происходили некоторые перемены. Они заключались в том, что все больший вес приобретала национальная тематика. Один из самых известных исторических живописцев начала столетия Андрей Иванов — отец великого Александра Иванова — чаще всего посвящал свои произведения героям из древней истории России — Мстиславу Удалому, победившему в единоборстве половецкого князя Редедю, или молодому киевлянину, пробравшемуся с великим риском для жизни сквозь половецкую осаду, чтобы вызвать подмогу осажденному Киеву. Другой художник начала XIX в. Дмитрий Иванов посвятил свою картину Марфе Посаднице, которая тогда в представлении передовых людей начала XIX в. была последовательным борцом за новгородскую вольницу. Исторические персонажи во всех этих произведениях выступали как подлинные герои. Их подвиги должны были служить поводом для сопоставления истории с современностью, которая также требовала героических поступков в то напряженное время. Иногда даже события недавних лет — например, расстрел французскими войсками так называемых поджигателей в Москве в 1812 г.— становились сюжетами для исторических живописцев и даже задавались в качестве программ в Академии.

И, тем не менее, историческая живопись в чем-то самом существенном не продвинулась вперед по сравнению с мастерами конца XVIII столетия. Больше того, в ней усилились моменты внешней театрализации действия, условность жестов, сухость и академичность рисунка, холодность и абстрактность цветовых решений.

Особенно отчетливо мы представляем себе уже с исторической позиции это отставание академического исторического жанра от успехов тех художников, которые прокладывали новые пути. С первых же шагов новая русская живопись XIX в. связала свою судьбу с романтизмом.

**О. КИПРЕНСКИЙ**

Одним из художников, стоявших у истоков искусства XIX в. был Орест Адамович Кипренский (1782—1836). Если на весы истории положить, с одной стороны, все картины исторических живописцев начала века, а с другой — несколько портретов Кипренского, то последние бесспорно перевесят. Именно они говорят нам о том времени; в них душа тех лет. В них красота волнения и порыв, стремление к динамике внутренней жизни. Кипренский не удовлетворялся окружающей его действительностью; он искал в человеке возвышенное начало, изображая своих героев в лучшие минуты, передавая их способность чувствовать, их стремление жить духовной жизнью.

Кипренский писал портреты. Лучшие из них были созданы в конце 1800-х — в 1810-х годах. Художник всегда как бы держал перед глазами высокий человеческий идеал; он искал его отблески в тех конкретных людях, которые оказывались перед его мольбертом. Им постоянно руководила вера в способности человека, в истинные человеческие качества, не зависящие от сословия и общественного положения. Художник часто обращался к автопортрету. Он через собственный характер, на опыте своего мира чувств познавал человеческие страсти. Ранние автопортреты Кипренского могут вызвать в памяти автопортреты Жерико или Делакруа. Всюду мы встречаем образ молодого человека, известного нам по романам Стендаля, живущего в сфере чувств, лица частного, не имеющего отношения к государственным или общественным иерархиям, отчужденного от этих социальных систем и противостоящего им своей индивидуальностью. Но выступают и черты различия. Автопортреты Кипренского, как и другие его портреты, несут в себе черты сдержанности, подчас даже некоторой робости чувств перед открытым миром. Эти герои еще не самоутвердились. Если герой французского портрета романтического времени входит в мир, подчиняя его себе, несмотря на конфликтность среды, в которой он находится, то в русском портрете герой еще чем-то остановлен в этом движении, в этой экспрессии. Автопортретные образы Кипренского, образы Ростопчиной (1809), Давыдова (1809), мальчика Челищева (1808— 1809), Жуковского (1816) «раздумчивы». Герои Кипренского вглядываются в мир, вверяют себя собеседнику. Не случайно эти портреты иногда сравнивают со стихотворными посланиями другу — с тем жанром лирической поэзии, который был широко распространен в предпушкинское и пушкинское время. Не зря модели Кипренского, живущие в своем особом мире, открываются зрителю, словно предлагая почувствовать их внутренний мир — всегда сложный, подвижный, подверженный мимолетным настроениям.

Кипренский открыл не только новые качества человека, но и новые возможности живописи. Каждый его портрет имеет свой особый живописный строй. Одни построены на резком контрасте света и тени. В других главным живописным средством оказывается тонкая градация близких друг другу цветов. То поражает тонкость и драгоценность валерной живописи. То — как в портрете мальчика Челищева — звучный аккорд чистых красок: красный, синий и белый сопоставлены решительно, но гармонично; они сплетаются вместе в живописи лица — необычайно свободной и открытой по фактуре. Каждый портрет неповторим в своем живописном качестве. Это многообразие проявлений творческого лица художника также принадлежит новому веку — романтической творческой концепции.

Разумеется, романтизм в русской живописи начала века не был столь же мощным направлением, как во Франции или Германии. Россия не имела в те годы той почвы для последовательного развития романтизма, какая была во Франции после разочарования в последствиях прошедшей революции, или в Германии, где, словно сама действительность требовала освежающего порыва «бури и натиска», породившего романтизм. Романтизм Кипренского не знает проявлений крайней взволнованности, не знает неразрешимых противоречий. Он вбирает в себя нечто от классической гармонии. Ибо время его расцвета совпадает с временем общественного подъема в России, а в такое время невозможно крайне обостренное противопоставление человеческой личности всему окружающему миру. И тем не менее творчеством Кипренского, стремившегося весь мир пропустить сквозь собственную душу, отрицавшего своим искусством нормативность классицизма, начинается русский романтизм.

Все вышесказанное мы можем отнести к раннему периоду деятельности художника. В поздний период (20—30-е годы XIX в.) удача приходит к Кипренскому сравнительно редко. Тем не менее он сумел создать лучший прижизненный портрет Пушкина (1827), передающий высокое вдохновение поэта, и целый ряд превосходных графических портретных произведений. В большинстве своем живописные работы позднего Кипренского свидетельствовали об ослаблении былого вдохновенного подъема; в них не было прежней живописной изысканности или напряженности. Идеал художника померк, утратил свою жизненную основу, оказался иллюзорным. Что же касается графики, то в ней с самого начала Кипренский рассчитывал на более бытовой, повседневный аспект истолкования человеческой личности. Графика художника почти до последних лет его творчества продолжала сохранять высокое качество. Рисунки Кипренского в целом сыграли большую роль в развитии графического искусства: впервые рисуночные портреты приобрели столь важное самостоятельное значение, а сама графическая техника оказалась последовательно выявленной в своих специфических возможностях.

Свободный рисунок Кипренского основан на тональном многообразии; художник использует различные приемы — штриховки, подцветки пастелью, акварелью или цветными карандашами, разнообразит штрих, давая широкую градацию его вариантов — от тонкого, еле ощутимого касания до сильного нажима мягкого итальянского карандаша.

**А. ОРЛОВСКИЙ**

Кипренский был не одинок. К формам романтического портрета обращался А. Г. Варнек, хотя и редко достигавший непосредственной передачи чувств. Как последовательный романтик выступает А. О. Орловский (1777—1832), проведший молодые годы на своей родине — в Польше, учившийся там у француза Норблена и попавший в Россию в самом начале XIX столетия. Прожив более 30 лет в России, Орловский не только принес в русское искусство черты западного романтизма, но и сам оказался под сильным влиянием русской художественной культуры, сжился с ней, воспринял многие ее черты.

Наиболее последовательным выражением романтической тенденции стали в творчестве Орловского многочисленные изображения всадников, кораблекрушений, воинских бивуаков. Здесь он в большей мере, чем в других сюжетах, отдавал дань западным образцам. Большой интерес представляют другие виды и жанры художественного творчества, в которых, несмотря на немалую долю дилетантизма, Орловскому суждено было сыграть известную роль в развитии русской живописи и графики. Одним из первых он начал культивировать карикатуру. Этот вид графики приобрел популярность в годы войны с Наполеоном.

Карикатуры, разоблачающие французских генералов, Наполеона, французоманию в России, рисовали многие — скульптор И. И. Теребенев, бывший одновременно и видным графиком, А. Г. Венецианов — известный живописец того времени. Однако рисунки, которые они делали, не были карикатурами в полном смысле этого слова. Все они имитировали народный лубок; их листы были скорее народными картинками. Орловский же в своих карикатурах исходил из новых установок романтического направления — он искал в своих «моделях» характерное, причудливое, преувеличивал эти особые качества.

Вместе с Кипренским Орловский сделал рисунок самостоятельным, самоценным произведением искусства. Рисуночные портреты Орловского разнообразны. Иногда он воплощает идеал романтизма: в автопортрете 1809 г., нарисованном углем, сангиной и мелом, он передает порыв, мятежную взволнованность, напряжение; в иных случаях, как в портретах И. А. Крылова или Л. С. Пушкина, художник спокойно изучает модель, внимательно воспроизводит ее характерные черты и особенности.

Еще более реалистические тенденции дают себя знать в жанровых работах мастера, затрагивающих существенные стороны жизни.

Примечательны сюжеты, которые выбирает Орловский. Он изображает в своих рисунках и литографиях различного рода уличные сцены. Его острый глаз запечатлевает арестантов, бредущих под конвоем по улицам Петербурга и просящих подаяния; иногда он изображает многолюдные сцены на улицах или на площадях, где снует народ, идет торговля; часто под пером или карандашом Орловского перед нами оживают всадники — башкиры, «иноплеменные» воины, которых художник мог видеть в Петербурге. Он рисует постоялые дворы, сцены зимних скачек на Неве, каменщика с тачкой в руках и многое другое. Все эти сюжеты в более позднее время получат широкое распространение в русской живописи и графике. Оценивая вклад этого мастера, можно сказать, что Орловский, с одной стороны, предвещал новый этап романтического движения, начавшийся в 30-е годы и давший в большинстве случаев более внешнее выражение романтической концепции, а с другой — развитие жанра, расцвет которого в 20—30-е годы указывал путь к реализму.

**СИЛЬВЕСТР ЩЕДРИН**

Замыкает группу художников, представляющих русский романтизм на первом его этапе, пейзажист Сильвестр Щедрин (1791 — 1830). Он начинал в то время, когда в русском пейзаже наблюдался некоторый застой: декоративный пейзаж XVIII в. завершал свое развитие, а наметившиеся тенденции лирического осмысления природы оказались вытесненными протокольной строгостью и сухостью видописи и классицистическим схематизмом. В раннем творчестве Сильвестра Щедрина заметна известная остановка на месте: он повинуется традиции, создает произведения довольно стереотипные, используя определенные законы пейзажной живописи, утвердившиеся к тому времени: четко членит пространство на три плана в глубину, по краям картины изображает какие-то предметы, служащие своеобразными кулисами, в глубине в центре помещает какое-либо здание, оказывающееся смысловым и композиционным центром пейзажа. Понадобились существенные перемены в жизни, освобождение от академического надзора, поездка в Италию, чтобы преодолеть этот застой и приникнуть к источнику реальной живой жизни. Более десяти лет художник провел в Италии, которая рисовалась тогда русским художникам и поэтам «землей обетованной». Там он пережил расцвет творчества; там же и умер, не успев вернуться на родину. Это были лучшие годы его короткой жизни и полного исканий творчества. Щедрин писал итальянские виды. Италия с ее живописной, великолепной природой рисовалась ему как раз тем местом, где может и должен творить художник-пейзажист. Природа у Щедрина всегда возвышенная, сияющая радостными красками; она опьяняет человека, приносит ему сладостное ощущение счастья. Она словно предрасполагает к тому «прекрасному ничегонеделанью», которое в глазах русских было истинной основой итальянской жизни. Путь к такому пониманию природы был открыт художнику новыми романтическими представлениями о взаимоотношениях человека и окружающей его природной среды; природа оказалась способной подавить человека своим необъятным величием (как это случилось в пейзаже немецкого живописца того времени Каспара Давида Фридриха) или же открыть ему свою внутреннюю жизнь для совместного бытия. Последним путем пошли англичанин Констебль, французы — молодой Коро, Мишель и русский живописец Щедрин, каждый из которых явился для своей национальной школы родоначальником пленэра.

Щедрин был первым русским художником, начавшим работать на открытом воздухе. Он лишь завершал свои картины в мастерской — «украшал» их, как говорил он сам. Это были первые шаги на пути завоевания пленэра. И чтобы сделать эти первые шаги, необходимо было отказаться от старого понимания пейзажа. Первые серьезные результаты этих новых исканий были достигнуты в середине 20-х годов XIX в. Картина «Новый Рим», несколько раз повторенная художником ввиду большого спроса со стороны покупателей из разных стран, изображает набережную Тибра, рыбаков за своим занятием, простые дома, а в стороне от них — древние памятники — средневековый замок св. Ангела, вдали — собор св. Петра. Если мастера классицистического пейзажа, изображая Рим, всегда интересовались прежде всего памятниками Вечного города, то для Щедрина эти памятники оказываются лишь равноценной с другими частью современного городского пейзажа и художник не стремится их как-либо выделить, поместить в центре, подвести к ним глаз зрителя с помощью перспективы или композиции. Не зря он и картину свою называет «Новый Рим». Современная жизнь в своей повседневной красоте несет в себе возвышенное начало.

Такими же чертами отмечены и «Берег в Сорренто с видом на остров Капри» (1826), несколько вариантов картин, изображающих гавани в Сорренто, набережную в Неаполе. В этих местах Щедрин подолгу проводил время, наслаждаясь неаполитанским воздухом, прекрасным побережьем, наблюдая жизнь простолюдинов, запечатлевая ее в своих произведениях. Жанровые мотивы, включенные в пейзаж, у него остаются прежние: рыбаки, раскидывающие свое сети, люди, стоящие группами и беседующие друг с другом, женщины и мужчины, торгующие на набережной разными товарами, отдыхающие где-нибудь в тени путники. Но главным остается для Щедрина природа — немеркнущая в своей красоте, исполненная неги, сладострастной истомы, спокойная и умиротворенная. Гавани у Щедрина закрыты цепью скал, не подвержены воздействию бурь, изолированы от бесконечного и бескрайнего пространства. Композиции этих картин всегда уравновешенны.

Новые мотивы, взятые из окружающей действительности, стремление художника запечатлеть жизнь в ее реальности заставляли Щедрина постоянно искать живописную правду — правду воздуха, света, их взаимодействия, овладевать законами пленэрной живописи. Художник изгонял из своей палитры традиционные коричневые «музейные» тона ради холодных тонов, серебристых, серых, всегда сложных в переходах и вариациях. Под конец жизни он вернулся к горячим краскам. Примерами этого возврата были картины с изображением одной и той же веранды, увитой виноградом, выполненные в конце 20-х годов. В этих картинах Щедрин стремился к цветовому напряжению; его холсты загорались теплыми тонами; он часто прибегал к красной краске, как бы разбрасывая теплые коричневые или розовые блики по всей картинной плоскости и постепенно подготавливая сильные яркие удары красного — в одежде или в головных уборах людей, скрывающихся в тени веранд. Но эти яркие краски не нарушали воздушной убедительности картин Щедрина, уже овладевавшего всей сложностью цветосветовых отношений.

Щедрин пользовался всеобщей славой: его картины расходились по различным коллекциям, многие из них так и остались за границей. Художник охотно повторял по нескольку раз свои излюбленные мотивы. Эти повторения способствовали развитию живописного таланта Щедрина: он с большим вниманием относился к деталям, к конкретным световым ситуациям. Последний мотив Щедрина — вид Неаполя в лунную ночь — таил в себе нечто новое. В эффектном сопоставлении двух световых источников — луны и костра на берегу — заключалось уже зерно нового романтизма в духе Максима Воробьева, с его световыми эффектами и контрастами светотени.

Как и у Орловского, другим важным для развития живописи увлечением Щедрина был жанр. Дело не только в наличии человеческих фигур в пейзажах; у Щедрина были самостоятельные жанровые сценки. Интерес к жанровым мотивам у Орловского и Сильвестра Щедрина, который был пейзажистом, у Кипренского, казалось бы, далекого в своих романтических устремлениях от моментов повседневности, но тем не менее нередко запечатлевавшего крестьянских детей или целые сцены обыденной действительности,— этот интерес сам по себе весьма показателен. Жанровые тенденции последовательно развивались и расширялись; они как бы пролегали через разные направления, различные стили и преобладали в творчестве тех двух художников, которые наиболее ярко выявили этот интерес к жанру. Этими художниками были В. А. Тропинин и А. Г. Венецианов. Ставя их рядом друг с другом, нельзя, однако, забывать ту разницу, которая между ними была. Несмотря на общее для них обоих тяготение к повседневности, только Венецианова следует считать истинным родоначальником жанровой живописи. У Тропинина же это тяготение проявилось в других формах: он жанризировал портрет, в то время как бытовой жанр в его варианте оставался в пределах прежней, характерной для XVIII в. зависимости от фламандских образцов.

**В. ТРОПИНИН**

В.А. Тропинин (1776—1857) демонстрировал своим творчеством постепенный, а не резкий, как у Кипренского, переход от XVIII к XIX столетию. Сначала крепостной художник, не успевший по вине своего хозяина доучиться в Академии, он лишь к 45 годам освободился от крепостной зависимости и, обосновавшись в Москве, уже получив признание, звание академика, развернул свою обширную портретную деятельность, добившись успехов, славы и высокого совершенства. Тропинин усвоил традиции сентиментализма Боровиковского и вообще использовал наследие XVIII в., что особенно заметно в ранних произведениях. В «Девушке с Подола» (800-е годы) дает себя знать стремление к чувствительности, к внешней благообразности, а чувства самого художника по отношению к своей модели можно было бы уподобить умилению. Однако вскоре художник утвердил и собственный принцип трактовки человека. Его портреты 20—30-х годов, т. е. периода расцвета, свидетельствуют уже о совершенно самостоятельной образной концепции. Тропинина можно считать антиподом Кипренского. Портреты московского мастера всегда простые, «домашние». В его героях нет особого внутреннего волнения. Но зато они ведут себя непринужденно, спокойно. Художник с большой непосредственностью воспринимает и передает особенности модели и ту обстановку, в которой эта модель пребывает. В этих портретах есть правда характеров и правда среды. В них проявляется интерес к конкретному окружению человека, к его одежде, к точно отмеченному моменту, в котором выявляется именно данное состояние человека. Вместе с тем эти портреты отличаются высокими живописными достоинствами: мягкая моделировка объема, сопровождавшаяся тональным единством, не мешает Тропинину видеть подчас и ценность самостоятельных цветовых качеств, и красоту фактуры. Все эти особенности мы можем наблюдать в портретах сына (ок. 1818), Булахова (1823), Равича (1825), Зубовой (1834) и др. Портрет сына отличается особенной непосредственностью. Это погрудное изображение мальчика, показанного в сильном движении. Голова его повернута в сторону; солнечный свет заливает правую часть фигуры, привнося в образ момент живой случайности. Разметавшиеся, непричесанные волосы светятся под солнечными лучами. Все объемы вылеплены сочной светотенью. Портрет сына Тропинина составляет разительный контраст портрету мальчика Челищева. Если у Кипренского изображен «взрослый» ребенок, вдумчивый, погруженный в свой собственный мир мыслей и переживаний, то у Тропинина, напротив, в портрете сына выявлено все детское, простое и непосредственное.

Портрет Булахова также свидетельствует об особой манере Тропинина. Герой его одет в домашнее платье. В мягком, уютном халате он спокойно сидит перед художником, держа в руке книгу и обратив свой дружелюбный взгляд на зрителя. В этом образе царит благорасположение, чувство симпатии, спокойная домовитость.

Интерес художника к среде, к обстановке, в которой пребывают люди, привел его к особому типу картины, в которой портрет соединяется с жанром. В многочисленных «Кружевницах», «Золотошвейках», «Гитаристах», как правило, присутствует типизированный портретный образ и вместе с тем художник воссоздает некое действие, пусть однозначное и простое. В этих работах особенно ясна связь Тропинина с сентименталистским наследием предшествующих живописцев, но тропининские образы больше тяготеют к жанру, к бытовому началу.

Знаменитая «Кружевница» (1823) свидетельствует о том, как жанр и портрет идут навстречу друг другу. Судя по предварительному рисунку, художник начинал с совершенно конкретного образа молодой женщины, затем несколько идеализировал его, но все же сохранил портретную основу. Жанровый мотив также получил известное, хотя и неполное развитие. Тро-пинин показал процесс работы кружевницы, точно изобразил все детали. Но сам сюжет не имеет в картине значительного развития: повествование еле намечено, нет завязки и развязки. Эти элементы, включи их Тропинин в свою картину, разрушили бы портретную основу, перенесли бы акцент на жанровое построение образа. Чисто жанровые сцены — изображения деревенской свадьбы, жатвы и другие — остались в наследии Тропинина явлениями второстепенными. А «Кружевница» -и ей подобные «полужанры-полупортреты» стали закономерным выражением основных творческих интересов художника.

Тропининское творчество во многом определило специфически московские черты живописи. Тропинин был в московской живописи центральной фигурой. Хоть он сам и не вел преподавательскую работу, учителя и ученики Московского училища ориентировались на опыт Тропинина и его традиция продолжалась вплоть до конца XIX столетия.

**А. ВЕНЕЦИАНОВ**

Истинным родоначальником бытового жанра в русской живописи стал Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847). Сначала простой служащий, чертежник и землемер, он в самом начале XIX века занялся живописью, отдавая предпочтение портрету. Переехав из Москвы в Петербург, он брал уроки у Боровиковского, быстро восполнив тем самым серьезные пробелы в художественном образовании. Карандашные, пастельные и масляные портреты, выполненные Венециановым в первое десятилетие века, имеют раннеромантический характер. Затем художник обращается к карикатуре и бытовой зарисовке. «Журнал карикатур», выпущенный Венециановым в 1808 г., стал значительным фактом в биографии художника. Венецианов успел издать лишь первый выпуск журнала. Один из листов, выполненных в технике офорта,— «Вельможа» — послужил причиной запрета, наложенного на журнал царской цензурой, и вмешательства самого императора. Офорт Венецианова был вольной иллюстрацией к одноименной оде Державина и изображал вельможу (видимо, Безбород -ко), спящего на ложе возле своей любовницы, в то время как многочисленные просители толпятся у дверей и в приемной важного сановника. Этот офорт достаточно красноречиво свидетельствует о прогрессивных интересах и настроениях молодого живописца, который безусловно был связан с передовыми кругами русского общества. Это подтверждается и фактом обращения Венецианова к народным персонажам, ставшим главными героями всего его творчества.

На рубеже 10—20-х годов XIX в. Венецианов нашел себя в бытовом жанре. Приобретя небольшое имение в Тверской губернии, он обосновался в деревне и занялся изображением сцен крестьянской жизни. Лучшие его работы были созданы в 20-е годы. Первым произведением, открывшим широкие перспективы, стала картина «Гумно» (1822—1823). Сам Венецианов объяснял свои новые интересы тем впечатлением, которое на него оказало произведение французского живописца XIX века, Франсуа-Мариуса Гране,— сцена в интерьере монастырского храма, возбудившая у русского художника интерес к свету, деталям, подробностям обстановки. На самом деле живописные полотна мастера намного превзошли произведения его французского современника. Впечатления от работы Гране были лишь толчком к реализации тех тенденций, которые уже давно готовы были обнаружить себя. В «Гумне» Венецианов поставил перед собой совершенно определенные задачи. Он изобразил людей в интерьере (повелев выпилить торцовую стену гумна, чтобы перед художником открылось целиком его внутреннее помещение), точно передал свет, льющийся из разных источников, в разных позах и положениях, т. е. запечатлел реальную сцену как она есть.

В этом и заключалась программа Венецианова. Сюжетами своих картин он стал брать самые обыденные явления жизни: крестьяне за чисткой свеклы, помещица, дающая своим крепостным девушкам «урок» на день, пастушок, заснувший у дерева, сцена пахоты, жатвы и сенокоса. Наконец, он создавал портреты крестьян — мальчика Захарки, немолодого мужика, глядящего грустным взглядом на зрителя, девушки с васильками. Художник воспевал простых людей, не думая о противоречиях крестьянского бытия, не выявляя критического начала и стараясь найти прежде всего поэзию в самих основах жизни современной ему деревни. Вернее было бы сказать — Венецианову не приходилось искать эту поэзию, ибо жизнь в его представлении была наделена этими поэтическими свойствами; они изначала присущи самой действительности. И дело не в позиции художника, не в том, чтобы наделить жизнь поэтическими чертами, а в том, чтобы извлечь их из окружающей реальности.

Жанр Венецианова имеет специфические черты, отделяющие его от жанра более позднего. В картинах художника, как правило, нет сюжетного развития. Ничего особенного в них не происходит. Показанное действие односложно. Венецианов почти никогда не вводит конфликт в свои сюжеты. Он не стремится раскрыть смысл своих сцен в каком-либо столкновении героев. Чаще всего человека в картинах Венецианова окружает природа. Художник впервые открывает красоту национального сельского пейзажа и подлинное единство человека и природы. В пейзаже Венецианова нет эффектов; он тих и прост; с трогательной наивностью художник отмечает, даже перечисляет все то, что встречает на своем пути его непредубежденный, непредвзятый глаз,— маленькие деревца, кусты, трава, комья земли, еще не разрыхленной бороной.

В некоторых вещах мастер последовательно осваивает пространство, уходящее вглубь и намеренно противопоставленное фигурам и предметам, находящимся на переднем плане. Интерес к глубине, к активному восприятию и истолкованию пространства становится в произведениях Венецианова признаком новой творческой концепции, отзвуком современной ему романтической системы. С другой стороны, его образы несут на себе следы классицистических представлений, они часто соразмерны с высоким идеалом. К тому же они содержат ту долю чувствительности, которая связывает их с традициями сентиментализма. Как видим, из сложного сплава разных тенденций рождается новое явление, открывшее перспективы реализма.

Самыми совершенными проявлениями венециановского таланта можно считать его картины «Спящий пастушок» (1824), «На пашне. Весна» и «На жатве. Лето» (обе — 20-е годы).

В «Спящем пастушке» с небывалым простодушием и целомудренностью Венецианов изображает пейзаж: замершую в сонных берегах речку, рыбака, застывшего за своим тихим занятием, женщину, несущую ведра с водой, каждый кустик, листочек, всякую травинку.

Если в «Спящем пастушке» пейзаж как бы отделен от главной фигуры, то в двух других перечисленных картинах они слиты в нечто единое и целостное. В «Весне» Венецианову удается достичь выразительности через самое малое. Сам мотив, использованный Венециановым, крайне прост: женщина ведет под уздцы двух лошадей, запряженных бороной; а на краю поля сидит ребенок, занятый игрой. В этой незамысловатой сцене художник раскрывает величие простого мира. Обычный русский пейзаж с полем и высоким небом словно преображается и приобретает те же черты величия. В фигуре женщины заметны черты классических образцов — ив пропорциях, и в торжественном повороте головы, и в плавной походке.

В «Жатве» художник вновь обращается к теме труда, вплетая в эту тему мотив материнства и окружая крестьян прекрасной природой. Жаркие краски в этой картине передают сияние солнечного света, наполняют предметы внутренним горением.

Во всех этих произведениях Венецианов открывает для искусства новый пласт жизни. Он открыл мир русской деревни для художественного творчества, показал внутреннюю красоту крестьянства и его труда, сделал «низкий» предмет предметом высокого искусства.

**ХУДОЖНИКИ КРУГА ВЕНЕЦИАНОВА**

Особое место в истории русской живописи 20—40-х годов XIX в. принадлежит художникам, учившимся у Венецианова или примыкавшим к венециановской школе. У мастера было много учеников; с его именем связано понятие о целой школе, о значительном явлении русской изобразительной культуры 20—40-х годов XIX в., связанном с расширением прав бытового жанра, с поэтической интерпретацией повседневности. Эти ученики воспитывались Венециановым в двух местах: в Петербурге и в Сафонкове — имении художника, где вокруг него собрались талантливые крестьянские парни из окрестных деревень. Однако часто понятие венециановской школы трактуют расширительно, имея в виду целое направление искусства, и включают в него творчество художников, которые у Венецианова и не учились, но были близки его ученикам своей творческой установкой. При этом, однако, подлинные ученики выразили главные тенденции этого направления последовательнее.

Венецианов в своей педагогической системе отдавал предпочтение натуре, разрешал копировать образцы лишь на поздних стадиях обучения, заставляя учеников рисовать и писать маслом простые предметы. Он уравнивал в правах разные жанры — бытовой, портрет, натюрморт, интерьер,— не отдавая предпочтения ни одному из них и нередко смешивая их друг с другом. Его ученики часто писали простые сцены в интерьере, сцены, которые можно истолковать и как групповые портреты. Жанр венециановцев оставался на той же первой стадии своего развития — конфликт еще не был введен в сюжет, фигуры еще не объединились в едином действии; событие не вошло в картину; последняя продолжала зиждиться на показе явления, а не события. При этом явление, как и у Венецианова, сохраняло свою исконную поэтическую основу.

Творчество художников венециановского круга и близких им мастеров, многими своими чертами напоминая аналогичные явления в западноевропейских школах, отличалось и своими особыми чертами. Главное же заключалось в том, что, словно повинуясь традициям древнерусского искусства, эти художники в большей мере полагались на некое правило, общий, заранее уготованный принцип, на устойчивое ремесленное начало, чем на проявление индивидуального своеобразия. Как в средневековом искусстве, почти любое среднее произведение венециановца обладает определенными качествами. Последние не являются следствием особых свойств автора, а есть результат традиции, определившейся творческой концепции. Это не исключает наличия среди художников ве-нециановского круга таких ярких и самобытных талантов, в трогательном искусстве которых достигнута необыкновенная простота и ясность.

Венециановцы расширили границы бытового жанра, затронув самые различные стороны жизни. Не только крестьяне, но и ремесленники, мелкие чиновники, люди самых разных профессий, картины городской жизни, улицы Петербурга с разносчиками и продавцами, провинциальные площади — вот герои и сюжеты своеобразных «физиологических очерков» многих венециановцев. В их творчестве жанр подошел вплотную к тому перелому, который произошел в конце 40-х годов благодаря усилиям Федотова.

Пожалуй, наиболее разносторонним мастером венециановского круга был А. В. Тыранов, который писал пейзажи («На берегу реки Тосно»), портреты (наиболее известны его автопортреты), сцены в интерьере, жанровые сцены и натюрморты. В картине «Мастерская братьев Н. Г. и Г. Г. Чернецовых» (1828) он как бы соединил все эти жанры вместе. Образы двух художников безусловно портретны. В сцене еле намечено действие — один из братьев играет на гитаре, что вносит элемент жанра. Предметы — особенно палитра, положенная на стул,— переданы с натюрмортной достоверностью. Наконец, в окно виден городской пейзаж. А все вместе это объединено спокойной поэзией.

Типичным произведением художников венециановской школы является картина Е. Ф. Крендовского «Площадь провинциального города». В медленном, спокойном ритме разворачивается перед нами многолюдная сцена на фоне неподвижной архитектуры типичного русского провинциального классицизма. Перед нами проходят гуляющие по городу семьи или чинные пары, женщины, несущие в ведрах воду, стоящие и разговаривающие друг с другом чиновники; проносятся пролетки с седоками, медленно ползут телеги с бочками, запряженные волами. Все эти группы раскинулись по площади, напоминающей скорее пустырь, и не связаны друг с другом единым действием. Художник с любовью выписывает каждую фигуру, передавая характер этой провинциальной толпы.

Самым талантливым учеником Венецианова можно с полным основанием считать Г. В. Сороку (1823—1864). Трагичной была судьба этого человека. Крепостной, так и не получивший вольную, он освободился от крепостной зависимости лишь по реформе 1861 г., но вошел в конфликт с помещиком из-за условий выкупа земли, за что был арестован и в ожидании телесного наказания, которое должно было последовать, наложил на себя руки.

Лучший период творчества Сороки — 40-е годы, когда он учился, делал первые успехи и создал прекрасные произведения, исполненные просветленной поэзии и тихой выразительности. «Кабинет в Островках» (1844) и «Рыбаки. Вид на озеро Молдино» (вторая половина 40-х годов) дают самые типичные примеры творчества Сороки. В «Кабинете» каждый предмет, изображенный художником на столе, фигура мальчика, простые дощатые полы и стены словно обласканы кистью художника. Тишина и покой разлиты по всей природе, изображенной в «Рыбаках». Такой трогательной любовью к родной земле мог наполнить свои образы именно крепостной художник, сроднившийся с ней и познавший ее красоту в самых простых и естественных проявлениях.