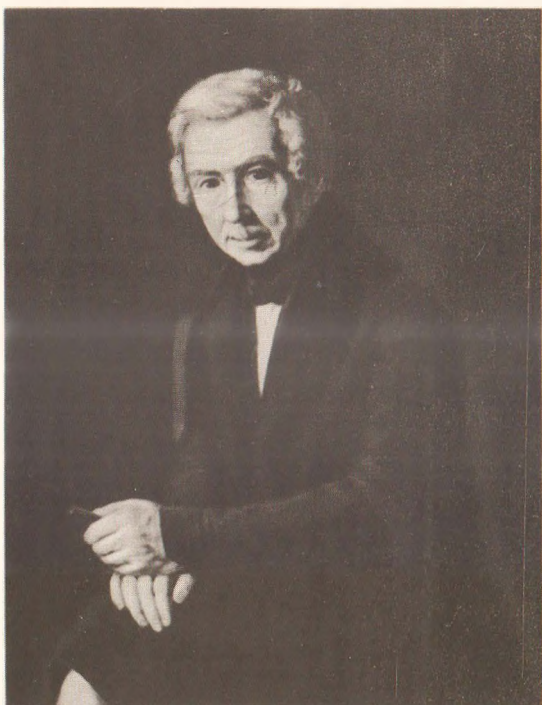


Г.К. ЛЕОНТЬЕВА

А.Г. ВЕНЕЦИАНОВ



Г.К. ЛЕОНТЬЕВА

Алексей Гаврилович ВЕНЕЦИАНОВ



«ИСКУССТВО»

Ленинградское отделение
1988

ББК 85.143(2)1

Л47

На фронтиспise:

Г. Сорока. Портрет А. Г. Венецианова. 1840-е.
Масло, холст. 34,9 x 30. Гос. Третьяковская галерея

Л $\frac{4903020000-033}{025(01)-89}$ 84-88

ISBN 5-210-00022-2

© «Искусство», 1989 г.

Биография в высоком смысле — человек, среда, творчество в их целостности.

Хулио Кортасар

Эти гордые лбы винчианских мадонн
И встречал не однажды у русских крестьянок,
У рязанских молодок, согбенных трудом,
На току молотивших снопы спозаранок...

Дмитрий Кедрин

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Светлым апрельским днем 1819 года из Петербурга, держа путь на Москву, выехал очередной дилижанс. Скорость этой громоздкой кареты невелика. Особенно в осеннюю распутицу или — как сейчас — в посеннее бездорожье: восемь-десять верст в час. Дилижанс шел днем и ночью с небольшими перерывами — путники получали обед, кучера меняли лошадей. Среди путешественников обращала на себя внимание какой-то особенной взаимной приязнью семья с двумя малолетними детьми. Мать, Марфа Афанасьевна Венецианова, в девичестве Азарьева, еще не стара, но болезненная бледность, выражение какой-то неизбывной усталости на ее лице кажутся предвестниками ранней кончины, — жить ей еще отмерено всего одиннадцать лет. Сам Алексей Гаврилович Венецианов, совсем недавно чиновник различных столичных ведомств, сейчас затруднился бы ответить, к какому социальному слою надобно его относить. Скромность не позволила бы назваться художником, хотя официально ему было уже присвоено звание академика. Не рискнул бы он причислить себя и к помещикам — купленное им недавно именье с малым числом дворовых людей вряд ли давало на это право: с его точки зрения, чтобы стать помещиком, тоже надо учиться. Он на перепутье. Этот переезд в свое имение Сафонково Тверской губернии одновременно завершает пройденный отрезок пути и знаменует начало новой жизни. Ему давно опостылела служба. Он устал от болезненного раздвоения между службой и искусством. Его цельная натура переживала это раздвоение мучительно. Как это подчас бывает, порвать с прошлым помог случай. Той зимой 1819 года Венецианов сломал руку. Несколько месяцев не ходил в должность. Воистину болезни иногда посылаются нам как настойчивое приглашение к размышлению... И Венецианов принимает решение, перевернувшее всю его жизнь. Он навсегда оставляет службу. Как не просто было сделать это! В будущем году ему сравняется сорок. В те времена такие лета почитались за преддверье старости... Он привык к скромному, но постоянному достатку,

который давала служба. Он обременен маленькими детьми и болезненной женой. Но несмотря ни на что, Венецианов решился бросить службу, оставить столицу, переселиться в деревню, чтобы обрести независимость в поиске новых путей творчества. Жертвуя во имя искусства привычным укладом жизни, он вместе с понятной тревогой ощущал и некоторое просветление, удовлетворение от своей решимости.

Меж тем путешествие продолжалось. Миновали Тосно, Любань, Чудово, Спасскую Полисть. Новгород встретил их сверканием золотых куполов и мелодичным колокольным перезвоном. Дорога, вымощенная бревнами, была невероятно тряской. Хвалили дорогу только те, кто ехал вслед за чужаками, но земля, насыпанная для гладкости, скоро размывалась дождями и «производила великую грязь» даже посреди лета.

Вот и Вышний Волочек. Далее, в Москву, дилижанс пойдет без семейства Венециановых. Их имение Трениха-Сафонково лежит в северо-восточной части Вышневолоцкого уезда Тверской губернии. С главного тракта нужно свернуть вправо, на тракт Бежецкий, по нему до Молдино. А там уж рукой подать до новой обители. По краям дороги виднелись каменистые поля, еловые перелески, мягко круглились пологие холмы. Окрест вставала тихая красота скудной тверской земли.

Коллежский секретарь в отставке, академик живописи Алексей Венецианов на пути в деревню, где надеется найти своих героев, освободиться от суетных зависимостей столицы, обрести свободу творчества. Он чувствовал себя одиноким на этом крутом повороте судьбы. Быть может, ему было бы чуть легче, если б он знал, что многие из его, Венецианова, чувств и мыслей с поразительной для шестнадцатилетнего юнца силой воссоздал в 1815 году в стихотворении «Послание к Юдину» лицеист Александр Пушкин:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой,
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено...

Уж вижу в сумрачной дали
Мой чистый домик, рощи темны,
Калитку, садик, ближний пруд,
И снова я, философ скромный,
Укрылся в милый мне приют
И, мир забыв и им забвенный,
Покой души вкушаю вновь...

А несколько лет спустя в первой главе «Евгения Онегина» Пушкин скажет уверенно и твердо: «В глуши звучнее голос лирный...»

Скажем заранее — в Сафонкове, а отчасти благодаря Сафонкову, Венецианов создаст свои лучшие творения. Покамест оставим художника с домочадцами на Бежецком тракте. А наш путь сейчас географически ведет к Москве, во времени же — на сорок лет вспять, к 1780 году, когда в семье московского купца Гаврилы Венецианова родился сын Алексей.

В книге московской церкви «Воскресения Христова» за Таганскими воротами сохранилась запись с датой рождения и крещения Алексея Венецианова. Эта запись, обнаруженная советским исследователем Т. В. Алексеевой, — одно из немногих документальных данных, связанных с детством и юношескими годами будущего художника. В рассказе об этом времени придется опереться в основном на семейные предания, которые невозможно проверить, на противоречивые свидетельства племянника художника Н. П. Венецианова, на сведения, донесенные до нас записками его дочери Александры Алексеевны.

По семейному преданию, в 1730-х или в 1740-х годах в Нежин переселился Федор Венецианов с женой Еленой. По одним источникам, переселение произошло из Эпирского местечка Богдарию, по другим — из Болгарии, где чета Венециановых жила некоторое время, держа свой путь из Греции. В России семья впоследствии разветвилась, и каждая ветвь утверждала свою версию фамилии предков: одни считали, что в бытность в Греции предки прозывались Проко, другие — что Фармаки, третьи — Михапуло. Не вызывало ни у кого возражений лишь то, что род Венециано происходил из Греции и их первым обиталищем на территории России был город Нежин. В исповедальных книгах московской церкви «Воскресения Христова» отец Алексея Гавриловича долго именуется «нежинским купцом, греком», потом — «московским купцом, греком», а с 1785 года уже просто — «московским купцом».

Судя по «рекламным» объявлениям в «Московских ведомостях», Гаврила Юрьевич был купцом далеко не широкого размаха: ягоды и варенье по десять копеек фунт, ягодные кусты от трех рублей до полтинника ценою да тюльпанные луковицы «разных колеров, ценою смотря по величине луковиц». И еще один, не вполне обычный товар предлагал покупателям купец Венецианов: «очень хорошие разные картины, деланные сухими красками, в золотых рамах за стеклами, за весьма умеренную цену». В тогдашних газетах не раз встречаются объявления о продаже картин. Были в Москве скупщики картин, были, по-видимому, и спекулянты, которые не гнушались и обманом, привлекая простодушных любителей «подлинниками» Рубенса, Ван Дейка и Рембрандта... Не больше доверия внушают и продавцы «лучших картин за половинную цену» или «25-ти картин за сходную

цену». В венециановских объявлениях бросается в глаза одна отличительная особенность: во всех предлагаются картины только сухими красками, то есть пастелью. Это не случайные «25 картин за сходную цену». Ясно, что рядом с купцом постоянно был какой-то художник, на протяжении не одного года. И художник этот писал — преимущественно или исключительно — пастелью. Кто он, этот художник? Поискать ответ на этот вопрос мы попробуем чуть позже.

В отцовском домике, что располагался на Воронцовской улице, в 17-й части 3-го квартала Москвы, Алексей Венецианов прожил чуть более двадцати лет своей жизни. Первые нежные годы детства, проведенные в московской атмосфере, давали человеку совсем иную, чем в Петербурге, закваску. Человек всякого сословия чувствовал себя здесь, в этой «метрополии старины», по словам П. Вяземского, много вольнее, раскованнее, чем в сумрачной столице. Много десятилетий спустя А. Герцен напишет, что Москва вовсе не похожа ни на какой европейский город, что она «есть гигантское развитие русского богатого села». Когда Венецианов был мальчиком, подростком и даже юношей, на Москве все еще по старинке мещанский люд норовил затеять при своем домике палисадничек с цветами, ягодами, фруктами, овощами. Да и дома вельмож возводились по примеру усадебных — с обширным двором, флигелями, садом. Живой, покрытой вольной зеленью земли в Москве было много больше, чем закованной в бульжники, как в Петербурге. Наверное, это было прекрасно — забрести в дальний уголок отцовского сада, приникнуть к свежей, зеленой траве, пустить на волю слух и зрение, бережно вбирать краски и звуки. И ощущать себя тайно причастным к жизни земли. По весне сад безудержно, напропалую, буйно цвел. Прельщали глаз нарядно-яркие цветы. Застенчиво и тихо, маленькими невидными цветиками зацветали ягодные кусты. И уж вовсе не оторвать глаз от белого чуда цветущих яблонь. Цветочки сидят так плотно, что скрывают ветви. После, когда придет пора собирать яблоки, мелькнет мысль: как странно, почему же из весеннего обилия цветов так мало вызрело яблок? Не так ли и у людей? Не каждому дано осуществить себя, многие остаются пустоцветом...

Давно известно, что впечатления детства оставляют в человеческой душе неизгладимый след. До двадцати с лишним лет Венецианов прожил почти что в деревне, вблизи животворящей земли. Не потому ли он в годы зрелости, все бросив, ринется в деревню в надежде обрести себя? Его талант не мог расцвести на гранитных берегах Невы, ему необходимо нужен был вольный воздух.

Что еще достоверно известно нам о детстве Венецианова? В воспоминаниях дочери художника читаем: «Алексей Гаврилович исключительно любил науки и искусства, в особенности живопись. По окончании воспитания в Москве в пансионе он поступил на службу...» В каком именно пансионе обучался будущий художник, неиз-

вестно. Пансионов частных было в ту пору в Москве очень много. Зато известно, что в подавляющем большинстве казенных и частных учебных заведений тогда весьма недурно было поставлено рисование. Не случайно дочь художника говорит об особенной любви отца к живописи, относя это увлечение ко времени его обучения в пансионе, до вступления в должность. Можно предположить, что первым учителем прославленного мастера был безвестный пансионный учитель рисования...

Судя по воспоминаниям племянника Венецианова, был у него еще один наставник. Племянник, писавший свои воспоминания уже после смерти дяди, в одном месте именует наставника Пахомычем, а в другом — Прохорычем, но это вовсе не дает права ставить под сомнение самой существование у мальчика Венецианова учителя из низкого сословия. В ту пору на Москве было немало художников. Были иностранцы, были и русские. Последние в большинстве своем остались безмянными, ибо происходили из дворовых людей. То, что в семье Венециановых учителя называли запросто, лишь по отчеству, говорит о том, что происхождения был он самого простого, а у Венециановых был принят по-свойски — вот так, Пахомычем, Митричем, Прохорычем называли обычно дядьку, приставленного в достаточной семье для присмотра за сыном. Кто знает, может, в жизни Алексея Венецианова это был первый простой русский человек, пробудивший в нем начальное чувство уважения к народу? Правда, мимоходом, мольком он и без того сталкивается с деревенским людом уже тогда, в раннем детстве. Чтобы жить торговлей целой семье, и жить безбедно, своего сада и огорода не достало бы. Гаврила Юрьевич держал постоянную связь с близлежащими деревнями и даже имел для этой цели лошадей. Деревенский люд в доме — это было естественной чертой домашнего уклада семьи. Надо думать, что и сами Венециановы не чурались поездок в деревню. Наверное, и те детские впечатления не прошли бесследно; они оживут, когда академик Венецианов в сорок без малого лет отроду своим переселением в деревню как бы начнет жить собственную жизнь заново.

Прежде чем повести речь о том, как мальчик Венецианов впервые художнически осознанно прикоснулся к бумаге карандашом, припомним, какой была эпоха, в условиях которой он рос и формировался. Ведь для становления личности подчас очень большое значение имеет как раз то, в какой период истории появился он на свет, те, почти не поддающиеся учету и словесному описанию, еще бессознательные контакты маленького человека с его временем. Быть может, Венецианову и не было бы суждено стать гармонической личностью, если бы его рождение не пришлось на годы взлета общественной жизни. Он родился в 1780 году — время для России противоречивое и сложное (хотя, впрочем, случаются ли в истории «простые» времена...). Всего несколько лет назад было разгромлено Пугачевское вос-

стание, самым размахом которого народ грозно напомнил властителям о своем существовании. Гигантская нескладная российская монархия накренилась было, но выстояла. Сложность эпохи заключалась в том, что общественный подъем осуществлялся в годы жесткой правительственной реакции. По сути, единственным реальным орудием прогресса была мысль, формирующая и распространяющая передовые идеи. Преследование властей, естественно, воплощалось в действиях: усиленно нагнетаемая атмосфера боязни, доносы, аресты. Один за другим заточаются в крепость лучшие люди эпохи — сперва Н. И. Новиков, а затем и А. Н. Радищев. Реакция передовой части общества на эти аресты оказалась непредвиденной, ибо вызвала новую волну интереса к их трудам и идеям.

Русское общество усваивало вольнолюбивые идеи французских просветителей — Вольтера, Руссо, Дидро, воспринимая самые основы их мировоззрения, в отличие от Екатерины II, которая с удовольствием кокетничала с философами, предварительно отбросив из их учения все, что мнилось ей опасным свободомыслием. Предаваясь милым играм в либерализм, она даже как-то в письме Г. Потемкину предложила, чтобы тот в одной из своих деревень для пробы отменил крепостное право. Потемкин, хоть и остерегался царицына гнева за послушание, отказался. Объяснил тем, что ежели крестьян освободить, да еще, не дай господи, обучить их грамоте, то пахать и сеять беспрерывно придется ему с государыней вкупе, а крестьяне тем временем кляузы начнут строчить друг на друга. И то, матушка, — наставлял государыню в своем письме Потемкин. Тем и кончились «заботы» императрицы об «обновлении» государственного устройства, об облегчении участи крестьян...

Просвещение народа, гуманизм, человеколюбие — вот главные идеи русского просветительства. Ясно, что они были в корне враждебны не только властолюбивой Екатерине, но и всякому, по словам Радищева, «седающему на престоле», иными словами — самодержавному деспотизму вообще. Ведь просвещение рождает вкус к размышлению. Дорога размышлений нередко приводит в царство вольномыслия, злейшего врага самой власти и власть предержащих. Русских просветителей объединяла мечта о справедливом гражданском устройстве, о неусыпном выполнении долга всех сословий друг перед другом. Об этом писал И. П. Пнин в своем сочинении «Опыт о просвещении относительно к России». Венецианов и в годы юности, и когда его уже станут величать Алексеем Гавриловичем, и до старости сохранит в себе идеи русского просветительства. Залогом благой для народа государственности он будет считать взаимобязанности крестьян и помещиков. В отличие от самого радикального из просветителей — Радищева, он ни разу нигде не высказал мысли о необходимости отмены крепостного права. Идеи просветительства найдут наиболее яркое выражение не в высказываниях художника

и даже не в его поступках, а в творчестве. Конечно же, всякая попытка «улучшить» историю тщетна и нелепа. Силиться сделать из Венецианова радищевца — значит, согрешить сразу перед Венециановым, Радищевым и исторической правдой. И тем не менее гневные и пламенные строки из «Путешествия из Петербурга в Москву» прозвучат на этих страницах неоднократно. Дело в том, что либерально настроенный гражданин России Венецианов не был близок революционно настроенному яростному противнику самодержавия и крепостничества Радищеву. Однако в творчестве художника Венецианова и литератора Радищева мы не раз уловим созвучие. Скорее всего, против воли живописца в ряде его лучших произведений окажутся воплощенными в зримой форме некоторые мысли Радищева.

Все это позднее. А пока люди 1780-х годов, переходя в 1790-е и 1800-е, зачитывались сатирами Новикова и Капниста, Крылова и Фонвизина. Оставшиеся безымянными художники распространяли по Москве сатиры и пасквили на вельмож и их пороки. По свидетельству А. Т. Болотова, «вошел и у нас манер осмеивать и ругать знатных картинами. Они были рисованные и с девизами карикатуры, но так, по сходству лиц, стана, фигур и платья можно точно распознать, о ком шло дело». Пройдет некоторое время, и Венецианов тоже попробует присоединиться к когорте сатириков.

А покамест юный Венецианов набирается знаний в пансионе и со страстью предается искусству. Его племянник в «Воспоминаниях» оставил свидетельство о том, что в годы занятий в пансионе Венецианов обучался «составлять краски, делать рамки, то есть подрамки, натягивать полотно на подрамку, прокрашивать его и просушивать, рисовать карандашом на полотне и затем отделять красками». Скорее всего, это постижение техники и технологии происходило не в пансионе, а дома, под наблюдением Прохорыча (оставим ему для простоты одно из имен), тем более что в пансионах учили рисованию, но не живописи.

Начинал он свои занятия искусством как многие, как большинство: копировал с картин и гравюр, пробовал рисовать своих товарищей. Среди сумбурных, подчас противоречивых сведений, оставленных нам племянником художника, есть одно, заслуживающее особого внимания. Наставник учил мальчика так, как учили и его, как учили и еще долго будут учить во всех академиях мира: вначале точный, выверенный рисунок на холсте, очерчивающий все контуры, и только вслед за тем работа цветом. Однажды — мемуарист подчеркивает, что случилось это в детстве Венецианова — ученик вызвал непослушание: портрет брата Вани (в семье, кроме старшего Алексея, было еще три дочери и два сына) он написал, видимо, совершенно неосознанно, но, как оказалось впоследствии, вопреки устоявшейся традиции, без предварительного рисунка, сразу «рисую» цветом. Прохорыч, как по-

вествует мемуарист, увидев законченный портрет, признал за мальчиком право работать по-своему. По всей вероятности, дело тут заключается в том, что в силу особенностей зрительного восприятия Венецианов так видел мир, что резкие грани предметов как бы утончались, расплывались, а контуры возникали лишь из касания одного цвета с другим либо рождались соседством тени и света. То, что он не истретил грубого укора, а, напротив, нашел поддержку и понимание, имело весьма существенное значение для всей творческой жизни художника. Быть может, это был первый в жизни серьезный случай самоутверждения, благодетельный урок веры в свои силы, в свою правоту.

Этот случай столь раннего проявления творческой самостоятельности, вероятно, можно счесть подтверждением стремительно быстрого развития в Венецианове художника. В ту эпоху людям культуры вообще не был свойствен инфантилизм — рано созревали, многие рано уходили из жизни, оставив потомкам плоды творчества зрелого и совершенного. В связи со всем этим возникает вопрос, мог ли Венецианов в свои пятнадцать лет (именно к 1795 году относятся объявления Гаврилы Юрьевича о продаже сделанных пастелью картин) быть их автором? Многое говорит в пользу этого. Впоследствии, по прибытии в Петербург, Венецианов поместит в столичной газете объявление о том, что он принимает заказы на портреты, выполненные именно только пастелью. Картины, которые предлагал покупателям его отец, причем в нескольких объявлениях, тоже являли собою исключительно пастели. Племянник в своих записках вспоминает, что, когда пожар 1812 года дотла уничтожил отцовы пенаты, деньги для постройки нового дома дал сын и при этом «очень жалел о своих картинах и портретах». Значит, до переезда в Петербург Венецианов успел исполнить какое-то число портретов и картин. Вряд ли он мог, поступив в департамент в 1798 или 1799 году, сразу после окончания пансиона, уделять живописи достаточное внимание: светлое дневное время отдавалось службе. Значит, допустимо предположить, что погибшие в огне московского пожара работы были созданы до окончания пансиона, то есть как раз в то время, когда отец давал в газету свои объявления. В самой первой своей работе пастелью, дошедшей до нас, Венецианов выступит виртуозом этой техники, мастером, у которого за плечами опыт работы длиною не в один год. Но даже если предположить, что в лавке отца продавались только работы сына, это ничуть не поможет нам ответить на вопрос, кто довел умение Венецианова до такой степени мастерства? Ни одного сколько-нибудь заметного мастера, работающего пастелью, в Москве тогда не было. Все тот же автор воспоминаний, племянник художника, свидетельствует, что Венецианов встречался со знакомыми Прохорыча, «царскими и боярскими живописцами». Знакомыми Прохорыча, вероятно, могли быть крепостные или дворовые люди московской вельможной

шати. Кто-то из них, до сих пор безымянный, мог оказаться мастером пастели, раскрыть перед мальчиком секреты пастельной живописи. а Гаврила Юрьевич — продавать вместе с работами сына и картины его учителя.

Наконец, вполне вероятно, что, кроме Прохорыча, давшего Венецианову основы изобразительной грамоты и технологии, у него вообще больше не было учителей. Племянник, кстати говоря, упоминает о том, что Прохорыч уговаривал Гаврилу Юрьевича взять сыну «настоющего» учителя, но тот и слышать об этом не хотел.

В ту эпоху были нередки замечательные самоучки. И в таких случаях особенно большую, даже исключительную роль приобретало умение учиться «вприглядку». А увидеть в те поры в Москве можно было предостаточно. Прежде всего, человек, жаждавший художественных впечатлений, мог удовлетворить свое желание в частных галереях, которых в Москве насчитывалось немало. В Петербурге они тоже были. Но — тут уж сказывалось коренное отличие старой столицы от новой — в чопорной, чиновной Северной Пальмире в частные собрания не вдруг-то попадешь. Москва, мало потерявшая в своем значении с появлением новой столицы, жила куда более вольной жизнью. Не зря Москву конца XVIII века называли «республикой», щедром и в начале XIX века там будет ощущаться больше свободы, раскованности, широты. Течение личной жизни москвичей не было отделено от жизни улицы, города, других горожан, как это наблюдалось в Петербурге. В Москве частные собрания были у Ф. В. Ростопчина, Н. П. Шереметева, С. Н. Мосолова. Но особо выделялась галерея М. П. Голицына. Как пишет П. Свинын, галерея эта была, во-первых, обширной, а во-вторых — публичной, общедоступной. По свидетельству того же Свинына, «ни в Лондоне, ни в Париже, ни в одной столице на свете нет подобного вместилища сокровищ искусства и природы», как в Москве. Интересно, что Свинын, говоря о голицынской галерее, называвшейся «Московский Эрмитаж», полагает, что «она была весьма полезна для образования художников». Тем самым автор невольно подтверждает — при отсутствии в Москве какой-либо художественной школы — важность вот такого своеобразного учения «вприглядку».

Конечно же, Венецианов через своего Прохорыча знал работы московских дворовых и крепостных художников. Возможно, что в их числе были и Аргуновы, отец и сын. В 1788 году Аргунов-старший был назначен своим хозяином Н. П. Шереметевым исправлять должность управляющего подмосковными вотчинами графа. Следом в Москву переехала вся семья Аргуновых. В самом конце 1780-х годов Аргунов-сын исполнил ряд прекрасных работ: портрет артистки крепостного шереметевского театра Т. Шлыковой, «Смеющегося крестьянина» и «Крестьянина со стаканом в руке». вполне возможно, что юный Венецианов видел эти холсты. Тем более, наверное, не

один Венецианов, но и другие собратья Аргунова по кисти были изумлены: уж очень непривычны были аргуновские герои. В них не было как будто ничего возвышенного, исключительного. И тем не менее сила мастерства молодого живописца была столь притягательной, столь властной, что трудно было пройти мимо необычных героев: и один крестьянин, и особенно другой, смеющийся, как бы даже против воли зрителя вовлекают его туда, за раму, в таинственную, почти что живую жизнь картины. Это достигнуто мастерским приемом: крестьянин смотрит в упор на зрителя, показывая пальцами на нечто, находящееся вне пределов полотна, будто приглашая и зрителя последовать взглядом за его жестом. Такое повелительное вовлечение человека в жизнь картины было большой редкостью в XVIII веке.

Возможно, довелось Венецианову видеть — если не тогда в Москве, то после, в собрании Шереметева в столице, — и холст Аргунова-старшего: написанную им в 1785 году русскую крестьянку. Все работы в целом давали благой пример того, что и самые обыкновенные крестьяне могли волею художника стать предметом искусства.

Портрет аргуновской крестьянки — еще один урок: статная, с лицом куда более прекрасным, чем у многих полнотелых, важных матрон, которые глядят на нас с портретов мастеров XVIII века, эта молодая женщина показана автором так, словно бы именно она олицетворяет идеал русской женщины. Разумеется, чувствуется, что художник хотел ее приукрасить, он еще следует постулатам классицизма: нарядил ее в лучшее платье, высокий кокошник выглядит короной. И все же, несмотря на условности и некоторое приукрашивание, Аргуновы, отец и сын, зримо расширили едва заметную до них тропочку в почти неведомую дотоле для русского искусства страну, населенную простым людом.

Не говоря уже об известной близости жизненного материала, Венецианов впоследствии тоже будет искать приемы активного вовлечения зрителя в жизнь картины. С этим мы встретимся и в «Гумне», и в «Утре помещицы».

Еще один блестящий мастер XVIII столетия, Д. Г. Левицкий, незадолго до рождения Венецианова, в 1767 году побывал в Москве: по заказу императорского двора он доставил из Петербурга созданные им семьдесят три образа для церкви Екатерины Великомученицы на Большой Ордынке и Кира и Иоанна на Солянке. Мог Венецианов видеть и одну из светских его работ — большой портрет П. Демидова висел в парадной зале Воспитательного дома вплоть до 1800 года, когда это благотворительное учреждение было переведено в Петербург. Встреча с самым маститым художником ждет Венецианова впереди. Но уже и сейчас можно сказать, что мировосприятие Левицкого останется для молодого художника чуждым. Не затронет его своим воздействием и блистательная, эффектная манера письма, хотя мало кто из тогдашних художников мог, не впадая в мертвенную иллюзор-

ность, воспеть чувственную красоту предметного мира — переливы ломких холодных шелков, теплую, ласковую мягкость бархата, текстуры разных древесных пород. Венецианову лишь к старости эти задачи покажутся увлекательными.

Во второй половине XVIII столетия, в годы становления Венецианова, в пору его первого прикосновения к искусству именно портрет был той областью изобразительного искусства, в которой русская живопись достигла высоких вершин. Один из самых блестящих портретистов той поры и, по сути, единственный, кто покинул суетный Петербург и переселился на жительство в Москву, — Ф. Рокотов.

Венецианову было двадцать восемь лет, когда Рокотов скончался. Последние годы Рокотов жил на той же Воронцовской улице, что и Венецианов. Предположить, что Венецианов не слышал о Рокотове, прожившем в Москве четыре десятилетия, просто невозможно. Вероятнее всего, юноше были знакомы и некоторые произведения кисти прославленного мастера. Во всяком случае, — об этом говорит ряд ранних произведений Венецианова — искусство Рокотова оказало на молодого художника некоторое воздействие. Правда, Рокотов не работал в технике пастели. Но в том-то и дело, что достичь рокотовской нежности цветовых отношений, «смазанности» контуров, дымчатости «туше» начинающему художнику было много проще в пастели, нежели в живописи маслом. Сама техника пастели как бы таит в себе эти качества.

Примерно таким можно представить себе круг ранних художественных впечатлений, полученных Венециановым в Москве.

К первому году нового века относится и первая известная нам работа Венецианова — портрет матери. Он уже самостоятельный человек, несколько лет состоящий на государственной службе. И, судя по этому портрету, художник с достаточным опытом. Холст написан маслом, а не пастелью. Видимо, художник стремится к овладению и техникой масляной живописи. Не исключено, что это вообще первая серьезная проба в новой для него технике. Уже в мае будущего, 1802 года молодой художник будет в столице, уедет бог весть на какой долгий срок. Ему хочется бережно сохранить мельчайшие детали облика любимого человека. Все кажется ему важным, ничем нельзя поступиться. Ему хочется увезти с собою праздничный облик матери. Он просит Анну Лукиничну надеть парадное платье из красного переливчатого шелка. Еще так мало искушенный в тайнах гармонии колорита, он для еще более яркой нарядности просит ее набросить золепую шелковую шаль, дает ей в руки веер — вместо привычных обиходных предметов. Ей неловко с ним, видно, что натруженные руки не привыкли к красивым безделкам: она сложила веер, охватив его неловкими пальцами. Интересно бы знать, действительно ли в доме Венециановых существовал веер точь-в-точь такого же оттенка, как зеленая шаль? Вопрос не праздный. Думается, едва ли возможно

было такое прямое совпадение. Скорее всего, Венецианов увидел, что положенные рядом такие контрастные цвета образуют очень интенсивный удар, создают вкуче ощущение плотной и тяжелой живописной массы, в зрительном восприятии сильно перевешивающей пустую правую часть холста. Тогда он в точности тем же зеленым тоном, каким написана шаль, кроет и сложенный веер. Инстинктивно чувствуя, что равновесие все же не сделалось полным, он изобретает еще один прием: продлевает линию сложенного веера за пределы холста. Создается ощущение, что правый угол как бы закреплен, и чувство неустойчивой зыбкости больше не мешает восприятию.

Оказавшись в двойном плену — неосвоенной техники и собственного замысла, Венецианов здесь скорее описывает натуру, чем воссоздает ее. Он с абсолютно одинаковым вниманием, тоненькой кисточкой, не оставляющей следа мазка, пишет и лицо матери, и тщательно напложенные оборки, и бантики шелкового чепца.

В лице Венецианов пытается не только проследить светотень, но и, пока что очень робко, обозначить рефлекс. Руки Анны Лукиничны чуть неловко положены одна на другую. Художник не только решается передать теплый розовый рефлекс на верхнюю руку от нижней, но и нижнюю руку осмеливается залить зеленым отсветом шали.

В общем портрет, конечно, еще тяжел, темноват по колориту. Создается впечатление, что, стоя перед мольбертом, Венецианов не мог отделаться от впечатления тех работ старых мастеров, которые ему довелось видеть. Кажется, что он пока еще не научился, разглядывая их, различать, в каком случае притемненность колорита сознательно определена замыслом автора, а в каком вызвана просто потемнением покрывающего картину лака. Этот отголосок музейных впечатлений лишний раз подтверждает предположение, что Венецианову в детстве и юности много приходилось учиться «вприглядку». Не случайна и еще одна особенность портрета. Пространственный слой холста очень мал, глубина почти сведена к плоскости. Несмотря на контрастность красного платья и густо-зеленого фона, фигура кажется почти слитой, почти «врезанной» в фон, пока совершенно нейтральный, ровный. На память невольно приходят русские парсуны XVII — начала XVIII века, эта своеобразная переходная форма от иконописи к светскому портретному искусству.

И все-таки по портрету видно, что Венецианов немало преуспел. Ведь последние годы он занимается искусством урывками, служа в Чертежном управлении с жалким жалованьем в пять рублей ассигнациями.

Что могло побудить молодого человека оставить родной дом, любимый сад, самых близких в свете людей, да, наконец, саму Москву и отправиться в далекий, холодный Петербург, о котором москвичи единодушно отзывались с неприязнью? Можно было бы обвинить их в предвзятости, если б тех, кто отдавал предпочтение Москве, не было

так много. С годами их станет еще больше: Лермонтов, Герцен, Огарев, Грановский и многие другие были страстными ревнителями старой столицы. Правда, они облекут свои мысли в слова несколько позже, но чувства москвичей были точно такими и за три десятилетия до того, как, скажем, Герцен писал жене из Петербурга: «Москва не выменится в моей душе Петербургом, и не по одним воспоминаниям. Петербург холодный, угрюмый, полурусский, покрытый туманом, совсем не то, что наша Москва, звонящая тысячью колоколами, народная».

Венецианов откликнется на этот волновавший не одно поколение вопрос ровнее, спокойнее и, пожалуй, справедливее: «Может быть, любимости московской, рассыпчивой приветливости и порхающей ласки не найдете ни в ком, — писал он о Петербурге, — но твердое по сердцу знакомство отыщете везде». Пожив какое-то время в Петербурге, Венецианов скажет, что этот город — «реторта, где плавится мысль человеческая», что «дух здесь не морится голодом». Эти слова не только открывают нам то, за чем отправился он, оставив теплый отчий дом, в Петербург. Они объясняют отчасти и побуждения многих из числа тех, кто столицу бранил, а все же оставлял ради нее любезную сердцу Москву...

Венецианов покидает родные пенаты на изломе двух столетий. Он ступает на самостоятельную дорожку жизни в самом начале нового века, на его втором году. Пожалуй, немного найдется в истории Европы столь резких изменений, столь ярких событий, какими насыщен переход от одного века к другому. Венецианову выпало на долю быть свидетелем грандиозных событий и ощутить на себе их последствия. На западной оконечности Европы Наполеон совершил противоправный захват власти и объявил себя единственным правителем Франции, по сути дела — узурпатором. Так печально завершилась Великая французская революция 1789 года, обещавшая народу Свободу, Равенство и Братство...

Последние годы уходящего века отмечены важными событиями. В 1799 году в семье московских дворян Пушкиных родился сын Александр. В том же году, на исходе последнего года старого века, в семье отставного профессора Петербургской Академии художеств появился на свет третий сын Карл. Годом раньше во Франции родился Эжен Делакруа, в будущем страстный адепт романтизма в живописи. Бой барабанов, оружейные залпы солдат наполеоновской гвардии заглушили первый крик еще одного гения европейского искусства — Огюста де Бальзака.

Во всех концах Европы лилась праведная и неправедная кровь. Великий Шиллер в 1801 году — как раз тогда, когда Венецианов трудился над портретом своей матери, создавал трагическое стихотворение «Начало нового века»:

Где приют для мира уготован?
Где найдет свободу человек?
Старый век грозой ознаменован,
И в крови родился новый век...

12 марта 1801 года убит в Михайловском замке Павел I. На престол взошел царь Александр. Но и новый властитель, Александр I, сулил, но не принес счастья России. Смена царей. Смена столетий. Начало нового этапа жизни и творчества...

ГЛАВА ВТОРАЯ

Алексей Венецианов собирается в Петербург. Старики-родители смирились с тем, что старший птенец вылетел из родного гнезда. Он на всю жизнь останется таким, как и сейчас — тихим и деликатным. Но это не помешало ему — как не помешает на каждом шагу дальнейшей жизни — отстаивать свою идею, коль скоро он уверен в ее правоте. Конечно же, единственной причиной его отъезда могло быть только страстное стремление попасть туда, где творится сегодняшнее отечественное искусство, туда, где в музеях, в частных галереях хранятся шедевры искусства всех времен, всех наций, туда, где вот уже полстолетия стоит торжественное здание с надписью по фронтону «Свободным художествам» — Петербургская Академия художеств. Скорей всего, старики проводили сына до Всесвятского. Оттуда дорога вела на север, в Петербург. Печальное несоответствие чувств — сын уже весь охвачен предощущениями грядущего, еще кони не стонулись с места, а он уже мыслями там, далеко, на берегах Невы. Он весь во власти будущего, а старики, глядящие вслед, сердечной тревогой, болью расставания прикованы к настоящей, вот этой, для них долго длящейся минуте.

Багаж молодого человека не велик, но и не мал, денег у него «на завоевание столицы» немного, и мать постаралась, чтоб все необходимое на первое время было при нем. Везет он и набор пастельных карандашей, этюдничек, которым поспешил перед отъездом обзавестись. Вот только сработанных под родительским кровом картинок не взял. Жаль, что не взял. Не сгорели бы они тогда в огне 1812 года. Спасенной из всех московских картин осталась лишь та, что изображала маменьку, значит, как видно, один-единственный, самый дорогой сердцу портрет он все же везет с собою в столицу.

Первая в жизни длинная самостоятельная дорога — кто из юных не потеряет от этого голову. Распахнутыми глазами он ловит все: неспешно убегающий назад пейзаж, лица попутчиков, крестьян и баб на высоких возах, едущих с товаром на ярмарку в Вышний Волочек. Когда проезжали Тверь, молодое сердце не дрогнуло предчувствием

того, что спустя некоторое время тверская деревушка Сафонково станет его домом. Да он тогда, едуци в столицу, не мог и помыслить, что заделается провинциальным помещиком, что дорога Петербург — Сафонково на всю жизнь останется для него почти единственной...

Сведений о петербургском периоде жизни Венецианова много больше, чем о московском. До сих пор то и дело приходилось выстраивать между редкими опорами достоверных фактов более или менее вероятные догадки и предположения. Не будем зарекаться — к догадкам, предположениям не раз придется прибегать и впредь. Писали о Венецианове — даже после того, как он прославился, — мало. Его эпоха обошлась с ним довольно сурово. Специальных воспоминаний о нем не напишет никто, за исключением малозначительных записок бывшего ученика А. Мокрицкого да путаных воспоминаний племянника Венецианова. Прижизненная критика сведений о жизни художника почти не дает. Дошедшие до нас письма (в основном к помещикам Милюковым) скорее всего и по духу, и по темам больше определены характером адресата, чем корреспондента. Гением эпохи был Карл Брюллов. Ради него всякий, помнящий хоть несколько фактов, готов был выступить в роли мемуариста. У Венецианова пробелы в биографии заполняются его творениями.

Неизвестно, имел ли молодой художник какие-то рекомендации или первый адрес ему дали в конторе дилижансов, но в мае 1802 года мы застаем его в так называемом Кофейном доме у Каменного моста, на пересечении Мойки и Гороховой улицы. С 30 мая по 6 июня он трижды дает в «Известиях» к «Санкт-Петербургским ведомостям» объявление о том, что «недавно приехавший Венецианов, списывающий предметы с натуры настелом в три часа, живет у Каменного моста в Рижском кофейном доме». Что он подал объявление в газету, в этом нет ничего удивительного: он прекрасно помнил «рекламные» опыты отца. Заслуживает внимания иное. Как видно, молодой человек настолько уверенно чувствует себя в технике пастели, что осмеливается утверждать, что справится с незнакомой моделью в неслыханно короткий срок — «в три часа». Среди первых пастелей Венецианова, сделанных в Петербурге, даже самая ранняя — «Молодой человек в испанском костюме» — датирована 1804 годом, то есть двумя годами позднее объявлений. Приходится предположить, что обращение к публике через газеты не привело к желанной цели. В столице было слишком много художников, русских и иностранных, готовых выполнить заказ, но почти никто из них не предавал свое желание огласке через газету. В столице все делалось иными путями, минуя гласность, — знакомства, связи, протекция, покровительство влиятельных и сиятельных. Вот этого-то как раз и не было у молодого, паивного москвича.

То, что в столь короткий срок Венецианов дает в газетах одно за другим рекламные объявления, позволяет предположить таимую

в глубине души надежду начать в столице жизнь профессионального художника, зарабатывающего кистью хлеб свой насущный. Увы, оказалось, что путь к осуществлению этих мечтаний долог и тернист. Первой созданной в Петербурге, дошедшей до наших дней работой Венецианова, на обороте которой художник расписался и поставил дату — нетрудно себе представить, с каким волнением, с какой горделивостью он это сделал, — был «Молодой человек в испанском костюме».

До сих пор мы лишь из словесных свидетельств знали, что Венецианов более всего любит работать пастелью и с молодой самоуверенностью полагает, что может в этой технике завершить портрет в весьма короткий срок. И вот, наконец, первая встреча с венециановской пастелью. Сразу, с самого беглого взгляда, портрет поражает красотой, красотой ярко нарядного и вместе с тем мастерски сгармонированного колорита, обаянием молодого человека, заслонившегося от нашего назойливого любопытства — кто он, русский или впрямь испанец, и к какому сословию принадлежит — маскарадным костюмом. Он как-то очень уравновешенно, покойно, хочется сказать — уютно, существует в небольшом, ограниченном плавным овалом пространстве листа. Не только маскарадный костюм устанавливает определенную дистанцию между зрителем и героем. Легкая дымка, таинственный флер — как у Рокотова, как у Боровиковского — лишают черты определенности, прячут четкость контуров. Даже общий вид портрета лишен сухости — лист имеет квадратную форму, а желанные очертания создает сам художник изображением овальной рамы.

Надо отдать автору должное — произведение написано мастерски. Кажется почти невероятным, что эта работа отделена от портрета матери всего двумя с небольшим годами. Дело заключается не только в разнице техники. От робкой скованности не осталось и следа. За дымкой, за сознательной смазанностью линий ощущается безошибочная построенность головы и части фигуры. Это качество — точность конструкции формы — станет в будущем неотъемлемой чертой метода Венецианова. Интересно решен колорит. Господствующий ярко-синий цвет блестящих прорезей камзола мог бы стать самодовлеющим, если бы его масса не была резко ограничена с обеих сторон прозрачно-золотистым кружевом воротника и золотисто-охристыми краями имитированной рамы. После портрета матери он сам ощущал смутное недовольство тем, как сделал фон, на каких «правах» сопоставил его с фигурой. Совершенно нейтральный фон «отомстил» неискушенному автору плоскостностью, «распластанностью» фигуры, отсутствием даже легкого намека на живое пространство. Здесь он тоже то ли не хочет, то ли пока еще боится дать в картине намека на живую конкретную среду: пейзаж или интерьер.

Однако же добиться ощущения пространства без этих вспомогательных элементов еще сложнее. Здесь фон тоже нейтра-

дон — в нем отсутствуют какие бы то ни было предметы. И только чисто живописными средствами художник добивается задуманного. Почти в каждом кусочке поверхности портрета цвет соткан из тончайшего сплетения разных красок. Однако художник чувствует, что одним только разноцветьем фона не достичь некоторой его отдаленности от фигуры. И тогда он обращается за помощью к свету. Обращается за помощью, но обходится с ним в угоду замыслу пока еще несколько произвольно: если свет падал бы так, высвечивая правую половину лица, то тень за спиной молодого человека не могла бы быть такой высокой. Занятый решением проблемы взаимоотношения фигуры с фоном, проблемы весьма важной, художник позволяет себе пойти на эту условность. И он добился желаемого: темный за спиной, светлый и легкий рядом с фигурой, фон как бы отделяется от человека, создавая впечатление свободной объемности форм.

После окончания пансиона Венецианов служил в Москве чертежником-землемером; это занятие он, видимо, не оставил и после переезда в столицу вплоть до перехода в канцелярию главного директора почт Д. Трощинского. Быть может, служба в этом качестве была не очень по душе, и поэтому он вовсе не помянул ее в своем послужном списке. Быть может, она отнимала слишком много времени — в его обязанности могли входить частые разъезды по окрестным деревням. Все это относится к области догадок.

Принято считать, что Венецианов попал в ученики к Владимиру Лукичу Боровиковскому благодаря Трощинскому, с которым мастиный художник был давно близок как с земляком и дважды писал его портрет. Скорей всего, встреча случилась раньше 1807 года, ибо крайне сомнительно, чтобы страстно желавший учиться живописному искусству молодой человек долгих пять лет провел в Петербурге без наставника. Сомневаться в этом приходится еще и потому, что слишком уж резкий рывок должен был совершить художник, чтобы после робкого еще портрета матери создать прекрасные пастели первого петербургского периода.

В самом центре города, начинаясь от Дворцовой площади, от самого царского дворца параллельно Неве идет недлинная фешенебельная улица, прозывавшаяся тогда Миллионной. Как попал сюда нетитулованный, незнатный, небогатый живописец Владимир Лукич Боровиковский, не очень понятно. Правда, на всей улице, кроме жившего там же А. Н. Радищева, не было другого человека, которого слава вознесла выше знатности и богатства. Начало нового века — пора самого высокого взлета творчества мастера. Его уважали собратья по кисти. Его читали писатели, поэты, ученые мужи. Им восхищалась публика. Его знали. Можно легко увидеть глазами воображения, как молодой москвич, идучи в Эрмитаж копировать старых мастеров, — по приезде Венецианов поторопился получить разрешение на копирование — всякий раз замедлял шаг перед домом

с номером 36. Как однажды, осмелев, может быть, дотронулся до дверного молотка. Возможно, что на самом деле все происходило иначе. Боровиковский сам часто бывал в Эрмитаже, расположенном почти что рядом с его домом. Бывал один, бывал со своими учениками. Завязать знакомство с именитым мастером Венецианов мог и в Эрмитаже.

Так или иначе знаменательное событие — встреча замечательного учителя с замечательным учеником — свершилось. Эта встреча обозначила начало нового этапа в жизни Венецианова. Вполне вероятно, что Боровиковский взял к себе юношу «на хлеба». Одновременно с Венециановым жили у Боровиковского еще четыре ученика. В их числе был И. Бугаевский-Благодарный. Он, как и Венецианов, вынужден был совмещать учение со службой в министерстве внутренних дел. Наверное, отчасти это сблизило их — позднее Венецианов напишет портрет своего сотоварища.

К сожалению, остальные ученики, помимо Венецианова и Бугаевского-Благодарного, не прославили свое имя творчеством, не оставили никаких заметок о педагогической системе мастера. Вполне допустимо, что специальной системы попросту не было. То, что ученики переселялись на жительство в дом учителя, было стародавней не только русской, но и европейской традицией. Сам Боровиковский приехал в 1788 году в столицу по приглашению Николая Александровича Львова. Трудно сказать, что случилось бы с Боровиковским в неприветливом сумрачном Петербурге, если бы Львов тогда не взял его к себе в дом на целых восемь лет.

Учил Боровиковский более всего собственным примером. Он стоял за мольбертом, вместе с учениками копируя старых мастеров. У кого не получалось — правил, помогал не столько объяснением, сколько движением кисти. А самое главное, самое неоценимое — творчество учителя, его рассказы о прошлом, о виденном, сама атмосфера его дома, напоенная творчеством. Семьи Боровиковский не имел. В одном из писем он говорит, что его «семейство» состоит из семи душ, считая его самого, старуху-кухарку и пять учеников. Его жизнь целиком была отдана искусству и духовно-нравственным исканиям. Никакое официальное учебное учреждение, никакая академия не могла бы дать столько для духовного созревания личности, личности, свободной от груза регламентов, сознающей не только свое призвание, но и высокую ответственность перед искусством, перед героями своими, перед зрителем.

Можно представить себе такую картину: щедрый петербургский свет угасает за окном, ученики моют кисти, чистят палитры в предвкушении вечернего чая. Свет лампы высвечивает небольшой круг над столом с мирно поющим самоваром. Во все углы большой комнаты заползли на ночлег густые тени. Молодые люди, забыв о чае, нетерпеливо ждут, когда учитель заговорит. В его рассказах переме-

нались уроки творчества с уроками жизни. Он рассказывал о своем детстве, о прежнем своем житье на Украине. Рассказывал, с чего начинал: отец, дядя, братья — все были богомазами. И он тоже. Искусству портретировать живого человека он уже учился сам. Рассказывал он и о других сильных впечатлениях своей юности, о философе Григории Сковороде, чьи «псалмы», как их называли в народе, распевали бродячие лирники. Как трогали за душу раздумья о людской жизни на земле, живые чувства, что содержались в этих песнопениях! В одних автор призывал к равенству всех сословий перед лицом матери-природы, в иных высмеивал мрачное невежество монахов, их личиность, алчность. В других убеждал, что счастье человеческое не в «богатстве», не в «знатном» доме. Не будет счастлив человек, если он не познает свою душу, не найдет в жизни дело, которое было бы «сообразно» его природе. Кажется, что из этих песнопений вынес Боровиковский то особенное, то главное, что отличало его искусство от искусства современников, не меньше, чем он, одаренных художников: стремление погрузиться в душу человека, с которого пишешь портрет, сквозь наносное, поверхностное, что сделано в человеке этикетом, сводом правил, прикоснуться к самой сокровенной глубине, до самого естества природы, и черты этого природного, естественного человека извлечь на поверхность, запечатлеть в назидание другим.

Вот отсюда и шло то серьезное, ответственное понимание профессионального художнического долга перед самим собою и перед людьми, которое старался передать своим ученикам старый мастер.

В мастерской Боровиковского всегда стояло несколько портретов — законченных и ждущих заказчика, начатых и находящихся в процессе работы. Венецианов не просто жил в доме мастера, что само по себе неопределимо много. Он несколько лет провел под одной крышей с его героями, он не раз присутствовал при извечном чуде, не уставая изумляться, как на холсте, который, кажется, мыслимо лишь измерить в высоту да в ширину, рождались черты реального мира, округлого, живого, теплого. На глазах Венецианова Боровиковский трудился над большим заказом — он был в числе приглашенных для оформления Казанского собора. Венецианов хорошо знал это прекрасное, торжественное здание с колоннадами, оно достраивалось уже в бытность его в столице. Юношу поражало, как под кистью учителя в образах евангелистов проступает совсем не возвышенная, обычная натура. Вот таких — нет, все-таки почти таких — простолюдинов видел он в изобилии у себя в Москве, да и на улицах столицы. Со всей свойственной ему серьезностью изучал Венецианов и другие работы учителя. В них обезоруживали естественность и непритязательность, каких он ни в Москве, ни здесь, в столице, пока еще ни у кого не видел. Хотя подчас — и это он тоже замечал цепким взглядом прирожденного художника — чувствовался в самой этой простоте все же некий нарочитый привкус, словно художник не

сам достиг ее, а как бы попросил позирующего держаться просто и не смог преодолеть заданности позы...

Зато в аллегорическом изображении зимы Боровиковский сумел пойти совершенно необычным, не принятым тогда путем. Его соотарищи, художники и поэты, прибегали к аллегории для того, чтобы этой параллелью, иносказанием возвысить обыкновенное, людское до Олимпа, до мифа, до небожителей. Так у Ломоносова олицетворение зимы старик Борей вздымает «своими мерзлыми крылами» знамена Российской империи. У Боровиковского старик-странник, старик-нищий в овчинной шубе греет омертвевшие от холода заскорузлые пальцы над маленькой жаровней. Эти привыкшие к тяжкому труду руки мало согласуются с лицом: пока на протяжении долгих лет они исполняли грубую, незатейливую работу, дух словно бы жил отдельной, сложной жизнью. Печать размышлений и страданий прочно легла на лицо. Видимо, эту картину знал поэт Державин, ибо, обращаясь к мастеровитому Тончи, который чуть раньше написал портрет патриарха русской литературы, Гаврила Романович говорил так:

Бессмертный Тончи! Ты мое лицо в том, слышу, пишешь виде,
В каком бы мастерство твое в Омире древнем, Аристиде,
Сократе и Катоне, в век потомков поздних удивляло...

Ты лучше напиши меня в натуре самой грубой:
В жестокий мраз с огнем души,
В косматой шапке, скутав шубой;
Чтоб шел, природой лишь водим...

Кстати сказать, долгое время «Аллегория зимы» приписывалась исследователями кисти Венецианова...

Надо думать, что Державина мог видеть Венецианов в доме своего учителя. Вообще судьба была на редкость щедра к сыну московского купца, приведя его в дом Боровиковского. Боровиковский был одним из трех столпов русской живописи той поры. Двое других — Левицкий и Рокотов — были старше, но он по праву занял место в их ряду. «Художник необычайно разнообразный, ни на кого на Западе не похожий и в высшей степени русский», — так оценит личность Боровиковского почти сто лет спустя историк русского искусства, сам прекрасный живописец И. Э. Грабарь. Одним из важных свойств миропонимания Венецианова будет как раз остронациональное чувство, умение рассказать, если так можно выразиться применительно к живописи, о русских и о русском — по-русски. Помимо прямого воздействия личности и мастерства Боровиковского, сам его дом, его окружение, его друзья становились своего рода учителями. Наверное, когда позже Венецианов писал о Петербурге, как реторте, в которой плавится ум, он прежде всего вспоминал дом учителя. Боровиковский был знаком не только с Державиным, круг которого составляли луч-

ные поэты, связующим звеном меж поэтами и художниками был все тот же Львов. Он, Державин и еще один выдающийся поэт В. Капнист были женаты на трех сестрах Дьяковых.

Сам Львов умер два года спустя после переезда Венецианова в столицу. Успел он с ним встретиться или нет — неизвестно. Но память о его трудах, о нем самом, щедро давшем Боровиковскому все, что в силах дать один человек другому, долгие годы жила в доме художника. В русской культуре Львов оставил широкий, заметный след. Помимо всего прочего, ему принадлежит вышедшее в свет в 1789 году сочинение «Рассуждение о перспективе, облегчающее употребление оной». Благодаря Львову, Венецианов впервые встретился с теорией перспективы. И понял, что эта задача — проблема всех проблем пластических искусств. Ему самому суждено внести огромный вклад в понимание перспективы, он на практике всего своего творчества покажет, как важна эта проблема решительно для всех жанров живописи.

Начиная с середины XVIII века лучшие русские люди все настойчивее стали искать национальных путей развития отечественной культуры. Львов понимал, что вне исконно русской традиции это немислимо. Он первый смело обращается к фольклору: собирает и издает сказки, записывает народные песни. Державин говорил о нем: «Он любил русское природное стихотворение, сам писал стихи, и особенно в простонародном вкусе был неподражаем». Львов как бы призывал собратьев по перу и кисти, творцов музыки черпать краски и гармонию из источника народного творчества. Ему пришлось в поисках фольклора измерить немало верст, кружа по Тверской губернии, где невдалеке от Торжка располагалось его имение, по той самой Тверской губернии, где впоследствии Венецианов переживет высочайший взлет своего творчества. Во время странствий Львов впервые тесно соприкоснулся с простолюдными. Видимо, этому аристократу-эциклопедисту удалось своей сердечной заинтересованностью завоевать доверие крестьян, иначе он не сказал бы, что только среди мужиков ему довелось обрести бодрость духа. Можно предположить, что Венецианов знал от Боровиковского об этой широкой деятельности Львова.

Уже после смерти Львова пейзажист М. Н. Воробьев, почти ровесник Венецианова, ищущий знакомства с родными русскими картинами природы, поедет в имение Львова в Тверскую губернию. Там, у берегов тихой речки Осуги, он напишет очень хороший пейзаж. Венецианов мог его видеть или слышать об этой работе Воробьева. В той тверские крестьяне показаны за повседневными делами — на снокосе, у колодца. Опять-таки благодаря Львову, хоть его уже и не было в живых, Венецианов мог пережить волнующую встречу с земляками будущих своих героев. Видел он их и в мастерской учителя. Боровиковский не только создал портреты Львова и его жены, к со-

жалению, не дошедшие до нас. Есть у него изображение молодой доровенской женщины — «Портрет торжковской крестьянки Христины». Героиня — кормилица из имения Львовых. И парный портрет Лизаньки и Дашеньки, горничных из тверского имения, тоже был написан им. Боровиковский не раз бывал в тех краях: расписывал в Торжке Борисоглебский собор и писал иконостас для церкви, построенной тоже по проекту Львова, как и собор в Торжке. Так что тверские крестьяне пришли в русское искусство до Венецианова. Не новизной самого предмета изображения удивит он соотечественников, лишний раз утвердив истину: много важнее не то, что изображено, а *как*. Пока рано сравнивать тверских крестьян Боровиковского и Венецианова — последних еще нет.

Надо думать, что тот начальный период пребывания Венецианова в Петербурге был по-особому плодотворен, хоть и до крайности напряжен. Дни и вечера отданы службе и искусству. Часть ночи можно пожертвовать чтению. Книги — еще один неназойливый учитель Венецианова. Все, кто входил в окружение Боровиковского, были книголюбцами — и писатели, и художники. Заразился этой благотельной страстью и Венецианов. В поместительном доме Боровиковского, помимо книг, стоявших в застекленном шкафу, в никем не учтенных по числу чуланах громоздились толстые и тонкие книжки старых журналов. Не исключено, что в руки юноши мог попасть номер журнала «Утро» за 1782 год. Занятно заглянуть в журнал, изданный в год, когда тебе сравнялось два года... В стихах Я. Княжнина, помещенных в номере, он мог найти немало поучительного для себя:

Питомцы росские художеств и искусств,
Изобразители и наших дел и чувств,
Которы, Рубенсам, Пигаллам подражая,
Возносите свой дух, к их славе доступая, —
Явите в Севере талантом вы своим
И славу Греции, и чем гордится Рим.
Напрасно будете без помощи наук
Надежду полагать на дело ваших рук;
Без просвещения напрасно все старанье:
Скульптура — кукольство, а живопись — маранье

Художник без наук ремесленнику равен

Не занимаясь вовек о ранге спором,
Рафаел не бывал коллежским асессором.
Животворящею он кистию одной
Не меньше славен стал, как славен и герой.

Как много, однако, требовал автор от художников, в том числе и от него, Венецианова, коль скоро он решил посвятить искусству

свою жизнь! Какая большая задача — изобразить дела и чувства современников. Как долго нужно себя к этому готовить, чтоб не оказаться без просвещения всего лишь ремесленником. И не желать чинов, не жаждать наград... Когда мы дойдем до поры творческой зрелости Венецианова, мы увидим, что для себя он выберет в искусстве как раз эту стезю...

Конечно, особенный интерес Венецианова вызывали книги по художеству. В конце минувшего века их вышло довольно-таки много. «Основательные правила или краткое руководство к рисовальному художеству» (1781), «Людвига фон Винкельмана руководство к точнейшему познанию древних и хороших живописей...» (1798), книга Н. Львова о перспективе и другие. Среди них, помимо последней, привлекало внимание «Понятие о совершенном живописце, служащее основанием судить о творениях живописцев, и примечание о портретах». Перевод этого труда теоретика французского классицизма Роже де Пиля был осуществлен ассессором Архимом Ивановым. Судя по дальнейшему творчеству Венецианова, некоторые постулаты автора оказались ему близки по духу. Например, не приукрашивать натуру в тех случаях, когда изображается человек, значительный своими деяниями. А вот что писал Роже де Пиль о понятии большого стиля: «Потребно в живописи нечто великое, одушевленное и необычайное, удобное удивлять, пленять и научать; что самое называется большим вкусом». Впоследствии мы увидим, как Венецианов решит для себя эту задачу — пленять, научать, удивлять, изображая натуру низкую с точки зрения Роже де Пиля, а тем более академизма, и не утрачивать при этом величавости, необычности и пленительности.

В те первые годы в Петербурге Венецианов не только совершенствовался как художник, не только прорастал из самоучки в профессионального мастера. Он постепенно созрел как личность, как лицо общественное. Россия и россияне переживали тогда трудный процесс зарождения и развития национального самосознания. Нередко создается превратное мнение, скорее даже ощущение, что этот процесс как бы сам собою происходит в обществе, мало задевая личность отдельного человека. На самом деле подобный сложный процесс вообще немислим помимо каждого человека. Идея, благотворная идея — «я россиянин» — должна дойти до глубины каждой души и тогда уже общества в целом. Идея национальности неразрывна с уважением к простому народу, с умением болеть его болью, близка идее народности.

Ломоносов в своей записке «Идеи для живописных картин из российской истории» обращается к художникам с призывом воспевать отечественное. Академия художеств как будто бы и откликается на эти призывы общества — даже в 1802 году с готовностью принимает правительственный указ, обязующий задавать ученикам темы из русской истории. Однако в этом указе есть весьма существенное

ограничение — в нем предлагается прославлять лишь «великих людей, заслуживших благодарность Отечества». О народе — будь то из прошлого или из сегодняшнего дня — речи не шло. На ограниченность указа откликается в своем «Московском журнале» в том же году известный писатель, журналист, историк Н. Карамзин: «Таланту русскому всего ближе и любезнее прославлять русское. Должно приучить россиян к уважению собственного; должно показать, что оно может быть предметом вдохновения артиста и сильных действий искусства на сердце. Не только историк и поэт, но и живописец и ваятель бывают органами патриотизма».

Конечно же, ни в прогулках по городу, ни в Эрмитаже, ни за домашними занятиями не оставляла Венецианова мысль об Академии художеств, *alma mater* русских художников. Она была средоточием художественных сил всей необъятной России. О ней мечтали юноши с самых далеких окраин, желавшие посвятить жизнь служению искусству. Не только крупнейший учебный центр, но и обширная творческая лаборатория, мастерская: под ее крышей, в буквальном смысле слова, создавались ее профессорами наиболее значительные произведения. Хотел ли Венецианов сам учиться в Академии? Ответить с определенностью на этот вопрос не дает полное отсутствие документальных данных. Скорее всего — нет, не хотел. Влияние личности Боровиковского, его творчества было столь сильным, что вызывало желание идти его путем. Боровиковский же, как и два других лучших мастера портрета — Рокотов и Левицкий, не учился в Академии. Быть может, Боровиковский смог так много дать Венецианову потому, что, сам самоучка, он сумел найти верный подход к самоучке же Венецианову.

Бывал Венецианов и в Академии. Наверное, с трепетом шел юноша в первый раз по узким, длинным академическим коридорам. Он мог видеть там работы одного из первых академиков, покойного А. Лосенко — «Чудесный улов рыбы», «Владимир и Рогнеда». Вероятно, он стоял перед ними долго, дивясь про себя, как это автор осмелился в евангельской теме поместить, да еще рядом с Христом, простоватую горожанку, каких сам Венецианов ежедневно видывал на городских улицах. В другой картине Лосенко его могло заинтересовать русское платье на служанке. Действия же главных героев, князя Владимира и Рогнеды, скорей всего, показались мало правдоподобными — как «на театре». Видел он и работы академика Г. Угрюмова. Он немало был о нем наслышан. Действительно, искусство Угрюмова находилось тогда в самом расцвете. Более других произведений славился огромный холст, украшавший Троицкий собор: «Торжественный въезд в Псков Александра Невского после одержанной им победы над немецкими рыцарями». Величавость сочеталась здесь с попыткой дать исторически конкретное изображение. Здесь — в числе героев — русские бабы в сарафанах, детишки в рубашонках. Истори-

ческая тема несколько отдавала чувством правды, но лишь в околичностях, не в образах главных героев картины. Вернувшись в тот раз в дом Боровиковского, Венецианов, вероятно, остро почувствовал разницу: там, у академиков, — величавость и торжественность форм. Здесь — лиризм и мягкая непосредственность чувств, решенные в духе сентиментализма. Не исключено, что уже тогда он размышлял, как соединить в одном произведении и то и другое.

В перерыве между учебными часами ученики-академисты от мала до велика заполняли коридоры. Тут появлялась возможность заглянуть в классы, рисовальный или живописный. Венецианов смотрел на отдыхающих натурщиков — чаще всего ими служили огородники с окраин Васильевского острова, примечал свободную раскованность отдыхающих тел. Переводил глаз на листы или холсты академистов. Какие принужденные позы, какие неестественные, вычурные движения! Венецианову уже довелось слышать, как однажды у одного из мастеров умер натурщик, простоявший в замысловатой позе много часов... Да и потом — откуда взялись у этих мужиков такие идеальные пропорции? В поисках ответа Венецианов оглянул весь класс. Ответ был прост — здесь же, как вторая натура, стояли слепки с античных статуй. Ученики писали русского мужика, оглядываясь постоянно на античных богов и героев. Если приходилось Венецианову заглядывать в трактат «О живописи» одного из знаменитых просветителей, Дидро, то он нашел бы там слова, в чеканной форме отражающие его теперешние чувства: «Именно в течение этих семи тягостных и жестоких лет усваивается манера рисовать; все эти академические позы, столь принужденные, надуманные и натянутые, все эти действия, холодно и искусственно производимые каким-нибудь несчастным малым, и притом всегда одним и тем же несчастным малым, подрывившимся приходиться три раза в неделю, раздеваться и предоставлять профессору распоряжаться собой как манекеном, — что общего у них с позами и движениями, совершаемыми в действительной жизни? <...> Что общего между человеком, который притворяется умирающим перед школьной аудиторией, и тем, который умирает в своей постели, и тем, которого убивают на улице? Что общего между борцом из Академии и борцом с перекрестка на моей улице?» Спустя несколько лет Венецианов заведет знакомство с одним из старейшин Академии, Кириллом Ивановичем Головачевским. Чего только не нараскажет старый учитель, пока Венецианов будет писать его портрет! Больше чем за четверть века до рождения Венецианова Кирилл Иванович уже «сменил» род занятий: как «спавших с голоса», нескольких мальчиков, в их числе Головачевского и Лосенко, перевел из придворного певческого хора в учение к И. П. Аргунову. Подростком он был на церемониале открытия Петербургской Академии художеств. Как много ждали тогда мыслящие русские от этого события! То, что сказал в тот день 1758 года поэт А. П. Сумаро-

ков, стало живо не только для века девятнадцатого, его призыв к отражению духовного мира человека животворен и сегодня: «А телесные качества великих мужей, начертавшиеся в умах наших, оживляют изображения душевных их качеств и придают охоты к подражанию оных, ибо в телесных видах скрываются тончайшие качества душевные».

Лавине впечатлений, обрушившихся на восприимчивого москвича, казалось, не будет конца. Не так-то легко было разобраться в разногласии идей, мнений, взглядов. Боровиковский и его дом, Эрмитаж и книги, люди и улица, сама жизнь — все учило, все заставляло не только думать, но и готовиться к тому, чтобы принимать решения.

Что же успел сделать Венецианов за первые десять лет пребывания в Петербурге? В этот период до знаменательного 1811 года, когда он напишет автопортрет и портрет Головачевского и получит за них последовательно звание назначенного, то есть кандидата в академики, и академика, его творчество отличает не столько обилие работ, сколько их разнообразие. Ему хочется попробовать и одно, и другое, и третье. Прежде всего, он продолжает то, в чем чувствует себя уверенно и свободно, — делает на пергаменте пастелью портреты: «Неизвестного с газетой» (1807), А. И. Бибикова (1807—1809), его жены А. С. Бибиковой, Е. А. Венециановой, жены двоюродного брата художника, Юрия Михайловича Венецианова, и несколько других — общим числом около десяти. В это же время сделана еще одна, вторая проба живописью маслом — портрет Бибикова. За сим следуют копии картин Л. Джордано, Б. Мурильо, А. Ван Дейка, П.-П. Рубенса. Все выбранные для копий картины религиозного или мифологического содержания, кроме «Мальчика, пускающего мыльные пузыри» Ван Дейка. Затем он предпринимает издание сатирического журнала. В поисках себя Венецианов идет сразу по нескольким дорогам. И каждая кажется ему по-своему маящей.

Всего три года отделяют «Молодого человека в испанском костюме» от «Неизвестного с газетой». При многих общих чертах разница в их решении весьма существенна. От некоторой пестроты в портрете матери, через мастерски сгармонизированную декоративную нарядность цвета в «Молодом человеке в испанском костюме» художник в последнем из названных портретов приходит к решению куда более сложной задачи: он намеренно глушит синеву костюма, скупится на число красок в решении фона, чем добивается впечатления подлинной его нейтральности. Не теряя свойств высокой гармонии, приглушенный, звучащий под сурдинку цвет фона и костюма служат тому, чтобы вынудить первое, самое свежее внимание зрителя привокать к лицу, к весьма незаурядной личности человека. Эффекты маскарада, эффекты чисто внешней романтичности больше не интересуют художника. Тривиальная внешность живого прототипа, судя по одежде человека купеческого сословия, не мешает Венецианову уви-

доть в нем далеко не тривиальный характер. Таким образом, романтам сказывается здесь уже не во внешних признаках, а в самом восприятии художника. Герой весьма серьезен. В лице не отражается и тени улыбки. Кстати сказать, почти все герои лучших картин и портретов Венецианова никогда не улыбаются, им чуждо приниженное искательство расположения зрителей. Художник заставляет нас поверить в незаурядность этого человека, в его трезвый ум, твердость и неординарность характера; это первая работа Венецианова, где в приемах решения ощущаются одновременно черты сентиментализма, романтизма и реального восприятия и воплощения натуры. Интересно, что уже тогда, задолго до работы над картиной «Гумно», Венецианов, быть может интуитивно, начинает задумываться над способами, приемами пространственных решений. Здесь ему еще не слишком удастся решить эту задачу, но совершенно очевидно, что художник озабочен ею. Фон хоть и дает ощущение некоторой объемности, однако слабо моделированный костюм делает фигуру плоской. Чтобы как-то расширить жизненное пространство в холсте, Венецианов пытается развить его не в глубину картины, а вперед, к зрителю. Очертания газеты в руках своего героя он намеренно закругляет, в результате создается ощущение, что эта мягко округлая форма словно продолжает свое бытие за пределами листа, где-то меж нами и внутренним пространством картины.

Венецианов постепенно приходит к выводу, что выражать в зримых формах идеи сентиментализма и романтизма можно по-разному. В отличие от строгого, рационального классицизма, не признающего эмоций, считающего чувства признаком расслабленности, сентиментализм и романтизм призывали подойти к человеку ближе, заглянуть в его внутренний мир. Трагедии, отчаянию романтизм и сентиментализм, как правило, оставляли мало места; лирическая, чувствующая натура, сближенный с природой «естественный» человек, связанный с внешним миром не столько разумом, сколько чувством, — вот черты идеала, который приняло тогда большинство, хотя, как можно будет увидеть впоследствии, сентиментализм и романтизм проповедовали и более серьезные мысли. Кстати сказать, образцы подобных решений Венецианов мог видеть и прежде. За год до рождения Венецианова Левицкий создал портрет, который одними исследователями трактуется как портрет священника, другими — как портрет отца художника. Уже в нем выразилась глубокая правда характера. А несколько лет спустя он же сделал удивительный по психологической глубине, сдержанно-серьезный портрет одного из крупнейших русских просветителей, Н. Новикова. Немало дивился Венецианов и антирепрезентативному портрету Екатерины II, в котором без патетики, без символов и аллегорий неограниченной власти Боровиковский показал не «Фелицу», не самодержицу, а пожилую, чуть усталую женщину, вышедшую на прогулку с любимой собакой.

И все же в искусстве предшественников подобные портреты были редким исключением. Венецианов же уже с юности, может быть сперва невольно, выступает против общепринятых форм. И вместе с тем он поначалу нередко идет вслед, а подчас и след в след за любимым своим учителем Боровиковским. Яснее всего процесс освоения творческого метода учителя ощутим в портрете А. И. Бибикова, написанном маслом в 1806 году. Венецианов словно хочет доказать себе и учителю, что он уже довольно искушен в технике масляной живописи. Это не совсем так. Его кисть более скована, робка, чем пастельный карандаш. Это ясно, поскольку прекрасный пастельный портрет Бибикова сделан примерно в те же годы — между 1807-м и 1809-м. Их сравнение особенно впечатляюще. Вероятнее всего, Венецианов по-прежнему обходится без предварительного рисунка, делая конструктивную основу изображения сразу цветом. В пастельном портрете самый придирчивый глаз не отыщет погрешности строения форм. В живописном же — движения кисти по пустому холсту были, видимо, так неуверенны, что и последующие красочные слои не могут замаскировать неестественную узость плеч, слишком длинную руку, положенную на спинку скамьи, и столь узкий рукав мундира, что надеть его не представляется возможным. Конечно же, в этих малых погрешностях виною не только все еще непривычная для автора техника масляной живописи. Не считая портрета матери, этот масляный портрет Бибикова — первый, где в поле изображения включены, помимо головы и плечья, еще и руки. Живость позы, естественность движения — все это еще предстоит завоевать. Чтобы соответствовать новым веяниям, Венецианов — опять-таки впервые в своей не слишком богатой практике — решается на замену нейтрального фона пейзажным. Он помнил, сколь деликатно сумел Боровиковский связать в восприятии зрителя человека с природой, включив в портрет Лопухиной спелые колосья хлеба и васильки. Его собственная попытка получилась наивной: мятущиеся облака и едва намеченная зелень странным образом очутились в одной плоскости; они существуют в холсте совершенно независимо от фигуры. Зато лицо в портрете свидетельствует не только об усвоении заветов учителя касательно способов решения цвета: нежность сочетания цветов, тонкость «перетекания», перехода одного тона в другой. Художник воссоздает личность глубоко чувствующую, мыслящую, со своим неповторимым духовным миром. Венецианов учится проникать в скрытые тайники человеческой души.

Чем более отдалялся минувший век, тем стремительнее менялось время, а с ним и идеалы. Теперь рядом с восхвалением людей добродетельных общество ждало от литературы и искусства показа лика пороков, ибо сокрытие оных содействовало их процветанию, а обнародование содействовало бы борьбе с ними.

В один из морозных дней декабря 1807 года петербуржцы получили очередной номер «Санкт-Петербургских ведомостей». В разных концах большого города, от Дворцовой набережной и Невского проспекта до дальних линий Васильевского острова и окраинной Колонны, жители столицы читали объявление: «У книгопродавца Ивана Глазунова в книжных его лавках, состоящих в Гостином дворе по суконной линии от ворот в 1-й большой лавке под № 15 и против Гостиного двора зеркальной линии под № 18, 21 и 22, принимается подписка на журналы, издания на 1808 год». Оставим петербуржцев читать первые шесть пунктов, а сами обратимся к № 7. «Журнал карикатур. Каждую субботу сего журнала будет выходить хорошо гравированный эстамп величиною в лист, с приложением на особом листе изъяснения оного. Цена подписная на весь год или 52 изображения с объяснением раскрашенные 20 р., не раскрашенные 15 р.». В объявлении не означено имя автора гравюр. Да и понятно — имя книготорговца Глазунова пока что куда больше говорит жителям столицы, чем имя Алексея Гавриловича Венецианова, перед которым и поставить-то для приманки нечего — ни чина, ни звания он пока не имеет.

Появлению рекламы предшествовали утомительные хлопоты. Чуть свет Венецианов уж в очереди к цензору И. Тимковскому. Сперва надо заручиться разрешением на печатание объявления. В начале октября в комитет был сдан текст, а 22 октября цензор дозволил объявление к печати, ибо «не нашел ничего противного уставу о цензуре». Только 17 декабря цензура дозволяет к печати № 1 и № 2 «Журнала карикатур».

Подписчики, которых оказалось немало, получили в срок два первых номера и две первые гравюры: «Аллегорическое изображение 12 месяцев» и «Катанье в санях». Третий номер ожидался к выпуску 18 января 1809 года. Далее события развиваются с невероятной быстротой. Билет на выпуск гравюры № 3 — «Вельможа» — выдан за подписью того же Тимковского 18 января. Утром того же дня министр внутренних дел князь А. Куракин шлет с нарочным спешную депешу министру народного просвещения графу П. Завадовскому. Кто из этих вельмож оказался трусливее, неизвестно. Известно лишь, что гравюра Венецианова легла на стол к самому императору. И все это — в один день. И получение разрешения на печатание, и послание Куракина, и показ Александру I, и приказ о запрещении...

Однако этим дело не исчерпывается. Проходит два дня, и Завадовский шлет послание попечителю столичного учебного округа, в обязанности коего входит в числе прочего «попечение о нравственности», Н. Новосильцеву. Поскольку последний по роду службы имел право воздействия на цензурный комитет, то Завадовский просит его: «...предложите, ваше превосходительство, цензурному комитету... чтобы в позволении на таковые издания был осмотнительнее».

Виновник страшного переполоха понуро сидит дома — ни на какое дело от отчаяния не подымается рука. Он чувствует себя непонятым. Ему кажется, что вина его совершенно несоизмерима со строгостью наказания: судят его так, будто он посягнул на основы государства Российского. Пока он предавался тягостным раздумьям, имя его все не переставало звучать в высших сферах. 23 января созвано экстренное заседание цензурного комитета. Слушали. Постановили: объявить о закрытии журнала коллежскому регистратору Венецианову. Обязать его подпискою представить в комитет все напечатанные, но не проданные экземпляры вышедших номеров и оригинал № 4, одобрение которого цензурой решено счесть ошибочным. Обязать всех книгопродавцов изъять номера журнала из продажи и представить в комитет. Но этого всего оказалось мало. Венецианово высочайше повелели стереть изображение с медных досок и указали, что издатель «...дарование свое мог бы обратить на гораздо лучший предмет и временем мог бы воспользоваться с большей выгодой к прилучению себя к службе, в коей находится». Правда, чиновник Венецианов не только не имел по службе замечаний, но в 1809 году получил чин коллежского регистратора...

Что же за гравюру сделал Венецианов, отчего она вызвала такой переполох? Нам бы не удалось на это ответить, если б не причудливая ирония судьбы. Приказ царя был исполнен. Все эстампы уничтожены. Сошлифованы доски. И лишь спустя сто лет случайно в библиотеке Эрмитажа были найдены два разрозненных комплекта журнала. Гравюра «Вельможа» увидела свет.

С первого взгляда на нее понятно, почему она так фраппировала царя и крупных столичных сановников. Прежде всего, это была в те времена первая, единственная в своем роде сатира в русском изобразительном искусстве. Уже по одному этому ее появление было подобно грому небесному. Только этим можно объяснить ее запрет, в то время как несравненно более едкая державинская сатира «Вельможа» не только преспокойно получила дозволение к печати, но и, будучи в литературе не первой и не единственной сатирой, не принесла автору никаких докучливых злоключений. Кроме того, сатира Державина довольно длинна, да и поймет ее только знающий грамоту. Изображение же сразу схватывалось одним взглядом, главный смысл крупно бросался в глаза. Царь и сановная челядь почувствовали взрывчатую силу венециановской гравюры. Гравюра говорила не салонным, а простонародным языком, который был чужд верхам общества. Венецианов возрождал на профессиональной основе издавна бытовавший в народе лубок, лубочную картинку. Сколько перевидел он их в Москве! С детства прикипевший сердцем к художеству, он не мог сдержаться от искушения, когда видел офеню-коробейника, раскладывавшего вместе с нехитрым своим товаром ярко раскрашенные листы, то задорно веселые, то беспощадно высмеивавшие людские

пороки, и часами простаивал, читая едкие, остроумные стишки, сопровождавшие изображение. Взявшись за первую в жизни карикатуру, Венецианов захотел пойти по пути безымянных народных художников. Только у него не текст является сопровождением рисунка, а гравюра в точности воспроизводит ситуацию и всех действующих лиц сатиры Державина. Есть здесь и «израненный герой, как лунь во бранях поседевший». За ним стоит вдова «и горьки слезы проливает, с грудным младенцем на руках покрову твоего желает».

А там — на лестничный восход
Прибрел на костылях согбенный,
Бесстрашный, старый воин тот,
Тремя медальми украшенный...
А там, где жирный пес лежит,
Гордится вратник галунами,
Займодавец полк стоит,
К тебе пришедших за долгами.
Проснися, сибарит! — Ты спишь,
Иль только в сладкой неге дремлешь,
Несчастных голосу не внемлешь...

Нетрудно представить себе выражение лица Александра I и сиятельного вельможа, когда гравюра впервые предстала пред их очами. Венецианов использовал такой прием: все многочисленные герои, вплоть до прильнувшей к вельможе возлюбленной, принадлежат миру вполне реальных, обыкновенных людей. В их окружении уродливый, коротконогий, огромноголовый вельможа выглядит выродком рода человеческого. Гравюруя доску, Венецианов имел перед глазами не только оду Державина. Он хотел найти способы материализации черт характера вельможи, которые обрисовал еще Радищев: «Блаженны в единовластных правлениях вельможи. Блаженны украшенные чинами и лентами... Кто ведает из трепещущих от плети, им грозящей, что тот, во имя коего ему грозят... в душе своей скареднейшее есть существо; что обман, вероломство, предательство, грабеж, убийство не больше ему стоят, как выпить стакан воды».

Несколько позднее, в 1816—1817 годах, выйдут в свет «Письма другу (Мысли)» будущего декабриста Федора Глинки, где он весьма метко замечает: «Многие, входя в вельможи, выходят из людей».

Казалось бы, решительно невозможно разъять художественное произведение на содержание и образно-пластическую форму. Гравюра «Вельможа» представляет собою в этом смысле своего рода феномен: острота самого содержания воздействует как бы помимо формы, пока далеко не совершенной. Венецианову хочется разбудить свое повествование как бы на три акта: первый — беспробудно спящий вельможа со всем окружением (дамой, прильнувшей к нему, статуйкой обескураженного амура, кошкой, играющей нераспечатанными

деловыми бумагами и слезными прошениями обездоленных). Второй — отражение в зеркале несчастных просителей и, наконец, третий — сторожевые псы, слуга и собака, ограждающие расточительного хозяина от заимодавцев. Однако же зеркало поставлено так, что в нем никак не может отражаться соседняя комната. Перспектива другой комнаты построена неумело, произвольно. Следует только запомнить для будущего, что и здесь, как в некоторых ранних портретах, художник опять производит смелую разведку пространственных решений. Прием отражения в зеркале сам по себе очень интересен, и в будущем Венецианов и его ученики овладеют им с завидной виртуозностью. Технически офорт сделан неплохо, с основами этого сложного искусства автор явно был хорошо знаком. Кто был его учителем? Быть может, основные приемы успел ему преподавать Львов. Возможно, И. Теребенев, с которым Венецианов вскоре займется созданием сатирических листов. Скорее всего, С. Галактионов. Этот прекрасный мастер был почти ровесником Венецианова, но пережил его на семь лет. В собрании коллекционера Ваулина именно рукою Галактионова было помечено на девяти карикатурах авторство Венецианова, что говорит в пользу близости обоих художников.

Разразившаяся над головой Венецианова буря изрядно обескуражила его. Он решительно не мог взять в толк, почему его гравюра подверглась беспощадному уничтожению. Разве он замахивался на основы империи? Он желал сослужить добрую службу своему народу и государству. Это стремление двигало им, когда он выбирал эпитафию для своего журнала: «*Ridendo castigam mores*» («Смех исправляет нравы»).

Какие бы удары не получал он в дальнейшем, какие бы новые утеснения народа не применяло правительство, Венецианов до конца своих дней останется верен просветительским идеалам, усвоенным в юности. Он всегда будет горячо ратовать за то, чтобы считать первой обязанностью дворянина оправдать своей жизнью «дворянское титул». В этом он близок позиции Державина, который в оде «На знатность» призывал:

Дворянство взводит на степень
Заслуга, честь и добродетель.

Убедившись, что призыв остался без отклика, поэт в другом произведении, «Вельможа», перешел к обличению, за что Пушкин впоследствии назовет Державина «бичом вельмож». Долг перед отечеством — вот что, по мысли большинства передовых литераторов XVIII века, должно стать целью жизни дворянина. Фонвизинский Стародум считает «должностью», то есть исполнением долга, и «благонравие» обетом всего сословия: «Дворянин, недостойный быть дворянином! Подлее его ничего па свете не знаю». Ему вторит и Сумароков: «Не в титуле — в действии быть должен дворянином, и непростителен

большой дворянский грех». Многие передовые мыслители той поры разделяли эту идею. А. Бестужев, отец декабристов, в своем труде «О воспитании военном относительно благородного общества» разбирает с этой точки зрения обязанности судьи, полководца, отца семейства, полагая за основу нравственную стойкость и непреклонную добродетель. Венецианов мог не только читать труд Бестужева, но и познакомиться с ним лично, ибо Боровиковский писал в 1806 году его портрет. Семейство Бестужевых, в котором было много молодежи, вело очень открытой жизнью. Дети и их друзья следовали возвышенным законам самоусовершенствования, благородства, долга перед народом. Жили они на 9-й линии Васильевского острова, совсем неподалеку от Академии художеств. Венецианов начиная с 1818 года во время наездов из Сафоновка тоже будет жить только на Васильевском острове, так что не нынче, так потом он мог познакомиться с этим замечательным семейством.

Однако уже в то первое десятилетие нового века раздавались голоса современников Венецианова, мысливших куда более радикально. Член недавно учрежденного Вольного общества любителей русской словесности, наук и художеств В. Попугаев, которого современники называли «неистовым другом правды и гонителем зла», в своих статьях не только увещевал дворян, чтобы не гордились «своим достоинством» перед крестьянами, он замахивался на самое российское политическое устройство. Он утверждал, что все, без различия нации, монархические правления имеют главный грех: в них нет твердых законов, конституции. Политическая же сила находится единолично в руках монарха, а народ не имеет никакого влияния ни на политическую, ни на экономическую жизнь страны. Много говорили тогда и о печальной судьбе другого члена «Вольного общества», И. Пнина. Всего несколько лет назад, в 1804 году, его книга «Опыт о просвещении относительно России», в которой автор пришел к выводу о необходимости отмены крепостного права, была по выходе в свет запрещена к продаже, конфискована, тираж уничтожен.

Много часов раздумий отдал Венецианов осмыслению, что же с ним произошло. Впервые в жизни столкнулся художник с одним из самых зловещих институтов в России — с цензурой. А ведь более либерального, с виду устава, чем действовавший тогда цензурный устав 1804 года, ни прежде, ни потом в России не было и не будет. В него входили на удивление либеральные установки: «Скромное и благоразумное исследование всякой истины не подлежит и самой умеренной цензуре... но пользуется совершенною свободою тиснения, возвышающей успехи просвещения...» Однако в действительности все было далеко не так. О том, какие пагубные последствия может иметь цензура для развития литературы, размышлял в своей книге Радищев: Книга, проходящая десять цензур прежде, нежели достигнет света, не есть книга, но поделка святой инквизиции; часто изуродо-

ванный, сеченый батожьем, с кляпом во рту узник, а раб всегда... Чем государство основательнее в своих правилах, чем стройнее, светлее и тверже оно само в себе, тем менее может оно позыбнуться и стрястися от дуновения каждого мнения, от каждой насмешки разъяренного писателя; тем более благоволит оно в свободе мыслей и в свободе писаний...»

Эти строки написаны за двадцать лет до того, как Венецианов впервые столкнулся с карающей десницей цензуры. Пройдет еще без малого двадцать лет, и Пушкин, которому будет почти столько же лет, сколько сейчас Венецианову, напишет исполненное гнева первое «Послание цензуре»:

А ты, глупец и трус, что делаешь ты с нами?
Где должно б умствовать, ты хлопаешь глазами;
Не понимая нас, мараешь и дерешь;
Ты черным белое по прихоти зовешь:
Сатиру пасквилем, поэзию развратом,
Глас правды мятежом...

Пройдет еще несколько лет, и гонимый сановным и несановным чиновничеством за «Ревизора» Гоголь напишет: «Сказать о плуте, что он плут, считается у них подрывом государственной машины: сказать какую-нибудь только живую и верную черту — значит, в переводе, опозорить все сословие».

В дальнейшем, на протяжении всей жизни Венецианова, цензурная машина будет становиться изощреннее, формы пресечения и наказания будут делаться все более жестокими. Пока, наконец, после французской революции 1848 года не будет утвержден доселе невиданный по строгости цензурный устав.

Как-то в разговоре Венецианов произнес весьма примечательную фразу. Собеседнику, племяннику художника, она запомнилась, и он занес ее в свои записки: «Я смело завоевывал свое любимое занятие». И впрямь, в отличие от большинства тогдашних русских художников, с детства в стенах Академии обучавшихся художеству, купеческому сыну на протяжении всей жизни требовалась смелость, даже отвага и особенное упорство. Видимо, не просто было Венецианову в юности преодолеть сопротивление отца, который не возражал против художественных занятий сына лишь до той поры, пока тот не вознамерился превратить эти занятия из милой забавы в профессию, в дело всей жизни. Теперь пришло новое, неожиданное, негаданное испытание, значительно более трудное: первый удар цензуры. Художник был в растерянности, не зная, чем возместить собранные по подписке восемьсот рублей: сумма по тем временам такая большая, что сам Венецианов, наверное, и не видал еще никогда столько денег сразу... Кстати сказать, сумма подписки — прямое и недвусмысленное выражение духовной потребности общества в сатире, сатире не только ли-

тературной, но и созданной средствами изобразительного искусства. Запрет журнала перевернул все творческие планы Венецианова. Работа над сатирическими офортами была задумана на целый год вперед, а если бы дело пошло хорошо, то и на более долгий срок. Но больше всего в этой истории потрясло его другое. Возможно, он сам лично видел, как сильными размеренными движениями мастер сошлифовывал с большой медной доски изображения вельможи...

Человек строгой честности, Венецианов не мог спокойно переносить свой невольный долг подписчикам. Нужно было что-то срочно предпринимать. Он добивается приема у князя Куракина, хлопочет о новом журнале, содержанием которого станут анекдоты из эпохи Петра I. В своем прошении он писал, что собрал по подписке изрядную сумму, «поставив себя, таким образом, в обязательство с публикою, запрещением исполнить сию свою обязанность подвергается совершенному расстройству; в уважение чего и просил о дозволении ему издавать журнал». Дозволение было дано, однако при условии, что каждый рисунок журнала приносить в цензуру. На сатирические издания правители России всегда смотрели косо. Тогда же, в 1800-е — 1810-е годы, особенно. Цензуре было дано особое распоряжение оберечь от насмешек и поругания личность Наполеона — в печать просочилась безымянная прокламация, в которой тот назван «тварью сожженной совести». Еще жива в памяти жестокая сеча при Аустерлице, когда в проигранной Наполеону битве полегло столько русских и австрийцев. Это было всего четыре года назад, в 1805 году. А еще два года спустя был заключен оказавшийся столь эфемерным Тильзитский мир. С той поры два императора, два властителя самых больших империй в Европе, два лицедея разыгрывали на европейской сцене, перед многочисленной публикой — всем континентом — пастораль братской любви, трогательной дружбы и взаимного доверия.

Венецианов больше не хочет иметь дел с цензурой. Он не хочет, чтобы чужой холодный произвол решал, жить ли рожденному им произведению. Графику — до поры — он оставляет. Пришлось переменить и службу, очень может быть, что не без влияния скандала с гравюрой «Вельможа». Почтовое ведомство он оставляет, перейдя в Ведомство государственных имуществ, в Лесной департамент. Теперь он не просто человек, обязанный отсидеть в канцелярии с утра до вечера. Теперь он землемер. Служебный день уже не имеет таких жестких рамок. Нередко случалась надобность выезжать за пределы столицы. В те времена деревня близко подступала к городу. Охта была тогда еще и не из самых близких деревень, а в конце XVIII века коров еще держали на Красной улице, рядом с парадной набережной Невы. Восприимчивость к новому, редкая зрительная память — отличительные свойства Венецианова зрелой поры. Но и тогда вряд ли совсем бесследно могли пройти пусть редкие, беглые впечатления де-

ревни, мелькающих лиц, житейских сцен. Скорее всего, мысль обратиться к народной теме зрела медленно, постепенно, исподволь. Вряд ли у такого основательного человека перелом в творчестве случится внезапно, сразу: переехал в Сафонково, и от этого механического действия тотчас по мановению волшебного жезла начался совершенно новый период творчества. Семена были посеяны раньше: и детством, и — частично — петербургскими впечатлениями. В Сафонкове они стремительно прорастут и принесут замечательные плоды.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

А пока идет день за днем. Пишет он не слишком много. Больше размышляет. Все теснее сближаясь с кругом художников, Венецианов видел, что все то, что можно означить понятием «художественная жизнь», помещалось или стремилось поместиться под сенью Академии художеств. Он понял, что быть в России свободным, независимым художником почти невозможно. Нужно хотя бы получить ее «благословение», то есть официальное звание художника. По академическому уставу художники, не учившиеся в Академии, имели право вначале представить работу на звание назначенного, а затем, буде работа одобрена, и на звание академика. Венецианов принимает для себя решение. Советовался ли он со своим учителем Боровиковским, какую тему избрать для картины? Судя по выбору — вряд ли. Венецианов решает представить на конкурс автопортрет. В XVIII веке автопортреты художники писали довольно редко. Положение художника на общественной лестнице было так незначительно — где-то рядом с ремесленником, — что и личность его, естественно, считалась малоинтересной. Поэтому мы знаем в лицо мало кого из русских художников той поры. Сторонний для Академии человек, да еще представивший на первое звание автопортрет, — это было весьма необычно и смело.

Портрет не наряден. Совсем не ярок. Небывало по тем временам скромнен и прост. Более ранних изображений Венецианова не существует. По автопортрету 1811 года мы впервые узнаем, каков он был с виду. Хоть портрет и поясной, нетрудно почувствовать, что он невелик ростом, но сложен ладно и ловко. Лицо простое, даже чуть-чуть простоватое, и, как почти во всех его портретах, неулыбчивое. Особых примет в складе этого правильного по очертанию лица нет. Ему на портрете 31 год. Но выглядит он старше. Навсегда остались на лице следы последних десяти невероятно напряженных лет — преждевременные складки вокруг рта, жесткие морщины на лбу.

Скажем заранее — Венецианов получит за портрет искомое звание «назначенного». Попробуем представить себе тот день, когда маститые академики собрались на заседание и оказались впервые ли-

ном к лицу с творением Венецианова. В нем все — или почти все — было непривычно. Сравнительно небольшой формат (всего 47,5×56 см), полное, можно сказать, принципиальное отсутствие парадности, нарядной декоративности, репрезентативности. Ввергала в смущение и сама тема. Если художники XVIII века почти не оставили своих портретов, то в начале нынешнего они не редкость. Однако этот совсем на них не похож. Члены Совета в будущем году станут восторгаться работой Федора Петровича Толстого «Автопортрет с женой и дочерью». В этом рельефе кое-кого, может, и коробило присутствие собаки, как натуры слишком уж обыденной. Но в остальном все было отменно: художник изобразил себя в виде римского гражданина, в тоге, с аккуратно уложенными завитками волос, как в римских статуях. Лицо безукоризненно правильных пропорций дышит величавым покоем и торжественным бесстрашием. Или Андрей Иванович Иванов. Его автопортрет, написанный недавно, хоть и предназначался только для себя, а не на получение какого-нибудь звания, но написан вполне представительно: художник одет в форменный академический мундир, сразу видно, что изображен человек, бесполезный в службе своей царю и отечеству. А тут неприметный человек в дешевых очках с металлической оправой, в штатском, правда, порядочном платье...

И все-таки академики присудили Венецианову звание. Как бы там ни было, в душе каждого из членов Совета жил профессионал. Они сумели под внешней непрезентабельностью разглядеть высокие художественные достоинства портрета. Они знали, как трудно поместить фигуру в холст, поместить так, чтобы достичь композиционного равновесия, чтобы выделить то, что тебе кажется самым главным. В холсте Венецианова это решено безупречно.

Нам остается лишь разделить высокую оценку академиков. Мы находимся в более выгодных условиях для понимания достоинств венециановского автопортрета. Ведь мы знаем — было две работы маслом, сделанные до того: полуученический портрет матери и несколько неловкий, далекий от совершенства портрет Бибикова. Последний создан всего пять лет назад, трудно поверить, что между этими работами лежит довольно небольшой для освоения тонкостей масляной живописи временной промежуток. По-видимому, Венецианов, прежде чем прикоснуться к холсту, долго вынашивал замысел. Знакомая с детства привычка учиться «вприглядку» с годами перенеслась и в творчество: он был способен «вприглядку» не только изучать натуру, природу, не закрепляя увиденного на бумаге. Он, кроме того, умел мысленно и, вероятно, весьма детально приложить, «примерить» на тот или иной мотив соответственный способ его воплощения. Итак, с первоочередной задачей Венецианов справился блестяще. Он не помещает свою фигуру в центр, как это сделал в упомянутом портрете Иванов, нарушив равновесие форм. Венецианов сдвигает

фигуру влево ровно настолько, чтобы добиться идеальной пластической гармонии. У Иванова рука с блокнотом еле «втискивается» в картину. У Венецианова руки с палитрой и кистью свободно располагаются в незатесненном пространстве, они существуют в портрете как нечто равноценное, равноглавное с лицом в образной ткани холста. Лицо исполнено духовной жизни. Напряжение творчества так велико, что, кажется, едва не прорывается наружу в каком-либо бурном жесте, движении. И только спокойствие, как устойчивая черта характера, заставляя, крепко сжав рот, сдерживать порыв, не пустить его вовне, а, напротив, запрятать в глубине души. Глаза, которые сквозь сильные очки кажутся особенно большими, устремлены прямо в глаза зрителю. Смотрят пристально, изучающе, взыскующе. Этот взгляд настолько активен, что рождается невольное ощущение, словно с тебя пишет сейчас портрет этот строгий художник. Против воли, глядя на портрет, хочется подтянуться, сделаться чище, лучше. В столь настойчивой силе нравственного воздействия проявляется та грань жизненности, которой еще почти не знало русское светское искусство (в древнерусской живописи эти качества присутствуют неизменно), демократизм, который был как бы позабыт с тех пор, как умер автор замечательных портретов Петра I и «Портрета гетмана» Иван Никитин. В репрезентативных портретах человек освобождался от всего будничного. И лишался свойственных только ему черт. Как в возвышенной оде классицистического поэта. Но к началу нового века и публики, и творцы начали ощущать усталость от пышной велеречивости. В 1802 году Ермил Костров, обращаясь в письме к Державину по поводу оды «Фелица», где тот, по его словам, первым «дерзнул в забавном русском слогое о добродетели Фелицы возгласить», говорил:

Наш слух почти оглох от громких лирных тонов,
И полно, кажется, за облаки летать...
Признаться, видно, что из моды
Уж вывелись парящи оды;
Ты простотой умел себя средь нас вознесть!

Сколько бы ни придерживались академики привычных, общепризнанных постулатов, но и они не могли не ощущать нарождающейся в обществе потребности в простоте. Они почувствовали, что Венецианов слышал, ощущал нутром эту жажду общества и утолял ее...

Непривычными казались Совету и живописные качества портрета. Наверное, не раз академики передавали из рук в руки холст, ибо вполне можно было оценить живописные достоинства картины только с близкого расстояния. Кстати, так будет со всеми картинами Венецианова, все они настоятельно требуют самого тесного контакта, сближения со зрителем. При внимательном рассматривании проступала некая необычная двойственность цветового решения: портрет

одновременно многокрасочен и монохромен, скуп и богат, сдержан и многоречив. Первый взгляд улавливает три основные цветовые доминанты: сине-зеленая глубокая, теплая масса сюртука, ясная белая рубашка со стоячим воротником и намеренно близкие не только по цвету, но и по «сплавленности» цвета со светом лицо и рука в кистью. На беглый взгляд фон в портрете ровный, гладкий, пустой, одним словом, нейтральный. Но первое впечатление, как это нередко случается, обманывает невнимательного зрителя. Пожалуй, в Академии еще не видывали столь сложного вытканного из нитей разного цвета и вместе с тем приведенного к гармоническому тональному единству решения фона. Мелкие, такие точные, что будто взвешенные, мазочки красного, розового, зеленого, охристого, желтого, синего цветов сплавлены воедино. Эта масса, это цветовое «тесто» кажется движущимся, живущим по скрытым своим законам, дышащим. Венецианов теперь не прибегает к тому более упрощенному решению фона, которому когда-то так радовался, найдя его для «Молодого человека в испанском костюме»: там ощущение пространства давало резкое затемнение фона за фигурой и высветление перед нею. Здесь создание реальной среды, живого пространства осуществлено более тонко. Чисто цветовыми средствами Венецианов достигает в беспредметном фоне ощущения пространственных слоев: более светлая, более нежная, более сглаженная часть фона окружает голову, как ореол. Здесь фактурно-цветовая масса так податлива, что голова, кажется, вот-вот утонет в ней, отодвинется в глубину. Деликатно, но настойчиво Венецианов «возвращает» свое изображение из пространственных глубин; к краям холста, особенно в углах, фон постепенно и неуклонно темнеет, делается более интенсивным, более звучным, четко очерчивающим плоскость изображения.

Не вполне обычным, должно быть, показалось и решение света. В Академии был общепринят ровный, рассеянный свет, льющийся из неопределенного источника. Свет лишь высветлял цвета, давая возможность вместе с тенью моделировать фигуры, складки и так далее. То, что свет, рождая рефлексы, вызывал к жизни влияние соседствующих цветов друг на друга, изменяя предметный цвет реальных вещей,— это вовсе не бралось во внимание. У Венецианова свет, направленный из четко означенного источника, «вмешивается» во все: не только помогает с мягкой пластичностью выстроить объемные массы фигуры, головы, но и самовластно распоряжается цветом. Белая рубашка напоена призрачными синевато-зеленоватыми рефлексами — отзвуками плотной цветовой массы сюртука. Эти легкие рефлексы — как эхо. Рефлексы фона чуть слышно звучат в цветовом решении волос, очень тонких, мягких. Свет, заданный себе художником, не ярок. Резких эффектных стыков тени и света он не дает. Проследить сложную нюансировку в этом случае куда труднее, настолько многоступенчата постепенность ухода открытого света в темноту.

Автопортрету Венецианова не свойственны внешние романтические черты. Это особенно ощущается при сравнении с автопортретом, считавшимся до недавнего времени автопортретом Ореста Кипренского (1808). Здесь автор одержим созданием личности романтической, вольнолюбивой, порывистой, подверженной сильным, порой противоречивым чувствам. Кисти за ухом, сам в халате, да не оправленном, а в нарочитом беспорядке. Густые волосы не приглажены. Здесь свет тоже поставлен слева, как и у Венецианова. Но, стремясь, чтобы напряжение душевных сил сразу бросалось в глаза, автор прибегает к таким резким контрастам света и тени, что причудливые блики едва не ломают в портрете форму. Здесь портрет-настроение, портрет-этюд. У Венецианова портрет-изучение, портрет-исследование, длительное и глубокое. Его не заботит внешняя романтизация. Романтизм проявляется здесь не в маскарадном костюме, не в загадочной таинственности. Венецианов сумел сделать явным, зримым накал творческих сил незаурядной личности.

В прежних портретах, как бы ни были одни из них красивы, другие эффектны, он еще находился в плену своих предшественников, своего учителя Боровиковского. Эта работа не может напомнить никого из них. Она совершенно самостоятельна, ярко индивидуальна. Негромким, но внятным голосом эта картина во всеуслышание заявила о том, что в России появился новый многообещающий художник.

С «Автопортрета» 1811 года, по сути дела, началась совершенно самостоятельная творческая деятельность Алексея Гавриловича Венецианова.

«Февраля 25-го дня» 1811 года «служащий при лесном департаменте землемером Алексей Гаврилович Венецианов по представленному им живописному собственному портрету определяется в назначенные; программой же ему на звание академика задается написать портрет с. г. инспектора Кирилла Ивановича Головачевского». Когда Венецианов узнал об этом, радости его не было предела. Его постарались понять. Его приняли, его допустили в Академию, в храм искусств, на фронтоне которого красовалась надпись «Свободным художествам». Правда, пока еще, так сказать, в вестибюль... Дальнейшее решит заданная программа.

Неизвестно, высказал ли сам Венецианов пожелание о теме для программы на звание академика. Возможно, это было предложение Совета: подобную тему в свое время задавал своим ученикам Левицкий. Так или иначе, задание — наставник и ученики — как нельзя более пришлося Венецианову по сердцу. Год от году все больше ценил он Боровиковского, который тоже резко выделял Венецианова среди других своих питомцев. Настолько, что назначил Венецианова одним из своих душеприказчиков. Когда Боровиковского не станет, Венецианов напишет в одном из писем своим соседям по имению

Миллюковым: «Почтеннейший и великий муж Боровиковский кончил дни свои, перестал украшать Россию своими произведениями и терять завистников его чистой, истинной славы. Ученые художники его не любили, для того, что не имели его дара, показывали его недостатки и марали его достоинства. Я буду писать его биографию». Эти строки относятся к 1825 году. Благого намерения Венецианову не довелось осуществить — он не мог знать, что собственное творчество так захватит его, ищущие воплощения все новые и новые замыслы будут так требовательно настойчивы, а оставшихся от творчества времени и сил едва хватит на большую жену, малых дочерей и необходимое для пропитания хозяйство. Он так и не написал биографию учителя. Но в картину о Головачевском он вложил сердечное чувство глубочайшей, искренней, сердечной благодарности учителям вообще, тем, кого с почтением и нежностью называют наставниками. Для него таким человеком был Боровиковский. Воссоздавая на полотне образ Кирилла Ивановича, Венецианов, наверное, держал в памяти человека, благодаря которому он не только так много подвинулся в живописи, но и получил нравственное, духовное воспитание.

Головачевского он встречал давно. Неоднократно видел, был много слышан о нем, хотя, возможно, до сей поры с ним не кланялся при случайных встречах в академических коридорах, не будучи представлен ему официально. Раз увидевши, забыть высокую, представительную фигуру седого старца, облаченного по моде минувшего века в башмаки с пряжками и шелковые до колен чулки, в старомодном камзоле, закутанного в старый, выцветший красноватый плащ, было невозможно. Искусством он давно уже интересовался мало, хотя смолоду проявил художническое дарование. Он был учителем, наставником по призванию сердца. Сколько их, таких разных, вырастало на его глазах. Кто с годами обнаруживал полную неспособность к художествам. Иные же, его гордость, подымались до сияющих высот вдохновенного творчества. До сих пор он, старый человек, всех воспитанников не только знал в лицо, но помнил по имени. Он, как и Боровиковский, старался образовывать учеников. Все, кто у него учились, навсегда запомнили тихий голос, раздававшийся в большой рекреационной зале после окончания дневных занятий: «Не желает ли кто почитать вслух?» Желающие тотчас находились. Так воспитанники открывали для себя мир величавой древности — в таинственно сумеречной зале, где малый кружок света был отвоеван у темноты свечой, звучали размеренные строфы «Энеиды», «Одиссеи» и «Илиады», «Метаморфоз» Овидия. Из рук Головачевского получали воспитанники стихи Державина и Капниста, Жуковского и Батюшкова. Художник не только имел личное знакомство, но был дружен с поэтами Сумароковым, Княжниным, Херасковым, Ломоносовым. Слышал Венецианов и о тяжелых трагедиях в семье Головачевских. Две его дочери сошли с ума, один сын, служащий в Париже,

застрелился, другой попался в каком-то неблагоприятном поступке и был сослан в арестантские роты. Воспитанники же видели его всегда ровным, спокойным, приветливым. Он принадлежал к редчайшей породе людей, которых несчастья, удары судьбы не озлобляют, но изощряют умение понять и слушать жизнь другого страждущего сердца и прийти ему на помощь. Много видел, слышал, знал о своем будущем герое Венецианов.

В заданной программе (если таковая была) вряд ли говорилось о том, каким должен быть портрет. Вероятно, весь усложненный замысел, включение в композицию трех воспитанников, а главное — возвышение самой идеи истинного учительства, наставничества принадлежит целиком самому претенденту на звание академика. Кажется, Венецианов взял на себя непосильную работу: ведь он пока что в своей жизни не писал решительно ничего, кроме портретов. Не было у него и случая писать большой холст — портрет Головачевского один из двух самых больших по размеру портретов Венецианова. Так что в этой картине Венецианов сразу в нескольких аспектах испытывает себя впервые.

Прежде всего, художник с отменным мастерством решил композицию холста. Вопреки теории и практике академизма, Венецианов делает центром композиции руку Головачевского, лежащую на книге. Именно здесь скрыта главная идея замысла. Эта широко, щедро раскрытая ладонь — длань дающего, дарующего детям тепло сердца и тайную премудрость знания. Венецианов подчеркивает значение, которое сам придавал этой раскрытой ладони, еще и тем, что по его воле взгляд стоящего слева мальчика как бы прикован к ней. Рука учителя — словно бы необходимое звено между раскрытой книгой — символом знания и душой, разумом воспитанников. Наш взгляд, подчиняясь воле художника, от руки старого учителя поднимается вверх, к его лицу. Обратив свое спокойное, величавое лицо к будущему архитектору с большой, не по росту папкой под мышкой, Головачевский с доброжелательством и серьезным, чуждым снисходительной покровительственностью вниманием слушает его ответ на заданный вопрос. Лицо Головачевского из числа тех, что с годами, с опытом, умудрением делаются по-особому красивыми — красотой знания, неким причастием к тайне смысла бытия. Густые седые волосы отступили назад, открыв чистый и высокий лоб. Взгляд под сохранившимися яркую черноту бровями полон молодой живости, строгой доброты, взискательной сердечности. Венецианову было так интересно писать Головачевского еще и потому, что этот старец, помнивший открытие Академии, бывший в ней сперва учеником, потом адъюнктом и инспектором, библиотекарем и хранителем музея, был в его глазах живой историей отечественного художества. Всеми доступными живописи средствами Венецианов вновь и вновь повторяет зрителю, что главная мысль, владевшая им, — восславить учителя и учи-

тельство. В ту пору роль учителя, как, впрочем, и роль родителей, в воспитании, в формировании из ребенка человека взрослого была куда как больше и важнее, нежели нынче. Почти что единственным источником информации профессионального и житейского свойства оказывались родители и наставник. Неудивительно, что учитель выигрывал такое почтение, он казался едва ли не чудесником... Эти мальчики, что сгрудились сейчас вокруг Головачевского, внимая ему с доверчивым почтением, обретут свою самостоятельность где-нибудь в конце первой четверти текущего века, к 1825 году: они сейчас как раз в возрасте некоторых декабристов...

По своему составу портрет очень сложен. В нем уже чувствуются зачатки того творческого метода, которым будет создано большинство лучших работ Венецианова. В органическом единстве здесь уживаются приметы всех направлений, которые с поразительной быстротой сменяли друг друга в русском искусстве и литературе на протяжении полувека. От высокого классицизма здесь — прием аллегии: каждый из мальчиков олицетворяет три «знатнейших художества»: живопись, архитектуру, скульптуру. От классицизма же идет и величавая торжественность в трактовке самого обыкновенного события. Нежная, трогательная задумчивость мальчика с циркулем и его соседка заставляет вспомнить лучшие творения сентиментализма. Жизнь и непосредственность свободного человеческого чувства — это качество, выраженное здесь с достаточной очевидностью, считалось тогда одним из важнейших признаков романтизма. Наконец, неприужденность композиции, образ самого Головачевского, решенный достаточно просто и вместе с тем с большой по тем временам глубиной постижения характера — все это неоспоримо свидетельствует о том, что автору удалось достичь самого трудного — правды жизни (не станем называть это качество реализмом, дабы не путать его с наименованием стиля в русском искусстве, который получит развитие начиная со второй трети XIX века). Чувство жизненной правды проявилось и в колорите портрета. Здесь Венецианов пробует другой, чем в автопортрете, принцип цветового решения. Он не ограничивает свою палитру несколькими цветами, расширяет ее диапазон. Если в автопортрете он достигал тонального единства и вместе с тем многоцветности посредством мелких мазочков разного цвета, то здесь он прибегает к большому плоскостям, взятым одним, приготовленным на палитре тоном. Однако ему удается сгармонизировать, привести к благородному сочетанию эти разные тона, которые, казалось бы, мало приспособлены к соседству друг с другом: синие, зеленые (причем зеленые несколько разных оттенков), желтоватые, серовато-голубые, серовато-вишневые. Богатство колорита и ощущение его убедительности увеличиваются мастерски примененными лессировками.

Этот портрет — единственное в творчестве Венецианова произведение, которое можно с такой четкостью «разложить» на составные

стилистические элементы. С приходом зрелости эта отчетливость примет классицизма, сентиментализма, романтизма и жизненной правды растворится в сложнейшем сплетении, органическом единстве образной ткани лучших произведений.

В первой трети XIX века, в период, когда формировалось творчество Венецианова, искусство российское шло сложными путями. Рядом сосуществуют, порой переплетаясь, совершенно различные направления. Продолжает существовать классицизм, уже переживший свой расцвет в 1780—1800-е годы. В венециановское время этот возвышенный, героический стиль наиболее ярко воплощение находит в архитектуре, а не в пластических искусствах. Но даже и в тот период, когда классицизм под эгидой Академии художеств постепенно превращается в строгий свод жестко регламентированных правил, то есть вырождается в академизм, высокие идеи классицизма и его источника, античности, еще долго будут жить в сознании многих. Академия в своей практике и теории лишь формально исходила из идей классицизма. Венецианов же воспринимал некоторые заветы классицизма как истину, доверчиво, открытым сердцем. Он, как и страстный почитатель античности француз Энгр, был уверен: «Считать, что можно обойтись без изучения античности и классици, — это или безумие или леность». Преклонение перед античностью хранили в душе многие современники Венецианова: Пушкин, Батюшков, Белинский. Античный идеал будет вдохновлять некоторых русских писателей еще долго, почти до конца столетия. Писатель Глеб Успенский родился в 1843 году, когда еще был жив Венецианов. Его рассказ «ВЫпрямила» написан автором в сорокадвухлетнем возрасте. Герой рассказа, деревенский учитель Тяпушкин, живет в непрестанных духовных терзаниях, нищете, во власти беспросветного, холодного отчаяния. Однажды ночью он просыпается от ощущения несказанного счастья и пытается вспомнить, что же было в его жизни, что могло хотя бы во сне вызвать ощущение такого света и тепла.

Пытается вспомнить — и вспоминает два эпизода из собственной жизни: встречу с великим творением античности и сцену русской деревенской жизни. Первое, что припомнилось Тяпушкину, «была самая ничтожная деревенская картинка. Не ведаю почему, припомнилось мне, как я однажды, проезжая мимо сенокоса в жаркий летний день, засмотрелся на одну деревенскую бабу, которая ворошила сено; вся она, вся ее фигура с подобранной юбкой, голыми ногами, красным повойником на маковке, с этими граблями в руках... была так легка, изящна, так «жила», а не работала, жила в полной гармонии с природой, с солнцем, ветерком, с этим сеном, со всем ландшафтом, с которым были слиты и ее тело и ее душа...» Кажется, что автор описывает одну из картин Венецианова... Второй случай великого просветления, «выпрямления» согнутой души Тяпушкина — встреча в Париже со статуей Венеры Милосской. Едва увидев ее, он ощутил:

«...им «случилась большая радость», «что-то, чего я понять не мог, дуло в глубину моего скомканного, искаленного, измученного существа и выпрямило меня...»

В конце XVIII века в недрах классицизма зарождается новое течение — сентиментализм. Как до недавнего времени для характеристики русского литературного классицизма было принято ограничиваться примером творчества одного Сумарокова, а произведения таких его современников, как Ломоносов, Кантемир, Державин, Фонвизин, классифицировать как вполне «реалистические», так и сентиментализм до поры почитался более всего проявившимся в некоторых, наиболее слащавых отрывках из произведений Карамзина. В результате между серьезным направлением — сентиментализмом — и поверхностной сентиментальщиной незаметно как бы образовался знак равенства.

Однако сентиментализм, получивший наименование от названия блистательного «Сентиментального путешествия» Л. Стерна, мощной волной прокатился по всем европейским странам, не миновав и Россию. Причем всюду это течение нашло более полное осуществление в литературе, а не в пластических искусствах. Вершинами европейского литературного сентиментализма считаются «Новая Элоиза» и «Исповедь» Руссо, «Страдания молодого Вертера» Гёте. Почти все эти произведения в рассматриваемую эпоху были переведены на русский язык и пользовались широкой популярностью. К примеру, декабристы М. Муравьев-Апостол и Н. Бестужев и в заточении не расстанутся с «Сентиментальным путешествием». Муравьев-Апостол признавался, что после чтения Стерна он неизменно чувствовал себя склонным к добру, что Стерн, как никто другой, постиг значение чувств в человеческой жизни, что этот писатель, как никакой другой, вызывал у него чувство благодарности.

В России сентиментализм развивается в творчестве Карамзина, Дмитриева, Капниста; вершиной этого направления в литературе считается «Путешествие из Петербурга в Москву» Радищева, в самой поэтике которого исследователи с полным правом видят черты зрелого сентиментализма. Многие идеи сентиментализма созвучны душевному строю Венецианова. Сопряжение человеческого «я» с большим миром, с Вселенной осуществляется по теории сентиментализма совсем не так, как трактовал эту проблему классицизм, звавший к подавлению личного чувства во имя гражданского долга. В семье, в домашнем кругу открытое всего обнажается суть человека. «Семейство есть тихое, сокровенное от людей поприще, на котором совершаются самые благородные, самые бескорыстные поступки... В тех самых чувствах, которые делают его [человека. — Г. Л.] счастливым посреди домашних, хранится и чистый источник гражданских его добродетелей». Эти мысли, высказанные Жуковским, созвучны некоторым идеям Венецианова, хотя в целом деятельность художника носила

более широкий общественный характер. Жуковский уверен, что прежде всего отчет в своих поступках на гражданском и общественном поприще человек должен давать своей собственной совести, «постоянно воображая себя перед судилищем своего семейства». От этого постулата совсем недалеко до «живописи домашних сцен», группового портрета — жанров, в которых всю жизнь постоянно работал Венецианов.

Сентиментализм, а следом романтизм проявляют обостренное внимание к человеческой личности, неповторимой индивидуальности, к скрытой внутренней жизни духа. Отсюда — тяготение к самоанализу, самонаблюдению. В литературе это приводит к появлению исповедей, частные люди в ту пору начинают повально вести дневники и писать мемуары. В живописи именно с начала XIX века повластно утверждается автопортрет — отныне самоанализ с кистью в руке становится обыкновением почти всех художников, Венецианова в том числе. Лирический герой Жуковского, Батюшкова, молодого Пушкина и многих других полностью сливается с авторским «я». В живописи взамен бесстрастной объективности все яснее проступают личностные черты модели в портретах, собственное отношение художника к изображаемому.

Сентиментализм в социальном аспекте не лишен противоречий: сентименталисты не устраивает существующий порядок вещей, но о бунте они не помышляют, ища преодоления общественных зол в самоусовершенствовании, просвещении, в уходе от суеты большого света к жизни незатейливой, слитой с природой, к жизни сельской. И это тоже было по душе Венецианову.

Именно сентиментализм впервые ввел в искусство простолюдина с его внутренним миром. Причем классицизм обычно показывал людей, так сказать, без светотени, зная две краски в обрисовке характеров — «черную» и «белую». «Белая» — для героев, «черная» — для таких, как распутная Сильвия у Кантемира в одной из его сатир или венециановский «Вельможа». Сентиментализм и романтизм вводят в искусство светотень, так сказать, в двух ипостасях: как пластический живописный прием и как многогранную объемность характеров, тоже построенных на переходах полутонов. И это средство берет Венецианов на вооружение.

Замена объективности горячей авторской заинтересованностью породила человеколюбие: сентиментализм (от французского *sentimentale*, что значит «чувствительный») взывал сострадать, сочувствовать «всему горестному, всему угнетенному, всему слезящему». Вся книга Радищева пронизана этими чувствами. Один из попутчиков говорит автору: «Я вижу, что вы имеете еще чувствительность, что обращение света и снискание собственной пользы не затворили вход ее в ваше сердце». Обездоленные не раз кричали ему: «Будь свидетелем, чувствительный путешественник...» Под впечатлением

увиденного в пути Радищев нередко плачет, уязвляется, негодует, а нередко и умиляется. Умиление — высокое чувство, незаслуженно дискредитированное неосторожным обращением; ведь оно, помимо сути своей и воли, почти стало синонимом плаксивой, слащавой чувствительности. Какой глубиной веет от этого слова в контексте пушкинского «Онегина», когда Татьяна, уезжая из деревенской своей обители, прощается, озирая окрестности «умиленными очами», с любимыми лесами, мирными долинами, небесной красотой, всей «веселой природой». У Тютчева мы часто встретим и «умильную, таинственную прелесть осенних вечеров», и выражение «умиленное участие». Не случайно «Умиление» было одной из любимых народом модификаций изображения богородицы...

Это чувство — умиление — сопровождает и частную жизнь, и творчество Венецианова. Он любит пользоваться ласкательно-уменьшительными словами — кстати, не случайно их так удивительно много в русском языке, в этом сказывается одна из черт национального характера. Чувство умиления перед лицом природы и человека дает такой оттенок многим его произведениям, что, говоря о них, тоже невольно хочется сказать: березка, облачко, пастушок, мальчонка, девчушка с котеночком и так далее. Однако венециановская умиленность, чувствительность за редчайшим исключением нигде не претупает пределы экзальтированности, что было свойственно английскому сентиментализму, или слезливости, чем так отличался живописец Греза, который как-то выразил свое кредо таким образом: «...старайтесь быть занятым, если не можете быть правдивым...» Его полотна «Деревенская помолвка», «Паралитик, или Плоды хорошего воспитания» возводят в культ слезливую трогательность, слащавые чувствования героев проявляются с несколько назойливым пафосом. Живопись вообще редко поднималась до серьезных идей сентиментализма. То, что обычно принято относить к проявлениям этого стиля в русской живописи, — «Мальчик, тоскующий об умершей птичке» Тропинина, «Бедная Лиза» Кипренского, скульптурные пасторальные сценки, во множестве выпускавшиеся Гарднеровским фарфоровым заводом, — большого интереса не представляет, так как ведет свое происхождение скорее от грезовской линии поверхностно трогательных сценочек. В этот ряд попадают и такие картины Венецианова, как «Причащение умирающей» и «Проводы рекрута». В годы реакции неудивителен всплеск необременительно трогательных рецидивов поверхностного сентиментализма: главным заказчиком выступает в этих условиях государство. Перефразируя Греза, можно было бы сказать художникам: если нельзя быть правдивым, будьте занимательными... Достаточно заглянуть в изданную в 1833 году «Российскую хрестоматию», чтобы понять, во что превращались идеи сентиментализма, когда его хотели приспособить к государственным задачам воспитания юношества. Вот какой трога-

тельной предстает страшная действительность николаевской России со страниц предназначенной для народа хрестоматии: «Богач из огромных палат своих, где великолепие и скука утомили душу его, сходит по мраморной лестнице отдохнуть на зеленом лугу, на чистом воздухе и взглянуть на алую вечернюю зарю; он садится на траве... подле бедного землепашца, который также покоится, также легко дышит и теми же предметами наслаждается: они оба теперь равны».

С наступлением нового века в Европе, а затем и в России, все слышнее стали звучать голоса ревнителей нового направления — романтизма. Русский романтизм — явление своеобразное, во многом отличное от европейского. Ему почти совсем чужды мистико-религиозные устремления немецких романтиков или страстное увлечение глубоко живописными проблемами, проблемами формы у романтиков французских. Русский романтизм не порывает связей с классицизмом, как романтизм французский. Как и классики, русские романтики придавали большое значение изучению античности, возвышенной героике. Это направление в России окрашено гражданственными идеалами декабристов. Многие декабристы были литераторами, в их произведениях романтизм литературный получил достаточно яркое воплощение.

Из постулатов романтизма Венецианову особенно близок один: воссоздание не схематического, но живого человека. Классицизм базировался на основаниях трезвого разума. Романтики более доверяли чувству. Но, как говорил когда-то Блез Паскаль, «у сердца есть свой разум, которого разум не знает». Венецианов с успехом соединяет в лучших своих произведениях трезвость мысли и искреннюю взволнованность чувств. Писатель-романтик, декабрист А. Марлинский ставил в пример современным литераторам восточных сказителей, в сказках которых «впервые простолюдины стали играть роли наравне с визирями и ханами», он говорил, что, читая эти сказки, наши «дворяне в первый раз сознались вниманием своим, что и народ может быть очень занимателен, народ, который у себя водили они в ошейниках, будто гончих, и ценили часто ниже гончих». Именно Венецианов, словно откликнувшись на призыв Марлинского, призыв времени, сделал простой народ своим главным героем. Романтизм полагал важным умение находить в живом человеке благородные черты, и Венецианов отыскал их именно в простом народе.

Патриотические идеалы раннего классицизма, возвышенные романтические представления о жизни коренились глубоко в сознании общества, они диктовали лучшим людям эпохи образ собственной их жизни. Писатели и художники, создававшие свои творения на основе подобных представлений, не только вновь несли в публику эти идеи, но и отражали реальное мировоззрение, мироощущение многих своих современников. Уже в этом таилась большая правда тогдашнего искусства. Романтики по-новому относились и к средствам живописи.

Строгая контурность являла собою основу классицизма, колорит играл роль вторичную, роль иллюминирования, раскрашивания. У романтиков складывается постепенно культ цвета, пристрастие к светотеневым разработкам как результат изучения природы. Для романтиков, писателей и художников характерно эмоционально-живописное описание природы, а нередко — как у Гоголя — и интерьера. То и другое было свойственно и Венецианову.

Романтизм не отрицал идею самоусовершенствования, унаследованную от эпохи Просвещения, он проповедовал возвышенные идеи бескорыстия, искренности, культ дружбы. Американский романтик Торо писал: «Больше всего надежд в меня вселяет несомненная способность человека возвыситься благодаря сознательному усилию... Долг каждого человека — сделать свою жизнь во всем, вплоть до мелочей, достойной тех стремлений, какие пробуждаются в нем в лучшие ее часы». Несколько раньше, в 1815 году, Батюшков призывал: «Живи, как пишешь, и пиши, как живешь, иначе все звуки лиры твоей будут фальшивы». Венецианов в соответствии с этими идеалами всю жизнь «строил» в себе человека. В одном из писем он признается: «Видно, во всех случаях нравственное состояние человека управляет всем его организмом...» Добрые дела питают душу человека — так считал Венецианов и всю жизнь старался следовать этой заповеди.

Венецианов и к дружбе вслед за романтиками относится как к некоему культу. Он не раз повторяет в письмах: дружба — «святое чувство», «дружба есть не что иное, как христианская обязанность, согревающая душу высшим удовольствием; в ком есть вера святая, в том есть и дружба». На сургучной печати, которой он запечатывал письма, было выведено: «Я отдыхаю в надежде дружеской». Он с открытой душой пойдет на дружеские сближения — с Гоголем, Станкевичем, Кольцовым. В его отношении к ученикам и даже к собственным дочерям всегда присутствует оттенок дружеского участия, дружеского равноправия. Всю жизнь он хранит, несмотря на набегавшие подчас тени, дружескую верность своим соседям Милюковым. Судя по тому, как бережно сохранило это семейство письма и записочки художника, Милюковы отвечали ему в течение нескольких десятилетий тем же.

Разумеется, не только идеи романтизма увлекали художника. Он с живым интересом следил за опытами художников-романтиков, прежде всего за творчеством Кипренского. Наверное, он по приезду в Петербург восторгался силой портрета Швальбе, позднее пристально вглядывался в черты Е. Давыдова, чей портрет кисти Кипренского — высшая точка романтизма в русской живописи. Есть несомненная внутренняя близость между венециановским портретом Е. Венециановой и портретом Е. Ростопчиной Кипренского. Различий на первый взгляд много: героиня Кипренского — светская дама, Е. Ве-

венецианова, дальняя родственница художника, человек сословия, скорей всего, купеческого. Ростопчина показана на нейтральном фоне, Венециановой служит фоном романтизированный пейзаж. Обе очень различны по типу лица. Но на этом и кончаются расхождения в этих произведениях. Далее начинается ряд проявлений глубинных родственных связей. Для обоих художников натура служит средством выказать романтические представления о жизни. Героини изображены, казалось бы, очень живо, очень непосредственно. Но они неохотно раскрывают перед зрителем свой тайный внутренний мир. Широко раскрытые глаза Ростопчиной избегают нашего взгляда, словно уклоняясь от него. Венецианова глядит прямо на нас. Венецианов достигает ощущения таинственной романтичности иным путем: когда пытаешься воспроизвести в памяти образ героини, в воображении прежде всего возникает загадочная полуулыбка, чуть тронувшая губы, за которой прячется лирический мир ее души. Романтически затененный мир героинь в обоих портретах — своего рода приглашение к серьезному размышлению о них. Дав себе этот труд, начинаешь различать под внешней уклончивой загадочностью сложный мир личности. В обеих чувствуется отрешенность от будней, мечтательное стремление к чему-то светлому, лучшему, неприятие обыденности. В них живет «душевный порыв к неопределенному идеалу», как выразился о сути романтической поэзии Жуковского Белинский. В Ростопчиной этот порыв страстнее, в нем есть даже нечто от мистического прозрения. Героиня Венецианова — проще, ее мечтательность лишена лихорадочности, она покойнее, сдержаннее. Близки и романтизированные образы юных девушек — Н. Кочубей Кипренского и княжны Путятиной, созданные мастерами в начале 1810-х годов.

Классицизм, сентиментализм, романтизм — все эти направления, развивавшиеся в русском искусстве на протяжении жизни Венецианова, не отрицали друг друга со всей категоричностью, но нечто важное, существенное наследовали от прошлого, включая ту или иную черту уходящего стиля в систему взглядов, в теорию и практику нового направления. Венецианов сумел от каждого из этих направлений, угасающих, зарождающихся или расцветающих на его глазах, взять то лучшее, что, как оказалось впоследствии, вело русское искусство к реализму: возвышенность и патриотизм, четкость формы классицизма, интерес к «внутреннему человеку», «местный колорит», «тьмо-свет», то есть светотень в буквальном смысле и в смысле объемности трактовки характеров — от романтизма. Как последователь сентиментализма, он делает центром своих творческих устремлений простого человека, сопереживая ему, восхищаясь его красотой, силой, воспевая поэтическое слияние мира его души с миром природы.

Взяв все наиболее долговечное, существенное от различных направлений, Венецианов создает тот необычайно гармоничный сплав, который являет его творческий метод, лежащий в основе всех лучших его произведений.

Как уже говорилось, 1 сентября 1811 года Алексей Гаврилович Венецианов был удостоен за представленный портрет К. И. Головачевского с воспитанниками звания академика. Внешне в его жизни как будто бы ничего и не переменилось. Он служит землемером в Лесном департаменте. В том же 1811 году он получает следующий чин по службе: теперь он уже губернский секретарь. Академия сочла, что она сделала для него все возможное, дав ему звание академика. Да и сам новоиспеченный академик в ту пору не помышлял о том, чтобы попасть в академический клан. Он слишком устал: ведь он не просто сделал два портрета в невероятно короткий срок. Он сделал их по-новому, сделал их по-своему, не приноравливаясь заискивающе к требованиям Академии. Он убедился в своем праве на независимость творчества.

В конце 1811 и начале 1812 года работает он мало. Днями, когда есть хоть маленькая толика света, на который так скупа петербургская зима, он в департаменте. С наступлением весны все сильнее одолевает жажда взять палитру, привычным движением выдавить из тюбиков аккуратные горочки краски, с наслаждением вдохнув их запах, взять привычно левой рукой кисть (на «Автопортрете» он изобразил себя левшой) и стать перед чистым холстом. Мало-помалу он начинает работать. Горестное известие о смерти матери снова выбивает его из колеи.

Миновала весна. В ночь на 12 июня Наполеон без объявления войны перешел Неман. Пока с далекой западной окраины империи мчался фельдъегерь, меняя загнанных лошадей, в столице еще веселились на балах, любовались загадочной прелестью белых ночей, занимались своими частными делами. Столица пребывала в счастливом неведении, а там, уже по сю сторону Немана, родную землю щедро обгадряла кровь.

Известие о коварном нарушении Тильзитского мира резко, с необычайной стремительностью перевернуло всю жизнь России и жизнь каждого русского в отдельности. Личные заботы были оставлены ради общего для всех дела. Кастовые интересы сословий отошли на задний план. Общий интерес властно поставил рядом крепостного и душевладельца, вельможу и мещанина. Так война стала всенародной. В истории России, пожалуй, больше не сыскать примера такого единодушия. Но увы, как короток оказался этот период тесного сплочения всего русского народа перед лицом коварного врага. По всей России шел добровольный сбор пожертвований. Кто грош, кто тысячу рублей — всякий с равным чувством давал посильно в народную каз-

ну. Было собрано около ста миллионов рублей, выставлено вдобавок к регулярной армии тридцать две тысячи ратников.

Наполеон, одержимый верой в свое всемогущество, с невероятной стремительностью шел в глубь огромной страны, шел навстречу зиме, навстречу неминуемой гибели. Когда стало известно, что Москва сдана французам, жители столицы начали стремительно готовиться к эвакуации. Через некоторое время в Петербурге появились первые беженцы из Москвы. Венецианов в беспокойстве за судьбу старика-отца неустанно искал встреч с несчастными москвичами, жадно расспрашивал обо всем, что они знали. То, что они рассказывали, было трагически величественно. Все жители древнего города с поразительным единодушием покидали свои жилища, кто домик, кто дворец, кто лачугу. На то не было приказа, не было и гонцов специальных, которые хотя бы весть о подобном решении пронесли из конца в конец большого города. Каждый поступал согласно своему понятию долга. И оказалось, что жители всей древней столицы долг свой перед отечеством понимали одинаково.

Люди покидали город чаще всего ночами. Путь им освещали гигантские костры — по всей Москве горели дома, подожженные руками их владельцев (так рассказывали очевидцы). Вскоре Венецианов узнаёт, что великий московский пожар поглотил и его родные пенаты.

Венецианов, которому патриотическое чувство гражданина своего отечества было привито еще идеалами просветительства и высокого классицизма, с первых дней войны не только разделяет общенародные порывы, но ищет приложения собственных сил. Он видит на академической выставке картину профессора Академии художеств Андрея Иванова «Единоборство Мстислава с Редедеем», в которой художник, обратившись к далекому прошлому, воспел славу русским воинам, вставшим на защиту независимости родины. Спустя некоторое время общество увидит замечательную серию карандашных портретов героев войны Ореста Кипренского. Петербуржцы часами простаивают в очереди, чтобы попасть на представления патриотических пьес — «Всеобщее ополчение», «Пожарский», «Дмитрий Донской».

Знаменитый баснописец И. Крылов как-то еще до начала войны сказал: «...язвительные шутки... произнесенные с насмешливым видом... делают большее впечатление и больше поражают сердце, нежели наилучшие философические речи». Именно о таком диалоге с народом мечтал несколько лет назад Венецианов, когда затевал свой «Журнал карикатур». Его сатирический запал остался нереализованным. Теперь он создает семь офортов, раскрашенных от руки, восходящих по своей художественной структуре, как и «Вельможа», к народному лубку. Нынче он не одинок в своем начинании — одновременно работают над сатирическими листами архитектор И. Ива-

нов, кончивший Академию по классу скульптуры И. Терebeneв и другие художники. Лучшие листы Венецианова и Терebeneва будут позднее выпущены отдельным изданием.

Встреча и работа бок о бок с Терebeneвым дала Венецианову неожиданно много. Иван Иванович оказался не только членом Вольного общества — он незадолго перед войной вернулся в Петербург из Твери, куда был откомандирован на два с лишним года Обществом для собирания предметов русской старины. Уже это было интересно. Еще интереснее другое. Терebeneв в Вольном обществе относился к его делу крылу, к тем, кто считал, что искусство должно служить для целей просвещения народа и исправления нравов общества. Мог ли Венецианов, пытавшийся издавать журнал с эпиграфом «Смех исправляет нравы», не радоваться встрече с единомышленником, который считал, что искусство не украшение жизни, что оно имеет высокое назначение, а художник лишь тогда вправе именоваться художником, если он принял в сердце как свои такие идеи, как «спешествование сообразно силам своим и общему благу». О высоком назначении искусства одним из первых в России веско сказал Радищев. О необходимости изучения и освоения фольклора, народного искусства — тоже он. Идеи национальной самобытности искусства, его народности, идеи, осуществлению которых Венецианов отдал всю свою жизнь, тоже впервые четко оформились под пером Радищева.

Узнал Венецианов и о судьбе самого Терebeneва, который, получив при окончании Академии золотую медаль, отказался от чести стать на три года ее пенсионером. Имея «характер не терпящий принуждения», Терebeneв рвался к самостоятельности и вместо безмятежного существования в столице под защитой (и принуждением) *alma mater* предпочел отправиться в глушь, в Тверь, жениться там на простой девушке и, будучи по образованию скульптором, писать картины «Бедная Лиза», «Наталья, боярская дочь». Деликатному, застенчивому Венецианову эти уроки независимости, самостоятельности, твердого противостояния общепринятому понадобятся довольно скоро.

Поучительно и интересно было работать рядом с таким талантливым мастером, как Терebeneв. Темы карикатур брались обыкновенно из последних новостей, опубликованных в газетах. В карикатурах Терebeneва и Иванова преобладали две темы: осмеяние захватчиков и их предводителя Наполеона и возвеличивание подвигов русских солдат, крестьян, партизан. Подвиги народа приравнивались к подвигам легендарных римских героев. Так родились «Русский Сцевола», «Русский Курций», «Русский Геркулес». Особенно интерес мог вызвать у Венецианова офорт Терebeneва «Крестьянин увозит у французов пушку». Эта работа непохожа на другие листы. Чтобы разглядеть фигурки мародеров, грабящих деревеньку, нужно сделать специальное усилие, так они мелки. Если б пара лошадей была бы

запряжена не в пушку, а телегу, то и офорт можно бы назвать как-нибудь вроде «В тверской деревеньке». Теребенев заботлив в мелочах: подробно обрисованы и лошади, и возница, поражающий своей живостью, деревянные домики, песчаный косогор, хилые низкорослые елочки. Пройдет несколько лет, и сам Венецианов уедет в тверскую деревню. Может, он и вспомнит Теребенева, когда в «Спящем пастушке» будет писать точь-в-точь такие вот елочки, косогор, покосившиеся плетни. Быть может, не без влияния Теребенева он включает в один из своих офортов — «Мадамов из Москвы вить выгна-ли» — крестьянина, двух крестьянок с кнутом, помелом и ухватом и мальчонку. Только желанием попробовать изобразить крестьян (в общем-то вопреки теме — почему же вдруг из Москвы гонят «мадамов» не горожане, а крестьяне?) можно оправдать появление в офорте подобных героев. Когда смотришь рядом на оба офорта, особенно сильно бросается в глаза, что Теребенев вволю порисовал с натуры в бытность свою в Твери, Венецианов же явно делал своих крестьян по представлению, из головы: позы, жесты, выражение лиц — все здесь пока приближительно, неестественно.

Какие же карикатуры делал сам Венецианов? Во всех листах он развивает одну-единственную тему: борьба против издавна, еще с елизаветинских времен овладевшей русским дворянством болезни галломании, французомании, преклонения перед всем иностранным. А. И. Тургенев писал: «Я знал толпу князей Трубецких, Долгоруких, Голицыных, Оболенских, Несвицких, Щербатовых, Хованских, Волконских, Мещерских, которые не могли написать на русском языке двух строк». Галломанию осмеивал еще Новиков до своего заключения. Книжка А. Ф. Лабзина «Быль: французская лавка» приобретает такую популярность, что издается дважды — в 1782 и 1784 годах. В театрах обеих столиц с огромным успехом идет комедия Крылова «Модная лавка», увидевшая свет в 1807 году. В том же году даже будущий военный губернатор Москвы Ф. В. Ростопчин, в целом деятель не слишком прогрессивного толка, издает брошюру «Мысли вслух Ефремовского помещика Силы Андреевича Богатырева». Уже в самом имени вымышленного героя звучит ощущение мощи русского человека. Острая отповедь галломанам, идея национальной самобытности и независимости — в этом главное содержание данного сочинения. Те же мысли развивает в своем журнале «Русский вестник» Сергей Глинка, любимый публикой за патриотические драмы «Минин» и «Осада Пскова». Поэты В. Жуковский, П. Вяземский, Денис Давыдов в своих творениях заражают общество ненавистью к вероломству Наполеона и любовью к родине. И в народе, и в свете заучиваются беспощадные басни Крылова «Обоз», «Волк на псарне», «Ворона и курица» и другие. Наполеон снискал своими претензиями на мировое господство презрение почти всей Европы. Выдающийся английский поэт Шелли 27 декабря 1812 года писал одному из друзей:

«В Бунапарте я отношусь крайне отрицательно; я его ненавижу и презираю. Побуждаемый самым низменным побуждением, он творит дела, которые отличаются от разбойничьих только числом людей и средств, находящихся в его распоряжении. Его способности я нахожу совершенно ничтожными; ведь он не умеет связать самые очевидные мысли...» Говоря о поражениях Наполеона в России, Шелли продолжает: «Что касается побед, одержанных на Севере, то они хороши, если способствуют миру, а в противном случае плохи». Шелли словно предчувствует, что мир, устроенный в Европе после победы над Наполеоном, будет оставлять желать много лучшего...

В венециановских сатирических листах французские актрисы, парикмахеры, «мадамы», содержательницы лавок и домов свиданий — лишь удобная ширма для выставления напоказ и осмеяния пороков отечественного дворянства. В атмосфере ненависти к врагу современники видели в офортах Венецианова прежде всего одну сторону: омерзительно уродливых французов, олицетворяющих обман, сводничество, разврат. Никто ни в цензуре, ни в правительственных кругах не заметил, что порокам этим предаются-то не иноземцы, они выступают лишь в роли пособников, а русские дворяне. Иными словами говоря, Венецианов в этой серии продолжает то, что он начал в своем «Журнале карикатур».

Гравюры неплохо исполнены, повествовательны, забавны, а то и просто злы. И все же они очень уступают теребеневским и по образному началу, и по уровню художественности. Сегодня они воспринимаются скорее фактом истории, чем выдающимися произведениями графического искусства. Как и «Вельможа», они воздействуют скорее литературным содержанием, чем его образным, художественным воплощением. Сами названия уже отражают идею, разглядывание листов добавляет подробности чисто сюжетного порядка: «Мадамов из Москвы вить выгнали», «Изгнание французских актрис», «Французское воспитание», «Французский парикмахер» и другие.

На первый взгляд может показаться, что эти сатирические листы ничем, кроме времени их создания, не связаны с войной 1812 года. Но так может показаться только теперь, в наше время. Тогда же, в контексте эпохи, офорты Венецианова воспринимались совсем иначе, наиболее прозорливые современники вычитывали и такую мысль — вот чем занимаются дворяне в тяжелую для родины годину. Именно поэтому венециановские листы наряду с другими пользовались такой популярностью. Один из современников свидетельствует, что сатирические листы продавались нарасхват во всех магазинах и даже в табачных лавках. Число зрителей умножалось и благодаря небольшим выставкам, которые делались и постоянно обновлялись в витринах некоторых магазинов.

Оборотная сторона галломании — уничтожение всего русского, отечественного, национального. Карикатуры Венецианова — не

шарж на сиюминутные события, а сатира на устоявшиеся пороки. Его «французики» (и француженки) «из Бордо» уродливы. Его русские дворяне — ничтожны, подвержены низменным страстям, невежественны, смешны с их нелепыми претензиями. Венецианов мастерски рисует именно эти качества, чтобы резко отделить своих героев от высокообразованных русских людей, последователей просветительских идей Дидро, Вольтера, Руссо, изучавших французский язык не для того, чтобы блеснуть парой фраз в гостиных, но чтобы свободно читать то, что в России еще не было переведено, чтобы быть на уровне всевропейской философии и эстетики. Еще одно свидетельство популярности сатир Венецианова и Терехова в том, что они использовались на фарфоровом заводе Гарднера в качестве образцов для росписи чашек и блюдца. Карикатуры применялись как украшения предметов каждодневного быта. Как же велик должен был быть патриотический накал в обществе, чтобы подобное могло произойти!

А взлет патриотизма Россия переживала небывалый. Конечно, нельзя равнять сам факт физического разгрома Наполеона с расцветом идеи патриотизма. Но сопоставить следствие того и другого вполне допустимо. Победа над Наполеоном не принесет России ничего, кроме ужесточения крепостнического режима. Но оплаченный дорогой ценой кровопролитной войны патриотизм еще многие годы будет питать русское искусство и литературу, русскую общественную мысль, побудившую декабристов к восстанию.

25 декабря 1812 года правительством был издан манифест об окончательном изгнании французов из России. 19 марта 1814 года Париж сдался на милость русского войска. Война стремительно шла к завершению. Радостно-возбужденные освободители Европы начали возвращаться домой. И все вернулось на круги своя. Крепостной, бок о бок сражавшийся против общего врага вместе со своим хозяином, оказался на той же последней ступеньке общественной лестницы. А бывший его однополчанин по праву наследственного душевладения вернулся к беззаботной жизни, жизни за счет труда бывшего товарища по оружию. Это положение было противоестественно. Недовольство, разочарование охватывало русское общество сверху донизу. Возмущение выражали не одни крестьяне. Мыслящее русское дворянство только благодаря войне увидело воочию своих вечных кормильцев, восхищалось их мужеством, смелостью, достоинством. Не обошлось и без курьезов. Княгиня Голицына появилась на бале в Дворянском собрании в народном костюме — сарафане и кокошнике, оплетенном лаврами. П. Вяземский в «Старой записной книжке» объясняет это тем, что события 1812 года «расшевелили патриотическую струну княгини». Откликнулась на животрепещущие события и Академия художеств: темой для картины на звание академика было задано «Благословение на ополчение 1812 года», а 11 января

1813 года Совет задал пенсионерам исторического класса такую тему: «Изобразить великодушные русских воинов, уступающих свою кашницу претерпевшим от голоду пленным французам».

Позднее декабрист А. Бестужев напишет из Петропавловской крепости царю Николаю: «Наполеон вторгся в Россию, и тогда-то народ русский впервые ощутил свою силу, тогда-то пробудилось во всех сердцах чувство независимости, сперва политической, а впоследствии и народной. Вот начало свободомыслия в России». Вяземский в той же «Записной книжке» рассказывает об утраченном «прекрасном четверостишии» поэта Батюшкова. Вот как излагает Вяземский содержание тех строк: обращаясь к царю, Батюшков надеялся, что «после окончания славной войны, освободившей Европу, призван он провидением своим довершить славу свою и обессмертить свое царствование освобождением русского народа».

Все эти события и слухи, разговоры и умонастроения производили на Венецианова большое впечатление. Он внес свою, пусть небольшую, лепту в дело победы. Он не переоценивал своего вклада. Скорее наоборот. Он больше никогда не возвратится к жанру сатиры. Это означает, что он не только не был удовлетворен своими сатирами. Он почувствовал, что жанр порицания, отрицания, беспощадного обличения — это не его область искусства. На него оказывали сильное воздействие настойчивые разговоры о чудовищной несправедливости по отношению к вчерашним героям-крестьянам, которые в солдатских шинелях только что были кумирами восхищенной Европы, а теперь снова очутились в сословии, которое барам без эпитета «подлое» и не называлось. Он вспоминал крестьянские лица и фигуры в карикатурах Теребенева, этих «Русских Цезевол», «Русских Курциев», этих героических Василис, своим героизмом, мужеством заставлявших врага искать спасения в бегстве. Сперва возникло любопытство: каковы они? Со временем любопытство перешло в глубокий интерес к душевному миру простолюдинов, спасших от наполеоновской тирании не только одну Россию, но и Испанию, Италию, наконец, саму Францию. Этот жадный интерес к своему собственному народу владел в те годы многими думающими русскими людьми.

Первые послевоенные годы Венецианов не слишком много, скорее даже мало работает. Война в жизни многих русских стала вехой, определенным рубежом, водоразделом. Подводились итоги прожитому, строились прожекты — как жить дальше. Венецианов перебирал в памяти сделанное. Теперь уже пришла пора сказать с достаточной определенностью — портреты были для него главным. За портретами вставали в памяти люди — Бибиков, Головачевский, Фонвизин. Помните, последний портрет он писал 3 июня, в самый канун войны. Через несколько дней юноша Фонвизин надел тогда мундир и отправился на театр военных действий. Вернулся он героем. Пройдет еще несколько лет, и он снова станет героем, героем-декабристом, осуж-

денным по тяжкому четвертому разряду как виновный «в умысле на цареубийство». Венецианов во время работы над портретом Фонвизина его будущих подвигов, естественно, не мог знать. Он просто хотел соблюсти собственное обыкновение — писать тех людей, к которым чувствовал сердечное уважение. Ему хотелось, чтобы изображенные им люди давали пример другим. Иными словами — он интуитивно стремился к тому, что в наши времена выражается словосочетанием «положительный образ». Действительно, глядя в полное достоинства лицо Головачевского, в дышащие чистотой лица Бибикова или Фонвизина, мы доверяем той возвышенной тональности, с которой художник их изображает. И не зря: если Головачевский оправдал эту героизацию всей прежней своей жизнью, то молодые воины Бибики и Фонвизин — грядущими подвигами, будущей жизнью. Таким молодым людям Россия могла верить свою судьбу. В первые послевоенные годы изменилось в обществе отношение к человеку, постепенно становилось иным и отношение художников к своим моделям. Искусство хотело утверждать человеческое достоинство, прокламировать ценность личности, невзирая на ее социальное положение, измеряя ее значительность не числом десятин, не высотой ступени иерархической лестницы, а собственными качествами. Венецианов фонвизинским портретом ответил на эти еще не облеченные никем в слова, но уловленные его душой веяния времени.

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ

Во всеобщем возбуждении, туманных радостных надеждах встречали в России 1815 год. Для Венецианова он стал годом больших перемен. Ему уже тридцать пять. Он было смирился с мыслью об одиночестве, стал почитать себя закоснелым холостяком. И вот в один прекрасный день все перевернулось — он женился на Марфе Афанасьевне Азарьевой. Родом она была из дворян, но едва ли не меньше чем средней руки. У родителей ее было небольшое имение в Тверской губернии. Венецианову давно хотелось побывать в тех краях: судьба будто специально нет-нет да и напоминала ему о Твери: там три года прожил Терехов, в Тверской губернии находилось имение Львова.

После скромной свадьбы молодые отправились в имение Азарьевых. Так осуществилась самая первая встреча Венецианова с тверской землей, с ее скудной и трогательной красотой. Им овладело чувство счастья. Эта природа казалась овеществлением его идеала. Тишина, покой, малолюдье, совершенное отсутствие пестроты в красках, широкие просторы, большие пространства под нежно-голубым высоким сводом неба. Венецианов, еще не подумав как следует, что же будет со службой, понял, что он хочет, он должен жить

здесь, только здесь. Желание это так овладело им, что он еще до истечения 1815 года успел сделать все: разузнать, где, что и почему продается, объездить множество адресов и, наконец, отыскать то, что ему по всем статьям подходило.

Дело № 5110, хранящееся в Калининском областном архиве, гласит: «Лета 1815-го в 10-й день сентября подпоручица Анна Васильева дочь жена Шульгина продала я академика 9-го класса Венецианова неше из дворян Марфе Афанасьевне дочери урожденной Азарьевой недвижимое свое имение, доставшееся мне по наследству после покойной родительницы моей княгини Авдотьи Федоровой жены Шаховской состоящее Тверской губернии Вышневолоцкого уезда...» В тексте хранящегося там же второго документа — прошения Марфы Афанасьевны на высочайшее имя о введении ее во владение имением — можно почерпнуть некоторые дополнительные сведения. Здесь оговорена цена имения — 15 000 рублей и указано, что в имении было «крестьян и дворовых людей всего мужского пола... тридцать три души, да земли в сельце Трониха 57 десятин».

Пока Венецианов наслаждался новой для себя ролью женатого человека, пока ездил по губернии в поисках имения, просил и получал от отца деньги — своих и жениных на покупку бы не хватило, — вдалеке от тихой Тверской губернии, там, на западе, в Вене происходили серьезные события, которые так или иначе коснутся жизни каждого, самого маленького человека на континенте. Несколько лет — с 1815 по 1822 год главы европейских стран то в Вене, то в Вероне, то в Лайбахе совещались, как укрепить «круговую оборону» против собственных народов, как организовать отпор революционным силам, которые совсем скоро выльются в восстания в Испании, Пьемонте, Неаполе, Греции. Созданный в результате совещания «Священный союз» современники называли «заговором царей против народов». Люди мыслящие давно уже задумывались над аномалиями такого рода: революция 1789 года во Франции, свершившаяся под прекрасными лозунгами свободы, равенства и братства, не только не дала народу Франции ни того, ни другого, ни третьего, но вызвала «рождение» нового императора, Наполеона. Победа над Наполеоном бросила победителей, русских крестьян, в еще более тяжелую и беспробудную кабалу. Волна повсеместной, как тогда говорили, «повсюдной» реакции мертвой зыбью прошла по Европе. Вместо обещанного ограничения монархий, вместо ожидаемых конституций — ужесточение абсолютизма на всем континенте. Мыслящие люди слишком хорошо понимали, что происходит на их глазах. Член общества «Зеленая лампа» А. Улыбышев писал: «Когда исчезла опасность, государи не подумали сдержать слово, вырванное у них одним только страхом. Им было горько отказаться от власти, которую долгая летаргия народов сделала как бы законной, а суеверие изображало исходящую от бога». Возглавил «Священный союз» русский

царь Александр I. В Европе его называли «царь царей, Агамемнон». Это звучало так помпезно — вполне в духе античных традиций. Вот только помнили ли те, кто дал Александру это прозвание, о том, что мифический царь Агамемнон славился в греческой мифологии не только храбростью и богатством, но и корыстолюбием и безудержной властью? Сам «Агамемнон», словно бы устав от трудов победы, в которых доля его участия была невелика, выпустил из монарших десниц бразды правления. Их тотчас — на что, впрочем, и рассчитывал Александр I — подхватил А. Аракчеев, с 1808 года военный министр, а в послевоенные годы всеильный временщик, державший до дня смерти Александра всю Россию в жесткой узде.

На дальней окраине столицы, в Коломне, где селился лишь простой люд, а если именитый, то с малым достатком — как, например, семейство Пушкиных, — ничем не выделялся среди прочих невысокий невзрачный дом. От своих соседей, таких же деревянных, крашенных бог знает когда домишек, он отличался тем, что наниматели не собирались использовать его под жилье. Этим необычным съемщиком было не частное лицо, а Общество учреждения училищ по методу взаимного обучения. Под этим длинным наименованием скрывалась одна из легализовавшихся организаций декабристского Союза благоденствия. Во главе общества стоял скульптор Ф. Толстой. Его помощником был декабрист Ф. Глинка, секретарем — друг Пушкина В. Кюхельбекер; среди членов числились виднейшие впоследствии декабристы С. Трубецкой и Н. Муравьев. В общем списке организации под номером 17 стояло имя академика живописи Алексея Венецианова. Пионером организации этих народных школ, именовавшихся ланкастерскими, был декабрист М. Орлов, впоследствии хороший знакомый Венецианова — в письмах, упоминая его имя, Венецианов будет применять эпитет «мой». Приняв в Киеве должность начальника штаба, он застал там небольшую школу кантонистов на сорок человек, основанную В. Раевским. Орлов быстро довел число учащихся до шестисот человек; его школа послужила образцом для всех военно-сиротских школ. Современники называли ее «маткою взаимного обучения в России».

Учащиеся коломенской школы — босоногие дети ремесленников, мастеровых. Главная задача художника в школе на первых порах не касалась собственно художества. Никто из ребят не знал букв, не то что грамоты. А главную задачу энтузиасты видели как раз в «быстрейшем распространении грамотности в простом народе», поэтому при помощи литографии изготовлялись пособия для скорейшего овладения грамотой.

Венецианов и Толстой были, кажется, самыми старыми по возрасту деятелями школы. Венецианов с интересом прислушивался к горячим речам своих молодых коллег. Многие их идеи давно уже жили в его сердце. Образованная дворянская молодежь, декабристы,

лучшее достояние тогдашней России, помогли художнику осмыслить многое, о чем он лишь догадывался. Он тоже хочет делом участвовать в осуществлении близких ему идей. Ведь главной мыслью энтузиастов было не просто обучение грамоте, не только просвещение народа, но возвращение чувства любви к отечеству. Считалось, что и сами учителя должны быть исполнены гордостью за свою родину. В журнале «Сын отечества» в части 54-й за 1820 год была опубликована статья члена Союза благоденствия и Общества учреждения училищ П. Кутузова, в которой прямо говорилось, что народный учитель должен «описанием добродетелей великих мужей всех народов поселить в сердце воспитанников желание подражать им». В этой статье слово бы имелась в виду сделанная Венециановым в 1818 году работа. Скорее всего, имея в виду именно ланкастерскую школу, он выполнил в литографии одиннадцать портретов деятелей русской истории: Ермака Тимофеевича, Петра Великого и его сподвижников Феофана Прокоповича, Якова Долгорукого, Франца Лефорта и других. Венецианов мыслил сопроводить эти портреты жизнеописанием каждого из изображенных, но отчего-то это намерение осталось невыполненным. В чисто художественном отношении портреты не представляют интереса для понимания творчества Венецианова. Он точно скопировал в технике литографии портреты безымянных авторов, хранившиеся в частной галерее государственного канцлера внутренних дел князя В. П. Кочубея. Художник сохранил их «старинность» — неподвижность и плоскостность парсунного письма.

Своей деятельностью Венецианов привлек внимание патриотически настроенных людей. Их имена порой негромки, малоизвестны, но их деятельность была той интеллектуальной основой, без опоры на которую вряд ли мог свершиться сам факт декабрьского восстания. Венецианов тоже своей деятельностью отчасти входит в их число. С одним из таких людей, П. Л. Шиллингом, Венецианов сошелся во время печатания вышеназванных литографических портретов. Шиллинг руководил литографской мастерской при Министерстве иностранных дел. Широко образованный, патриотически — в декабристском смысле — настроенный, Шиллинг тоже входил в Общество учреждения училищ. Возможно, он порекомендовал А. Д. Стогу, своему единомышленнику, пригласить в 1818 году Венецианова выполнить виньетку к его сочинению «Об общественном призрении в России». Стог принадлежал к числу тех деятелей, которые не допускают расхождения слова с делом. Преданный душой попечению о бедных, он много сделал для Обуховской больницы. В своей книге — конечно же, Венецианов ее читал — он не только рассказывает о делах практических, но и делает далеко идущие выводы. Он считает, что чело- веколюбие должно стать одной из главных обязанностей «народоправителей и правительств». Венецианов олицетворяет Мудрость фигу- рю женщины и снабжает виньетку надписью: «К общему благу».

В нем все больше крепла уверенность, что его лепта в общее благо — искусство, творчество. Он почти ощущал на ощупь ту незримую нить, которая тянулась из далекого прошлого в сегодня, от исторических деятелей России, чьи образы он повторил в своих литографиях, к таким его героям, как Фонвизин или Бибиков: благородство помыслов, чистота побуждений, нравственные устои, готовность все отдать во имя блага отчизны. Показать соотечественникам лик героя современности, одновременно возвышенный и пронизанный правдой жизни, — примерно так можно выразить самые общие очертания главной творческой задачи, оформившейся в воображении Венецианова к исходу первого петербургского периода его жизни и творчества.

Резкой грани между этими этапами, собственно, не было. Эта грань видна лишь с длинной исторической дистанции. В жизни все происходило постепенно, исподволь, подчас не вполне заметно для самого художника. С 1815 и до 1819 года Венецианов не оставляет службы. В новообретенном своем имении он бывает лишь наездами. Двухэтажный дом в Сафонкове не был еще готов принять новых хозяев. Да и труды на ниве просвещения так увлекли его, что до поры не давали на долгий срок оставить Петербург. Как-то однажды Венецианов привез из деревни аккуратно запакованный маленький холст. Он еще и сам до конца не понимал, как отнестись к тому, что он сделал. В том, что он отступил от общепринятых норм, сомнения не было. Надо думать, что прежде всего ему хотелось услышать мнение своего учителя. Показывал ли он эту работу Боровиковскому и если да, то как отнесся к ней старый учитель — мы не знаем. Зато сохранилась не словесная, а вещественная оценка Ивана Бугаевского-Благодарного: он сделал копию с «Капитошки», видимо, поразившей его. К стати сказать, сама картина не дошла до нас, и мы знаем ее только по этой копии.

С небольшого холста смотрит, обернув головку через плечо, девушка с личиком серьезным и сосредоточенным. Низко надвинутый на лоб платок. Старенький зипун. Рука в огромной варежке придерживает на плече деревянный валец. При оценке чего-то нового, необычного наш разум всегда пытается отыскать какие-то аналогии. Невольно вспоминается написанная Боровиковским торжковская крестьянка Христинья, его же парный портрет дворовых девушек, давний портрет кисти Ивана Аргунова, в котором увековечена красавица-крестьянка в высоком, богато расшитом кокошнике, словно корона венчающем ее гордо посаженную голову. Все они, несмотря на низкое происхождение, так празднично нарядны, так пленительны, что, пожалуй, если повесить их портреты в ряд с загадочно-прекрасными дамами Рокотова или Боровиковского, это едва ли покорило бы самый взыскательный взор любителя художеств. А вот если мысленно поставить в этот ряд «Капитошку» или представить ее среди

ищущих, танцующих или играющих на арфе, улыбочиво радостных, сверкающих переливами ломких шелков воспитанниц Смольного института кисти Левицкого, тотчас еще разительнее бросится в глаза никогда доселе не виданная новизна, необычность венециановского создания. Между всеми образами русских женщин, созданными прежде лучшими отечественными мастерами, и этой девочкой в тулупе в пальком на плече, идущей как бы мимо зрителя, не глядя на него, словно бы и не очень довольной, что ее оторвали от дела, «дистанция огромного размера». И разница здесь не в наряде, не во внешней презентабельности. Суть в том, что, несмотря на серую бедность одеяния, несмотря на принадлежность к «подлому» сословию, Капитошка своим спокойным достоинством, неулыбчивой серьезностью, нетронутой чистотой души полурепбенка-полудевушки вызывает не только симпатию, не только интерес необычно нового, но и невольное, как бы вынужденное волей художника уважение.

Надо думать, что, когда Венецианов писал этот первый свой крестьянский портрет, в душе его жило ощущение, будто он сделал первый робкий шаг в неведомое, словно ступил на шаткий мосток над бурным потоком. И вот встретил протянутую навстречу крепкую, ободряющую руку друга... Возможно, как раз тогда в знак благодарности Венецианов сделал портрет старого друга, изобразив Бугаевского нарядным, молодежавым, в берете с пышным страусовым пером и с мандолиною в руках. В этом портрете Бугаевский выглядит собратом «Молодого человека в испанском костюме»: нехоженая дорога, первый шаг по которой был ознаменован портретом Капитошки, не могла быть — и не была — прямой и ровной. Еще не раз Венецианов будет оглядываться назад, возвращаясь к прежде найденным приемам, пока не утвердится в правильности отысканного им самим пути.

Жизнь его в те последние перед переездом в деревню годы до отъезда была полна трудов, хлопот и забот. Опостылевшая, а потому особенно тягостная служба в департаменте. Увлеченная работа в школе Общества учреждения училищ и над литографскими портретами исторических деятелей России. Все больше внимания и сердечных сил брала и новая обязанность — обязанность отца семейства. В 1816 году Марфа Афанасьевна родила дочь, нареченную при крещении Александрой. Два года спустя появилась на свет Фелицата. Смолоду некрепкая здоровьем, жена часто недомогала. В доме звучали слезы детских обид и капризов, в воздухе стоял делавшийся привычным запах микстур и лечебных снадобий. А тут еще беда — спеша из должности домой, поскользнулся на обледенелой мостовой, упал, сломал руку. Все сошлось одно к одному. Жене и девочкам был нездоров промозглый питерский климат. Дом в Сафонкове уже почти готов. А главное — свершился годами созревавший душевный перелом. Выбор сделан. Брошен жребий. Выслуживший почти за четверть

века государственной службы лишь чин титулярного советника, он навсегда оставляет чиновничье поприще и едет в деревню, в тверскую глушь.

Мы оставили Венецианова на пути в Сафонково. А в Михайловском в том же 1819 году недавний лицеист Александр Пушкин, склонившись над белым листом, стремительным, летящим своим почерком записывает первые строфы своей «Деревни»:

Приветствую тебя, пустынный уголок,
Приют спокойствия, трудов и вдохновенья,
Где льется дней моих невидимый поток
На лоне счастья и забвенья.
Я твой — я променял порочный двор Цирцей,
Роскошные пиры, забавы, заблужденья
На мирный шум дубров, на тишину полей,
На праздность вольную, подругу размышленья.
Я твой — люблю сей темный сад
С его прохладой и цветами,
Сей луг, уставленный душистыми скирдами,
Где светлые ручьи в кустарниках шумят.
Везде передо мной подвижные картины:
Здесь вижу двух озер лазурные равнины,
Где парус рыбака белеет иногда,
За ними ряд холмов и нивы полосаты,
Вдали рассыпанные хаты,
На влажных берегах бродящие стада,
Овины дымные и мельницы крылаты...

Так поразительно всеильна, так всеобща была тяга людей, творящих духовную жизнь России, к родной земле, к природе, к отстранению от низменной и суетной тщеты столичного бытия, что ею равно охвачены и многоопытный, проживший почти половину жизни художник, и едва ступивший во взрослую жизнь юноша. Меж ними, меж Пушкиным и Венециановым, вовсе не знакомыми пока и не слишком близкими потом, есть много точек соприкосновения жизни души, соприкосновений, не уловленных современниками и до обидного скудно замеченных потомками. Пройдет немного времени, и Венецианов в зримых образах, почти с пушкинской правдой и простотой воссоздаст и нивы полосаты, и луг, уставленный скирдами, и тишину вольно раскинувшихся полей. Он — как Пушкин — с правом мог бы сказать родной земле: «Я твой...» Еще не раз читатель встретит на этих страницах поставленные рядом имена поэта и художника. Однако это отнюдь не означает, что автор помышляет об утверждении некоего тождества творчества Пушкина и Венецианова. Конечно же, Венецианов не конгениален Пушкину. Пушкин — гений, гений всех времен и народов, гений всего человечества. Венецианов — замечательный

русский художник XIX века, творчество которого в силу его народности, ярко выраженной национальности, своеобразности так дорого нам, его потомкам, и в силу этих же причин интересно иностранцам: не случайно Венецианова в начале нашего века отметил в своих статьях австрийский поэт Рильке, не случайно в ГДР и Венгрии вышли книги, посвященные Венецианову. Общее меж Пушкиным и Венециановым не в мере отпущенного каждому таланта, а в том, что оба шли в искусстве близкими путями. Близкими путями и в одном направлении. Это направление — завоевание все новых слоев действительности для искусства.

Тем временем путешествие Венециановых в Сафонково благополучно завершилось. Оставалась позади грязная, разъезженная дорога. Оставалась позади, как прошлое, пройденное. Не уставал взмахивать «вдохновительным» кнутом ямщик в черной форменной шляпе с высокой тульей. Набегали и скрывались из глаз хороводы берез с длинно повисшими черными ветвями, невысокие елочки будто рядом бежали, вытянувшись вдоль обочины. Послезимний цвет их зелени был серо-тускл, будто утомлен долгим зимним сном. Цвета, оттенки, предметы, формы схватывались особенным художническим взглядом быстро, цепко, принося ни с чем не сравнимую радость узнавания. Тихая ласка северной земли смывала с души невероятное напряжение последних лет его жизни.

Дом в Сафонкове получился удобный — в два этажа, просторный, поместительный. Сверху, из окон мастерской, виднелась маленькая деревушка на берегу тихой, узенькой речки с чарующим слух названием Ворожба. Поверх мягких верхушек деревьев просматривались хлебные поля, а за ними низкие холмы и дали, идущие во все стороны к линии горизонта. Венецианов впервые в жизни лицезрел такие огромные пространства.

Зрелище было потрясающим, ни с чем прежде виденным не сравнимым. Это острое впечатление совсем скоро мощно отзовется в творчестве: Венецианов станет первым русским художником, который завоеует, откроет для отечественной живописи глубокие просторы и ширь родной земли.

По первости он безоглядно отдается новому для него чувству свободы. Прежде несколько скованный в общении своей застенчивостью, теперь он охотно и доверчиво идет на знакомства с многочисленными соседями. Самыми видными среди них, конечно, были Милюковы. С ними Венецианов сошелся прежде, чем с другими, сошелся тесно и надолго. Почти все из дошедших до нас писем художника адресованы именно этому семейству. Глава семьи, Петр Иванович, отставной гвардейский ротмистр, владел многими угодьями. В Москве имел собственный дом на Садовой близ Таганки, невдалеке от скромных владений купца Гаврилы Венецианова. Здесь он жил в имении Поддубье, прекрасно расположенном близ озера. На всю округу славился

дом Милюковых садами с барскими затеями, широким образом жизни, щедрым гостеприимством. Больше сблизился Венецианов с сыном хозяина, Николаем Петровичем, и его женой Аграфеной Тихоновной, хоть тот и был моложе художника на целых двадцать лет. Он служил по Межевому ведомству, имел большой чин статского советника. В Петербурге между ним и титулярным советником Венециановым стояла бы сословная преграда. Здесь земля, природа, деревенская простота отчасти стирали чиновные различия. Николай Петрович с семьей жил в имении Островки, его крепостным театром восхищались все соседи. Когда дочери Венецианова немного подрастут, он станет особенно часто бывать в Островках, оставлять с милейшей Аграфеной Тихоновной девочек на несколько дней. Любил и сам после представления или празднования именин заночевать в Островках, любил приласкать хозяйских детей, «людей — с косами и кудрями и всякими иными диковинными вещами». С годами, с утверждением известности академика живописи Венецианова популярность его в округе растет: его зовет владелец ближнего имения Ивановского-Овсева генерал-майор Иван Терентьевич Сназин на освящение новопостроенной церкви. Во дни великого поста Венецианов на несколько дней отправлялся к поддубенскому батюшке Василию Матвеевичу — побеседовать о высоких духовных предметах, помолиться в Николо-Теребенском монастыре.

Многие из соседних помещиков были связаны с богатым родом Милюковых служебными или родственными связями. Кастюрины, в петербургском доме которых снимет квартиру Венецианов с семьей в 1824 году, служили в столице по военной части вместе с братом Николая Петровича Василием. За одним из Милюковых была замужем дочь Сназина Евдокия. Сестра Петра Ивановича Любовь Ивановна была замужем за князем Степаном Васильевичем Путятиным. Родственники Милюковых стали со временем близкими знакомцами Венецианова.

Быть может, и не стоило бы так распространяться об этих людях, не оставивших заметного следа в истории, если бы не одно, чрезвычайно важное обстоятельство. Всякий шаг обыденной жизни Венецианова был — явно или незримо — связан с творчеством. Когда он ездил по соседям без семьи, «без потрохов», по его выражению, он неизменно брал с собой ящик с красками и любимую палитру, на обороте которой сделал миниатюрный портрет жены и дочерей с котенком. И всюду, всегда неизменно работал. Он оставил портреты Милюковых, Стромилловых, Путятиных, мужчин и женщин, взрослых и детей. Всматриваясь во многие из них, вспоминаешь четкое наблюдение о природе портретного искусства, принадлежащее Виссариону Белинскому: «Такова сила искусства, лицо, ничем не примечательное само по себе, получает через искусство общее значение, для всех равно интересное, и на человека, который при жизни не обращал на

любя ничьего внимания, смотрят по милости художника, давшего ему свою кистью жизнь!»

Среди этих деревенских, не крестьянских портретов Венецианова есть разные — средние, хорошие и замечательные. Особенности удач родились от общения с семейством Путятиных. В числе самых первых, сделанных совсем скоро после переезда в деревню портретов два изображают маленьких мальчиков — князей Арсения и Платона Путятиных. Об них мало сказать, что они необыкновенно привлекательны, прелестны. Сам отец малолетних детей, отец нежный и любящий, Венецианов с особенной пронизательностью смог разглядеть и постичь чистый мир детской души. Пожалуй, до этого времени, до конца 1810-х годов русская живопись почти не знала детских изображений, столь естественных в своем изъяснении. Несколько лет спустя Венецианов снова вернется к этим своим изрядно повзрослевшим героям. Потом пройдет еще немало лет, и Арсений Путятин сам станет отцом. Его сын, Павел Арсеньевич, единственный из всех деревенских знакомых Венецианова, выйдет в видные деятели отечественной науки и своими трудами по антропологии и археологии заслужит упоминание в русской энциклопедии. Почти все остальные прообразы венециановских портретов — люди невыдающиеся в отличие от героев Карла Брюллова или Ореста Кипренского, а многие для нас теперь и безымянны. Но в том-то и сила Венецианова-портретиста, что на этом, так сказать, «рядовом человеческом материале» он умел создавать нравственный идеал русского человека для своих современников, для своих потомков.

Самый яркий в этом смысле — очень маленький по размеру, но редкостно глубокий по духовной сути портрет старшей сестры Арсения и Платона, Веры Степановны Путятиной. О ней, о повседневном ее житье, кроме родственных связей, нам известно только одно: замуж она выйдет за Поздеева. Но созданный художником возвышенный образ и не нуждается в подкреплении какими-то значительными фактами личной биографии: черты идеала русской женщины, который лелеяло русское искусство начала XIX столетия, здесь так же ясно выражены, как и единственно неповторимый облик старшей дочери князя Путятина. С позиции расхожего понятия о красоте лица Веры Путятиной с большим ртом, крупным носом может показаться не очень красивым. Венецианов и не пытается сгладить несовершенство внешних черт — он уже сейчас старается верно служить правде. Сквозь облик художник стремится проникнуть в мир души. За гладкой выпуклостью высокого чистого лба различимо слышно биение мысли. В глазах, кажущихся особенно огромными на узком лице, царит особая сосредоточенная мечтательность. Сложная, чистая душа, стремящаяся к идеалу, к познанию тайного смысла бытия — вот что для Венецианова главный предмет изображения. Он ищет и находит детали, прибегает к аллегорическим намекам, чтобы сделать свой за-

мысел яснее. В руках у девушки книга, любимая, читанная не раз, с загнутыми уголками. Большой палец заложен на странице, где она только что остановилась. Она вся во власти только что прочитанного, в творческой работе ума. За ее спиной как земной, овеществленный аналог ее трепетной души — тонкая рябина. Присевшую на камень героиню окружает стена густой зелени, вольно разросшейся, не знавшей прикосновений упорядочивающих свободу ножниц садовника: жажда уединения увела девушку далеко от дома, от ухоженного сада, регулярного парка, в естественную непринужденность нетронутой природы. Здесь выразились и чувства самого Венецианова, живущего сейчас в сладостном упоении собственного первооткрытия жизни вольной земли. Зеленъ трав и кустарников написана пока очень общо, по приблизительному представлению. Рябина же — не первый ли это точный «портрет» дерева в русской живописи? — совсем иначе. Дав рябине важную «говорящую» роль в ткани образа картины, художник не только внимательно изучил ее взглядом; кажется, он не раз с бережностью брал ее листья в ладони, открыв с сострадательным удивлением, что за твердой глянцеватой поверхностью каждого листа скрыта мягкая, беззащитная изнанка...

Воображаясь героиней
Своих возлюбленных творцов,
Кларисой, Юлией, Дельфиной,
Татьяна в тишине лесов
Одна с опасной книгой бродит,
Она в ней ищет и находит
Свой тайный жар, свои мечты...

Снова Пушкин. Мера духовных ценностей эпохи. Кроме Татьяны Лариной, которая несколькими годами позже войдет в мир русской культуры, мы не найдем для венециановской героини иной родной души ни в живописи, ни в литературе России той поры.

Глубина творчества, познания жизни, опыт жизненно-философский и просто опыт обыденной жизни — крепкие звенья одной цепи. Для Венецианова-художника одним из способов постижения жизненных законов, душевной сути будущих главных его героев — крестьян стало хозяйствование. С начала пребывания в деревне он начинает с упорством постигать азы новой для него науки, новой должности сельского хозяина.

Неотъемлемая черта душевного склада Венецианова — ответственность за всякое дело, к которому он прикоснулся, добросовестность, умение всем сердцем, с любовью отдаваться труду своему. Когда-то римляне, желая сделать высокую похвалу творению поэта или художника, говорили, что это создано «*Industria mirabili*» — с трудолюбием удивительным или «*Incredibili industria*», то есть с невероятным трудолюбием. Венецианов — поразительно, как в его

маленьком, с годами все более болезненным теле хватало сил — не жалел своего труда. Коль скоро ему выпал жребий стать помещиком, он хочет быть образцовым хозяином своей земли. Он не только читает помещичью газету, изучает крестьянское законодательство, книги об урочных работах. Убедившись на своем опыте, как скупа, скудна тверская земля, он составляет Записку о неурожае в Тверской губернии. Ставит опыты с исследованиями почвы. Строит разные агрономические планы. Вековая заболоченность вышеволоцкого края приводит его к заткам мелиорации — прокладываются каналы, вода спускается в пруды, пригодные для рыборазведения, осушаются земли для выгона скота. После многолетних опытов он приходит к четырехпольному устройству запашки и достигает значительных урожаев хлеба. На свои скромные средства он покупает новоизобретенные маслобойни. Подхватывая тогдашнее новшество, заводит у себя овец-мериносов. Природная цельность его натуры неизменна: как в главнейшем деле своей жизни, искусстве, он неустанно ищет новую, неизведанную дорогу, так и в хозяйствовании он ищет новаций, ведущих к общему благу.

Для развития творческой натуры Венецианова куда большее значение, чем новшества и усовершенствования, имела нравственная сторона его помещичьих забот. Венецианов не помышлял об отрицании крепостного права. Не потерявший до старости романтических представлений о жизни, он наивно полагал, что духовная ценность человека найдет проявление и без сословного равенства. С такой меркою он подходил в суждениях своих и о высших, и о низших слоях русского общества. Он умел видеть низость в среде вельмож и возвышенную красоту души униженных крепостной кабалой крестьян. Он ратовал за изначальное равенство всех людей. Он разделял воззрения Сумарокова и Кантемира о том, что и мужик, и барин равно произошли от Адама, оба — «земли одушевленный ком». Близки ему и слова Антиоха Кантемира, который еще в 1743 году в сатире «На зависть и гордость дворян злонравных» внушал «каменному душой» помещику, бьющему «холопа до крови», что у барина и крепостного «плоть однолична», что рожденные от «дам» и «баб» равны перед матерью-природой. Он хотел стать и стал помещиком, который несет за своих людей деловую и духовную ответственность.

Его личный опыт хозяйствования в крошечном имении, где число крестьян за все годы не превысило семи десятков, убеждал его, что при доброй воле можно построить взаимоотношения помещика и крестьян на основе взаимобязанности, взаимодоверия, взаимоуважения. Он только не мог себе позволить помыслить, что это было следствием его личных человеческих качеств, что это не вмещалось в общепринятые нормы существующего строя, что все, что он делал,

было вопреки самой сути узаконенного позорного принципа душевладения.

Вдохновленный чувством долга, он всячески старается улучшить жизнь своих людей. Его попечением в имении строится больница для крестьян, куда за сорок верст везли больных из соседних владений. Он устраивает школу для крестьянских детей. Бродя по окрестным полям, он сам неумоимо собирает лекарственные травы. Он добился того, что самый бедный его мужик имел две лошади и по четыре-шесть голов рогатого скота. Всем этим в целом он достиг много большего — он заслужил доверие и любовь крестьян.

Венецианов на протяжении всей жизни останется верным своему понятию долга перед подневольными людьми. Еще не раз мы встретимся с примерами его единоличной борьбы с уродствами крепостного права. В конце жизни, больной, измученный одиночеством и градом неудач, он горячо рассуждает с одним из своих соседей о том, что «можно и должно сделать для улучшения состояния» его крестьян. На другого соседа гневается за то, что тот пытается отстоять чересполосицу, древний бич русского земледелия, «...вооружается противу уничтожения чересполосных владений». «Это свойственно одному сумасшедшему», — пишет он в одном из последних писем Николаю Петровичу Милюкову. Гнет взятой на себя добровольной ответственности за свою землю, за своих людей кажется ему подчас непосильным. Но он сам отдал себя в эту «крепость» вечной ответственности. Обязанности помещика, говорит он, «очень тяжелы, ежели их выполнять и по законам гражданским и церковным, и даже по законам материального благоустройства состояния». Но, по его неизменному убеждению, гражданского уважения достоин только «помещик, понимающий вполне свои отношения к крестьянину, а не тот, который тонет в грязи феодализма».

Прокладывают ли работники канавы в болотах, выходят ли на первый день пахоты, скирдуют сено, жнут рожь, молотят на гумне хлеб, широко гуляют на главном в Сафонкове-Тронихе престольном празднике середины лета в честь Ильи-пророка, Венецианов то и дело оказывается рядом, среди них, вместе с ними. Шутливый, приветливый, он дает указания, перебрасывается словами, веселится в день праздника — и смотрит. Приглядывается, всматривается, жадным взглядом с лету ловит постоянно меняющиеся выражения лиц, мысленно на миг как бы останавливает отдельные фазы непрерывно-слитного движения тел, жесты спящих рук. Он учится читать в том или ином сложении мускулов лица отражение душевных движений. Ему открывается целый кладезь пластических богатств, когда он видит, каким послушным эхом отзываются складки мягкого платья на движение скрытого под ним тела. Главное и вторичное, малое и большое — все, пока без разбору, он до крохи, как скупец, вбирает в себя, в кладовые своей памяти. Он изучает. Больше, глубже того — он по-

ищет открывающуюся ему жизнь и ее творцов в холщовых армяках и длиннополых сборчатых юбках...

В первоначальную пору накопления впечатлений он почти не решается отдавать новые впечатления даже листу бумаги, не то что холсту. Он словно уже не доверяет прежнему своему умению. Он смутно ощущает, что его оружие, арсенал его художественных средств для новых завоеваний требует решительного обновления. Мечась в этих трудных поисках, что-то он, конечно, пробует. То вдруг напишет на доске маслом апостола Андрея Первозванного. А окажется изображенным под этим библейским наименованием здешний крестьянин со сложенными перед собою руками. Тогда он пишет — тоже на доске, тоже маслом — просто крестьянина, отрезающего ломоть хлеба. Но черты его лица получаются малоподвижными, малоиндивидуальными. С таким же основанием автор мог бы дать этому герою какое-то апостольское имя. Он откладывает палитру. Берется за карандаш. На листках, чаще на клочках бумаги вызывает к жизни слабые подобия фигурки сидящего пастушка, крестьянок, ребятишек, деревенской улицы, стены сарая, просто бревен, наличника окна, древесного ствола. Робкие попытки. Призванный самой природой своей натуры мыслить цветом, он с трудом может выразить себя в монохромном рисунке. Должно быть, поэтому он с годами почти оставит карандаш.

И все же долго так продолжаться не могло. Время новых знаний выносилось все труднее. Приспела пора, когда сделалось невыносимо нужно выплеснуть переполнившие его впечатления. Так появляется на свет композиция, обыденно названная автором «Очищение свеклы».

После изображения Головачевского с воспитанниками это вторая в его практике групповая композиция. Он сейчас словно опасается не уместить переполняющие его впечатления в рамках одиночного портрета. Он впервые пробует связать отдельных людей единым, общим действием. Правда, самого «производственного процесса» он не показывает, «техника чистки свеклы» его занимает менее всего. Собственно, так будет всегда: Венецианов никогда не стремился к тому, чтобы его картины могли играть роль «пособия» по сенокосению, пахоте или обмолоту хлеба. Он одарен способностью уловить ту естественную остановку житейского действия, когда чисто внешние связи отдаляются на второй план, а на первый выступает нечто несравненно более важное — образно-пластические, духовные связи людей труда. Картина называется «Очищение свеклы», но в данный, увековеченный художником миг никто свеклу не чистит. Художник захватил недолгий момент передышки: следующая корзина уже принесена, и кажется, едва мы отвернемся, снова заснут руки крестьянок, одна из них еще даже не поспела опустить из рук нож.

Внешне неподвижная группа, несущая в себе оттенок величия, полна внутреннего движения. Оно внятно и многоречиво выражено в перекрещивающихся взглядах, в многозначительном «разговоре» рук. Руки женские, мужские и детские. Руки, еще сохранившие юную розовую гладкость, и руки, навсегда загрубленные работой, все эти руки мастерски организованы в ритмически слаженный ансамбль. Сквозное движение, идущее плавно из рук в руки, имеет не только образно-ритмическое, но и композиционно-пространственное значение.

Венецианов еще не готов к воплощению так поразивших его в деревне далеких просторов. Более того, увлеченный сейчас другими проблемами, он с намеренной откровенностью решительно ограничивает глубину в картине: ставит за спинами женщин преграду из условно решенной зелени и даже большой кусок небесного голубого свода как бы «распрямляет» и тоже «ставит» вертикальной стеной, ограждающей пространство. Создается впечатление, что, следуя одному из канонов академизма, он уместает группу на узкой кромке переднего плана — как в скульптурном барельефе, как в театральной сцене. Но первое впечатление ошибочно. Если соединить мысленно движения всех рук одной линией, можно получить некую кривую, обозначающую графически внутренний пульс ритмически-пространственной жизни картины: кривая, то выходящая на передний план, то убегающая вглубь, словно «прошивает» весьма значительный пространственный слой от края до края изображения. От руки юноши, сжимающей корзину, движение резко идет к рукам ребенка, охватившим кринку с молоком, возвращается вперед, к руке, сжимающей нож, и далее плавно устремляется снова в глубину, завершаясь рукою второго мальчика, покоящейся на плече матери.

Живописная гармония, техническое совершенство делают картину шедевром венециановского пастельного мастерства. Широкий размах цветовой палитры: от хрупкой фарфоровой нежности розово-голубых до плотной весомости густых темпо-коричневых тонов. Тонкие переходы цвета, валёры, мягкое, ласковое тушё. И все это для того, чтобы отвоевать в мире изящных искусств место для новых пришельцев — усталых, некрасивых, с антиканоничными пропорциями простоватых лиц, натруженными руками, с задубевшими, цвета земли подошвами босых ног, что позволит потом А. Бенуа сказать, что герои показаны здесь «во всей их аляповатой неприглядности». Но все дело в том, что, несмотря на внешнюю неприглядность, несмотря на «аляповатость», Венецианов «научил» свои персонажи, особенно женские, не только завоевывать симпатии зрителя. Всем художественным строем картины он настойчиво выказал свое уважение к этим крестьянкам, к их благодетельной привычке к труду. Он возводит их в ранг героинь. Он не просто обогащает русское искусство новым действием — до него женщины в русской живописи умели играть на музыкальных

инструментах, танцевать, вести тайный, игривый или задушевный и очень серьезный диалог со зрителем, но никогда еще не чистили свеклы. Еще важнее, что он обогащает существовавший до него мир эмоций усталой удрученностью самой старшей и самой некрасивой из героинь, искренним выражением простодушного огорчения, проступившим при виде новой полной корзины свеклы на лице женщины, сидящей в центре.

День окончания первой композиции, созданной на совершенно новом человеческом материале, наверное, запомнился художнику на всю жизнь. Можно вообразить, как он, в последний раз коснувшись мягким карандашом поверхности листа, тщательно вытер руки, взял специальный состав, осторожно нанес его на хрупкий слой пастели, чтобы краски не смазывались, не осыпались. Теперь уже больше ничего не добавишь, не поправишь. На миг возникло ощущение, что невидимый слой фиксатива опустил меж ним и его собственным творением, окончательно завершенным, некую преграду — вылившаяся из его сердца картина словно бы уже не принадлежала ему. Как новая вещь сотворенного дотоле мира, как новая реальность, она отошла в мир жизни человеческого духа, вступила в особый, живущий по своим тайным законам, неподвластный уже творцу мир искусства.

Он долго вглядывался в черты содеянного им. Здесь, в деревне, нет ни одного собрата-художника, от которого можно бы ждать некоего профессионального слова. Единственным судьей был он сам. Чем дольше он размышлял, тем крепче делалось чувство, что после «Капитошки», после первых проб, первых шагов по зыбкой, неизведанной дороге он ступил на твердую почву. Постепенно им овладело окрыляющее чувство уверенности в правильности найденного пути...

Прежде, до сорока лет, он, несмотря на большие достижения, шел все же в русле традиций, не обгоняя свое время. Начиная с 1820 года Венецианов делает резкий рывок вперед. За несколько грядущих лет он опередит почти всех своих современников. С начала и до середины 1820-х годов мастер будет трудиться с неимоверной интенсивностью, ежедневно, всечасно, создаст за это небольшое время подавляющее большинство лучших своих творений. Что даст ему такие силы? Страстная преданность своей идее, великая вера в свое призвание, свой путь, свой художнический долг. Несмотря на далеко уже не молодые лета, тихий нрав, скромность, ему суждено стать борцом, завоевателем, новатором. В Сафонкове он обрел более чистый воздух, споспешествующий свободе и независимости мыслей и поступков. Он ощутил себя в единении и согласии с небом, пригорками, лесами, с сегодняшним днем и самим собой. Мир с миром и с самим собой станет одной из основополагающих черт его человеческой сущности, его искусства. Отсюда — поразительное чувство природы, благоговение перед деревом, цветком, солнечным светом, землей. Отсюда —

созерцательное восхищение. Отсюда — создание гармонических образов.

Таким был русский художник Алексей Гаврилович Венецианов, когда судьбе сделалось угодно предоставить ему встречу с картиной Мариуса Франсуа Гране, ученика великого Луи Давида, маленького ученика большого учителя, — «Внутренний вид церкви капуцинского монастыря на площади Барберини в Риме». Случилось это в один из первых приездов Венецианова в столицу из Сафонкова. Картина Гране волшебством световых эффектов, доведенных до иллюзии, до обмана зрения, до стереоскопического фокуса, завлекла петербуржцев в свои тенета, стала «гвоздем сезона». О ней говорили всюду — в Академии, Эрмитаже, светских гостиных. Не чуждый коммерческой жилки француз повторил картину пятнадцать раз. Одну из копий он преподнес царю Александру, который отвел ей в Эрмитаже почетное место.

Венецианов, истосковавшийся в деревне по чисто художническим впечатлениям, просиживал перед картиной изо дня в день в течение целого месяца. По его словам, художники в ней «увидели изображение предметов не подобными, а точными, живыми: не писанными с натуры, а изображающими самую натуру; увидели в ней то, чем очаровывал в декорациях великий художник Гонзаго. Некоторые артисты уверяли, что в картине Гранета фокусное освещение причину сего очарования и что полным светом, прямо освещающим, никак невозможно произвести сего разительного оживотворения предметов, ни одушевленных, ни вещественных».

Долгие часы вел Венецианов свой уединенный диалог с картиной Гране. Часто, а скорее и всегда, глубина мысли говорящего измеряется личностью собеседника: в восприятии Венецианова смысл картины Гране умножался художническим и человеческим опытом русского художника, увидевшего в ней для себя много больше, чем вложил в нее Гране, больше, чем видит сегодняшней наш изощренный глаз. Если бы не та роль нечаянного катализатора в процессе созревания замысла венециановского «Гумна», которую сыграла картина Гране, его имя в памяти русских едва ли дожило до наших дней. Холст Гране — чистый интерьер, ибо многочисленные фигурки людей играют в нем роль стаффажа. Фокусное освещение из дальнего окна искусственно преувеличено, так как свет, льющийся из двух боковых окон, почти не учтен. Человеческие фигуры интересуют Гране много меньше, чем выдвинутая на самый передний план кошка, рисующаяся против света контражуром и верно служащая фокусу иллюзии пространства. Только это: безукоризненная выверенность перспективы, завоевание пространства с помощью света — могло по-настоящему увлечь Венецианова. Ибо этой идеей он был болен с того мгновения, как впервые увидел с верхнего этажа деревенской мастерской уходящую за горизонт даль полей. Если б его задела

только иллюзорность света в интерьере, отчего бы было не взять эффектный мотив длинно протяженных эрмитажных галерей? Ответ один: после погружения в мир жизни русской деревни такой мотив был полностью лишен в его глазах не только интереса, но и смысла. Во встрече с картиной Гране было и еще одно благо: страстное желание превзойти француза заставило Венецианова сжать в кулак волю, работать над «Гумном» с предельным напряжением. В письме Н. Милюкову 22 июня 1823 года он пишет: «Ежели будете в Эрмитаже и увидите почтенного старика Ивана Лукича Лукина — он управляющий Эрмитажем и библиотекарь, — скажите ему мое почтение, скажите, что все мои желания направляю к тому, чтобы у них быть на одной стене с Гранетом». Впоследствии он добавит в разъяснение замысла следующее: «Я решился победить невозможность, уехал в деревню и принялся работать. Для успеха в этом мне надобно было совершенно оставить все правила, двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенные, а приняться за средства, употребленные Гранетом, — и они мне открылись в самом простом виде, состоящем в том, чтобы ничего не изображать иначе, чем в натуре является, и повиноваться ей одной без примеси манеры какого-нибудь художника, то есть не писать картину *à la Rembrandt*, *à la Rubens* и проч., но просто, как бы сказать *à la Натура*. Избрав такую дорогу, я принялся писать Гумно и должен сознаться, что двенадцатилетняя привычка к манерам много мне мешала в моем предприятии».

О эта благодетельная страсть каждого истинного художника, освоив, преодолеть чужую манеру, традиционный способ видеть мир и заново, по-своему воссоздавать его! Эта борьба много сложнее открытой борьбы с реальным врагом, это сложно сотканное, внутреннее сопротивление с самим собою — задача драматическая. Немногие выходили и выходят из нее с честью и победой. Ведь противник и защитник живут неразделимо вместе в тебе самом... Точно в эти же годы свою войну на том же «фронте» ведет под небом Италии Карл Брюллов. Брату Федору он пишет, что совершенно уверился в «ненужности манера», что «манер есть кокетка или почти то же». Впоследствии он, блестяще владевший живописным мастерством, порой говаривал — напишу картину *à la Rembrandt* или *à la Rubens*. Но в серьезном творческом расположении духа произносил: «Сделаю Брюллова». Венециановское «Гумно», как мы вскоре убедимся, это и не *à la Гране*, и даже не *à la Натура* в буквальном понимании этого термина. Это Венецианов. Единственный и неповторимый.

От света до света трудился художник над «Гумном». Ища и находя новации в художественных средствах, он вместе с тем обретал и самого себя. Путь искания неизбежно противоречив. Художник жаждет целиком следовать натуре — и с самого же первого шага, казалось бы, прибегает к откровенной условности, которую и не помышляет скрыть: желая, чтобы внутренность гумна была освещена

потоком невыдуманного, естественного света, он наказывает крестьянам выпилить его переднюю стенку. Художник вполне мог бы края свежеспиленных бревен оставить за пределами холста. Но он этого не хочет. Ему понравилась эта случайная неожиданность: остатки спиленных бревен, с трех сторон окружающих сцену, образуют как бы естественную раму, жестко и четко отделяют изображенную сцену от потока повседневной жизни.

Не слишком задолго до тех летних дней, что отмечены в истории искусства созданием знаменательной картины «Гумно», великий Гёте в глубине Центральной Европы пришел к такому выводу: «Само по себе искусство благородно; поэтому художник не страшится низкого. Тем самым, что он принимает его, он его облагораживает, и, таким образом, мы видим, как величайшие художники осуществляют свое суверенное право». Словно в унисон словам поэта, в глухой российской губернии Алексей Венецианов по-своему осуществлял свое «суверенное право» на расширение границ поэтического в том, где оно для его современников оставалось еще неосознанным и даже незамеченным: открывал глубокую суть каждого быстробегущего дня, его всякий раз заново рождающуюся красоту. Проза и поэзия почти никогда не выступают в творениях Венецианова как нечто разнородное, как антитеза. Серенькая повседневность, пройдя сквозь мир его души, светлела и озарялась. Не только он сам видел мир в таком свете. Кажется, в его присутствии сам окружающий мир начинал «видеть» себя таким. Поэзия земного — как многих русских увлекала тогда эта идея. Многих — и разных. Федор Тютчев вскоре скажет: «Чтобы поэзия процветала, она должна иметь корни в земле». В лад словам поэта звучит голос страстного и трезвого критика Белинского: действительность должна представлять в образах искусства «под углом зрения сугубо поэтическим...»

Уже который день стоит Венецианов с палитрой в руках перед поставленной им самим «сценой». Щедрое солнце льется в распил гумна. Каждый день усталая баба перематывает на его глазах онучи. Мужики в глубине гумна возятся с лошадьми. Втихомолку переговариваются кучкой стоящие бабы. Он не устает со все растущим интересом вглядываться в лица своих героев. Тем временем в далекой столице молодой Вильгельм Кюхельбекер послушно предается — днем ли месяцем раньше или позже — недавно проснувшейся в нем страсти, в которой скоро признается друзьям и читателям: «Люблю иногда вмешиваться в толпу простого народа и замечать характер, движения, страсти моих братьев...» Тому же предан Кольцов, узнающий лицо простого народа в своих странствиях торговца-прасола. Старик Крылов, преодолевая тяжелую неподвижность большого своего тела, той же идее следуя, покидает потертое кресло у окна квартиры при Публичной библиотеке и смешивается с разношерстной толпой простонародных гуляний. Эти примеры можно долго

множить — передовая идея познания своего народа становилась знаменем эпохи.

Пришел, наконец, своим порядком день и час, когда картина «Гумно» была завершена. Углубимся же в ее прочтение, погрузимся в ее мир.

Едва сделав воображаемый шаг из бытия действительности в бытие картины, мы оказываемся в атмосфере покоя, равновесия. В этой картине Венецианов и не пытается проникнуть в психологию людей, чтобы особо выделить их на фоне вещей, игравших бы в таком случае второстепенную роль сопутствующих элементов. Зритель маловнимательный мог бы сказать пренебрежительно: «Здесь все — детали» — и, обвинив автора в натурализме, отмахнуться от общения с картиной. Но — напротив. Суть венециановского полотна в том, что здесь — все почти равно главное: люди, кони, хлеб, серп, грабли, хомуты. В точном равновесии, словно взвешенные на чашах невидимых весов, пребывают в мире картины живые и неживые творения матери-природы. Их сливает в неразрывное единство изменчивый и вечный солнечный свет. Художник сам заморожен открывшейся, ни разу еще им не использованной возможностью: изображая зримые предметы, он самим названием словно «выкликает» их, вызывает к новой жизни. Лицо. Глаза. Кokoшник. Руки. Телега. Метла. Тень. С наслаждением первооткрывателя этому же приему предавался Пушкин:

Обоз обычный — три кибитки
Везут домашние пожитки,
Кастрюльки, стулья, тюфяки,
Перины, клетки с петухами,
Горшки, тазы...

«Окликающая» тщательно отобранные предметы, поэт и художник слагают из них многоречивую, живую картину жизни. Пушкин дает свои поэтические «списки» без прилагательных. У Венецианова они неизбежны: пропорции людей и предметов, объем, форма, цвет. Собственно, к сходному методу прибегает Гоголь — непременно с прилагательными, «ограничивающими» существительное, — при создании картин интерьера в «Портрете» или в «Старосветских помещиках». Венецианов далек от бесстрастного копийного повторения предмета. Мир изменчивых, движущихся, объемных фигур, вещей, красок, света он мастерски переводит на условный язык живописи, язык линий, неподвижных плоских пятен, не утрачивая жизненности. Такой перевод — много больше, чем перевод с одного словесного языка на другой — требует от творца осмысления и истолкования.

В картине «Гумно» царит покой. Здесь нет бурных движений. Еще меньше заботит художника построение сюжетно-литературного действия. Внешняя неподвижность героев не раз давала повод уп-

рекнуть автора в их пассивном позировании — качестве, присущем школярской натурной штудии. Что же Венецианов — не сумел или не захотел избежать известной статуарности передних фигур? Ведь в центре-то холста, где мужики заняты с лошадьми, он великолепно передает живое дыхание, значит, пожелай, он мог бы точно так же передать метафору движения и остальных героев. Думается, это не входило в его задачи. Он словно бы сказал: «Остановись, мгновение» — и вот на полудвижении замерли и женщина, вечно перематывающая свои онучи, и другая, с серпом в руке, и сидящий мужик с совком. Венецианов сознательно бежит суеты. Им владеет желание показать спокойное величие, духовную красоту и физическую силу своих героев при всей неяркости их внешнего облика.

Однако с первого взгляда неподвижная сцена скрывает в себе несколько ипостасей внутреннего движения. Вот первая из них. Мастерским построением композиции Венецианов властно диктует нам, зрителям, ритм и направление движения нашего взгляда. Словоно уступая сделавшейся давно механической привычке европейского глаза читать слева направо, он указывает нам начало прочтения: резко выдвигает на передний план слева женщину, перематывающую онучи. Она находится в более близком к нам пространственном слое, чем правая группа крестьян. Ему этого пространства кажется мало: он выдвигает серп, отложенный ею, на самую переднюю кромку холста. В отличие, скажем, от «Очищения свеклы», где смысл схватывается сразу, в процессе почти неподвижного смотрения, «Гумно» рассчитано на активное движение глаза, когда зритель должен как бы сложить в своем восприятии отдельные, раскрывающиеся постепенно явления в картине в некое цельное единство. Кстати, в этой вынужденной постепенности постижения находит выражение временная протяженность, казалось бы, лишённого категории времени произведения пластического искусства. Наш взгляд послушно скользит по левой стороне гумна в глубь картины, затем — по правой — возвращается вперед. Завершение первого круга движения — прекрасная группа, состоящая из сидящего на правом переднем плане мужика и трех баб. Одна из них — та, что прислонилась к стенке гумна, не только поражает своей свободной естественностью. В остальных героях лица не обнажают, а скорее, напротив, скрывают от нас внутреннюю жизнь души. Во всех — кроме этой. Грустно-задумчивое лицо доверчиво обнаруживает неспешное течение невеселых мыслей, мир души, отнюдь не обласканной жизнью. Психологические движения, так естественно выраженные в этом образе, — еще одна ипостась внутренней подвижности картины. О третьей ипостаси — о движении света и пространства — нас ждет отдельный, главный разговор.

Венециановское «Гумно» — это поэтическое воссоздание будничной сцены и одновременно своего рода, по удачному выражению

Д. В. Сарабьянова, «научный» эксперимент, если угодно, своеобразный пообразительный трактат о проблемах перспективы и пространства, пространства и света в изобразительном искусстве. Это не удивляет — ведь именно жажда овладеть пространством всеми известными до него и вновь для этой цели открытыми им средствами была для Венецианова главной художественной задачей.

Ему удалось с большой точностью построить линейную перспективу. Линии, ведущие «внутрь» картины, почти смыкаются в задней стенке гумна. Роль своеобразной точки отсчета глубины играет метла и щетка, аккуратно сложенные в самом центре переднего плана картины. Кстати сказать, не только эта малая деталь вызывает в памяти картину замечательного голландца Вермера «Двор в Делфте», в которой по случайному совпадению — Венецианов ее никогда не видел, о подражании здесь речи быть не может — именно метла и щетка играют роль точки отсчета пространственных планов. По глубокой лиричности восприятия будней, по живой естественности света и пространства венециановское «Гумно» куда ближе никогда не виденной им картине Вермера, чем работе Гране, у которой он в восторге провел столько часов...

В линейной архитектонике картины преобладают горизонтали, способствующие созданию уходящего вдаль пространства. Вертикали же замедляют, приостанавливают это движение. Кажется, Венецианов специально заставил крестьян так тщательно вымести дощатый пол гумна: обнажившиеся швы между досками настла ритмично уходят вглубь. Так же параллельно земле идут недовыпиленные бревна передней стены, четко обозначенные линии боковых стенок гумна. Вертикалей мало: мягко висящие длинные ременные кнуты и их причудливые, «передразнивающие» округлость бревен тени, более твердые вертикали фигур, совсем жесткие — рам закрытых и открытых ворот. Вертикалями художник умеряет стремительность движения, прибегая к ним, когда хочет на чем-то остановить подольше наше внимание. Это особенно оправдано по отношению к центральной части картины, самой совершенной, самой прекрасной во всем полотне. Здесь, в широкой полосе льющегося через боковые ворота света, так ласково тепло, так сладко пахнет нагретым ржаным зерном, что отсюда не хочется «уходить». Эта часть холста написана столь цельно, что обретает черты некоторой самостоятельности. Если сделать увеличенный фрагмент группы среднего плана (молодой парень с золотисто-коричневой лошадей), она будет восприниматься как самоценная отдельная картина. Это — один из лучших живописных кусков не только в «Гумне», но во всей русской живописи той поры.

Очевидно, что срединную часть холста Венецианов пишет с упоением, забыв о соперничестве с Гране. Он ищет, он свободно экспериментирует. Наверное, он не удержался попробовать распахнуть

и правые ворота — что получится? Получалось, вероятно, плохо: два встречных потока света «сшибались», сокрушая в своем противоборстве все. Сплющивали объемы, «съедали» прозрачные тени, стеной яркого, сфокусированного проемами ворот солнца безнадежно отрезали передний план от заднего. Закрыв вторые ворота, он все вернул на круги своя: вновь обрела весомую округлость гряда зерна, на желтый пол легли легкие длинные тени, восстановилась крутизна лошадиного крупа, вернулась живая объемность насквозь пронизанной светом фигуры парня.

На заднем плане художник продолжает упорно отвоевывать глубину. Венецианов прибегает к помощи положенного на пол длинного деревянного бруса: он — как мостик между серединой и глубиной, уже окончательно остановленной задней стеной гумна. Параллельно брусу художник аккуратно кладет деревянную лопату.

Четкий линейный каркас композиции превратился бы в жесткий чертеж, если бы не полное слияние перспективы линейной со световоздушной. Великому Леонардо не надо было специально занимать себя линейной перспективой — эта проблема в общих чертах была решена его предшественниками. Продолжая считать ее краеугольным камнем, на котором покоится наука о живописи, Леонардо обратил особое внимание на воздух как на среду, в которую погружены все предметы: «Существует еще другая перспектива, которую я называю воздушной, ибо вследствие воздуха можно распознать разные расстояния до различных зданий...» — писал он. Вряд ли Венецианов читал трактаты великого итальянца. К тем же открытиям он шел путем своего собственного опыта.

В «Гумне» свет, идущий широкой рассеянной полосой через распил, в глубине холста постепенно затухает. На помощь ему приходит поток света, льющийся из боковых ворот. Он яркой полосой ложится на пол, освещает с одной стороны горку сметенного зерна, рождает игру прозрачных теней. Но художнику все мало освоенного пространства — он открывает задние ворота гумна, из которых идет встречный поток света. Наш взгляд естественно скользит туда, там останавливается стеной свежей, ясно-зеленой зелени и, споткнувшись об эту окончательную преграду, возвращается назад.

Упорное освоение пространства могло бы выродиться в схоластическую отвлеченность, если бы не одно в высшей степени важное обстоятельство. Венецианов ищет все новых и новых средств художественного претворения пространства прежде всего потому, что верит: это путь постижения правды жизни. Ведь реальное помещение гумна — это жизненное пространство, созданное, обжитое, освоенное (то есть сделанное «своим») самим бытием вот этих крестьян. Поэтому художник так любовно воссоздает пространство, делает его большим, теплым, зовя и нас в него погрузиться, рождая желание не покидать

его. Мы много времени провели в венециановском «Гумне». И впредь подолгу будем пребывать в мире его картин.

Венецианов жил по преимуществу внутренней жизнью. Внешне его биография так небогата яркими событиями. Из-за пылкой любви к нему не кончали с собою прекрасные женщины, как из-за Брюллова утошилась в Тибре красавица натурщица Демулен. О его здоровье, творческих планах не расспрашивал великий Ференц Лист, как справлялся о Брюллове у встреченных им случайно за границей русских художников. О его жизни не создавались таинственно-романтические легенды, как о Кипренском: то будто бы он в ослеплении страсти убил возлюбленную, то будто бы покончил самоубийством. Даже «география» жизни Венецианова скудна. Не только что за границу — за пределы трех русских губерний, Московской, Петербургской и Тверской, он выезжал всего дважды — к родственникам в Ставрополье. Сафонково — Петербург, Петербург — Сафонково, изредка — Москва. И общался он, особенно с тех пор, как большую часть времени стал проводить в деревне, чаще с людьми малозаметными. Написали современники о Венецианове скупо, мало. А многие из самых пронизательных людей эпохи прошли мимо него, не заметив. О нем ни разу не упомянули ни Герцен, ни Белинский, эстетика которого ярче всех других русских живописцев той поры воплотил в своем творчестве Венецианов. Однако Пушкин, в мировосприятии, в творчестве которого общего, внутреннего родственного с венециановским больше, чем с кем бы то ни было из русских живописцев той эпохи, видимо, ставил его высоко, ибо включил в список предполагаемых сотрудников нового задуманного поэтом журнала в качестве единственного художника. Венецианов был, если можно так выразиться, «антиблестяц» во всем, кроме творчества. Поэтому истинная его сущность — его творчество, его жизнеописание — это «жизнеописание» его героев, ибо его личная судьба находит естественное продолжение в формах, содержании, в пафосе его искусства.

«Гумно» по справедливости надо считать своеобразной первой русской «диссертацией» по вопросам перспективы. Это обрело крайне важное значение, так как проблема изображения формы в пространстве становилась знаменем новой школы русской живописи. Роль перспективы не просто недооценивалась в Академии художеств, где она рассматривалась всего лишь как одно из вспомогательных средств подражания природе, создания условно возвышенных образов. Пространство в академическом искусстве — безвоздушная пустота. Венецианов первым с такой убедительностью доказывает материальность пространственной среды, ее «вес», ее плотность. Венецианов обнарудет всем известную, но неосознанную и неопубликованную до него истину: в восприятии человека все, решительно все существует только в связи с пространством. Даже когда мы закрываем глаза, у нас сохраняется сознание, что пространство существует.

Поэтому он определяет перспективу как «данное, или — что все равно — правило». Пусть в Академии ревностно хранят верность уставшим канонам. За ее стенами кипит бурная работа; теми же проблемами свето-цветовоздушной перспективы обуреваемы в Италии замечательно одаренный Сильвестр Щедрин, гениальный Александр Иванов. Да что говорить — более полувека назад, когда Академия только что была учреждена, пытливые и независимые умы уже размышляли об этих вопросах самостоятельно. Вот уже больше двух столетий лежит в Центральном государственном историческом архиве рукопись Д. А. Голицына «О пользе, славе и проч. художеств». Нам ее фразеология трудна, зато она близка Венецианову. Упрощенный пересказ облегчил бы нам понимание авторских положений, но зато полностью лишился аромата тогдашней речи, которую с детства слышал, которой и сам нередко пользовался Венецианов. Вслушаемся в то, *что* и *как* говорит Голицын: «Первая ступень к разумению клер-обскур есть знание правил перспективы. Питомцы живописи, не жалейте тех часов, которые употребите на перспективную науку, по которой вы одним понижением величины в состоянии отдалить или приблизить предметы. Если ты будешь знающ в перспективе, то больше не будешь иметь трудности в ракурсе. Посмотри со вниманием и поймешь, что вся фигура завернутого пророка во все его широкое платье, вся его густая борода, его растрепанные волосы и то его поэтическое повивало, которое чело его покрывает и которое главе его дает вид божественный, вся оная фигура во всех частях ее сделана по тому же правилу, которое протяженный вид дает полиендру или многосторонней фигуре. Научись понимать силу перспективы, разделить в мыслях все пространство твоей картины на бесчисленно малейшие планы: навесь на каждый из тех планов число теней и света, сколько они того по рассуждению их взаимного между собою расстояния и выставки к телу светоносному требовать будут, привесь все оное твое на картине степенное разделение в правилах перспективы; примечать требуемый вид, тени, света и красок; обещаи увидеть в себе со временем великого знатока в цветах».

Венецианов понимает проблему перспективы необычайно широко. До нас дошел его конспективный труд «Нечто о перспективе». Да и почти в каждой его рукописи — будь то рецензия на книгу А. Сапожникова (позднее мы вернемся к ней) или программа обучения живописи для глухонемых, он так или иначе касается этого неизменно важного в его представлении вопроса. «Как чтение с письмом по правилам грамматики есть первый приступ ко всем родам литературы, так и приспособление глаза точно видеть природу и по правилам перспективы переносить ее на холст или бумагу есть приступ ко всем трем родам живописи» [Венецианов имеет в виду исторический, портретный и ландшафтный жанры. — Г. Л.]. В своих высказываниях Венецианов то общедоступными словами, не чураясь юмора, уго-

варивает читателя, что без учета перспективы задние части картины выходили бы вперед, а передние удалялись: нога, вместо того чтобы стоять на полу, висела бы в воздухе. То со всей научной строгостью определяет, что же такое точка зрения, линия горизонта, земная линия, точка расстояния, обосновывает значение учета местного положения солнца, состояния атмосферы. Теоретическую основу перспективы он мыслил как совокупность наук, несоблюдимых художнику для создания картины: остеологии, анатомии, словесности, философии, эстетики, оптики. Он упорно изучает диоптрику и геометрию, родившуюся от их слияния начертательную геометрию. Он старается «о приспособлении» начертательной геометрии к живописи, с огорчением признается: «...впрочем мне не удалось еще подчинить моих опытов, привести к твердым правилам...» Это настойчивое стремление расширить таким образом способы постижения действительности, «поверить гармонию алгеброй» было тоже своего рода знаменем эпохи. Еще столь почитаемый Венециановым корифей французского классицизма Никола Пуссен углубленно изучал оптику, геометрию, перспективу. Гёте трудился над теорией цвета, Кипренский увлекался астрономией. Вскоре завоевавший всемирную славу Брюллов, вернувшись на родину, не погнушается сесть на студенческую скамью, постигая с помощью профессора Кутурги тайны астрономии. А еще некоторое время спустя Павел Федотов погрузится в изучение физики.

Для Венецианова перспектива — всеобъемлющее начало, объединяющее все, что должно способствовать созданию произведения жизненного и выразительного. Без нее картина — «смесь знания с невежеством». Только перспектива может научить художника «поставить или посадить человека или какой бы то ни было предмет на известном месте, чтобы он удалялся или не приближался, но был там в картине на том месте, как мы видим его в натуре». При ее помощи «художник переносит данный ему предмет на бумагу или на холст в сокращении, но в таком сокращении, которое не изменяет предметов, видимых им в натуре. Предметы оные суть: воздух, горы, леса, реки, животные, строения, человек...»

Весомым выводом всех размышлений и практических экспериментов можно счесть следующее: «Перспектива по моему мнению есть приуготовление глаза верно, по законам природы видеть природу, не в улицах с домами и храмами или комнате со стульями и столами, а в группах людей и животных, в одном человеке, даже в одной голове». В понимании Венецианова перспектива всеобъемлюща. Это — способ видения природы и человека. Это — основа решения пространства в картине любого жанра. Это — важнейшая часть композиционного построения картины в целом.

Быть может, и не стоило бы так углубляться в проблемы перспективы и пространства в жизнеописании художника Венецианова, со-

что это уделом строго научного труда. Но не лучше ли не пожалеть некоторых усилий, чем обеднить себя по своей же воле? Ведь после освоения пространства венециановских картин, после знакомства с его теориями мы словно прозреваем, начинаем тоньше и глубже видеть живую, окружающую нас ежечасно жизнь. Начинаем сами видеть воздух, видеть, как уходящее от нас пространство обретает синеву и плотность — словно кто-то, разделяя пространство на слои, развесил над землей одну за другой прозрачные, нежно-голубые кисеи. Видеть, как дерево, будто раздвигая воздушную среду, «отвоевывает» для своего бытия часть безмерного пространства, как жестко явственные очертания каждого предмета по мере отдаления обретают податливую мягкость, как свет и воздух размывают контуры, сливая все и вся в единую сущность, — какое невыразимое наслаждение несут нам эти открытия. Не в этом ли воплощается великая идея вторжения искусства в живую жизнь?..

ГЛАВА ПЯТАЯ

Окончив «Гумно», Венецианов чувствовал себя опустошенным, вконец измученным физически и душевно. Он заболел. Да так, «что хотел последний долг христианина выполнить; от болезни дух мой приходил в такое уныние, от которого мысли останавливались, мертвели. Судороги делались в воображении моем». Он словно бы вынул из себя все силы и вложил их в свое творение. А кроме того, было страшно. Очень страшно. Он готовился впервые предстать перед судом профессионалов и искусенной столичной публики. Готовясь к отъезду в столицу, аккуратно упаковывая «Гумно» и еще несколько маленьких картин — «Крестьянка», «Крестьяне», «Крестьянка с грибами в лесу», «Крестьянка, занимающаяся чесанием волны в избе», «Крестьянские дети», «Вот те и батькин обед!», художник не мог никак заглушить в себе болезненное беспокойство. В тот день 17 декабря 1823 года он взялся за письмо к Н. П. Милюкову. Слова, выходящие из-под печально поскрипывающего пера, получались горестными. «Никогда еще я не оставлял Тронихи с таким теснением духа, как теперь готовлюсь оставить, кажется, будто душа моя тело оставляет, — писал он. — (...) Какая-то скука, щемя сердце, как бы вырывает перо». Когда он представлял себе созданные им новые работы рядом с произведениями академических художников, у него на миг явилось испуганное чувство, заставившее даже назвать свои картины «предметами дикими».

Академическая выставка, на которую были приняты работы Венецианова, открылась в стенах Академии 1 сентября 1824 года. Именно в том же году академик Федор Антонович Бруни закончил свое большое полотно «Смерть Камиллы, сестры Горация». Этот иде-

альный образец русского академизма уж никому не пришло бы в голову назвать «предметом диким». Бруни был талантлив. Тем очевиднее в «Камилле» выступают канонические черты академизма, являющего собой утративший живой дух, превращенный в свод строгих правил классицизм. Поставим мысленно («Гумно» на выставке не экспонировалось) рядом эти две картины, маленькую и большую, «Гумно» и «Камиллу», обнажив сравнением поистине революционный переворот, свершенный в русской живописи Венециановым.

Сюжет картины Бруни взят из далеких римских преданий: исход борьбы двух враждующих городов, Рима и Альба-Лонги, должен решить поединок между тремя римскими воинами, братьями Горациями, и тремя братьями Куриациями, уроженцами Альба-Лонги. Победили римляне. Единственный оставшийся в живых Гораций, возвратись домой, застаёт родную свою сестру оплакивающей одного из Куриациев, бывшего её женихом. В порыве патриотического негодования он умерщвляет сестру кинжалом. Как положено по канонам, сцена из далекой русскому народу римской истории размещена на узенькой полоске переднего края. У Венецианова современная тема развивается в живом пространстве. У Бруни задний план занят фантастическими, ирреальными громадами зданий без окон, без дверей; у Венецианова все, вплоть до мельчайшей детали — серпа, метлы, написано с бережным уважением к натуре. Как предписывал свод академических правил, главный герой, Гораций, помещен на пересечении диагоналей холста. В венециановской картине геометрический центр вовсе никак не обозначен, он пуст; здесь нет главного героя, все люди, все группы равнозначны, ибо героем полотна выступает крестьянство. В картине Бруни свет идет из неизвестного источника, он искусственно усилен на фигуре Горация. В «Гумне» ясно определены и источники, и сама естественная природа света, создающего богатую игру светотени. Светотень обогащает однозначную локальность цвета, хотя еще и не приводит к тому обогащению и единству колорита, с которыми мы встретимся в более поздних работах Венецианова. Холст Бруни целиком выдержан в локальном цвете, автор и не помышляет о влиянии соседствующих цветов друг на друга. Пропорции фигур взяты у него с некоторой корректировкой с античных образцов, как, впрочем, и лица. И оттого они так идеально стройны, так прекрасны. Герои Венецианова скорее приземисты. Он уже успел сделать для себя вывод, что все готовые учения о пропорциях — своего рода результат недоразумения, что пропорции должны всякий раз возникать из подчинения образному строю произведения. А в Академии до сих пор было в действии строгое предписание 1763 года о том, что ученикам, дабы не «испортить» глаз, не дозволялось даже видеть, не то что писать простых мужиков. Так что своих персонажей академики писали в лучшем случае с натурщиков, ан-

тичных статуй, а то и просто из головы, возмещая незнание природы подчеркнутой экспансивностью поз и жестов.

Когда Венецианов брался за кисть, перед ним не возникали тоскливые призраки академических натурщиков, он их попросту не знал. Когда смотришь на героев Венецианова рядом с героями Бруни, убеждаешься, что оттенок позирования, в чем не раз упрекали Венецианова, исчезает, группы воспринимаются достаточно естественными, в то время как герои Бруни действительно застыли в выпяренных, театрализованных позах. Его картина воспринимается как мелодраматическая театральная сцена, в которой герои исполнены подчеркнутой экзальтированности. У Бруни — не человек, а общее понятие об идеальном человеке. У Венецианова — каждый герой конкретен, каждая баба и каждый мужик «помнят» имя свое, отчество и фамилию. Как и вообще в академическом искусстве, у Бруни всеобщее решительно возобладало над индивидуальным. В академической картине такое же всеобщее представление господствует и в изображении природы — мы не найдем там, к примеру, дуба, березы, рябины, но — дерево «вообще». Если на минутку допустить, что мужик с совком «войдет» в картину Бруни и тихонько присядет в уголке, он тотчас своей естественностью разрушит условно-возвышенный мир «Камиллы», выражающий абстрактно понятую идею патриотизма в условных образах, условном пространстве.

Но публика петербургская, но ценители искусства и сами художники привыкли-то как раз к тому художественному языку, которым изъяснялся Бруни. В тот, на всю жизнь запомнившийся Венецианову день 1 сентября его снедали тревога и беспокойство. Лет десять спустя Павел Федотов сделает маленький рисуночек: обьятый робостью художник, забившись в уголок, прислушивается к суду над своими работами, творимому самоуверенной и вальяжной публикой, фланирующей по выставочному залу. Такие же чувства неуверенности и страха быть непонятым, по всей вероятности, владели тогда Венециановым. Они знакомы почти всем художникам, особенно тем, кто показывает нечто прежде невиданное, никогда еще в мире искусства не бывшее. Можно допустить, что за несколько часов до вернисажа Венецианов тихонько скользнул в еще пустые залы. Залов было семь. Большие холсты. Издалека узнавались привычные сюжеты — вот из библии, а этот — из евангелия. Звучные имена академиков: Басин, Марков, Воробьев. Все выглядело внушительно, солидно, чинно. Бросив взгляд в сторону своих, как сам он их называл, «картиночек», он пришел в смятение: и впрямь — «дикие предметы»! Шел, оглядываясь, дальше, из зала в зал. Кажется, только раз потеплело сердце — от живых портретов Тропинина повеяло чем-то близким, очень своим. Венецианов был наслышан об этом москвиче, крепостном помещика Моркова. Был наслышан, знал некоторые работы его. Целый зал был отведен недавно вернувшемуся из Италии Кип-

ропскому. Хотя на этой выставке были в основном не лучшие из со-
зданий Кипренского, все же и они были Венецианову куда ближе,
чем все остальное. В следующем зале Венецианова ждал своего рода
сюрприз: с довольно больших полотен смотрели наряженные в не-
дешко сидящем на них платье мастеровых и ремесленников натурщи-
ны, старательно делавшие вид, что заняты каким-то делом. Острый
взгляд Венецианова сразу безошибочно уловил всю неестественность,
всю фальшь этой игры в протонародную жизнь. Подошел прочесть
таблички — П. Пнин, Ф. Солнцев, В. Грязнов. Этих имен он не знал.
Однако картинами — удивлен. А удивляться было нечему. Молодые
академические питомцы следовали новым указаниям alma mater. Он
в своей глуши не мог знать, что еще в начале 1824 года Академия за-
дала кончающим обучение воспитанникам портретного класса не-
ожиданную программу: «изобразить крестьянское семейство и ша-
шечную игру». Академия стремилась обратить общественную тягу
к познанию народа в новую моду. Ей вообще были свойственны по-
пытки «присвоить» новые течения в искусстве, желание словно бы
сделать «прививку» агонизирующему академизму от новых полно-
кровных явлений отечественного искусства, созревших не под ее
сенью. Так было с романтизмом, который в академических стенах
быстро обрел реакционные мистические свойства, к примеру в твор-
честве Бруни. То же самое повторилось и теперь, когда Академия по-
пыталась осваивать жанр, не поступаясь при этом ни одним из кано-
нов академизма. Разумеется, при таком вопиющем противоречии те-
мы и изобразительных средств ничего, кроме неестественных, явно
надуманных сцен, получиться и не могло.

Первые дни выставки предназначались только для «чистой» пуб-
лики. После допустили и «простую». Не всем это было по вкусу. Да-
же такой мягкий и в высшей степени образованный человек, как Ни-
колай Гнедич, переводчик «Илиады», страстно преданный, правда,
более всего чистой античности, не без сварливости говорил: зачем
в академических залах все «эти матросы, извозчики, лакеи... эти
женщины в лохмотьях, которые толпятся... вся эта праздная толпа
левающего народа, зачем вошла сюда и что вынесет для ума или для
сердца»? В том году простого люда на выставке было особенно много:
весть о необычных «картиночках» какого-то Венецианова облетела
столицу быстро. Еще обширнее и разнороднее станет поток зрителей,
одна через десять лет явится из Европы брюлловская «Помпея». Кто
из современников заметит тогда, что страсть видеть это чудо
«разлилась... во всех состояниях и классах, в палатах Английской
набережной, в мастерских и магазинах Невского проспекта, в лавках
Гостиного и Апраксина двора, в бедных жилищах чиновников на
Песках и в конторах на Васильевском острове». Следующая волна
прилива публики будет в 1848 году, когда Павел Федотов покажет
свои гротескно-трагические сцены российской действительности. Ве-

нецианов, Брюллов, Федотов — каждый по-своему — несли в искусство дыхание жизни, вводили жизнь в искусство. Великий процесс обратного действия — внедрение искусства в жизнь — осуществлялся в ту эпоху их же трудами.

Венецианов чуть не ежедневно приходил на выставку. Смешивался, мало кому известный, с толпой. Вслушивался в разноречие мнений. Отдельные мнения, чьи-то меткие слова, авторитетные профессорские отзывы постепенно переплавлялись в нечто общее — общественное мнение. Обратное в статье, оно размножалось равномерно-монотонной работой печатных машин, звало на выставку новых посетителей. И вот, затворившись в нанятой на время квартире на Васильевском острове, в доме своего тверского соседа Кастиурина, Венецианов изучает журнальные «критики». «Хвала непонимания», «хула непонимания» — удел всех великих талантов — соседствовали в журналах почти что равномерно. И это вполне отражало положение дел. Поклонников и даже покровителей у Венецианова возникло сразу на удивление много. И какие — светлейший князь П. Волконский, министр двора его императорского величества, президент Академии художеств А. Оленин, герцог М. Лейхтенбергский и сам Александр I с супругой. Были среди них и не столь именитые — вице-президент Академии Ф. Толстой, ее же конференц-секретарь В. Григорович, П. Свињин, издатель «Отечественных записок», художник и журналист, основатель первого Русского музеума. Надо отдать справедливость — именитые хоть «критик» и не писали, но в течение многих-многих лет оказывали Венецианову большую помощь в его трудах. Не опубликовывали печатно своих отзывов и профессиональные художники. Их недобрые, пренебрежительные мнения доходили до Венецианова изустно. С обидой пишет он в Тверскую: «„Гумно“ мое всеми принято очень хорошо, кроме художников». Но кажется, еще обиднее было читать вроде бы похвальные слова Григоровича. Как же это он, такой просвещенный, к тому же издатель единственного в те поры посвященного пластическим искусствам журнала — «Журнала изящных искусств», не понял в его картинах главного: «Кисть, освещение, краски — все пленяет, — читал Венецианов. — Одна только модель, если смею сказать, не пленительна... Можно все написать превосходно, но лучше превосходно написать то, что прекрасно, особенно если выбор предмета зависит от художника». Да и понравилась Григоровичу более всех чуть ли не самая слабенькая из выставленных картин — «Вот те и батькин обед!», более ordinaria по художественным средствам, отдающая привкусом слащавости... С благодарностью, но, надо думать, и с огорчением отложил Венецианов книжку журнала. Сколько же на свете людей предпочитают среднее хорошему, лишь бы это было привычно и знакомо...

В статье Григоровича весьма примечательна такая фраза: «Венецианов просил издателя сделать строгий разбор его произведениям».

Да, он хотел, он жаждал серьезного разговора, профессионального разбора своих картин. Настолько, что, несмотря на все свои страхи, попросил в частной беседе Григоровича сделать это всенародно, публично. Но увя. Ни сейчас, ни потом ему почти не довелось этого получить. Он слишком забежал во времени вперед. Из его современников никому было помочь ему отделить в его «урожае» зерно от плевел.

Тем более радостно читал он строки статьи Свинына в «Отечественных записках». «Наконец мы дождались художника, который прекрасный талант свой обратил на изображение одного отечественного, на представление предметов, его окружающих, близких к его сердцу и к нашему, — и совершенно успел в этом... Подвиг г. Венецианова тем еще значительнее, чем, без сомнения, обратит многих художников к последованию ему...» — писал автор. Как радостно, что лучшей картиной он считает «Гумно», а среди свойств кисти Венецианова за главное почитает правду... Немножко покоробил упрек, зачем взял на себя слишком сложную задачу освещения, применив три источника света. Почему — слишком сложную? Разве же он с нею не справился? Того основательного анализа, о котором мечтал Венецианов, не было и здесь. И все же только один Свинын, этот бескорыстный патриот отечественного, простая и щедрая душа, один из первых меценатов русских художников, которого ждет полное разрешение, смог понять главное направление исканий Венецианова. Это ему принадлежат сказанные о мире картин Венецианова слова: «Эти лица, это небо, эти вещи — все это русское, все невымышленное, все взято из самой природы».

Второй по достоинству после «Гумна» Свинын называет маленькую, писанную на деревянной доске картинку Венецианова «Утро помещицы», или, как ее тогда называли, «Хозяйка, раздающая бабам лен». «Утро помещицы» не только не уступает забравшему столько сил у Венецианова «Гумну», но по многим статьям его превосходит. О решении цвета в «Гумне» мы, собственно, еще и не говорили. Просто перечислять, какие краски употребил художник, — мало что дает, да и просто скучно. И подлинного слияния образа и цвета там Венецианов, поглощенный проблемой пространства и света, еще не достиг. Конечно, свои колористические достижения были и в «Гумне»: нежное сочетание медвяно-золотистых и коричневых тонов, поразительная по светоцветовому богатству группа парня с лошастью — трудно понять, как можно было, по сути дела, из двух цветов, желтого и коричневого, извлечь такую живописность. И все же в картине колористической цельности еще не было. Словно испугавшись монохромности и без того несправдливой сцены, Венецианов решает ее «украсить». Утрируя нарядность цвета, он бросает на передний план несколько ярких локальных пятен: зеленый повойник, красный повойник, синий сарафан. Их яркость несколько нарушает цветовое

единство; при приглушенно, «под сурдинку» звучащих остальных цветах они слышатся диссонансом.

«Утро помещицы» с самого первого взгляда покоряет редкостной гармонией. Без преувеличения можно сказать, что в этой картине Венецианов достиг совершенного разрешения столь трудной задачи, как единство цвето- и светосилы.

Сцена не просто залита открытым светом. Венецианов намеренно усложняет себе задачу: окно полузавешено прозрачной, темно-зеленой занавеской. Поэтому маленькая комнатка небогатого помещичьего дома — художник настойчиво подчеркивает малую ее глубину — оказывается освещенной частично чистым, золотистым светом солнца, частично холодным, зеленоватым. Фигура хозяйки целиком погружена в теплый свет солнца. Обе крестьянки озарены светом, прошедшим сквозь занавеску. Так в картине рождается небывалое еще в русской живописи богатство, именно красочное богатство белых, теплых и холодных, податливо вобравших в себя красочность рефлексов, излучаемых окружающими предметами. Белый капот помещицы напоен теплыми рефlekсами — от стола красного дерева, от красновато-коричневой шали, сброшенной с плеч на кресло. Белый передник и кофта опустившейся на колено крестьянки, держащей связку льна, исполнены одновременно и теплыми, и холодными рефlekсами. Белая же кофта второй женщины, стоящей на фоне зеленой ширмы, кажется, сама излучает зеленоватый, мерцающий свет, настолько она пронизана зелеными оттенками. Вся картина в целом являет собою некое противоборство красновато-коричневых и зеленых тонов. Движение первых начинается с переднего левого края, с платка, в который завязан лен. Далее красный «перетекает» в кайму передника девушки, затем, превращаясь в большую массу цвета, заливает сарафан женщины с безменом. Та створка ширмы, подле которой она стоит, из светло-коричневой преобразуется в красно-коричневую — так властно изменяют предметный цвет рефlekсы от красного сарафана. На заднем плане Венецианов не дает столь интенсивных красных. «Работа» теплых тонов продолжается в красно-коричневом цвете шкафа и стола, в полосе земли за приоткрытым окном. Встречное движение зеленых начинается там же, за пределами комнаты, затем переходит в прозрачную зелень занавески, потом обозначает плотную зелень тяжелой драпировки на заднем плане, идет к чуть менее насыщенной зелени материи, затягивающей створки ширмы, и к нежно-зеленому повойнику стоящей женщины. И завершается, как бы разрешается это единоборство красно-зеленых тепло-холодных тонов в центре картины — в прозрачной, легкой тени, падающей на пол от фигуры помещицы. Тень составлена из легких отзвуков, из смеси тех и других основных тонов картины.

Само понятие Венецианова о цвете претерпело со времени его первых шагов в живописи (вызовем в памяти для сравнения портрет

катори, Анны Лукиничны) коренные, качественные изменения. Когда-то он считал: «Краска — вещь последняя, они должны сами собой вылиться при точном выполнении рисунка... они только удобняют выполнение онога». Рисунок, по его мнению, должен состоять из абриса и «оттенения». Правда, он давно уже пришел к выводу, что рисунок не должен быть «межевым планом». (Занятно, что для эстетической категории он выбирает взятый из собственного обихода земледельческий термин — ему, претерпевшему в делах размежевания немало неприятностей, само понятие «межа» представляется чем-то чужеродным, насильственно полосующим на куски цельное тело земли. Так же и жесткий рисунок, жесткий «межевой» контур представляется ему раскалывающим единое целое картины на ряд отчужденно изолированных отдельностей.) Постепенно он додумывается, что «...не последнюю роль играют краски, столь же действующие на вкус, сколько и линии». И наконец, приходит к выводу всеобъемлющему, свизав рисунок, цвет, свет в один узел. Отныне он считает главным для художника «вникнуть, всмотреться в отношение одной части к другой как в линиях, так и в свете и тени с самим цветом...». Он убеждается: «колорит не цветность», не разноцветная нарядность. Попытка в точности имитировать неисчислимые краски природы — это наивность в годы юные, а если же художник и в годы зрелые не оставляет таких поползновений, в них проявляются не только ограниченность мышления, но полная капитуляция перед самой сущностью живописи. Набор красок, которых касается кистью художник, может быть совсем невелик — Венецианов даже специально указывал: «лучше иметь их на палитре менее». Несколько красок и их смеси — вот живописный принцип Венецианова. Недаром превыше всех в этом смысле он ставил Тициана, умевшего, особенно в поздних своих работах, из скупой палитры извлечь поразительное разнообразие красочных звучаний. Русский художник так выразился о великом итальянце: «...неподражаемый, верный колорит, которым выше всех художников был одарен Тициан». Он горюет, что в Эрмитаже нет подлинника Тициана. Радует, когда коллекционер Куракин приобретает в свое собрание «Андромеду», считавшуюся тогда работой Тициана. Но каким же острым было его прирожденное художественное чутье! Зная произведения великого мастера только по репродукциям, он все же почувствовал в «Андромеде» нечто сомнительное, первым — несмотря на магию имени, несмотря на все авторитеты — сказал об этом вслух. Осторожно относя недочеты холста за счет позднейших небрежных реставраций, он писал: «Желалось бы, чтобы руки были немного полегче, а левое колено должно быть каким-нибудь случаем в починках или чистках несколько попорчено. Голова, так же видно, что после Тициана была в каких-нибудь руках без головы...» В этом эпизоде проявились и зоркость Венецианова, и независимость суждений.

В самом колорите «Утра помещицы», в мастерском решении контрапункта, когда противоборство двух цветов приходит к гармоничному разрешению, находит воплощение идея картины — идея спокойных, дружественных отношений между помещицей и крестьянками. В образах крепостных женщин нет ни боязни, ни подобострастия, ни напряжения. Они чувствуют себя в присутствии хозяйки естественно, спокойно, достойно. От сцены веет мирным покоем летнего дня, уютom, простотой и человечностью отношений, возможных только в маленьком, как у Венецианова, имении, где хозяева знают всех своих немногочисленных крестьян по именам, входят в их заботы, когда у каждого круг своих обязанностей при взаимной ответственности, при родственности общей заботы о земле. В этой маленькой картинке, в этом живописном шедевре Венецианов декларирует свои понятия о крестьянском вопросе, создает грезившийся ему идеал отношений хозяина и работника, идеал, отчасти претворенный в плоть опытом собственной его жизни. Он воссоздает тот же непритязательный мир, который Пушкин нашел в семье Лариных:

Простая, русская семья,
К гостям усердие большое,
Варенье, вечный разговор
Про дождь, про лен, про скотный двор...

Венециановская хозяйка отчасти напоминает Ларину-старшую, которая «езжала по работам, солила на зиму грибы, вела расходы...». Пройдет не так уж много времени, и Лев Толстой с той же сердечной добротой опишет совместные хозяйские и крестьянские заботы: сенокос, деревенский ритуал варки варенья, опишет, как Долли Облонская, идя из купальни со всеми своими шестью ребятишками, вступает в доверительный разговор с крестьянками, насыплет баб вопросам — как рожала, чем болел малыш, где муж, часто ли бывает дома. «Дарье Александровне не хотелось уходить от баб, так интересен ей был разговор с ними. Так совершенно одни и те же были их интересы».

Погружаясь в мир венециановской картины, невольно вспомнишь имя Пушкина еще раз. До Венецианова в живописи, до Пушкина в литературе никто еще в России не показывал мир сквозь открытое окно, обрамляющее картину деревенской жизни. Пушкинская картина средни венециановским сюжетам:

Вот бегают дворовый мальчик,
В салазки Жучку посадив,
Себя в коня преобразив;
Шалун уж заморозил пальчик:
Ему и больно и смешно,
А мать грозит ему в окно...
Но, может быть, такого рода

Картины вас не привлекут:
Все это низкая природа,
Изящного не много тут.

Венецианов не показывает за открытым в комнате помещицы окном какой-либо конкретной сцены. Только желтая стерня, коричневые дороги, изумрудная зелень далеких кустарников, холмы, горизонт, небо. Его увлекает эта узкая кромка законного мира, через которую видна природа, благодаря которой обнаруживается связь замкнутого маленького мира обжитых комнат с большим миром земли.

«„Утро помещицы“ переносит нас в ту эпоху с силой художественной убедительности, присущей, пожалуй, только волшебной простоте „Евгения Онегина“». В этих метких, коротких словах Н. Г. Машковцова — и суть, и значение прекрасной картины Венецианова.

Давно закрылась выставка. Отгремели споры. Обуреваемый большими планами — он хочет попробовать силы в соревновании на следующее академическое звание, звание профессора перспективной живописи, — Венецианов не спешит в деревню. Он намерен вызвать в столицу семью. Он отныне во все последующие приезды будет сидеть на Васильевском острове. Не только потому, что рядом Академия, не только потому, что многие профессора, не имевшие казенной квартиры, и посторонние ученики установили обыкновение сидеть здесь. Отрадны были прогулки по дальним окраинам, дальним линиям острова. Чуть углубишься от строгой, парадной Невской набережной и очутишься вроде бы в деревне: небольшие домики в зелени садов и палисадников, ни с чем не сравнимый запах сена, бляение занутовавшейся вокруг колышка козы, всполошенные крики петухов. Вот и теперь он присмотрел для семьи отличную квартиру в доме канатного фабриканта англичанина Гильмора в 4-й линии, на углу Большого проспекта. С восторгом описывает он будущее жилье в письме Н. Милюкову: «Будем жить одни. Дом из голландского кирпича, покрыт голландской черепицей, камень в орнаментах голландской, изразцы в печах голландские, наружная архитектура и внутреннее расположение голландские. Во внутренних сенях семь дверей, а во внешних четыре, виноват, пять. Марфа чрезвычайно восхищена, у нее сад...» По приезду Марфа Афанасьевна с деревенским радушием будет принимать в своем саду новых знакомых — жену академического ректора, добрейшую Авдотью Афанасьевну Мартос с четырьмя дочерьми, у которой Фелиса не раз впоследствии будет жить во время отъезда родителей в деревню, семейство вице-президента Академии Федора Толстого.

Положение Венецианова долго оставалось неопределенным. «У меня много журавлей в небе летает, а синиц ни одной в клетке», — тревожится он. Столько новых покровителей, столько обещаний — а дела ни с места. Небольшие деньги, взятые с собой, несмотря на бе-

режливость, быстро таяли. Ежели оставаться и начинать новую программу — на что же жить? Только к концу 1824 года обстоятельства прояснились. Царь за три тысячи покупает «Гумно», а «Утро помещицы» благосклонно принимает в дар. Картина стала первой в только что учрежденной при Эрмитаже галерее произведений русских художников. Это все вместе взятое рождало так необходимое художнику чувство своей нужности отечественному искусству. А ведь он уже готов было впасть в глубокою хандру, жаловался в письме Н. Милюкову: «Грустно мне... душа моя томится отчаянием и надеждою, — все из рук сыщется, валится...» Теперь можно было спокойно и обстоятельно приниматься за работу.

Осенью он получил от Академии содержание программы: писать перспективный вид Невского монастыря. Наступившие вскоре холода вынудили изменить тему на интерьер академического натурального класса. Венецианов редко делился со своими корреспондентами мыслями о своих творческих делах. Работая же над «Натурным классом», он пишет обо всех перипетиях очень подробно: слишком большое значение придавал он этой работе, а неприятностей она ему принесла как ни одна другая. В одном из его писем встречаем такую фразу: «Принимаюсь за изображение натурального класса для параллели Гранету...» Как — для параллели Гране? Ведь он в «Гумне» не только сделал параллель Гране, но и в решении перспективы в пространстве решительно превзошел француза? Так и казалось тогда многим, в этом уверены и мы. И только академический синклит твердо держался мнения, что, коль скоро «Гумно» сделано не по строгим академическим правилам, его никак не можно зачесть за программу на звание профессора перспективной живописи. Венецианов после своих открытий не только не хотел, он просто не мог писать, следуя устаревшим канонам. Вот тут-то и таилась причина, по которой Венецианов, несмотря на первоначальное воодушевление, страстное желание, так и не смог получить искомого звания. Из этого принципиального различия точек зрения вырастет долгодетный, до конца венециановской жизни затянувшийся конфликт с Академией.

К первому эскизу «Натурного класса» он приступает в возвышенном состоянии духа. Ему мерещится, что он не в Питере, не в Академии, а в древних Афинах. В своей «перспективной» теме он провидит нечто значительно большее: Школа. Наставники — и жаждущие познаний ученики. Ему вспоминается рафаэлевская «Афинская школа», глазами воображения он видит Демосфенов, Аристидов, Праксителя. Он хочет усмотреть связи великого прошлого с сегодняшним днем, сделать «вернейшее сравнение во всех отношениях третьего [то есть III века до рождения Христова. — Г. Л.] с девятнадцатым». В этом письме Милюкову он продолжает дальше развивать свою мысль: «...чистота вкуса, изящность его с игривостью питают мое воображение и пресыщают душу. Поезия, проза, живопись,

архитектура со скульптурой цветут. Скажем — не во многих, да разве во всех афинянах изящность цвела?»

Постепенно лихорадочное возбуждение гасло. Возвращаясь из облачных высей, Венецианов ощущал: столь прямолинейно антиквированная трактовка современной сцены решительно чужда его природе. Да к тому же и Академия ждала от него совсем другого — сделанного по «правилам» изображения круглого зала с амфитеатром скамей, перспективы натурального класса петербургской Академии художеств. Оставив возвышенные эмпиреи, он ежедневно с шести утра уходит в натурный класс, до прихода учеников упорно строит перспективу. «Работаю я, мои почтеннейшие, — пишет он Милюковым, — как никогда еще не работывал, и при работе моей таким пеленаюсь терпением, какого не воображал, и это терпение по крайней мере годик должно меня тискать». Однако все терпеливые труды пропали втуне: первый эскиз, сделанный упрямым не по отвлеченным правилам, а с натуры, забракован окончательно и бесповоротно. Лишенный пустой самонадеянности — а вдруг все же прав не он, а академические мэтры? — Венецианов рассказывает Милюкову, что же было дальше: «Я прибегаю к правилам и их не нахожу справедливыми. Президент предлагает отыскать. — Два месяца бился с циркулем и угольником. Ура! Нашел. Их надобно утвердить, утвердить Академии, следовательно, сознаться в нерадивости и невежестве, кому же? Превосходительным и высокородным, воспитанным Академиею, и признать пришельца законодателем (линеечек). Терпи, Казак! Ежели вытерпишь, Атаман будешь. — Многим бы хотелось, чтобы я в Тронику уехал, однако не поеду, скорее в Рим и Париж пушусь, нежели туда (а летом в Тронике побываю)». И восклицает напоследок горько, но и воинственно: «Где нет интриг! Где одними прямыми путями достигают целей, а между тем рано или поздно истина все побеждает».

До победы истины путь долог и тернист. Но Венецианов все еще полон задора и надежды. Ему приходилось делать невероятные усилия над собой. Он пытается настроить себя на покорность: «...везде свой порядок, которому должно повиноваться, вот тебе и все!» — кажется, этой сентенцией художник больше стремится уговорить самого себя, чем своего адресата.

Уже второй месяц он с раннего утра, как на посту, в натурном классе. Увлекательно было отыскивать способы реального решения перспективы интересного интерьера. Год назад обновленный по проекту архитектора А. Мельникова, украшенный лепниной, сверкающий побелкой зал радовал глаз. В квадрат зала мягко вписывались полукружия уходящих вверх амфитеатром скамей, «обнимающих» постамент для натурщиков. Полукружия смягчали остроту углов, тонущих в полутьме. И оттого сам зал казался как бы полукруглым. Эти впечатления усложняли поиск строго перспективного костяка, но

зато и задача делалась увлекательной. Покуда Венецианов вносил на бумаге ясность в сложные сплетения углов, полукружий, скамей и арок, класс постепенно наполнялся учениками. Кого тут только не было! Помимо «казеннокоштных», пестрый сбор учеников «сторонних», получивших билет на право посещения уроков рисования. Венецианов и пытался обуздать свою жадность до живых наблюдений. Но — не мог. Складывая впечатления многих дней, он насыщает эскизы живыми людьми. Строгость прямо сидящих, сосредоточенно углубленных в работу фигур щедро оживлена многообразными оттенками движений, поз, жестов. Вряд ли их живая воляность могла прийтись по вкусу кому-либо из членов академического Совета. Кто-то из учеников, оставив работу, глубоко задумался, положив голову на руку. Кто-то, пристроив рисунок на вытянутые ноги, проверяет сделанное строгим, сторонним взглядом. Кто-то, забыв о деле, попросту болтает с соседом. А один — его Венецианов намеренно помещает в середине композиции второго варианта, — совсем забыв о правилах приличия, закинув ногу на спинку скамьи, как на забор, впился взглядом в рисунок сидящего впереди товарища. Есть тут и еще один примечательный герой. Венецианов с первых дней заметил этого старика, с виду простого крестьянина, который с завидным упорством ежедневно тихо входил в числе первых в класс, усаживался с краю скамьи и до конца урочного времени не оставлял своего места. Вот он в эскизе на одном из самых видных мест — слева на переднем плане. За его спиной еще одна своеобразная фигура: человек, тоже пожилой, тоже бедновато одетый — из мещан или мелких чиновников, смущенно зажав фуражку в руке, переминается с ноги на ногу, видимо, впервые отважившись прийти в храм искусств. Этот образ до четвертого варианта эскиза «не дожил». А с полюбившимся стариком-крестьянином Венецианов не расстался и в четвертом, насильственно сделанном по навязанным ему правилам варианте. Здесь художник делает его еще старше, черную бороду серебрит сединой. И, отмалчиваясь на все замечания Совета, оставляет необычную фигуру на переднем плане, лишь переместив ее из левого угла композиции в правый. В этом образе Венецианову виделось некое овеществление проснувшейся в простом народе властной тяги к прекрасному.

Равнодушно отклонен Советом и третий вариант. Работа над четвертым — строго по правилам — обернулась мукой. Настроение души, кажется, никогда еще не было столь тягостным. На дворе — осень, темень, слякоть. 24 ноября уже с утра дул с Невы тревожащий ветер. Прохожие кое-как могли лепиться по краю тротуаров. К полудню порывы ветра стали непрерывными. Нева серой стеной пошла вспать. Потом уже не шла — рвалась приступом на город. Валы свинцовой воды тяжело толкали друг друга. Вырвавшись на волю, вода мутным потоком вливалась в улицы, скрывая нижние этажи домов. Трещали стекла. Палила пушка Петропавловской крепости.

В реки-улицы врывались барки, плоты, даже двухэтажные дома. Крики, стенания, плач детей. Только к трем часам пополудни вода начала спадать. Одним из первых отважился Венецианов выйти из уцелевшего дома. Добрался до набережной и «увидел наш берег таким, каким он был может быть и в XVI веке — казался таковым», — пишет он в пространнейшем письме Милюкову, рассказывая о потрясшей его душу картине. Казалось, за несколько часов стихия смыла следы вековых кропотливых человеческих трудов. Набережная первобытно размыта. В густых сумерках не виден единственный мост через обшуровавшуюся реку. «8-го числа поутру мы были без хлеба. Я отпривился ходить. Все мрачно молчало и леденело...» — продолжает Венецианов свой рассказ. В палисаднике Кадетского корпуса пристроились две барки с сеном. По ступеням Биржи текли сахарные дужи. В нижних этажах домов плав ли постели, платье, искореженная мебель. Люди, как тихие тени, бродили по тротуарам. Самое страшное началось, когда военные полки стали разбирать развалины. «Тут-то начали находить несчастных и поодиночке и семействами, полнами погребенных, открывать коров, лошадей, кур, гусей, собак. При уцелевших домиках заборов не было, надворные постройки спеслись, а вместо них стояли другие, из гавани принесенные. Это то, что я своими глазами видел», — специально подчеркивает Венецианов.

Пересказывает он Милюкову и слышанную им историю несчастного капитана Луковкина. 7-го числа отправился тот из своего домика на Канонерском острове в Адмиралтейскую сторону за покупками к собственным именинам, оставив дома жену, сына-офицера, трех дочерей и человек трех людей. Был остановлен до завтра водой, так как и к вечеру «перевоз не учредился». Вернувшись, не только дома не сыскал, но и места не узнал. Вскоре дом свой он нашел на Гутуевом острове, а в нем — жену — замершую навеки в мертвых объятиях детей. Исследовательница творчества Венецианова А. П. Мюллер высказала в свое время интересную догадку. Ни одно из современных наводнению 1824 года изданий не публиковало среди многих прочих истории, похожей на печальную судьбу капитана Луковкина. Между тем в ней много общего с бедным Евгением: пушкинский герой, как и Луковкин из рассказанной Венециановым истории, разлучен наводнением с близкими. Оба, едва спала вода, спешат домой. Ветхие, утлые домишки обоих снесла вода. Оба находят их на взморье. Оба сходят с ума. Мог ли не слышать Пушкин истории несчастного капитана? А если слышал, то где? От кого? Не от самого ли Венецианова? Никто не может сейчас ответить на эти вопросы.

Трагические картины наводнения, оборванные стихией человеческие жизни, зрелища бедствий и разрушений — все это выбило Венецианова из колеи. И еще более отвратило от работы над «Натурным классом», работы по чужой указке, по законам мертвых правил, схо-

ластичность которых на фоне бурных событий виделась особенно ущербной. Он ищет всяческих способов отвлечься от досадной теперь уже работы. С готовностью берется дописать начатые Боровиковским церковные образа. На Миллионной у старого учителя бывает, испытывая нестерпимую боль. Жизнь покидала старика долго, мучительно, ввергая его в странные мистические состояния души. Случалось, с крыльца своего дома Боровиковский в шубе, небрежно накинутой прямо поверх халата, раздавал нищим милостыню. Серая толпа, сумрачные лица — нынче мы можем пристально взглядеться в такие вот лица бездомных и обездоленных, заполнявших дороги, города и веси гигантской империи, на рисунках Ивана Ерменева из цикла «Нищие». Лица и руки. Со всех сторон тянущиеся к старику, просящие, в своей настойчивости пугающие руки толпы. За спиной Боровиковского — безликие фигуры в черном. Бесплотные тени монашек, кликуш заполнили дом. Трезвый разум его охвачен тяжелым мистицизмом. Когда-то он был верен возвышенным идеям масонства, нынче же старый художник попал в душные объятия иступленной секты хлыстов во главе с неистовой, истеричной Татариновой. Правда, в самом конце жизни Боровиковский отошел от секты.

Покидая дом учителя, в котором уже поселилась смерть, — в 1825 году Боровиковский умрет — Венецианов без цели, без специального предмета часами ходил из улицы в улицу. Зима шла к концу, уже, как пишет он Милюкову, «весна пальчик протянула». Скоро год, как он в столице. На улице и в бессолнечный день слышится веяние весны: «Редис молодой, петрушка свежая!» — выкликают под морозящим дождичком неунывающие разносчики. Венецианова тянет к скоплению людей — он идет к биржевому причалу. «...Устере таких понавезли, каких давно не бывало, а едуны с Биржи не сходят, по 190 по 200 рублей там оставляют и делаются настоящими бочонками, пахнут даже», — пишет он Милюкову.

Он не устает бродить по Петербургу. Как же все здесь не похоже на Москву! Город распластался на обширном ровном пространстве. Нет ни одной улицы, чтоб дыбились в гору или сбежали вниз. Нет и заманчивой кривизны, когда идешь и не знаешь, что тебе откроется за этим вот поворотом. Здесь не найдешь улицы, которую бы, как в Москве, можно бы назвать Кривоколенным переулком... Все прямо, строго, чинно, стройно. Изю дня в день, из месяца в месяц, из года в год сам город тоже участвовал — незримо, тайно — в складывании характера, личности Венецианова. Уловить, вложить в четкую словесную форму эти крайне противоречивые воздействия не просто. За те без малого двадцать лет, что провел Венецианов в столице до покупки имения, город, как некий живой подвижный организм, постоянно менял свое лицо. Почти каждый год из этих двадцати лет отмечен появлением нового шедевра архитектуры. Венецианов приехал в Петербург XVIII века, и в течение почти четверти столетия город

рос и менялся вместе с ним. В Москве все было устоявшимся, недвижимым, как бы вечным. В Петербурге изумляла и пугала эта зыбкость, изменчивость лика, которой, казалось, нет конца. Но строгая красота форм и линий, величественная гармония помимо воли и сознания властно овладевали человеческим существом, одновременно подавляя и возвышая его. Через архитектурные образы города Венецианов получил первое причастие к стилю, расцвет которого в архитектуре столицы творился на его глазах. Он был пленен им прежде, чем узнал его название — классицизм. Не мог не поражать воображение и сам размах строительства. Тысячи согнанных со всей России людей, ряды которых то и дело прорезивали болезни и смерть, с поразительным упорством, преодолевая сопротивление мертвой матери, возводили одухотворенные, прекрасные здания. Этот всеобщий рабочий ритм человеку чуткому давал некий заряд трудовой энергии. Лицо Петербурга чиновного, безжалостного он узнает позже. Но даже когда и узнает, долго еще будет под властью юношеского воодушевления, восхищения городом.

С утра до вечера по прямым центральным улицам текли людские толпы, растекаясь в малые ручьи боковых улиц и переулков. У Гостиного образовывались своего рода завихрения: пришедшие сюда что-то купить и просто любопытствующие многослойными кругами окружали продавцов. Чего тут только не было! И горячие пироги, и заморские «пельцыны». Тут сбитенщик выкликает свой товар — сбитень, горячую воду с имбирем и патокой, там мальчик из кроющихся в арках лавок зазывает покупателей.

Чуть приустав от многолюдья, Венецианов не спеша переходил на другую сторону Невского и вслед за некоторыми фигурами из «чистой» публики оказывался на спуске к воде против Биржи. Путь этот был в те времена не близок: нужно пройти до Сенатской площади, мимо облупившегося ветшающего здания Сената — новое появится еще не скоро. Отсюда тянулся единственный в те поры мост — Исаакиевский, плавучий: деревянный настил, уложенный на огромные барки-плашкоуты. А затем по той стороне, мимо Меншиковского дворца, мимо здания Двенадцати коллегий, Кунсткамеры, Академии наук добраться до биржевого спуска. В те времена прямо сюда подплывали, здесь разгружались заморские суда. Как здесь все занято! Грузчики впряглись в тележку, везут на набережную товары. Усевшиеся на высоком парапете, то ли хозяин, то ли приказчик командует погрузкой тюков на корабль. А здесь русские торговцы и купцы в заморском платье чинно и спокойно, без суеты и спешки заключают торговые сделки.

Об этой сцене рассказал Венецианов в рисунке «У Петербургской биржи». Слева, в тени — сидящая к нам спиной фигура в шляпе, с альбомом в руках. Рисунок не похож на быстрый набросок прямо с натуры. Как и остальные, сделанные художником в середине

1820-х годов на улицах столицы, лист производит впечатление длительности создания. Все рисунки решены не быстрым контуром, а долгой тушевкой. Они тональны. Причем разобраны по градации тона — от самого черного (платья и шляпы сидящего в тени художника) до самого светлого (стоящего в центре купца в фартуке) — очень тщательно. И в этих работах Венецианова чувствуется: не линия, не контур его стихия, а цвет, который в рисунке он заменяет тоном. Принципиального значения не имеет, себя или подобного себе изображает он в роли художника в этом рисунке. Важно, в высшей степени важно то, что художник, словно бы утверждая свое кредо, показывает художника в уличной толпе, на улице, среди простого люда, в течение обыкновенного, ничем не знаменательного, будничного дня. Сделав такой рисунок, увидев со стороны вместе и художника, и его героев, Венецианов засвидетельствовал закономерную насущность подобного явления, двуединого процесса вторжения искусства в жизнь и жизни — в искусство.

Становится понятным, почему в творчестве Венецианова нет и не будет ни безлюдного пейзажа, ни пустого интерьера: его смолоду тянуло к людям. Чуждого меланхолии, рефлексии, его не привлекают пустынные улицы, где живая жизнь почти не выказывает себя. Он любит смешаться с толпой на Адмиралтейском променаде — так называют петербуржцы хилый бульвар, разбитый недавно на месте земляного вала прежнего коробовского Адмиралтейства. За высоким забором идет стройка, а здесь звонкий гомон веселья. Зимой тут возводятся ледяные горы. С визгом и хохотом, гулко раздающимися в морозном воздухе, слетают вниз в санках и корзинках ребятня и подростки, а то и преодолевшие стеснение и степенность взрослые дамы и господа. Однажды молодой москвич оказался тут во дни широкой масленицы. Где хваленая петербургская чинность, где сумрачность? Раздольное веселье родных московских праздничных дней припоминалось ему. Тут и там на белом снегу пестреют шатры, в которых чего только нет — крепкие напитки, квас, сбитень, рубцы, жареная рыба с раскаленной сковороды. Фокусники, бродячие артисты, паяцы... Легкий дымок и пар разгоряченного дыхания толпы, смешиваясь, образуют прозрачную завесу, размывающую очертания фигур, чуть приглушая режущую глаз пестроту. Отдаваясь и сам просто-душному веселью, Венецианов ловил движения и краски, дивился, что делал с живыми предметами воздух, обретший благодаря дымам и пару зримую материальность. Все поражало, рождало творческое возбуждение. Просилось на карандаш.

В тот ли веселый праздничный или в другой морозный день Венецианов забрел в сторону от городского центра — в глубину от Невского по Садовой улице. Вышел на площадь, тесно запруженную возами, людьми, животными. Пахнуло до боли знакомыми запахами душистого сена, теплого дыхания лошадей. Вспомнились, вернулись

ощущения давних поездок с отцом в ближние деревни к огородникам. Надо думать, что им овладело какое-то странное состояние двойственности: часть его существа оказалась во власти щемящих воспоминаний, а другая заставляла жадно и споро охватывать взглядом продавцов и покупателей, столичных дам в капорах — у иных по случаю мороза поверх капора завязан платок, барины, укутанного поверх пальто еще и шубой до пят, и крестьянина в лапотках с онучами да армячишке, который, нахваливая свой товар, любовно оглаживает аккумуляторы, крепко сбитые копны сена. Тычась в рукав шубы хозяина, остриженный по моде, но не по погоде, белый пудель торопит его скорее вернуться в домашнее тепло.

Еще можно было бы сомневаться, точно ли дома по памяти сделан был рисунок «У Петербургской биржи». Рисунок «На Сенном рынке» не дает оснований для сомнения. И положительные качества рисунка, и просчеты говорят о том, что это не непосредственный рисунок с натуры, как и остальные листы этого цикла — «На Конном рынке», «Иллюминация в Петербурге», «У Гостиного двора». Прежде всего, большинство из них многолюдны. Они продуманно скомпонованы, уравновешены по массам, достаточно четко распределены по планам. Наконец, в пользу длительного домашнего рисунка говорит общее решение не набросочно-линейное, а живописно-тональное, объемно-пространственное. Недостатки, тоже общие для всех рисунков, подтверждают предположение о том, что рисованы они дома. То есть, разумеется, вовсе не исключено, что на месте он делал для памяти какие-то беглые заметки, кроки. Бросается в глаза, что все фигуры на всех рисунках приземисты чрезвычайно. Думается, что если бы он делал рисунки с натуры, то в этом случае его поразительно верный глаз не позволил бы таких произвольных пропорций. Трудно поверить и в то, что, рисуя с натуры, он допустил бы такую одинаковость лиц, как, скажем, лица обоих крестьян, стоящих перед баринином на Сенном рынке.

Рисунки серии говорят о том, что художник был увлечен жизнью улицы как предметом искусства долго; действие в них происходит и зимою, и летом. Один из лучших рисунков — «На гулянье». На листе соседствуют с полной непринужденностью и господя, и простолюдины. По ближней к зрителю аллее сада идет барышня, а рядом, чуть забегаая вперед, кавалер, нашепывающий на ушко любезности. Чуть поотстав, бредет за ними то ли маменька, то ли сваха. У скамьи пристроились двое нищих мужиков, а в центре художник помещает весьма примечательных героев. В этом рисунке он задает себе не простую задачу — сделать в изображении главным не передний, а средний план. Для этого первый план он старается затемнить, затемнить: от кавалера, одетого почти во все черное, падает тень, более длинная и черная, чем это могло быть на самом деле. Справа затемненность первого плана реализована фигурой нищего, брошенной

возле его ног шляпой и черной тенью от нее. Взгляд, минуя эти две кулисные группы, устремляется к центру листа, где все так светло, так воздушно, так празднично. Словно предвестница будущих венециановских русских женщин, воспринимается милая, нежная мать, склонившая в задумчивости голову к плечу, отдав детей на попечение сидящей рядом кормилице в кокошнике. Этот мотив — мать и дитя, который будет у Венецианова главным, — так увлекает художника, что он и во второй группе среднего плана повторяет его. Видно, что художник в рисунке еще не вполне владеет способами решения заднего плана, приемами «замкнуть» пространство. В остальных рисунках он просто прочно заслоняет линию горизонта фигурами или предметами. Здесь ему хочется попытаться внедриться в глубину, хочется, чтобы группы женщин на среднем плане вольно располагались в нестесненном пространстве, в воздушной среде. Он ставит за ними еще две фигуры, обозначающие еще один план. А вот что делать с пространствами дальше — не знает. И попросту заливаает весь фон жидко разведенной тушью.

Меж тем доделанный без вдохновения четвертый эскиз «Натурного класса» забракован и отвергнут академическим синклитом категорически, несмотря на все старания Венецианова идти в его решении по скудно прямой дорожке испытанных правил. Прокрустово ложе канонов оказалось узким. Не смог он уместиться в нем. И сам это понимал. И все же боль обиды жгла нестерпимо. В письме от 26 мая он пишет Милюкову: «Ежели бы я был выкормлен в академическом корыте, то может быть и чуть-чуть поменьше академические богатыри на меня зубы грызли, а так как я из Тронихи, и в е с т ь откудова, моложе сотни родовых, т. е. со мною делается и зделается то же, что с графом Федором Петровичем, сиричь отдадут все и кукиш станут из карманов показывать». Пусть не покажется странным, что Венецианов видит в своей судьбе сходство с судьбою графа Толстого. Выходец из родовой знати, оставивший из страстной любви к искусству свой круг, Толстой тоже эпатировал своей смелостью общество, а в «академическом корыте» был таким же чужаком, как и Венецианов, только пришедшим с другой стороны...

Вылив обиду в первых строчках письма, Венецианов вдруг ощутил себя как бы освободившимся от нее. Задумался. И пришла к нему замечательно верная мысль, он тогда даже не мог, вероятно, представить, до чего она верна по отношению к его дальнейшей судьбе. Совсем в ином, спокойном тоне он продолжил свое послание: «Теперьешнюю остановку хода дел моих я даже почитаю к лучшему, потому что полная зависимость от Академии изнурила бы меня и пресекала бы всю перспективу, надела бы кромнинькую схиму и необходимостью бы рот замазала, т. е. отпела бы».

Только впоследствии художник в полной мере ощутил, какое же счастье таилось тогда под личиною несчастья, под маской горькой

неудачи. Академия — как вода инородное тело — вытолкнула его из себя, бросила в объятия ставшей родной деревни. Правда, еще в самом вдохновительном начале работы над «Натурным классом», когда он чувствовал себя как бы в Афинах, в обществе Демосфенов и Практиителей, он, излив в письме к Милиюкову свои восторги, далее вопрошал: «Не сделаешь ли заключения, что иступление такое может оставить Сафонково?— Нет, мой дорогой, никогда не оставляю того, что питало и будет питать в уединении мою душу и Гений». (Пусть только не насторожит нас обманность тогдашней фразеологии — словом «Гений», да еще с большой буквы, Венецианов употребляет как синоним понятия «Муза», а не мерило оценки своей одаренности.) В нежной теплоте его интонации, как только заходит речь о деревне, слышится пушкинское:

Мне видится мое селенье,
Мое Захарово; оно
С заборами в реке волнистой
С мостом и рощею тенистой
Зерцалом вод отражено.
На холме — домик мой; с балкона
Могу сойти в веселый сад...

И кто еще, как не Венецианов, мог вместе с Пушкиным сказать:

Я был рожден для жизни мирной,
Для деревенской тишины:
В глуши звучнее голос лирный,
Живее творческие сны...

Всею душой, с новой, укрепившейся в искушениях силой устремился Венецианов в тверскую свою уединенность. Увы, снова пришлось с отъездом повременить: заболела Филиса, не оправилась от тяжелой болезни Марфа Афанасьевна. Хворала на этот раз она страшно. «Только с неделю как я духом отдохнул, и моя Марфа увидела, что жить будет», — пишет он в одном из писем. Он уж и не знал, чем отвлечь от болей, чем порадовать жену. Бежал поутру к знакомому садовнику, приносил охапку оранжерейных роз, засыпал ими всю постель, изгоняя устоявшийся в доме томительно-тоскливый лекарственный дух. Судьба, будто испытывая его терпение, оттяжками отъезда волшебным образом множила новые творческие силы, растила всепоглощающую жажду — работать, работать, работать...

После упорного «штурма Академии», на который Венецианов потратил год жизни, самое время задаться вопросом: а нет ли противоречия в том принципиально отрицательном отношении художника к академической системе, к «превосходительным и высокородным», которого он не скрывает, и столь настойчивом стремлении получить звание профессора и место в числе ее учителей? Ответим сразу — ни

противоречия, ни несообразности здесь нет. Уже сейчас значительный живописец, внесший в русское искусство серьезные новации, рачительный сельский хозяин, трогательный муж и добрый отец, он не так давно открыл в себе еще одно жизненное призвание. Случилось это так. В начале 1823 года по санному пути он отправился в ближайший Теребенский монастырь по делам. Ездил он туда часто: сам монастырь, традиционные ярмарки, конный монастырский завод — многое влекло его туда. В тот зимний день, заглянув в церковь, он увидел за работой артель калязинских живописцев. Остановился за спиной одного из них, в работе которого сквозь иконописную каноничность уловил робкие проблески каких-то своих интонаций. Парень обернул к нему через плечо веселое и приветливое лицо. Самый молодой среди артельщиков, двадцатилетний Никифор Крылов жил в работниках в Калязине. Писать учился с хозяйских икон, с картинок из немецкой библии. Когда он узнал, что перед ним художник, первый настоящий художник, увиденный им в жизни, радости не было конца. Он засыпал Венецианова вопросами, словно боялся, не окажется ли нечаянная счастливая встреча и последней. Однако Венецианов пригласил его к себе домой, показал свои работы, несколько хранившихся у него картин Боровиковского. Венецианов толковал юноше о важности рисунка, о том, что примеры его надобно искать в «хороших произведениях» и, что особенно примечательно для творческой природы самого Венецианова, в самой натуре, ибо только натура может довести художника до «большой степени знания». Наблюдая, с какой жадностью ловит юноша каждое слово, Венецианов решил. Решил позвать Крылова к себе в дом на житье, на учение. Но тот был на год вперед связан со своим хозяином, главою иконописной артели. Через год он явится в венециановский дом, принеся все, что по его советам наработал с природы: перенесенные (по иконописной традиции) на доску или на лоскутки бумаги люди, цветы, бараны, косули, коровы, куры, деревья. К той весне 1824 года Крылов успел сделать по рекомендации Венецианова еще одну работу — иконостас для его друзей Путятиных. Стремясь к необычной для иконописи живости, юноша выпросил для работы у жены Венецианова «манкень», манекен, чтобы все складки писать не привычными «прорисьями», а с природы. Разглядывая работу своего юного протеже, Венецианов, по его словам, был поражен «совершенной живописью предметов и эффектом», тихо, про себя, радовался собственной проныцательности в выборе первого своего ученика.

И вот сейчас, в середине лета 1825 года, Крылов уже живет в доме Венецианова на Васильевском острове, где оказался уже не первым. Год спустя после первой встречи с Крыловым, летом 1824 года, в том же Теребенском монастыре Венецианов повстречал юного представителя мещанского сословия тверского городка Бежецка Алексея Тыранова. Его старший брат Михаил, сочлен калязинской артели,

участвовал в выполнении большого заказа для архимандрита, а Алексея, пришедшего к брату пешком из Твери, пристроили растирать краски. Сделав порученное, мальчик сел в сторонке и рисовал. В этих самостоятельных пробах Венецианов сразу разглядел, по его словам, «способности необыкновенные» и взял мальчика к себе в ученики. Так и случилось, что, отправляясь в Петербург с первыми своими работами деревенского цикла, Венецианов был не один. С ним ехал в столицу и его ученик Тыранов. Прибывший в Петербург летом 1825 года Крылов оказался «на хлебах» учителя уже третьим; в мае по просьбе императрицы Марии Федоровны Венецианов взял из находившегося на ее попечении Воспитательного дома глухонемых Александра Беллера, сына кучера-курляндца. Теперь у него уже трое живущих дома учеников. Число их будет с годами расти и расти. А общее количество учившихся у него домашних и приходящих учеников к концу его наставнической деятельности обозначится внушительной цифрой — около семидесяти.

Не было и грана противоречия в том, что Венецианов, противник по многим статьям академической системы воспитания художников, мечтал о звании профессора. Он открыл в себе счастье дарить свое умение другим. Он прикоснулся к искусству наставнической работы. Он желал из «самодельного» учителя превратиться в узаконенного. Он мечтал о большем: что ему, облеченному высоким званием профессора, удастся хоть сколько-то оживить, переиначить, приблизить к новым требованиям сегодняшнего дня уже устаревшую и стареющую окончательно на его глазах преподавательскую академическую систему. Надо еще сказать, что учительство получило огромное значение и для собственной творческой деятельности Венецианова: уча, он учился сам, проверял себя строго и беспристрастно. В автобиографии, в принятом тогда обыкновении говорить о себе в третьем лице, он пишет: «Чтобы более утвердиться в пути, который избрал тогда для себя Венецианов, путь же этот состоит на твердом основании перспективы и подробнейшем внимании природы, — Венецианов начал брать к себе на своем содержании бедных мальчиков и обучать их живописи по принятой им методе, которая состояла в том, чтобы не давать копировать ни с чего, а прямо начинать рассматривать природу в прямых геометрических линиях, для чего у него первым началом был куб, пирамида, цилиндр, конус и проч.»

Теперь, кажется, ничто больше не держало Венецианова с семьей в столице. Сделано последнее необходимое — Крылов и Тыранов его хлопотами получили билет на право посещения рисовальных классов Академии. Они на время останутся тут, в доме Гилмора. Венецианов же теперь уже не то что знакомой, а, кажется, наизусть выученной дорогой мчит в дорогое Сафонково. Он истосковался по деревенским просторам, по тишине молчаливых полей. После года, проведенного в каменных застенках города, глаз жаждет приволья широких гори-

зонт. И еще — ему нетерпеливо хочется поскорее окинуть свежим взглядом первый в своей жизни опыт работы на открытом воздухе, который он сделал еще в прошлом году, но показать на выставке не рискнул и даже не брал с собою в Петербург, — картину «Спящий пастушок».

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Вот, наконец, он в своей мастерской. Берет в руки небольшой холст. Сняв очки, приблизив глаза вплотную к нему, придирчиво всматривается в каждый мазок. Как по волшебству, возрождаются в нем чувства, владевшие им в те солнечные летние дни прошлого года. Охвативший его тогда с особенной силой новый оттенок чувств — лад с самим собой и с миром, любовь к тихой, неброской красоте здешних мест — заставил его выйти из комнат, еще раз взглядеться в лежащие окрест поля и перелески, поднять глаза к широкому небу, словно куполом бережно прикрывшему землю. Сейчас он сам видит: в этой первой попытке написать человека в окружении, в мирном согласии с природой еще много неловкого. Фигура пастушка вышла слишком велика. И очень все же заметно, что мальчик не просто естественным образом спит, а прилег к дереву и крепко зажмурил глаза по просьбе художника. Да и левая ладонь, доверчивая раскрытость которой так понравилась Венецианову, оттого, что пастушок долго держал ее в одном положении, чуть утратила в простодушности выражения. Но пейзаж, пейзаж решительно удался.

Рассматривая картину — теперь уже не глазами самого автора, а взглядом человека второй половины XX столетия, — мы можем подтвердить ощущения Венецианова: да, пейзаж ему удался. И не просто удался. Строго говоря, в этой картине мы находим начало русской национальной пленэрной живописи. Подобного решения, да даже такой последовательной постановки столь сложной задачи русская живопись еще не знала. И сам Венецианов до этого предпринимал то более, то менее робкие попытки решения пейзажного фона в портретах или, работая над «Гумном», «Утром помещицы», бросал украдкой любознательные взгляды в открытые ворота гумна, в распахнутое окно комнаты. Теперь то, что лишь виднелось там, вся даль и ширь во всей величавой целостности предстали перед взором художника. Ширь неизбежно ограничена рамками холста. И Венецианов с радостью неопита отдается освоению далей. Один пространственный слой сменяет другой. Другой сменяется третьим. Передний план — прибрежная темная зелень пригорка, не освещенного солнцем. Следующий — замершая гладь маленькой речушки Ворожбы, отражающей в себе разбеленную голубизну неба. Затем — сочная зелень другого берега речки. После этого пространственного слоя на-

чается выветление цветовой гаммы. Следующий слой обозначен вертикальной вехой — фигуркой женщины с коромыслом. Еще дальше — новая вежа: сарай и ветхий, покосившийся плетень, идущий от края до края картины. За ними следует череда тощих, чахлах слок. И, наконец, широкая полоса холмистых полей. В левой части Венецианов останавливает движение вглубь намеком на дальний лес. В правой же стороне ничто не останавливает движения глаза, взгляд спокойно идет к линии горизонта и, ничем не задержанный, готов идти дальше, за крутой край земли...

Открыты красоте в «неизящной» природе — этим даром Венецианов наделен щедро. Мало кому было дано такое свойство души — с благоговейным трепетом вслушиваться в жизнь природы. Маленькая картина освещена большой внутренней правдой, правдой чувства, беззаветной любовью к земле. Неизъяснимый покой, тишина, отсутствие движения — все складывается в восхищенный, исполненный поэзии гимн извечному, непреходящему. В картине полновластно царит покой. Но человеческий покой зыбок и краткосрочен. И он не знает всепоглощающей полноты. Против воли и желания художника вошедший в картину некоторый оттенок позирования, как это ни парадоксально, в определенной мере глубже развивает авторский замысел: чуть заметная напряженность человеческой фигуры, призрачность сна усиливает великий покой, исходящий от дыхания природы. Земля живет в картине своей тайной, тихой жизнью, отстраненной от суетности человеческого бытия. Силою художественного претворения почти жалкий в своей невзрачной скудности кусок необъятной земли предстает перед нами как образ возвышенной поэзии лирико-эпического склада. Этому качеству не устаешь поражаться: ничем, ни в чем не приукрашенная реалья превращена в высокую поэзию, серенькая повседневность возведена, по любимому выражению Гоголя, в «перл создания».

Венецианов смог увидеть и изобразить родную природу как никто из его современников. А как же они, другие художники, как публика видели в те времена окружающий мир? Как учили в Академии будущих художников воспринимать и отображать его? Скажем сразу, что пейзажа русской деревни в Академии, естественно, не знали и не хотели знать. Да и вообще ландшафтный род живописи занимал в иерархии жанров предпоследнее место — после портретного и перед самым презираемым — «живопись домашних сцен», то есть бытовым. Тем не менее и для него были заботливо выработаны специальные правила. Главное из них — пейзаж следует не брать с натуры, а «сочинить», строить с оглядкой на готовые пейзажи итальянских, голландских, немецких мастеров XVII — XVIII веков. Так в картинах русских пейзажистов в изобилии появляются бурлящие водопады, раскудрявленные кроны похожих более всего на южные пинии дерев, скалистые отроги. Деревья следовало располагать

в умозрительно-красивом положении, группами. Землю рекомендовалось «украшать каскадами и камушками, около которых бы вода, играя, протекала, а горы... представлять так, чтобы они составляли цепь». Оживлять пейзаж рекомендовалось фигурами людей в «приличном их состоянии действия» и изображением скота «лучшего рода». Так советовал русским художникам И. Урванов в своем труде с весьма характерным названием: «Краткое руководство к познанию рисования в живописи исторического рода, основанное на умозрении и опытах». Отметим лишний раз — главенствующее значение придается автором именно умозрению. Труд вышел в свет, когда Венецианову было тридцать лет. С тех пор мало что изменилось в системе академического обучения искусству пейзажа. По-прежнему безраздельно господствует историческая живопись, в пейзаже продолжает царить принцип умозрительного конструирования. Все высокие достижения русской пейзажной школы далеко впереди: Сильвестр Щедрин всего лишь пятый год в Италии, он немало преуспел, но на родине о его опытах еще почти не знают; Александр Иванов покамест пребывает в стенах Академии, в 1824 году он получил за историческое сочинение «Приам, испрашивающий у Ахиллеса тело Гектора» вторую золотую медаль. Достижения Максима Воробьева тоже пока впереди, да и коснутся его поиски жизненности только пейзажа городского. Такие художники, как А. Мартынов или Т. Васильев, правда, ездили по России. Но если, к примеру, взглянуть на один из пейзажей Мартынова, закрыв название, покажется, что изображены художником окрестности Неаполя, а не русская речка Селенга... Призыв Батюшкова: «Пейзаж должен быть портрет. Если он не совершенно похож на природу, то что в нем?..» — звучал тогда в России гласом вопиющего в пустыне. Были попытки и такого способа создания картин природы: художники избирали предметом изображения ухоженные сады, регулярные парки. Искусство создания самих регулярных парков было тогда в большой чести, и не только в окрестностях больших городов, но и в глуши — вспомним, какой пример этого искусства мог постоянно иметь Венецианов перед глазами в имениях обоих Милюковых. Когда живописцы брались за такую задачу, они воссоздавали уже приукрашенную рукой и воображением человека природу, добавляли недостающую красоту от себя: получалось нечто, разумеется, радующее и веселящее глаз, но бесконечно далекое от естественной жизни родной русской природы.

А как обстояли дела с описанием русской природы в литературе? Быть может, в постижении пейзажа — нас больше всего интересует деревенский — литература достигла особенных высот и глубин? К сожалению, и здесь мы не встретим особенных находок, следов глубокой пронизательности, отражения развитого чувства восприятия природы. А ведь как раз литературная традиция, и довольно богатая, была. Еще в издаваемом Новиковым журнале «Живописец»,

в части первой за 1772 год был опубликован «Отрывок из путешествия в *** И *** Т ***». Шифровка поддается раскрытию: путешествие в русскую деревню Николая Новикова. Прочтем небольшой отрывок. «Бедность и рабство повсюду встречались со мною в образе крестьян. Непаханные поля, худой урожай хлеба возвещали мне, как о помещиках тех мест о земледелии прилагали рачение. Маленькие покрытые соломой хижины из заборника, огороженные плетнями, побольшие адоньи хлеба, весьма малое число лошадей и рогатого скота подтверждали, сколь велики недостатки тех бедных тварей, которые богатство и величество целого государства составлять должны. Избы, или, лучше сказать, бедные развалившиеся хижины представляют взору путешественника оставленное человеками селение. Улица покрыта грязью, тиной и всяческою нечистотою, просыхающая только зимним временем. При въезде моем в сие обиталище плача я не видал ни одного человека».

Потрясающая правда. Поразительное богатство чисто русской лексики, завораживающей забытыми и полузабытыми словами — адонья, рачение, заборник, — превращающей страшную картину в сильно действующий на душу художественный образ. В начале XIX века эта традиция оборвалась. И пребывала в забвении до тех самых пор, когда ее своей божественной рукой не подхватил великий Пушкин, вдохнул в нее новую жизнь, дух современности, новую фразеологию, облек в гениально простую, отточенную форму. Почти год в год с писавшим «Спящего пастушка» Венециановым он писал:

Иные мне нужны картины:
Люблю песчаный косогор,
Перед избушкой две рябины,
Калитку, сломанный забор,
На небе серенькие тучи,
Перед гумном соломы кучи —
Да пруд под сенью ив густых...

Подлинное искусство — это не только воплощение, но и живое, страстное познание действительности. И жажда Венецианова овладеть пространством имеет в основе не только чисто художественную задачу — разрушить академический принцип барельефности, завоевать глубину для самого искусства живописи. Этого требовала от него никем еще не отраженная открытая равнинность природы северной и средней России. Овладение пространством можно было осуществить лишь посредством гармонической слитности линейной и воздушной перспективы, цвета и света. В распоряжении живописца — так обстоит дело и до наших дней — есть два основных способа общего решения картины. Он может опираться на так называемый предметный цвет, то есть держаться в подчинении изолированно взятого цвета изображаемых предметов как таковых. Подобным путем

шла академическая живопись, безвозвратно теряя при этом такие свойства, как рефлекторность, свет, среда и, наконец, самое ценное и сложное — состояние природы. Но Венецианов уже не мог идти этим путем. Он уже открыл для себя многие, скрытые для глаза современных ему живописцев светоцветовые тайны природы. Он знает, что всякий предмет как бы несет в себе отражение всех предметов, его окружающих. Он знает, что если, к примеру, прикрыть ладонью теплое пятно солнечного света, то спрятавшийся под полуприкрытой ладонью свет, будто стремясь вырваться из плена, даст горячий красноватый отблеск на пытающиеся «удержать» его пальцы. И он рассказывает об этом своим открытиям, многоцветными мазками лепя кисть правой руки пастушка. На холодный ствол березы падает горячая тень от головы мальчика, его темные волосы приобретают в этой среде золотисто-медную окраску. Абрис волос слева, напротив, очерчен голубовато-зеленым тоном, собравшим в себе отблески зелени и голубого воздуха. Серый армяк составлен несколькими красками — зеленой, коричневой, желтой. На затененную часть лица падает тень настолько легкая и прозрачная, что лицо кажется будто светящимся изнутри. Однако полное растворение в рефлекторности могло бы привести к неправомерному выводу, что предметов в живой реальности словно бы и нет, а глазом воспринимается одна игра их отблесков друг на друга. Опасность потерять предметность, определенность формы при этом втором способе живописного решения с особенной наглядностью откроется позднее, в творчестве некоторых импрессионистов и особенно — их эллигонов.

Венецианов делает в «Спящем пастушке» первую, еще робкую попытку пойти третьим, самым сложным путем: не утратив предметности, сохранить воздушность среды, сберечь реальное богатство светоцвета и его производное, его «дитя» — рефлексы. Он достигает редкой свежести неяркого колорита. Выйдя на открытый воздух, он высветляет и облегчает свою палитру, добивается естественности и гармонии цветовых отношений. Постепенно «пуская» свой взгляд в глубину картины, мы замечаем, как по мере удаления изменяется предметный цвет травы, зелень за завесами воздуха делается все легче и светлее. Это качество — один из главных признаков пленэрной живописи. Пленэрная живопись и возникла лишь тогда, когда целью изображения стало воссоздание мира природы во всем колористическом богатстве, сложной подвижности.

В том самом 1824 году, на другом конце Европы, в столице Франции открылась выставка картин англичанина Д.-Ж. Констебла. На ней были представлены картина «Телега для сена» и целый цикл пейзажей. Никем не услышанный, никем не понятый на родине, в Париже Констебл нашел и понимание и успех. Почти ровесник Венецианова, Констебл с первых шагов творчества призывал писать то, что окружает человека в повседневности, быть предельно правдивым,

не гоняться за эффектными мотивами. Как Венецианов в своем Саффокове, он почти всю жизнь прожил в родном Саффолке, писал его деревенские виды, овеянные в претворении художника глубоко лирическим чувством. Париж с полным основанием провозгласил чужестранца родоначальником новой европейской пейзажной школы живописи. А четыре года спустя француз Рене Шатобриан, один из столпов романтизма, опубликует пролежавшее у него в столе ровно тридцать два года «Письмо об искусстве пейзажа». Три десятилетия назад оно самому автору, вероятно, казалось преждевременным, слишком опередившим опыт самой живописи. Теперь, после выставки Констебла, Шатобриан словно бы увидел свои теоретические положения — многие из них — реализованными: решающая роль влияния атмосферы, «горизонтов» на красочный строй картины, соблюдение особенностей различного освещения разных географических широт, то есть — «местный колорит», по фразеологии эстетики романтизма. Констебл в Англии, Шатобриан во Франции, Венецианов в России — их усилия слитны. Все они ставят применительно к родной природе общие задачи, вставшие тогда перед живописью всего континента.

В методе сопоставления таится большая сила. Попробуем — дабы еще отчетливее понять достигнутое Венециановым — отыскать в русском искусстве картину, более или менее близкую «Спящему пастушку», сходную по мотиву: человеческая фигура, лежащая на фоне пейзажа. В памяти сразу возникает «Нарцисс» Карла Брюллова. Конечно, Брюллов был связан совсем иной образной задачей. Конечно, разница, несмотря на хронологическое соседство (Брюллов закончил свою картину в 1819 году), усиливается и тем, что «Нарцисс» — первая более или менее самостоятельная работа двадцатилетнего, не ступившего еще на свой путь многообещающего юноши, а «Спящий пастушок» — творение зрелого человека, уверенно отстаивающего сформировавшиеся твердые принципы. И тем не менее, сделавшиеся независимыми от авторской судьбы фактами истории отечественной живописи, обе картины в русле ее развития «плывут» во времени рядом, как одновременно воспринимались когда-то и их современниками. Взглянем на них глазами тогдашней публики. У Венецианова — крошечная деревянная дощечка размером 27,5×36,5 см, у Брюллова — крупноформатный холст. У Брюллова — обнаженная фигура мифически прекрасного героя. У Венецианова — милый крестьянский паренек, обутый в лапти и онучи, одетый в старенький, застиранный армяк. Но дело даже не в этих очевидностях. Брюллов страстно жаждет расширить узкое ложе академических канонов в изображении пейзажа. Он пока слепо, по сути дела, стремится к венециановским целям, смутно ощущая большим своим талантом зреющие новые запросы общества. Он мечтал об этой задаче — показать фигуру не на условном фоне, а в пленэре. Презрев

академические обычаи, он без конца бегал в Строгановский сад на Черной речке, ища там новых «героев живописи» — свет, цвет в свету и тени, предметность воздуха. Он вглядывался, стремясь к правде, в собственное отражение на глади тихих прудов, как вглядывается в свои черты Нарцисс. Но еще не пришел срок для блистательного академика Карла Брюллова увериться в «ненужности манера». Прототип Нарцисса — античная статуя. Живого пейзажа не получилось, несмотря на отдельные находки, например, вместо принятого изображения дерева «вообще» узнаваемый «портрет» дуба. В остальном — фон и театральные кулисы: таков удел пейзажа в картине. Фигура сохраняет традиционный условный «телесный» цвет. Брюллов уже видит, но еще не может показать, как свет преобразует цвета. Фигура Нарцисса кажется вынутой из реальной среды и помещенной в некое идеальное, не существующее в живой природе пространство.

Как далеко вперед ушел Венецианов от своих современников не только в трактовке самого пейзажа, но и в решении проблемы связей человека с природой. В «Спящем пастушке» он пробует свои силы в ее решении впервые. Поистине блистательное разрешение эта задача, задача всей европейской живописи, найдет в следующих картинах, созданных в середине 1820-х годов, — «Сенокос», «На пашне. Весна», «На жатве. Лето».

Большинство произведений Венецианова не датировано. Быть может, он частенько забывал поставить дату, а иногда и подпись оттого, что сам воспринимал многие свои работы как части единого повествования, единого деревенского цикла. Кроме того, он редко работал над одним холстом более одного года. Напротив, в период высшего подъема случалось, что на протяжении одного года было создано несколько замечательных творений, и ему не представлялось столь уж важным каждую из них отдельно помечать той же самой датой. Так или иначе, но отсутствие дат — факт, и теперь нередко приходится датировать его работы, лишь исходя из наших теперешних умозаключений. Неопределенность породила множество разночтений по этому вопросу. Однако большинство исследователей сходятся на том, что наивысший расцвет творчества Венецианова — середина 1820-х годов. Своеобразие творчества Венецианова заключается еще и в том, что, в отличие от многих мастеров, наивысшая точка развития его искусства отмечена не одним каким-то самым главным, из ряда вон выходящим произведением, но целым циклом работ. У него эта наивысшая точка — не «пик», как, скажем, «Помпея» у Брюллова, а как бы некое «плато», на котором превышает всего остального равно возвышаются несколько картин, заслуживающих названия шедевра. Понятие «середина 1820-х годов» означает, конечно, не только лишь срединный 1825 год, это и 1823-й, и 1824-й, и 1826-й, и — отчасти — год 1827-й. Примерно этими временными

рамками, вероятно, справедливее всего обозначить период наивысшего расцвета творчества Венецианова. Мощное наступление реакции, которое начнется после 14 декабря 1825 года, постепенно станет разрушать цельное, гармоническое мировосприятие художника. Это произойдет не сразу; как и его первопричина — реакция, оно растянуто во времени, не имеет характера мгновенного краха. В ту пору года удачи будут приходить все реже. Появится ряд чуждых прежнему образу миру картин Венецианова.

Итак, возвращение Венецианова с семейством в родные пенаты пришлось на лето 1825 года. По первости за кисть взяться было несудно. Больше года дом прожил без хозяина. Ливень забот, маленьких и тех, что покрупнее, буквально обрушился на него. С раннего утра он уже в бегах: нужно взглянуть, не разладилась ли без него работа на маленькой молочной ферме, зайти в больничку — нет ли острой надобности в его помощи. Школа для крестьянской детворы сейчас, в летнюю страду, на «вакациях», но не позабыть бы загодя озаботиться о букварях, тетрадах и перьях. Потом он медленно идет к скотному двору: там ждут его любимцы, предмет особенной сердечной привязанности — кони. Из напоенного теплым дыханием животных денника он спешит в поля. Пахали и сеяли в этом году без него. Сейчас, в зените лета, завершается сенокос, самая праздничная, самая любимая крестьянская пора. Он останавливается, долго всматривается в ловкие, полные тяжеловатой грации движения людей, сгибающихся сено, строящих ладные, на удивление ровные, такие плавно округлые по очертаниям холмы стогов. Совершенство линий, изящество движений, гармония разноцветья трав, деревьев, неба, одежд — кажется, в этот миг сама мысль об унижительной подневольности крестьянского труда заслоняется в его воображении красотой дружного созидания, восхищением этими людьми, руками своими бережно обрабатывающими землю, умеющими в минуты воодушевления и самую тяжкую работу исполнять с радостью, как бы играючи. Красота, песенность труда, его не просто материальная, но метафизическая, духовная сущность повседневного рукотворения, наконец, извечная человеческая любовь к земле, связующая в спасительное единство человека и мир природы, — вот чистый источник вдохновений Венецианова.

Новые замыслы рождались в его душе неотрывно от повседневных забот. Напротив, из их сути, из их глубины. Для вызревания замысла он редко нуждался в уединении, в специальном отдельном времени. И в этом — остроиндивидуальная, почти никому из современных ему художников не свойственная черта творческого метода. Не только его душа — его собственная жизнь естественнейшим образом продолжается в его искусстве. Оттого-то в лучших его произведениях ощущается нечто большее, чем «эффект присутствия»: эффект, если можно так сказать, если не участия, то внутреннего сопричастия к происхо-

дящему в рамках полотна. Он ни разу, нигде не осмеливается изобразить в числе своих героев самого себя. Но от этого слияние мироощущения автора и духовной сути картин не делается меньше.

Переключаясь на хозяйственные и домашние дела, он не оставлял свои творческие замыслы в тишине мастерской. Там против всеобщего обыкновения он, за редчайшим исключением, не хранил каких-либо эскизных или этюдных разработок замысла. Почти вся работа над будущей картиной ежедневно, ежечасно творилась в душе. Среди его немногочисленных рисунков можно найти один-два, которые, и то с некоторой натяжкой, можно отнести к подготовительным наброскам к «Спящему пастушку» или к картине «На жатве. Лето». Ко всем работам, посвященным деревне, он почти не делал рисунков, этюдов и никогда — эскизов. Некоторые исследователи полагают, что подготовительных работ не могло не быть, что они должны были быть. Но это императивное «должны» — не слишком веский довод. Если бы они были непременно этапом его работы, не могло бы случиться, чтобы до нас не дошел ни один из них. Венецианов требовал от художника (и в первую очередь от себя) «беспрерывного внимания природе и человеку», «беспрерывного занятия ума и деятельности мысли, тонкого эстетического обзора природы и человека». Таким художником прежде всего он и был сам. Благодаря этому у него выработалась поразительная зрительная память.

Венецианов был накрепко связан с натурой. Сквозь толстые стекла своих очков он видел мир особенно: и укрупненно, и детально. Видел и вбирал в себя. Не делая эскизов, он как бы «компоновал» в воображении саму природу, на виденное в натуре «накладывал», примеривал раму, причем в лучших работах умел с поразительной точностью отыскать линии среза будущего холста, интуитивно почувствовать единственное нужное соотношение земли и неба. Он писал прямо с натуры в холст, создавая, по его словам, «портреты жизни человеческой». То, что не «хотело» и не могло позировать, — животных, единственно неповторимое состояние природы — он брал из обширных кладовых своей памяти. В то же время в лучших его работах натура никогда не взята «в лоб», элементарное копирование ему совершенно чуждо. Путь от глаза до чистой поверхности холста у него и долог, и сложен: он лежит через ум и сердце художника, на этом пути происходит таинственный и многосложный процесс преобразования видимого, слияния зримого и знакомого, приведения к единству представлений о мире с мироощущением, с пониманием задач искусства. Он подходил к холсту только тогда, когда замысел уже вызрел в его творческом воображении.

Дела обыденной жизни так или иначе переплавлялись у Венецианова в жизнь творческую. Но совсем особенное значение и для личности, и для творчества Венецианова после 1824 года приобрела его наставническая деятельность. Ученики — а их становилось все боль-

ше — часто и подолгу жили вместе с ним в деревне. Уча, он не только отдавал им свои знания. Неожиданно много он, давая, получал от учеников сам. Благодаря им он обрел в какой-то мере то, чего ему в глуши так недоставало, — художественную среду. Пусть эти юноши не умели еще дать сколько-нибудь «научный» разбор его работ. Они не в силах подарить учителя профессиональным советом, но зато они были — много больше столичной публики — полны жадного интереса к его поискам. Для Венецианова процесс обучения будущих художников был своего рода школой духовной жизни, он открыл для себя великую радость передавать другим не только художнические навыки, но и накопленные духовные богатства. Ученики, в большинстве крепостные или люди низких сословий, были робки, тихи, неся отпечаток характера своих предков. Но все же они стали исключением из своей среды, в них жил воспитанный Венециановым дух творца, нераздельный с тягой к свободе. И он открыл в себе вместе с даром учителя дар наставника.

Искусство Венецианова насквозь пронизано добротой. Учительская деятельность стала для него своеобразной школой деятельной доброты. Возможно, Венецианову, любившему старые журналы, и попался как-то в руки номер новиковского «Трутня» за 1769 год. Если это случилось, то, несомненно, рассказ о судьбе крепостного русского таланта тронул бы его сердце: «Один посредственный дворянин, но любящий свою пользу больше общественной, имел крепостного человека, преискусного миниатюрного живописца. Искусство сего живописца велико, но доходы, которые он получал за свои труды, весьма были малы. Причина тому та, что он холоп и русский человек, ибо в Москве есть обыкновение русским художникам платить гораздо меньше иностранных, хотя бы последние и меньше имели искусства; словом, доходы сего живописца за его содержанием весьма малой составляли оброк его помещику. Помещик, как человек благоразумный и такой, который в рассуждении своих доходов арифметику учил только до умножения, рассудил за благо сего живописца продать. Живописец купил бы сам себя, но не имел денег. Некоторый знатный господин, достойный за сие великого почтения, о том поведав и увидев его работу, купил его за 500 рублей и избавил его от неволи для того, чтобы сему достойному художнику свободу дать. Сей господин старается, чтобы сего живописца приняли в Академию художеств. Ежели сие сделается, то он ему откроет путь ко снисканию счастья. Вот пример, достойный разумного, знатного и пользу общественную любящего господина! Дай бог, чтобы таковых наукам и художествам меценатов в России было побольше!» Венецианов знатным господином не был, но пользу общественную всегда высоко чтил. Встречались в старых журналах и истории трагические, как та, которую можно было прочесть в крыловской «Почте духов». Автор повествовал о горестной судьбе бесправного в России художника, ко-

тый после усовершенствования в чужих краях вернулся на родину, но заказов не имел; его работы, поскольку они не были «иностранной работы», никто не покупал. Полная нищета довела художника до мелкой, с голоду, кражи. Тут же объявился «меценат», избавивший его от наказания, но, заполучивши мастера в кабалу, употребил его талант для «размалевки паркета»...

Не жалея времени, сил, скудных средств своих, Венецианов отдается разысканию и бережному пестованию русских талантов. Академия нынче не принимает в свои стены крепостных, считая, что «холопскому или рабскому состоянию принадлежат самые гнусные пороки, которые получают, так сказать, в наследство». Именно среди этих отверженных выискивает Венецианов своих питомцев. Первые годы — он их. Потом, когда пошла широко о нем слава, — они его. Пешком из Вышнего Волочка придет к нему Василий Зиновьев. Несколько лет спустя, заехав к своим соседям Путятиным, Венецианов увидит там мальчика, оканчивавшего иконостас, начатый когда-то первым его учеником Никифором Крыловым; то был крепостной помещицы Куминовой из ближнего Кашинского уезда, из деревни Лубеньки, Александр Алексеев. В этом случае, как пишет Венецианов, «свободу Александру я испросил у доброй госпожи». В иных случаях он выкупал крепостных на свои деньги, либо устраивал лотереи, либо прибегал к помощи Общества поощрения художников, чтобы собрать требуемую владельцем сумму. Тверская земля подарила ему многих из числа лучших его учеников: Никифора Крылова, Тыранова, Алексеева, Лавра Плахова, Федора Славянского, Василия Зиновьева, Бурдина и в последние годы — самого талантливого, Григория Сороку. Отчасти благодаря ученикам учитель лучше узнавал ставшую для него родной Тверскую губернию, как оказалось, богатую своими знаменитыми чеканщиками, иконописцами, которых призывали для росписи церквей в обе столицы, старую и новую, в Ростов и Новгород. Не мог Венецианов не побывать и в маленьком тверском городке Осташкове: осташковскими живописцами гордилась вся губерния. Он заходил в церкви, удивлялся своеобразию манеры местных художников, светлomu, многоцветному колориту росписей и иконостасов. С интересом разглядывал резные наличники обывательских домов, с любопытством заглядывал в окна — там, среди цветов, нередко виднелись самодельные скульптурки, игрушки, картинки. «И все это подобрано и расставлено с претензией на своего рода изящество. Присутствие этой черты составляет, на мой взгляд, заметный штрих в характеристике города», — так писал об Осташкове И. Тюменев, пораженный ощущаемой в самом облике городка особенной «художественной жилкой» осташковцев. В конце XVIII века в губернском городе, в Твери, насчитывалось всего одиннадцать живописцев, а за Осташковым числилось сорок два.

Всматриваясь в полную живой фантазии деревянную резьбу, в изящный рисунок чеканных украшений, Венецианов, наверное, думал о том, что зря профессиональные художники чураются заниматься искусством, должны украшать жизнь, сопровождать человека ежедневно. Позднее он первым из русских профессиональных художников громко заявит, что художникам следует делать рисунки для набоек на ткани, для сумочек, платьев и иных необходимых предметов обихода, справедливо полагая, что роль народного искусства в этом, столь важном для человека деле должно разделить и искусство профессиональное. Иными словами говоря, он уже тогда задумывался о том виде искусства, которое в наше время принято называть «прикладным», угадывая в нем одну из форм активного вторжения художественного творчества в жизнь, пришел к мысли, что надобно специально готовить для этого дела профессионалов. И в этом, как во многом другом, он был в России первым.

Был в Осташкове один живописец, почти ровесник Венецианова — всего двумя годами моложе, в искусстве которого Венецианов мог почувствовать нечто близкое, родственное себе. Звали его Яков Михайлович Колокольников. В 1820 году он сделал по случаю высшего посещения Осташкова Александром I шесть больших композиций: городские строения, внутренности комнат, осташковцы в парадных одеждах — Венецианов уловил в этой сюите нечто от своеобразной летописи жития провинциального городка. Одна из композиций с торжественным названием «Следование Александра Первого на шлюпке в Нилову пустынь» особенно хороша: водная ширь, блики солнечного света... Надо думать, что не преминул Венецианов побывать и в доме Колокольникова. В этом красивом белом особняке был своего рода клуб местной интеллигенции. Возможно, он видел там картины дяди хозяина, Мины Колокольникова, первого знаменитого на всю Россию тверского живописца, много работавшего в столицах.

Может быть, Колокольников или кто-то иной рассказывал Венецианову о старых художественных традициях Тверской земли, о судьбах мастеров. Еще с прошлого столетия крепостные художники стекались со всех концов губернии в Тверской архиерейский дом. Как правило, все они были одновременно и певчими. Жили впроголодь. Кончали жизнь в богадельнях. Семьи после их смерти оказывались в беспросветной, неизбывной нищете. Потряс его рассказ о живописце Иване Носкове, который осмелился послать на имя архиепископа Мефодия прошение с покорнейшей просьбой дать ему заниматься любимым делом, обеспечив минимальную возможность существования. Положенная собственноручно Мефодием надпись на прошении гласила: «В пустой просьбе отказать».

Скольких учеников Венецианова, теперешних и будущих, ожидала бы трагическая судьба, если б не его попечение. Сама жизнь, давая

новые впечатления, даря новые встречи, словно озабочилась, чтобы его сердечная склонность к учительству преображалась в гражданственную ответственность.

По возвращении из вояжей по тверской стороне, углублявших его знание о земле, воспеванию которой он посвятил себя, Венецианов вновь оказывался в уже обкатанной колее сафонковской жизни. Семья, хозяйственные хлопоты, занятия с учениками, прием гостей и ответные визиты. Многие события, верней сказать, «маленькие сюжеты» повседневной жизни повторялись регулярно: семейный утренний кофе, ритуал распоряжений на грядущий день, выученное число ступенек, ведущих наверх в мастерскую (отдельно стоящая мастерская еще только строилась), непрменный поход в поля и луга по деловой надобности, за лекарственными травами или просто для уединенного созерцания.

Не знало повторения лишь одно — его искусство. Тем более сейчас, в пору самого высокого подъема. Он подошел к своей вершине, обозначенной лучшими творениями — «На пашне. Весна», «Сенокос», «На жатве. Лето». Была — наверное, где-то, вне поля нашего зрения существует и сейчас — еще одна картина «Пейзаж. Зима», по-видимому, завершавшая единый цикл, объединенный общим замыслом «Времена года».

ГЛАВА СЕДЬМАЯ

Вероятно, первой была завершена картина «На пашне. Весна». Для него, человека сельского, год начинался не 1 января. Начало в его представлении было слитно связано с прекрасной порою пробуждения земли, пробуждения зерна для будущей жизни хлеба. Да и сами стилистические свойства этой картины неопровержимо подтверждают — она была первой.

«Юже зиме прошедши, время же бе приходит, яко солнце творяще под кругом зодейным течение свое, в зодеею же входит Овен, в ней же ночь со днем уравниваются и весна празднуется, время начинает веселити смертных на воздухе светлостью блистая. Растаявшу снегу и тиху веющу ветру и в опространные потоки источники протекают, тогда ратай ралом погружает и сладку бразду прочертает и плододателя бога на помощь призывает; растут желды и зеленеютца поля, и новым лиственным облачаются дресеса, и отовсюду украшающца плоды земли, поют птицы сладким воспеванием». Сколько возвышенной торжественности в этом, самом первом во всем русском искусстве образе весны! Древнерусский автор — возможно, И. М. Катыврев-Ростовский, русский человек далекой от нас эпохи Смутного времени, создает из факта прихода весны поистине эпическую картину, построенную на веских, размеренных ритмах. Он, этот далекий наш

предок, не подозревал, сколь велика оказалась его заслуга. Во всей древнерусской литературе мы не встретим подобного описания природы.

Уже не просто воссозданием отдельных сюжетов жизни природы, но проникновением в ее внутреннюю жизнь была поглощена русская литература первой половины XIX столетия. Первым из литераторов и здесь был, конечно, Пушкин. Он прошел в воссоздании пейзажа сходный с венецианским путь: от изящных описаний регулярного сада, через романтические картины царскосельских парков к великой простоте правды деревенской природы, к глубокому постижению природы и времени. Вот одно из первых пушкинских воплощений весны:

Гонимы вешними лучами,
С окрестных гор уже снега
Сбежали мутными ручьями
На потопленные луга.
Улыбкой ясною природа
Сквозь сон встречает утро года;
Синея, блещут небеса.
Еще прозрачные, леса
Как будто пухом зеленеют...

Как много в этих строках не просто близкого, а глубоко родственного в восприятии природы с картиною Венецианова «Весна. На пашне». Но есть, однако, и существенные различия. Пушкин здесь отказывается от торжественности в пользу простоты. Венецианов же как бы соединяет обозначенные нами в двух приведенных цитатах крайности: пушкинскую простоту правды и торжественно-величавые ноты и ритмы, на которых строил описание весны древнерусский автор. Из всех картин цикла «Времена года» именно этой особенно свойственно такое слияние.

Причащение человека к вечности через слияние с миром природы — так можно бы определить словесно и поэтическую сущность картины «Весна. На пашне». Ее сюжет, ее тема просты до чрезвычайности, они поддаются выражению в одной-единственной фразе: женщина боронит пашню. Но под внешностью элементарного действия таится поистине необъятная глубина подтекста, подтекста, если можно так сказать, лирически-философского. Каждодневная жизнь увидена художником с высоты вечности, откуда так ясно различима глубокая сущность быстротечного дня. Под прозаической ситуацией он прозревает большое событие человеческой жизни, в повседневном воплощает миг извечного. Здесь нет места бурным движениям, стремительным жестам. Жизнь течет спокойно, плавно, умиротворенно, величественно. Изячно и легко ступает по сырой, рыхлой, каменистой земле крестьянка, ведущая запряженных в бо-

рону коней, не увязая в ней, не спотыкаясь, как бы слегка паря. И у лошадей поступь свободная, лишенная усилий, тоже как бы «танцующая».

Человек и природа в картине настолько взаимопроникающе слитны, что разъять их — значит разрушить образную цельность. И все же, для того чтобы постичь многосложный состав этого произведения, не обойтись без вмешательства холодного инструмента анализа. Постараемся сделать это бережно; постараемся, говоря об отдельных составляющих частях, не потерять ощущение монолитной целостности и единства образа.

Образ венециановской Весны сложен. Его внешняя непритязательность обманчива. Он рассчитан на сотворчество зрителя, он вызывает к широким, разнообразным ассоциациям. Обычно легче всего нам вычитывать авторский замысел в лице, характере героя. Венецианов вообще редко углублялся в психологию своих героев. Его больше занимало другое: всем строем полотна вызвать сопереживание зрителей. В лице боронящей крестьянки, крошечном на маленьком холсте, не отыскать следов индивидуальной характеристики. Едва различимо и само-то лицо: читается лишь мягкий овал, гармония и соразмерность высокого лба, прямого носа, широко поставленных глаз. Совершенство пластического воплощения всей фигуры в целом, мягкие мелодии линейных ритмов, ясная согласованность нескольких тонов — этими средствами художник рождает в нас ощущение возвышенной красоты, с их помощью достигает сложного сплава классических античных реминисценций и обыденной правды, острого чувства национального. Ведь в живописи понятия «человечность», «народность» суть материя красок, превращенных в тот или иной ансамбль форм, линий, колорита — в образ.

Венецианов в бытность свою в Петербурге не раз навещал Федора Петровича Толстого, наверняка знал серию его медальонов, посвященных войне 1812 года. Любовался классически прекрасными фигурами, к которым прибегнул скульптор, чтобы достойно воспеть подвиги русских мужиков. Движимый желанием прежде всего показать, что подвиги русских воинов достойны стоять рядом с подвигами античных героев, Толстой обратился к формам античного искусства: как классицист он показал не столько самих русских мужиков, сколько символы русских героев. Более зрелая идея — показать, как прекрасен сам народ, народ-победоносец, — владела многими русскими художниками и литераторами после войны 1812 года. Сама идея, героические обстоятельства ее зарождения вели к героизации, некоторой эстетизации крестьянских образов, это было вызвано самой жизнью.

Один среди наиболее выразительных медальонов Толстого изображал русскую женщину, женщину-мать, Мать-Родину, вручающую оружие народным ополченцам. В облике женщины сквозь античное

величие глядели русские черты. Сейчас, работая в деревне над «Весной», Венецианов тоже стремился достичь совершенной естественности сочетания русских черт женщины и античной основы ее прообраза. Наблюдая деревенских женщин, он научился прозревать классические черты в своих сафонковских крестьянках, как бы очищая мысленно их лица от грубящего загара, высвобождая их из плена усталости, видя грацию статных тел сквозь бесформенность тусклых будничных одежд. И вот он наделяет свою Весну стройными, вытянутыми, напоминающими античные статуи пропорциями. Одевает в нарядный, не сковывающий свободу движения сарафан, подвязанный, как ампирное платье, под грудь. Крестьянский кокошник в избранном автором строе образа воспринимается как диадема богини весны Флоры. Метафора ее движения — изгиб корпуса, широкий, величавый шаг — кажется воспоминанием о движении античной Ники Самофракийской. Не копией, не подражанием, а именно воспоминанием, далеким отзвуком: в Весне умерена стремительность полета античной героини, она не летит, а плавно парит на фоне голубого неба. В венециановской крестьянке легкость сочетается со свойством, казалось бы, противоположным — с монументальностью. Достигает он этого впечатления рядом продуманных приемов. Фигура женщины слабо моделирована светотенью, несмотря на свет ясного солнца, несмотря на положение героини близко к переднему плану. Но художник ускользает от правдоподобия, распоряжается формой в соответствии с замыслом. Он чувствует, что подробная светотеневая моделировка может как бы уменьшить, сжать форму, и отказывается от нее в пользу силуэтного решения фигуры. И без того высокая рядом с низкорослыми крестьянскими лошадушками, женщина кажется от этого еще монументальнее, еще величавее. Для усиления этого впечатления художник находит еще один прием, в русской светской живописи до него тоже не применявшийся: горизонт в картине резко занижен и большая часть фигуры торжественно рисуется на голубой глади неба. К этому приему нередко прибегали итальянцы — Джорджоне, Боттичелли. В России — древнерусские иконописцы, когда хотели воплотить мысль о том, что человек — мелкая частица огромного божеского мира.

В картине все построено на двуединой основе конкретного и абстрактного, реального и идеального, отвлеченного. Это один из признаков подлинного искусства: взятые порознь, эти понятия неполноценны, бескровны, безжизненны. Конкретное в основе своей имеет отвлеченное, абстрактное дышит жизнью только тогда, когда превращается в образ конкретный. Напомним еще раз слова Тютчева: «Чтобы поэзия процветала, она должна иметь корни в земле». Героиня Венецианова с полной естественностью воспринимается одновременно и простой русской крестьянкой и богиней Весны.

На близком по своей природе двуединстве «выткан» в картину и пейзаж. С одной стороны, он предельно конкретен. Во всем, вплоть до мельчайших деталей, ощутимы плоды долгого созерцания. При помощи лессировок он точнейшим образом воспроизводит, как трепещут на тонких ветвях первые листочки. По голубому фону неба Венецианов кладет охристые тона — и перед нашими глазами возникает темный обрубок ствола старого сломанного дерева; как символ вечно возрождающейся природы смотрится рядом с ним юные трепетные березки. Прозрачно-синие лессировки превращают небо у горизонта в оваянную дымкой синеву дальнего леса. На переднем плане — наоборот: светлые, зеленоватые прозрачные краски положены по уплотненной черным охре — это из тяжелой плоти земли прорастают робкие ростки первых весенних трав. Воссоздавая образ весеннего возрождения природы, Венецианов не прибегает ни к одной яркой краске, которая бы, по выражению Гоголя, «била на первые глаза»: все цвета гаммы радостны, светлы, прозрачны, насквозь пронизаны светом; пейзаж целомудренно чист, классически ясен.

В пейзаже ощутима глубина постижения жизни земли, утонченно выражена идея неотторжимости дитя человеческого от матери-природы. Когда-то древний человек жил в полной слитности с природой, не отделяя ее от себя в своем сознании, не пытаясь насильственно вырвать ее тайны. Сколько раз потом на протяжении истории человечество вновь и вновь искало покоя и гармонии в возвращении к естественной природной жизни: Руссо восклицал: «Назад, к природе!» Венецианов решает идею несколько иначе. «Вперед, к природе», но со всем накопленным багажом знаний о ней, со всем опытом мысли. Теперь у него чувство единения с природой — не то восторженное восхищение юности, когда, словно приподнятый над землей мечтами, глядишь в небо, а к земле еще так мало привык, что боишься ее, боишься самого испуга внезапных неожиданностей: вздрагиваешь от случайного шороха, не ведая его причины, босой ногой ступаешь сторожко, боязливо, не зная, какая из летучих или ползучих букашек несет досадность внезапного укуса. У него теперь безоглядное доверие к земле. Теперь ему, чтобы растянуться в густой траве, не нужна защитная ветوشка, по которой затосковало бы тело стороне восторгающегося красотами лесов и полей горожанина.

Так доверчиво, не глядя в каменистую землю, идет его героиня, героиня «Весны». Безоглядно доверила она бережным рукам земли свое дитя, посаженное в одной рубашонке на холодную, сырую траву обочь пашни. Она, вернее сам Венецианов, испытывает ту доверчивую любовь к природе, которую одним восклицанием вылил из глубины души Пушкин: «Поля! я предан вам душой...»

Небо в картине ясное, омытое ливнями. Ему художник отдает большую часть полотна. И снова в возвышенно-аллегорическую ткань замысла на редкость естественно включены плоды тщательнейшего

наблюдения. Венецианов целое лето специально изучал облака, «...чертил их на оконничном стекле литографическим карандашом», чтобы достичь «...естественного хода уходчивости [подчеркнуто Венециановым. — Г. Л.] к горизонту, той как бы сказать сводообразности, которую мы видим в природе». Обозначая на стекле путь следования облаков точками *a*, *b*, *c*, он высчитывал их движение и скорость с угольником в руках, стремясь к своего рода, пусть несколько доморощенной, научности. Он с огорчением пишет, что мало кто из художников умел писать облака, у большинства они получаются плоскими; причину тому он считает незнание перспективы.

Кажется, что эти свои опыты Венецианов делал как раз для картины «Весна». Линия горизонта в ней справа заметно идет вниз, она круглится. Этим приемом он достигает небывалого еще в русской живописи впечатления — ощущения огромной земли, расстилающейся там, за краем полотна. То, что вместилось в пределы картины, хочет сказать нам художник, — лишь малая часть необъятного большого мира. Благодаря этому приему и плавному течению объемных облаков, которые вот-вот скроются за краем картины, создается острое ощущение бесконечности неба, его «сводообразности», бескрайности небесной и земной сферы.

В картине «Весна. На пашне» благодаря всей этой цепи продуманных приемов пространство не только вольно раскинуто вширь и вдаль, оно словно бы обрушивается на холст со всех сторон. Мы говорили уже о том, что венециановская страсть к овладению пространством рождена самой жизнью, реальной равнинностью русской природы. Эта страсть — неотъемлемая черта духовного мира русского человека, свойство национальной культурной традиции, проявившейся во многих видах русского искусства, кроме (до Венецианова) светской живописи. Д. С. Лихачев в своих «Заметках о русском» очень тонко подмечает, что широкое пространство всегда владело сердцами русских, что для русского воля вольная — это свобода, соединенная с простором, с ничем не ограниченным пространством, что национальное понятие тоски неразрывно со стеснением, теснотой, лишением простора.

В картине Венецианова пейзаж играет важную роль в создании возвышенно-аллегорического образа Весны. За эту поэтическую возвышенность, за мягкие отголоски в облике крестьянки античного понимания красоты сколько было сделано в адрес Венецианова упреков в непозволительной идеализации! Печальная ирония судьбы — современники корили его многократно за чрезмерную простоту и жизненность природы, а потомки за качество противоположное — за идеализацию. Черты украшательства видели в том, что женщина на пашне показана в нарядном сарафане. Не говоря уже о том, что каждодневное рубище никак не вязалось бы с самой природой замысла, сам факт вовсе не столь уж невероятен, как казалось многим исследова-

телям. Как и первый день жатвы, «зажнивье», первый день пахоты, искони тоже был деревенским праздником. И не только для русского крестьянина. Землепашцы в окрестностях Неаполя в то время выходили на первую после зимы встречу с землей, на первую борозду не только в праздничном платье, но и с музыкой. Неоднократно упрекали Венецианова и за то, что он не показал тягот подневольного труда, видели в этом ограниченность художника. Но в таком случае еще более ограничены великие мастера Древней Греции, воспевавшие красоту человеческого тела в эпоху, когда подавляющее число народонаселения родины пребывало в жестоком рабстве. Однако же мы находим в произведениях мастеров Древней Греции большую правду. У каждой эпохи свое понимание правды. И пытаться мерить достижения одной эпохи достижениями другой так же бесплодно, как Венецианова мерить Александром Ивановым или Моцарта — Бахом. У каждого свой мир образов, свое миропонимание, свои задачи. У каждого художника и у каждой эпохи. На протяжении всей истории человечества великая правда жизни добывалась для искусства самоотверженным трудом беззаветных слугителей муз, нередко ценой их жизни.

Своей сложной сотканностью картина «Весна. На пашне» ясно показывает, как понимал сам Венецианов на деле провозглашенный им принцип *à la* *Натура*. Для него это не копия, а живая правда действительности, правда воплощения идеи, а не факта. Многие его ученики и последователи поняли этот постулат буквально, «в лоб» и зашли в тупик натурализма, сделав основой творчества чисто зрительные впечатления. Сам Венецианов утверждал: «Художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, духовным, тем чувством, на которое природа не щедра бывает и одаряет только немногим своим любимцам и то частицей...»

Эта проблема, которую нынче принято называть проблемой правды и правдоподобия, занимала тогда многих. В Европе и в России. Современников Венецианова, его недавних предшественников и младших собратьев. Гёте в сочиненном им «Разговоре адвоката художника со зрителем» приводит случай с одним естествоиспытателем, у которого жила дома обезьяна. Однажды он обнаружил свою питомицу в библиотеке: она сидела на полу среди изорванных гравюр, из которых старательно «выела» всех натуралистически нарисованных жуков. Только необразованный любитель искусства — утверждает Гёте — требует, чтобы художественное произведение целиком повторяло натуру. Чуть раньше англичанин Джошуа Рейнолдс говорил: «...не только живопись не должна рассматриваться как искусство подражания, но... напротив, она есть и должна быть чем-то совершенно отличным от подражания видимой природы».

Венецианов — мастер именно живописно-пластического искусства. Он понимал: искусство не есть элементарное умножение натуры на два, оно — не повторение, но истолкование зримого мира. Он с заিদной интуицией чувствовал, где, изучив натуру, должно остановиться, остановиться на той узкой грани, когда образ в картине одновременно и основан на природе и свободен от рабского подчинения ей. Великим его новаторством было то, что он ввел в обыкновение «необходимость изучения натуры простой, по причине ее разнообразия бесчисленного». Но уже следующая за этой фраза в наброске статьи «Нечто о перспективе» гласит: «...переход оной к изящной; сравнение натуры с антиками моделей Греков». В числе своих любимых произведений искусства он перечисляет ряд античных статуй, изучение которых мыслит необходимым. Но тут важно понять, какое изучение. Он отрицает рабское подражание, но он и против идеализации: «Не что так не опасно, как поправка натуры; тот, кто рано начал исправлять натуру, никогда не достигнет высшей степени художеств». Он преклоняется перед Рафаэлем, Микеланджело, Пуссеном. Но привлекают они его прежде всего тем, что «путь их к достижению совершенства была одна натура в ее изящном виде». Глядя на великие образцы, он учился трудному искусству — в самой жизни находить прекрасное, возвышенное, идеальное. Он неустанно повторял своим ученикам: «...слепое подражание произведениям сих великих людей не только не приближает к усовершенствованию изящных искусств, но лишит может художника навсегда сего намерения. Мы должны брать те средства, или как сказано пути, которыми достигал своего бессмертия Рафаэль, мы в его произведениях видим то, что нам ежедневно являет натура, к творениям благоговеем потому, что они дышат изящной природой, естественностью движения не только частей одной фигуры, но всех вообще лиц, отношений одного к другому, словом, мы видим наяву, а не в картине».

Досконально изучив натуру, Венецианов не идеализирует ее, но стремится создать нравственный идеал. Идеализация — всего лишь неловкая подделка под идеал, как стилизация — суррогат стиля, а правдоподобие — внешнее подобие правды. «Идеал. Чтобы достичь этого, художник должен обладать глубоким, основательным, настойчивым и к тому же возвышенным умом. Он должен охватить предмет во всем объеме, уловить наиболее благоприятный момент для его изображения, чтобы таким образом поднять его над ограниченной действительностью и в идеальном мире придать ему меры, границы, реальность и значимость» — так писал Гёте. Его понимание идеала во многом близко венециановскому.

В конце XIX столетия Россию посетит выдающийся австрийский поэт Райнер Мария Рильке. Русская поэзия, русское искусство покорят его сердце. Он даже станет изучать русский язык, писать стихи по-русски. Можно лишь удивляться прозорливости чужестранца, ибо

в своей статье о русском искусстве Рильке выделяет те явления, которые особенно дороги нам сегодня: древнерусская живопись, творчество Левицкого, Кипренского, Иванова, Федотова и Венецианова. Венецианова он причисляет к художникам-одиночкам, отмечает его особенную заслугу: открытие для искусства целого нового жизненно-го пласта — народной крестьянской жизни.

Картины Венецианова никогда не обманывают нас букввальным торжеством с натурой. Они творение рук человеческих, человеческого сердца и разума, самостоятельная «новая реальность». В минувшем столетии не употребляли еще этой нынешней формулировки, но идея такого понимания сути искусства уже была. Венециановские Капитошки, Захарки, Пелагеи, Анисьи, претворенные творческим воображением художника, как бы снова возвращаются в живую жизнь, мы включаем их в круг своего собственного бытия как новых людей, как новую реальность бесконечно щедрой природы.

Пахота, сенокос, жатва. Три главные работы крестьянской страды. «На пашне. Весна», «Сенокос», «На жатве. Лето». Три картины Венецианова, темы которых выбраны художником в соответствии с неизменными, вечными вехами крестьянской жизни. Едва проклюнувшаяся в дни пахоты трава быстро поднималась, росла, наливалась соками земли, зрела под щедрым теплом летнего солнца. Теми июльскими утрами Венецианов спешил в луга. Ходил в высоком цветном разнотравье, бережно брал в маленькие твердые ладони стебель, проводил от корневища вверх, к зелени стебля, советовался со стариками — не пора ли уже, не перестоятся ли травы. Он любил пору сенокоса. Радостно возбужденный, сам не раз брал в руки тщательно отбитую, острую косу, становился ненадолго, сколько хватало небольших сил, в ряд косцов.

В один из дней, когда сенокос уже шел на убыль, Венецианов припозднился, занятый с утра делами по дому, и пошел знакомой дорогой, ведущей в луга, когда время близилось к полудню. Подойдя к луговине, он вдруг остановился как в землю вкопанный перед представившейся его глазам торжественной картиной. Там, в дальней части луга, кипит работа: мужики и бабы копят и скирдуют пушистые вороха сена. А тут прямо перед ним, в двух шагах, на расстоянии протянутой руки, молодая женщина кормит ребенка грудью. Он хорошо знал ее, эту статную крестьянку. Сотни раз встречал ее на работах, привычно отвечал на почтительное приветствие при встрече на деревенской улице.

Но сейчас, в этот миг, все обыденное, бытовое отступило куда-то. В этот краткий миг он увидел ее новыми глазами, будто незнакомую, будто впервые в жизни. Как счастливо слилось все в это прекрасное мгновение жизни! Средине лета. Полдень. Солнце добралось до самой высокой точки в небе, дозволенной ему природой в этот день, в этот час. И молодая женщина, полная сил, в расцвете своей строгой, рус-

ской красоты. И ясный свет. И тишина. Огромная копна серебристо-зеленого сена словно бы отгородила молодую мать от шума, гомона, суеты кипящей на лугу работы. Здесь, в этом ее сиюминутном жизненном пространстве, царит торжественное спокойствие. В ту минуту, когда Венецианов наткнулся взглядом на эту сцену, крестьянка как раз повернула голову на голос говорящей ей что-то старшей девочки. И на бледном фоне копны с пронзительной отчетливостью обрисовался ее профиль: крутой лоб, почти без углубления переходящий в линию прямого, классически правильного носа; маленький, приоткрытый рот с влажными губами, мягкая, нежная круглота подбородка. Лицо на светлом фоне казалось особенно темным, ровный коричневый загар гладкой кожи отзывал краской, какой писали русские иконописцы лики в своих иконах. И вот ее лицо кажется ему уже не лицом простой русской бабы, а ликом. И копна словно бы уже не копна, а некое подобие нимба. И сама она — не Пелагея Иванова, успокаивающая грудью плач голодного дитяти, а крепостная богоматерь, крестьянская мадонна. Она целиком во власти возвышенного момента. Она не слышит, о чем говорит ей дочка. Взгляд ее направлен не в глаза льнувшей к ней девочки, он скользит в сторону, а верней сказать — обращен внутрь, в себя. Она словно слышит, как вместе с ее теплым молоком переливается в младенца ее сила, ее любовь, ее собственная жизнь.

Венецианов долго стоял перед нею. Вбирал в себя всякую, самую малую черточку величавой сцены. В душе шла великая и тайная работа, работа переплавки, перевоплощения дива жизни в чудо искусства.

Он давно хотел написать сенокос. И уже сделал примерку: дома его ждет еще не поспевший просохнуть холст. Нам сегодня нелегко разобратся в назначении этой работы: то ли перед нами начатая и неоконченная картина, то ли единственный подготовительный этюд. Скорее все же — первое. Не только потому, что больше в венециановской практике к картинам деревенским мы не встретим подготовительных этюдов. Оба холста разительно различны по своему пластическому и духовному содержанию, это два разных замысла на тему сенокоса. То, что в законченной картине уведено далеко на задний план — фигуры складывающих копны крестьян, — в наброске сделано главным содержанием. Несмотря на живописные достоинства, на мастерское овладение световоздушностью, картина не имеет глубокого подтекста, второго плана. Все жесты работающих крестьян, телодвижения их — закидывающих следующую кипу сена на стог, несущих копну на вилах, идущих с волокушей — жизненны и естественны. Но и только. Кажется, ни в одной другой картине Венецианова нет столько движения. И все же по самой сути замысла, по характеру выбранного момента эта первая «примерка» дальше простой, незамысловатой, жанровой сцены не поднимается.

Картина же «Сенокос» хоть и основана на повседневности, но из нее вырастает, она над ней приподнята, возвышена не только поразительной найденностью самого конкретного мотива, но и всем пластическим строем. Образ матери оказывается в некоем идеальном равновесии жизненности и возвышенной мелодики самой идеи материнства. Венециановская героиня поворотом головы, классической линией профиля напоминает отчасти Мать-Родину из барельефа Толстого. Но там живые национальные черты лишь проглядывали сквозь несколько отрешенное величие, Венецианов смело перемещает акценты. Ему жаль жертвовать самым ничтожным штрихом правды. Толстой, будучи во власти отвлеченно-возвышенного образа, набрасывает на кокошник покрывало, падающее с головы строгими складками. Он тоже, несомненно, работая, глядел на сидящую перед ним женщину в кокошнике. Но такая деталь, как некрасиво торчащее из-под кокошника ухо, звучала бы диссонансом в классическом барельефе. Венецианов же с любовным тщанием, с умилением выписывает трогательно открытое ухо с простенькой сережкой, как не поступаете достоверностью в изображении грабель, плетенки лаптей, ровных складок аккуратно намотанных онучей. Когда замысел глубок и обширен, детали не могут помешать его воплощению — вот что еще понял для себя Венецианов. И вместе с тем живая модель стала для него лишь отправным пунктом, он не позволяет себе остаться в ее плену, он ее перерабатывает, преображает, то есть возводит в художественный образ.

Ассоциации с древнерусской живописью, возникающие при серьезном постижении некоторых работ Венецианова, не случайны. Мастер истинно национальный, он был связан внутренними, не бросающимися в глаза связями с древней традицией отечественного искусства. Для человека XVIII века, даже конца столетия, иконопись не воспринималась как нечто принадлежащее только прошлому, древнерусское искусство оставалось для него живым, важным компонентом духовной пищи. Венецианов, как большинство художников первой половины XIX века, как Левицкий, как Боровиковский, сам писал много церковных образов: для церкви Смольного монастыря, для Синода, для Украины, для Варшавы. Но вот ведь парадокс: как раз в тех его работах полностью отсутствует даже намек на живое воспоминание о творениях древнерусских иконописцев, в них Венецианов следует скорее традициям искусства нового времени; не зря он копировал «Путешествие в Египет» Мурильо, «Оплакивание Христа» Джорджоне, «Мадонну Альбу» Рафаэля. Следуя этим традициям, он в свое время даже сделал пастелью композицию «Обручение святой Екатерины». В самой огромной своей работе — «Представительство богоматери за воспитанниц Смольного монастыря», размером около пяти метров на два с половиною, он под фигурой возносящейся богоматери изображает сидящих на холмике девушек — вос-

питанниц Смольного. Однако этот бытовизм отнюдь не способствует глубине жизненного содержания в огромном холсте; возвышенная духовность древнерусской живописи здесь тоже, несмотря на, казалось бы, удобную для этого идентичность сюжета, отсутствует. Но вот когда он изображает мать, кормящую на сенокосе или на жатве ребенка, животворная близость к истокам национальной живописи начинается под его кистью звучать отчетливо, величаво, мелодично. Эта близость — не подражание. И еще меньше — заимствование. Это родство, единство духа. Душевная чистота, возвышенность, нравственная сила, духовная сосредоточенность — эти качества русской иконописи близки Венецианову по мировосприятию, а отчасти — и по способу художественного мышления.

Возможно, эта близость родилась в творчестве Венецианова скорее интуитивно, чем в результате сознательных усилий ума. В то время еще не произошло новооткрытие великого искусства Древней Руси. Хотя некоторые гениальные одиночки уже преоцущали, какие богатства таит этот клад. А. Иванов в одном из писем просил прислать ему в Италию русскую икону, дабы использовать уроки иконописи в своем творчестве. В 1814 году Гёте составляет специальную записку о русской иконе с тем, чтобы через Марию Павловну Веймарскую получить возможно более полные сведения о русской иконописи и образцы икон.

Конечно, в иконе, как правило, нет глубокого пространства. Конечно, фигуры и предметы в ней не окутаны воздухом и светом. Конечно, локальный цвет в ней — скорее метафора цвета реального, с помощью которой художник творил легенду. Но стоит внимательнее взглянуться в клейма икон, как увидишь, что зачастую иконописцы изображали житие святых (особенно это заметно в клеймах икон, посвященных житию богоматери) так, словно описывали жизнь человеческую. По сути дела, в клеймах древних икон таится живой исток бытописания. В более «очеловеченной» ярославской иконописи эти ноты звучат громче, отчетливее. В более суровой новгородской — глуше, тише. Зато новгородцы умели достичь удивительной живости, запечатлеть быстротечные движения человеческого лица — мимику.

В своем глубоком родстве с древним национальным искусством Венецианов не был одинок. Ломоносов искал и находил в Псалтыре источник литературных метафор. В своем сочинении «Риторика» он откровенно писал: «Что до чтения книг надлежит, то перед прочими советую держаться книг церковных (для изобилия речений...), от которых чувствую себе немалую пользу». Но больше, чем образцы «речений», привлекает в них Ломоносова другое: «...мы приобрели от книг церковных богатство к сильному изображению идей важных и высоких...»

Венецианов, столько раз на протяжении своей жизни обращавшийся к теме материнства, далеко не случайно на склоне лет воз-

мется за копию с «Мадонны Альбы» Рафаэля. И с какой поглощенностью. Чтобы получить разрешение лично от императора на копирование шедевра, за который царь заплатил сто тысяч рублей, шедевра, который до сего копировать никому не дозволялось, пришлось проявить немалое упорство. Наконец, ему выделили специальную комнату, и он запирался в ней с картиною наедине изо дня в день. Н. Милюкову он пишет, что занят в столице только этим одним делом и если б не оно, давно уехал бы в Тронику. «Хочется Рафаэля хорошенько кончить; это в художничьем быту — эпоха. Один только Брюло скопировал Рафаэля. Учinia сию победу, думаю в дилижанс сесть не до Волочка, а до Твери...» Он одержим желанием открыть тайну: как, каким способом добивался великий итальянец этого идеально естественного сочетания заоблачной выси образа и его «заземленности». И впрямь — поистине чудодейственно Мадонна Альба и отстранена от повседневности и — отчасти — принадлежит ей. Она связана с землей пейзажем и фигурами детей. И в то же время погружена в иные, отстраненные от этой минуты бытия размышления, она словно бы провидит трагический крестный путь своего единственного дитяти. Можно сказать, что в образах Рафаэля божественный дух воплощается в человеческом лице. У Венецианова же, кровными узами связанного с землей, напротив, простое человеческое лицо несет отзвук божественного духа.

Почти в то же время, когда Венецианов трудится над своим циклом, его младший брат по искусству Брюллов охвачен той же идеей внутренней связи одного дня и всей жизни человека, жизни человека и природы. В картине «Полдень» это удалось ему: полдень — апогей дня и вместе расцвет человеческих сил. Ему самому было под тридцать (картина «Полдень» писана в 1827 году), он сам чувствует себя в полуденной поре, когда кажется, что нет для тебя ничего невозможного, все — под силу...

«Сенокос», середина лета, тоже аллегорически воплощает пору наивысшего, полуденного расцвета человеческих сил. Но при родственности замысла двух прекрасных русских художников как много различий в его претворении! Общее — в способе решения близкой идеи. Прежде всего в том, что оба обращаются за сюжетным материалом к современной жизни, оба берут в основу пластического образа женщину из народа, русскую и итальянку, оба показывают их сопричастие к земле: одна показана на сенокосной страде, другая — за сбором винограда. Такой модели, которую Брюллов привел к себе в мастерскую в тот день, когда приступил к осуществлению своего замысла, у него еще не бывало: невысокая, приземистая, далеко не идеально классических пропорций, уже пережившая раннюю молодость. Общество поощрения, чувствуя свое особое право на строгость, коль скоро Брюллов жил в Италии на его средства, выговаривало в письме своему пенсионеру за эту картину: «Ваша модель была бо-

дое приятных, нежели изящных соразмерностей, и хотя по предмету картины не требовалось слишком строгого выбора, но он не был бы излишним, поелику целью художества вообще должна быть избранная натура в изящнейшем виде, а изящные соразмерности не суть удел людей известного класса...» Как тут не вспомнить, что столичная печать корила несколько лет назад Венецианова именно за то, что у него все прекрасно, за исключением моделей, и коль художник властен в выборе натуры, так следует ему выбирать натуру изящную.

И все же... И все же, когда взглянем после героини «Полдня» на венециановскую крестьянку из «Сенокоса», она на первый взгляд покажется и некрасивой, и грубоватой. И только потом, по размышлении, постигаешь глубину различия самого замысла обеих картин. Во-первых, в картине Брюллова ощутима, при всей правде, некоторая идеализация простой натуры, или, если можно так сказать, некоторая насильственная гармонизация, не найденная в природе, а привнесенная в образ самим художником. Но главное даже не в этом. Молодой Брюллов понимает расцвет человеческих сил прежде всего как полноту сил физических. Неистощимой жизненной силой, радостью бытия веет от его героини. Приближающийся к пятому десятку своей жизни, Венецианов, к тому же часто страдающий от нездоровья человек, которого не называли за красоту лица, как Брюллова, Аполлоном, видит расцвет человеческих сил в ином. Не физическая красота, не только расцвет молодых сил, но красота и зрелость души, духовная возвышенность — вот что в его представлении говорит об апогее созревания человека. Однако в картине «Полдень» отразилось то новое отношение к природе, что созрело в душе Брюллова за долгие пять лет самостоятельной работы. Он не хочет так просто сдаваться. Он пишет в ответ Обществу, что ведь «правильные формы всех между собой сходятся», то есть подчинение единому канону красоты ведет к обезличивающей схожести героев разных картин, разных художников. «В картине посредством красок, освещения и перспективы, — продолжает он, — художник приближается более к природе и имеет некоторое право отступать от условной красоты форм... Я решился искать того предположенного разнообразия в тех формах простой натуры, которая нам чаще встречается и нередко даже более нравится, нежели строгая красота статуй». Как много общего найдет внимательный читатель в этих словах с положениями, которые смело отвоёвывал в глуши Тверской губернии Венецианов! Отыскивая дорогу порой на ощупь, не вникая в нарекания, Брюллов шел своим, пусть несколько окольным и оттого более длинным путем к целям, близким целям венециановских исканий. Удивительно ли, что после возвращения Брюллова в Петербург именно скромный и невзрачный Венецианов окажется в среде петербургских художников как раз тем, к кому потянется блестящий, овеянный мировой славой великий Карл...

Венецианову драматические ноты, трагизм бытия были чужды. Для воплощения третьей картины своего цикла он избирает не глухую ненастную осеннюю пору, а осень едва ощутимую, нежную, миг, в котором слиты конец лета и первое, еще робкое дыхание грядущего угасания. Во всех картинах Венецианова природа предстает в расцвете сил: «Крестьянские дети в поле», «Мальчик со змеем», «Жница», «Жнецы», «Пелагея». Он пристрастен к щедрой поре плодоности, когда созревает хлеб, когда в лесу пошли грибы и ягоды, когда всякое малое зерно весны как бы каким-то чудом превратилось в рожденный любовью солнца к земле плод.

Под очарование изображенной в «Жатве» картины природы мы попадаем безоговорочно, сразу. На следующем этапе восприятия неожиданно возникает некоторое чувство странности: присутствие человека в картине настолько явственно ощутимо, а меж тем во всем полотне нет ни одного сколько-нибудь обстоятельно написанного лица. Картина, которую по традиции принято считать жанровой, бытовой, в сущности, решена без единого человека. В смятении мы торопимся вернуть ощущение полноты, рожденное первым взглядом. И оно возвращается. По мере постижения картины оно не просто возвращается в первоначальном виде, оно растет, увеличивается, множится разнообразием пластических модификаций. Снова — новизна, снова — острота художественного открытия. Ведь в довенециановских пейзажах, не говоря уж о картинах иных жанров, сколько бы маленьким ни оказалось в композиции лицо, ни один, кажется, художник не рискнул не наделить его достаточно четко читаемыми чертами.

По сравнению с «Весной» и даже с «Сенокосом» Венецианов от важно отказывается от достоверно-конкретного в пользу обобщенно-монументального. В «Сенокосе» он прибегает к приему крупного плана, крупного кадра: там главное — лицо крестьянки. Здесь — вся сцена отодвинута от нас, она воспринимается как цельный далекой образ. Работая над «Гумном», «Очищением свеклы», «Сенокосом», художник стоял близко от природы, рядом, в двух шагах, слыша теплое дыхание своих героев. Теперь, отойдя на большое расстояние, он уже в самой действительности воспринимает некую общую картину. Глаз перестает быть простым проводником между человеческим взглядом и внешним миром. У Венецианова уже давно стало обыкновением: на окружающее он смотрит глазами художника, но, пожалуй, еще ни разу ему не удавалось с такой убедительной силой слить видение мира и представление, знание о мире, о природе, о жизни человеческого духа. В тот момент, когда с определенной дистанции он смотрел на эту женщину, сидящую с ребенком на помосте, когда вбирал в себя неподвижным взглядом все сразу: ее, поля за нею, старый сарай, малоразличимые фигурки жнецов во ржи, — он замер, как ученик перед учителем: сама природа давала ему величайший урок

синтеза и открывала тайну, как эту синтетическую цельность сохранить в мире будущей картины. Кажется, никогда еще не удавалось ему быть столь верным внутренней сущности природы и сохранить художественную независимость от нее. Кажется, он успел отвести глаза от модели в тот самый момент, когда она уже постигнута и вот-вот грозит подчинить его себе. В этот момент в творческий процесс активно включается работа воображения, работа как бы из глубины памяти, глубины воспоминания. На этом благостном взаимодействии плетения жизни, зрения, воображения и соткана основа, быть может, самого лучшего композиционного полотна Венецианова — картины «На жатве. Лето».

Волею, властью художника наш взгляд после охвата всей сцены в целом находит и надолго останавливается на фигуре главной героини. Мы не знаем, какие у нее глаза, мы не можем прочесть, что выражается в ее взоре. Едва означенная линия профиля — и это все, что говорит художник о ее лице. Крестьянка, отдыхая, кормит ребенка. В отдыхе была показана в свое время и сидящая слева на переднем плане героиня «Гумна». Но там все в ее облике было очерчено четко, едва не достигая грани, за которой маячит жесткость, там все было в полной мере материально, весомо, даже чуть тяжеловесно. Там натура все же еще властвовала над художником. Решение образа героини в «Сенокосе» стало промежуточным звеном. В третьей картине цикла все едва означено, легко, прозрачно. И вместе с тем ясно. Глубоко прав М. Алпатов, сказавший, что в самой отчетливости пластической формы, в образной ясности проступает здесь нечто от эллинизма, здесь присутствуют качества, которые ставят Венецианова в один ряд с мастерами Древней Греции и Древней Руси, включая великого Андрея Рублева.

Какими же средствами достигает этих высот художник, чем вызывает в нашем воображении столь богатые, сложные, многообразные ассоциации?

Когда-то Гёте пронизательно заметил: «Материал видит всякий; содержание находит лишь тот, кто имеет с ним нечто общее, а форма остается тайной для большинства». Попробуем, однако, проникнуть в эту тайну. Право же, «путешествие» вслед за художником, ищущим пластические формы воплощения дорогого его сердцу замысла, может подчас оказаться едва ли менее увлекательным, чем описание событий какой-либо, преизбыточно полной приключений жизни. Это «жизнеописание» принадлежащей исключительно самому художнику внутренней жизни, «жизнеописание» его духовных исканий.

Что в творческой системе Венецианова опережало — разум или опыт? Кажется, ответ прост и однозначен: конечно опыт, ибо он прежде всего художник чувства, так мы его воспринимаем. Но сам-то он, как ни неожиданно, огромное значение придавал роли разума, рациональной разработке замысла. Мы встретили среди его записок даже

такую мысль: «Уважать ли достоинства людей, которые производят хорошее инстинктом, а не разумом». Он не ставит после фразы знака вопроса, но в ней живет вопросительная интонация, интонация сомнения. Наверное, правильное всего сказать, что чувства и разум в его поисках равнозначны. Классицизм безоговорочно возглашал примат разума. Романтизм устами одного из своих приверженцев, Ореста Кипренского, восклицал: «Кто говорит, что чувства нас обманывают?» В унисон этим словам звучат слова другого великого романтика века, Роберта Шумана: «Разум может обманывать, чувства — никогда». В яростных спорах классицисты и романтики не уловили тот час, когда на европейской арене, сперва тихо и незаметно, появился третий претендент на истину, усвоивший самое драгоценное от романтизма и классицизма, примиривший сердце с разумом. Некоторое время спустя, когда черты его вполне проявились, его назвали реализмом.

Венецианов, романтик и классик одновременно, то чеканной формулировкой подводил итоги своего чувственного опыта, то, наоборот, практикой проверял наметки теоретических положений. В рукописи «Нечто о перспективе» рядом с положением о роли в творчестве словесности, логики, метафизики поставлен значок **W** и приписано: «Каждая черта должна быть основана на логических причинах». Далее читаем о том, что при изучении остеологии необходимо «наблюдение связей частей скелета и в них общего, форм общих и частных, особенно головам принадлежащих, изменение оных в движении», что в анатомии важен не счет мускулов, а движение их, внимание к тому, как это движение отражается поверхностью кожи, поэтому так важно следить за мимикой. И наконец, — во имя чего все это столь категорически необходимо: для выражения «действий душевных». Все эти положения находят блистательное претворение в решении образа главной героини картины «Жатва». Многое из того, о чем могло бы нам сказать ее лицо, ярко и полно открывает фигура. Редкая согласованность в едином состоянии всех членов — чуть согбенная спина, по-крестьянски прямые, чуть угловатые плечи; трогательная, тонкая, открыто-беззащитная шея, бережно обнимающие ребенка руки... Венецианов уже не только знает, что рука, спина, изгиб тонкого стебля шеи, наклон головы — именно этот — все живет в нерасторжимой взаимосвязи и, изменись одно, вслед за ним изменится и все остальное. Рука, спина, шея здесь суть выражение состояния и чувств изображенного человека. Всегда скупой и строгий в выборе жестикологии, он понимает движение тела не просто как телодвижение, но, как когда-то выразился Леонардо, он уверен, что движения «должны быть вестниками движений души того, кто их производит». В «Лете» движений явных, внешних почти нет. И почти нет действия. Подчиняясь минуте великого покоя, разлитого в природе, герои, в сущности, бездействуют: во власти покоя главная героиня; около нее, то-

же в неподвижности, стоит женщина в синем сарафане. Другая, что стоит по пояс во ржи, разогнув натруженную спину, тоже на миг вышла из ритма работы, замерла в неподвижности. Ритмы движения в «Сенокосе» строились на контрасте покоя, царящего на первом плане, и наполнения размеренным, неустанным движением плана заднего. В «Весне» плавным движением пронизано все: шаг женщины, ведущей лошадей, гонимые весенним ветром облака, трепещущие листья. Чувство движения усиливалось там и еще одним необычным приемом: линия горизонта справа резко закруглена вниз, ход облаков направлен слева направо и от земли вверх; кажется, будто они вот-вот совсем оторвутся от горизонта и скроются за верхним краем полотна. В картине «На жатве» даже облака замерли, они не летят, а неподвижной грядой нависают над землей, погруженной в истому последнего знойного дня ранней осени. Недвижен густой, плотный, напоенный жаром и тончайшей хлебной пылью воздух. В композиции царствует спокойное равновесие. Казалось бы, легче всего было бы добиться этого впечатления, идя путем откровенной симметрии масс. Но Венецианов ищет более сложных, более тонких путей: к единству и покою он мастерски приводит резкие сдвиги асимметричных крупных масс. Он давно уже открыл свою композиционную тайну — вопреки академизму, требовавшему местоположения главного героя в центре, на пересечении диагоналей холста, он строго геометрический центр картины оставляет пустым, развертывая композицию вокруг центральной осевой линии. Так было в «Гумне». Так было в «Весне». Так строит он композицию и в «Жатве». Если мысленно провести линию, делящую холст надвое, на нее не попадет ни одной фигуры — снова небо, снова земля, голые доски помоста и голень вытянутой на нем ноги главной героини. Мало того, что художник сильно сдвигает влево саму фигуру крестьянки. Он смело нагружает левую часть холста еще плотно сбитой, весомой массой полуфигур другой женщины и ребенка. Кажется, что коль скоро он ищет выражения величавого покоя, он поторопится скорее уравновесить этот беспокойный перевес чем-то весомо-плотным, помещенным в правой части картины. Однако предметно эта часть холста почти пуста: стерня, стебли ржи, несколько снопов. Почему же тогда левая часть не «опрокидывается»? Отчего же при столь явном неравновесии, как будто должном внести тревожащее чувство беспокойства, нами все же овладевает блаженное чувство покоя? Ответ один: цвет, только цвет восстанавливает в картине искомое равновесие. Вот где с редкой наглядностью проявляется мастерское владение слитностью цвета и предметной формы — цветоформой, заветной целью каждого подлинного живописца. Золотистый тон несжатой ржи кажется Венецианову недостаточно весомым. И он сразу за фигурой матери, слева от нее, в следующем за ней пространственном слое «вынимает» плавно закругляющийся квадрат ржи, оставляя на этом месте пустошь стер-

ни тяжелого, оливково-коричневого, но не утратившего теплой золотистости цвета. Дальше вглубь ритмическая организация холста строится так же вокруг центральной осевой линии уже в неразрывном единстве не только цветом, но и приемами решения пространства.

Можно смело сказать, что в этой картине Венецианов добивается высшего мастерства овладения пространственных далей. Поверхность любой картины — всегда плоскость. Венецианов каждый следующий от низа вершок вертикальной поверхности картины «отбирает», «отвоевывает» от плоскости и опрокидывает вдаль; реальная полоска реального холста шириною в каких-нибудь два-три сантиметра под его мастерской кистью превращается в очередной широкий, широчайший пространственный слой. Так он «вбирает» в маленький холст огромные жизненные пространства.

Ритмическое сочетание вертикалей и горизонталей, с помощью которых строится костяк композиции и реализуется пространство, основано здесь на явной доминанте горизонталей. Это естественно согласуется с замыслом: ведь горизонталь — носительница покоя, вертикаль — движения, беспокойства. С самого переднего края картины художник настаивает на приоритете спокойных, идущих параллельно земле и потому заведомо устойчивых горизонталей: он не только отдает широкую нижнюю полосу картины ровной полосе деревянного помоста, на котором сидит героиня, но еще и проводит по нему четкие линии стыков между составляющими его досками. Трудно сказать, быть может, вытянутая вдоль помоста нога женщины продиктована живой позой модели. Не исключено, однако, что художник прибег к ней сознательно, желая живой человеческой плотью подкрепить преобладание в композиции покойных горизонталей. Возведение помоста на переднем плане имеет еще одно важное значение. Сам Венецианов глядел на изображаемую сцену издали. Написанная картина оказывается перед самыми нашими глазами, в зависимости от нашего желания она может оказаться максимально приближенной к нам. Но художник хочет и в нашем восприятии сохранить впечатление цельного, далекого образа, поэтому широкой, почти нейтральной полосой помоста он отъединяет, отдаляет от зрителя самое картину, способствуя тому, чтобы и мы, как он, могли единым взглядом, на едином вдохе вобрать в себя слитную цельность неба, земли, человека. Есть у этого помоста еще и третья «роль» в образной ткани картины. Но об этом — чуть позже.

За гранью помоста горизонталь уже вступают во взаимодействие с вертикалями — вертикаль фигуры героини «утроена» полуфигурами, стоящими сразу за помостом. В середине картины художник прибегает к единственной жестко определенной вертикали — это край стены старого сарая. Остальные — фигурки женщин, возвышения снопов — мягки по очертаниям, ненавязчивы, деликатны. Эти

вертикали имеют в картине двойную роль. Во-первых, они на некоторое время приостанавливают движение нашего взгляда вглубь, замедляют его, давая возможность, даже скорее вынуждая вжиться в атмосферу каждого следующего пространственного слоя. Во-вторых, они сознательно помещены в разных слоях пространства, и, переходя поочередно с одной вертикальной формы на другую, наш взгляд осуществляет в восприятии объединение воедино разных этих слоев. Но мягкость вертикалей обеспечивает необходимые точки лишь временного сопротивления движению вглубь, а отнюдь не точки препятствий, которые могли бы это движение действительно прервать, остановить. Сарай, снопы, фигуры, находясь от нас на далеком расстоянии, казались бы плоскими, если бы не возобладание инерции глубинного движения. Благодаря ей, этой инерции движения в глубину, плоскостность среднепланых форм обретает ту меру объема, которая соответствует их расстоянию от переднего плана, от нашей точки зрения. Соотношения вертикалей и горизонталей, меры объема и уплощенности построены на тончайших нюансах. Следующие за средним планом горизонтальные планы уже совсем лишены вертикалей, лишены «сбоев» в движении. Они ритмически построены — почти целиком — только на цветосветовых средствах. На ближнем плане еще действуют предметные характеристики, сперва достаточно отчетливые: красные сарафан и повойник крестьянки, синие платок и сарафан той, что стоит у помоста. Затем — менее определенные, обобщенные: полоса стерни, золотисто-желтая стена ржи, снопы сжатого хлеба. На дальних же планах уходящая вглубь череда горизонтальных полос означена лишь неоднократным чередованием света и тени. От начала полотна до линии горизонта ритм чередования убыстряется стремительно, планы делаются все уже и уже.

Пожалуй, еще ни в одной картине Венецианова цвет не играл столь важной роли в образной ткани полотна. При всем стремлении к «натуральности», Венецианов понял, что имитация красок природы тщетна. Художник, человек не в силах охватить и передать все существующее в природе многообразии красок и их нюансов, бесконечно увеличенное к тому же работой света. Зато теперь Венецианов досконально изучил возможности собственной, «венециановской» палитры, скупой по числу красок и щедрой в богатстве их смесей. Он видит главную задачу в том, чтобы на свой, индивидуальный язык перевести реальное многообразие красок, увидеть точный цвет натуры, транспонировать его на живописный язык, подчинить колористическую гамму образному содержанию. Переднему плану, характеристике «картинного пространства», принадлежащего главной героине, он придает особенную значимость контрастами ярких цветов. Дальний план решен, напротив, непрерывными переходами близких, родственных глуховатых тонов. При этой сближенности то-

нов использование приемов контрастных пятен становится средством обогащения сдержанной гаммы. Лейтмотив цветовой гаммы — естественное сосуществование золотисто-желтых, теплых красных и, тоже теплых, оливково-золотистых тонов. Горячие красные — в одежде крестьянки — надолго удерживают наш взгляд. Ее голова приходится не на зеленоватый фон стерни, а на золотистый — почти как фон в иконах — цвет несжатой ржи, заполняющей всю центральную часть картины. Теплые желтые настолько доминируют в общем тоне, что, светясь сквозь зелень стерни и даже сквозь темно-зеленую тень, падающую от сарая, делают и эти части полотна теплыми. Интересно, что Гёте в своем учении о цвете, говоря о чувственно-нравственном воздействии цвета на человека, считает, что киноварно-красный в сочетании с желтым образует активную гамму, в которой наиболее полно выражается жизнь. Желтый несет в себе свет и тепло. Оранжевый вызывает чувство, близкое к блаженству, — как цвет пламени или заходящего солнца. Как раз на преобладании этих жизнетворных цветов и строит гамму в «Жатве» Венецианов. Этот колорит вызывает такое состояние души, когда, по словам Гёте, «глаз радуется, сердце расширяется, настроение просветляется, кажется, что повеяло теплом».

На переднем плане художник еще отчасти пользуется предметным, почти локальным цветом, красным и синим. Но уже белые рубахи женщин целиком сотканы из рефлексов; от фигуры матери падает на помост прозрачная тень. Фигуры среднего плана растворяются в световоздушной, осязаемой среде, их контуры «смазаны», слиты с пейзажем. Эта «смазанность» вызвана заботой о цельности. Чтобы уловить степень освещенности, общий колорит дальних планов, Венецианов старался словно бы не вглядываться в каждый отдельный предмет, отрешиться от фиксирования их точных контуров. Собственно, и на переднем плане четкость предметных форм, как еще ни в одной картине Венецианова, разве что в «Утре помещицы», растворена в подвижной зыбкости рефлексов. Лейтмотивом в картине «На пашне» были разнообразные модификации голубого, кое-где данного яркими вспышками: глаза и сарафан героини, одежда второй борющейся женщины вдали, цветы, которыми играет младенец. Сам весенний чистый воздух пронизывает холст прохладной голубизной. Поэтому, несмотря на яркое солнце весеннего дня, Венецианов, подчиняясь замыслу, теплотой солнечного света пользуется там крайне осторожно. В «Жатве» он, напротив, дорожит каждой каплей золотистого света, на теплой желтой основе которого замешана общая цветовая гамма. Эта основа ощутима даже в тенях, а рядом с тенью, падающей от сарая, — самым большим затененным куском холста — он отчетливо высветляет зелень стерни: будто изгнанный тенью свет не пропал, а лишь вытеснился и уместился как раз рядом с тенью, удвоив естественную освещенность земли за гранью тени.

Здесь все поражает не натуральностью, но преображенной естественностью звучания цвета. Краска, та краска, которой красят дома и скамьи, кресты и заборы, претворена в живописные аналоги воздуха, света, тела, земли, тканей. Добиваясь правды, он проходит между Сциллой и Харибдой: сильное воздействие света у него не перебивает плавности светотеневых переходов, а резкие цветовые контрасты не нарушают общей цветовой гармонии. В результате он достигает крайне сложного: высокой гармонии светотеневой и цветовой характеристики живого, зримого мира. Если искать в тогдашней русской литературе словесный эквивалент венециановскому образу природы, то скорее мы найдем его не у поэта-прасола Кольцова, во многом очень родственного Венецианову, а у Державина:

Как бежит под черной тучей тень
По копнам, по снопам, коврам желто-зеленым;
И сходит солнышко на нижнюю ступень
К холмам и рощам сине-темным.

В первой половине XIX века русская поэзия начинает все более «цветно» воспринимать окружающий мир. Постепенно простое название цвета — аналог локальности в академической живописи — все более вытесняется его образной сущностью. Наибольшего достиг и в этом Пушкин. У него уже не просто предметное обозначение спектральных цветов — желтый, красный, синий и прочие. Он как бы смешивает, как живописец на палитре, открытые цвета и получает сложный колористический сплав: «Роняет лес багряный свой убор...» Далекой пейзажный образ он, напротив, слагает в целое из нескольких разных цветов: «Вперял он неподвижный взор на отдаленные громады седых, румяных, синих гор...» Наконец, поэт рождает ощущение цвета не общепринятым названием, а идя от сложной колористической природы того или иного реального предмета: «Ненастной ночи мгла по небу стелется одеждою свинцовой...» Он не только умеет разглядеть «сиянье розовых снегов». Он способен на подлинно живописные цветовые открытия. Еще живопись не знала, что тень на снегу, снег в колее могут быть в определенных условиях освещения не серыми, не голубыми даже — синими, а Пушкин уже сказал: «Несется вдоль Невы в санях. На синих, иссеченных льдах играет солнце. Грязно тает на улицах разрытый снег».

Пейзаж в «Жатве» задает торжественную тональность всего полотна. Чтобы не оставить главную героиню во власти обыденного мотива, чтобы полноправно и естественно сопоставить ее с землей и небом, Венецианов прибегает еще к одному приему: сажает крестьянку на высокий помост, будто возвышает ее над будничной повседневностью. Теперь искомое найдено. Соотношение огромного неба и бескрайней земли, соотношение жизни человека и бытия природы обрело равновесие. Неразрывная слитность воплощена с редкой пласти-

ческой обобщенностью. Эта обобщенность рождает ощущение подлинной монументальности. Когда смотришь на репродукцию с картины, невозможно поверить, что ее размеры составляют всего-навсего шестьдесят сантиметров по высоте и менее пятидесяти — по ширине полотна.

Итак, цикл «Времена года» завершен. Завершен лучшим творением художника, картиной, в которой нашли воплощение самые важные понятия, являющие собой модификации от столь существенного, несущего глубокий нравственный смысл корня «род»: урожай рожденной родной землей ржи (рожь — тоже производное того же корня), величие родимой природы, прирожденная стать русского народа...

Сопряжение этапов человеческой жизни с течением дня — утром, полуднем, вечером, ночью, с временами года — весенним пробуждением, летним расцветом, осенним угасанием и зимним сном — было одним из первых сокровищ кладовой жизненного опыта человечества. Рожденное от первобытной слитности жизни человеческого существа и бытия земли, это чувство было сперва смутным, как догадка. Затем, в дальней глубине веков, оно постепенно было осмыслено. Затем — трудно сказать, когда и кем именно в самый первый раз — претворено в образное отражение, став предметом искусства. Позднее человек, отчасти в «уплату» за блага цивилизации отторгнутый от естественной близости с землей, отгороженный от нее каменными стенами городов, частично терял живительную связь с природой, тоскуя и томясь. Мыслители эпохи Просвещения, а вслед за ними представители романтического направления всего мира были одержимы идеей возврата человека к природе, возрождения обновленных связей меж ними. Венецианов в своих поисках не был одинок. Не был одинок, но был глубоко индивидуален и остронационален.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ

Мы долго пробыли в мире лучших созданий Венецианова. Мы долго пробыли с ним на вершине его творческого пути. Его достижения, его новации в большой мере определяют и вершину тогдашнего русского искусства.

Однако покамест еще рано начинать «спуск». Ибо эта пора означена, помимо трех полотен цикла «Времена года», еще и целой галереей замечательных образов, крестьянских и не только крестьянских. Почти все лучшее, самое глубинное по содержанию, самое совершенное по форме создано именно в тот недлинный временной отрезок.

Аполлон Мокрицкий, венециановский ученик, в своих воспоминаниях об учителе, в целом скудных по содержанию, тем не менее рождает несколько очень пронизательных замечаний. Вот одно из них:

«...никто лучше его не изображал деревенских мужиков [здесь Мокрицкий употребляет слово «мужики» не столько в смысле определения мужеского пола венециановских героев, сколько в понятии мужицкого, то есть простонародного сословия. — Г. Л.] во всей их патриархальной простоте. Он передал их типически, не утрируя и не идеализируя, потому что вполне чувствовал и понимал богатство русской природы... умел передать в них даже ту матовость, запыленность и неблестящность, которые сообщает мужику его постоянное пребывание или в поле, или в дороге, или в курной избе; так что, выражаясь фигурнее, можно сказать: от его мужиков пахнет избой». Отмечает Мокрицкий и еще одну важную черту творчества учителя — его безграничное доверие к природе. Все эти свойства наиболее полное воплощение нашли в женских крестьянских образах.

Но Венецианов в поисках идеала, нравственного идеала эпохи, не замыкался в рамках одного лишь крестьянского сословия. Вспомним, как много черт русской женщины первой половины XIX столетия, признаков ныне укоренившегося понятия «венециановская женщина» читалось в образе княжны Путятиной, Е. Венециановой. Эти черты найдут развитие в портрете М. Философовой, портретах жены, Марфы Афанасьевны, дочерей художника. Поэтому нельзя не согласиться с Н. Врангелем, когда он говорил: «И множество изображений людей его времени, членов его семьи и его друзей — все вместе составляют тот тесный семейный круг, в котором личность Венецианова приобретает еще большее обаяние и прелесть».

Но конечно же, вне всяких сомнений, наивысшие достижения в области созидания обобщенного образа русской женщины лежат в его крестьянских портретах. И не потому только, что он первый с такой глубиной и серьезностью взялся за изображение героинь, которым прежде почти не было места в искусстве, не потому, что он изображает, но ничуть не менее потому, как он это делает.

Как показывают самые верные свидетели — сами его картины, — более всего мила его сердцу пора жатвы. Помимо центральной картины, Венецианов пишет «Жнецов». Он делает пастелью пленительную композицию «Крестьянская девушка с серпом на плече, во ржи», наконец, создает отточенный по исполнению, совершенный по образному решению маленький холст «Жница».

В этой работе, как, пожалуй, ни в одной другой, Венецианов отдается героизации образа. Конечно, это было в первую очередь вызвано характером самой модели. Глядя на нее, он не уставал поражаться, как из недр многих поколений, живших тяжкой, подневольной жизнью, мог вырасти такой характер, возникнуть такая красота черт, строго пропорциональных, идеально, классически правильных. Головка посажена гордо. На строгом, прекрасном лице нет и тени улыбки, нет мимолетного суетного движения. Она недвижна, как статуя. В этой устойчивости фигуры сквозит непреклонная стойкость

чистой, юной природы, еще не потревоженной житейскими невзгодами. Устойчивость композиции могла бы перейти в застылость, если бы не разнообразные ритмы полукружий, пронизывающих весь холст: полукруг серпа, охватывающий нижнюю часть холста, мягкие, упругие и свободные ритмы сгибающихся под тяжестью налитого зерна зрелых колосьев, круглый вырез рубашки и снова определенно четкие, почти жесткие круглящиеся линии заботливо ровно посаженного на голову кокошника. В этом строгом строе образа было бы неместно ни многоцветье, ни текучая размытость контуров, ни ласковая мягкость и трепетность светотени и воздушной среды. Несколько ясно определенных цветов взяты с той же отчетливостью, какую диктовал сам характер модели. Господствующими цветами и здесь художник делает красное и желтое. Но сама природа обоих цветов здесь иная, чем в картине «На жатве». Там идея материнства, нежной и горячей материнской любви словно бы призвала художника отыскать на палитре самый теплый желтый, самый горячий красный. Теплые оттенки колорита диктовались и выбранным состоянием природы — день, час, когда усталое солнце свой последний жар отдает земле. Строгий, непрístupный характер молодой жницы — ее независимость и отстраненность от нас усилена и тем еще, что в отличие от большинства венецианских героев она смотрит мимо нас, в какую-то, ей одной ведомую даль, — вызвал к жизни иные колористические интонации. Малиновый кокошник, розово-сиреневая лента на нем, голубоватые белки глаз — все пронизано холодными оттенками. Даже освещенная солнцем розовая щека девушки и то соткана из голубоватых и розово-сиреневых холодных тонов; вокруг, тесно обступив фигуру, стеной стоит высокая рожь, пространство резко замкнуто колосьями со всех сторон и затенено. Благодаря этому приему не только сама рожь утрачивает золотистую теплоту, но и отбрасывает холодные рефлексы на лицо, шею девушки, на белую рубаху. Но Венецианов чувствует: если допустить в холсте безраздельное господство холодных оттенков, то и образ может обрести чрезмерную холодность, бесстрастность. Будучи прирожденным колористом, художник интуитивно чувствует природу нравственного воздействия цвета на душу человека. И вот под фиолетовую окраску сарафана он кладет теплую желтоватую подкладку. Господство лилово-красных он ограничивает, «утишает» большим пятном теплого солнечного света, освещающего высокий лоб девушки, разбавляет голубоватую белизну рубашки теплыми бликами, наконец, как бы концентрирует все откровенно теплые желтоватые и коричневые цвета в загорелой руке жницы, держащей серп. Снова солнечный свет обретае под его кистью чудодейственные свойства. Недаром Венецианов считал, что осветить солнцем — это значит «оживотворить»...

Когда рассматриваешь галерею женских образов, созданных Венециановым в пору расцвета, удивляешься разнообразию его худо-

жественных приемов. Крестьянские женщины, крестьянские девушки, крестьянские девочки Тверской губернии первой четверти XIX века! казалось бы, сам жизненный материал столь локален, что избежать повторений почти немислимо. И тем не менее, Венецианов в те годы не то что почти, а просто ни разу не применяет к изображению двух разных людей один и тот же прием. Его ранние пастели были довольно близки по манере. В процессе работы над «Очищением свеклы», «Утром помещицы», «Гумном» он вел с самим собою беспощадную борьбу, борьбу с устоявшимся было набором своих собственных приемов, с привычкой к чужим манерам, «двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенной». Впрочем, справедливости и объективности ради следует заметить, что на практике он, собственно, этими «эрмитажными манерами» и не пользовался.

Пожалуй, единственное исключение — композиция «Обручение св. Екатерины», которую при известных обстоятельствах можно было бы считать произведением неизвестного мастера западноевропейской школы живописи, так безлика она по образному решению, композиционному строю. Этот этап творчества, мелькнув быстро и незаметно, безвозвратно ушел для Венецианова в прошлое.

Теперь, глядя на новое лицо, он умеет в воображении составить такую комбинацию из имеющихся в его арсенале изобразительных средств — цвет, свет, композиция, ритм линий, колористических масс, — которая дает ему возможность создать своего рода пластический эквивалент неповторимо индивидуальной личности.

Вот две работы. Холст и пастель. В обеих полное совпадение сюжетного мотива: молодая девушка с серпом стоит среди спелой ржи. Но сходство начинается и кончается тем, что в обеих картинах фигурирует ржаное поле, девушка да серп. Это даже не парафраз одной и той же темы, настолько различны образы героинь, настолько отличны способы их пластического воплощения. Сама техника пастели как нельзя лучше отвечает нежной, трогательной, чистой натуре, неустоявшемуся характеру маленькой жницы. На оклик — то ли Венецианова, шедшего в тот миг мимо, то ли на наш — она распрямилась, отвела глаза от работы, а ловкие руки привычно и умело продолжают скручивать жгут для вязки снопа. Глаза широко раскрыты, взгляд задумчив, спокоен. О нем хочется сказать — медленный взгляд. Кажется, что, и работая, она была погружена в тихие светлые мечтания и след их не успел растаять, когда она обернулась, услышав в тишине звучание своего имени. Исходящей от нее душевной чистотой, мечтательностью, самоуглубленностью и даже этим мягким наклоном головы она вызывает в памяти образ княжны Путятиной. Несмотря на сословное различие: княжна и крепостная, обе девушки в трактовке художника равны, это родственные души. В портрете Путятиной покой тоже был временным — художник озаботился создать ощущение, что она лишь на минуту присела на камень: выпрямившись, она буд-

то готова вот-вот встать и продолжить свою одинокую прогулку. Маленькая жница тоже полна внутреннего движения: руки продолжают делать свою работу, кажется, еще не успокоилась рожь за ее спиной, всколыхнувшаяся от резкого движения девушки, свершенного секунду назад. Мотив движения в противоположность откровенной стагуйности героини предыдущего портрета живет и в наклоне головы, в намеренном отступлении от строгой центричности положения фигуры в листе. Движение нарушает классическую уравновешенность композиции. Цвета, мажорные и нежные — голубой, теплый красный, зеленоватый, светло-коричневый, — «расплавлены» игрой светотени, подвижными бликами рефлексов. Подвижный, неустоявшийся характер находит пластическое выражение в расплывчатости контуров, веселой игре света с цветом на личике девушки, ее белой кофте, на ставшей вокруг нее спелой ржи.

В короткую страду жатвы от света до темноты все в поле. Деревня пуста. Малые ребятки при матерях, те, что постарше, уже сами работают. Безлюдно в деревне. Разве кто уж совсем бессильный и хворый лежит в одиночестве в душном тепле протопленной вторых спозаранку русской печи. В пыльной траве лениво бродят отъезжающие за лето куры.

Из барского дома, аккуратно приладив на плече ремень этюдника, с сияющим белизной чистым холстом, набитым гвоздиками на небольшой подрамник, с легким мольбертом под мышкой выходит хозяин. Путь его лежит туда, в поля, где кипит работа, вслед за его крестьянами, вслед за его героями. Его работа неотделима от их труда. Его жизнь тесно переплетена с их бытием. Его искусство вырастает из этих сложных связей и переплетений.

Венециановские крестьяне так привыкли видеть своего хозяина с его рабочим инструментом рядом с собою, что подчас совсем утрачивали сковывающее чувство его присутствия, не ощущая это присутствие посторонним или обременительным, а порой попросту забывая о нем. Однажды ему удалось подсмотреть на жатве сценку, за которой ему как-то сразу вообразились очертания возможной картины: крестьянка с сыном, забывшие на миг о жнивье, с упоением любовались нечаянно присевшими на руку жницы пестрокрылыми бабочками, удивленные совершенной красотой этого малого создания природы. Оставаясь незамеченным, Венецианов залюбовался этой картиной. Его поразило нечто более сложное, более духовное, более возвышенное, чем яркая красота гармоничной окраски раскинутых крыльев бабочек. Его поразила та душевная красота, непосредственность живого чувства, которая внезапно открылась в этих простых людях от встречи с прекрасным творением природы. Вот это-то и стало содержанием небольшой картины, которую художник коротко и неприятно называл «Жнецы».

Этого мальчонку, сына жницы, Венецианов заметил давно. Заларка среди сверстников выдавался острым умом, сметливостью, особой природной быстротой отклика на вещи и всякие происшествия, явления мира вокруг него. Мы с ним еще встретимся — Венецианов не только напишет его отдельный портрет, но и сделает его облик прототипом в одной из церковных икон, писанных им для Покровской церкви; эта икона и поныне находится в церкви села Покровского. Конечно же, не раз он видел, знал в лицо и по имени и его мать, но прежде ее усталое, некрасивое и в каждодневном мелькании шурыядное лицо ни разу не остановило на себе взор художника. Сегодня Венецианов увидел ее преображенной, открывшейся в уловленном им моменте возвышенного переживания.

Мать и сын сейчас, в своем бытии в картине, очень непохожи. Жесты, выражение лиц, несмотря на то, что их чувства вызваны одной причиной, резко отличны. Видимо, как раз эта возможность сопоставления двух характеров, двух разных душевных состояний и утвердила Венецианова в том, что задуманное изображение должно стать не этюдом, но обрести форму картины, как понимал ее специфику тогда Венецианов. Тут надобно оговориться: большую часть из того, что мы сегодня считаем лучшим в наследии Венецианова, сам-то он считал не картинами, а «этюдами... в безусловном подражании натуре». Сколько ни велика была его независимость от академических канонов, все же в трактовке самого понятия «картина» он не был вполне свободен и независим. Он полагал, что изображение лишь тогда достойно именоваться картиною, если в нем явно обнаруживается некая сюжетная завязка. Композиция должна состоять из многих, нескольких или хотя бы двух фигур. И еще одно — картина требует, по его представлению, своей меры живописной законченности, академической «гладкописи»; трепетность письма, след мазка, след живого движения кисти — все это художник может позволить себе только в этюде.

Следуя этим принципам, он и стал писать «Жнецов». В тот день, когда он, оставаясь незамеченным, любовался представшей перед ним сценой, он в конце концов не выдержал, окликнул их. И затем попросил снова принять ту позу, в которой неожиданно застал их. Бабочки улетели, их пришлось писать потом с наколок из коллекции. А вместе с ними как бы улетучилось и нечто от живой непосредственности ушедшего мгновения. Снова вернуться в ту же позу людям было не просто — они же не фиксировали ее в сознании. Пришлось художнику вмешиваться самому: руку чуть повыше, ближе лица, не тот, и еще раз не тот наклон головы... Искомая законченность, заглаженность письма потребовала длительного позирования. Порой на лицах вместо восхищения красотой нет-нет да и промелькнет усталость томительной неподвижности.

И все же Венецианову и здесь удалось остаться самим собой. Он сумел, несмотря на некоторую сухость, рожденную заглаженностью манеры, сделать теплый колорит картины очень гармоничным, не утратить достоверность цвета. Ему удалось достичь большего; несмотря на некоторую скованность долго позировавших героев и его собственную сдержанность, осторожную тщательность письма, он все же сохранил в холсте и донес до нас то чувство как бы двойной красоты, поразившее его в тот первый миг, когда его глаза наткнулись на крестьянку и самозабвенно прильнувшего к ней сына: они восхищены красотой создания природы, а сам художник в свою очередь очарован их восхищением, их душевным волнением. Радость Захарки простодушна и непосредственна. Сотни раз, как бы не замечая, видел он этих бабочек. И вот пришел миг, когда их красота открылась ему, пришел момент возвышенного состояния, когда привычное и примелькавшееся маленький человек увидел словно впервые. Душевное состояние матери иное. Она уже пережила когда-то то чувство, которым охвачен сейчас ее сын. Ей уже ведома печальная преходящность радости. Она задумчива и даже чуть грустна. Склонив свое лицо к лицу сына, она радуется иной, отраженной, его радостью, сопереживает его восхищению; словно бы причащается светом и чистотой детской души.

Сохранилось в «Жнецах» и то свойство, которое отличает все лучшие работы художника, — естественность. Одна из важных причин этого качества творческого метода Венецианова кроется в том, что, создавая крестьянские образы, он не находился со своими героями в «принудительных» отношениях художника и заказчика, заказчика, своего рода «хозяина» положения, и покорного его желаниям и воле — пусть лишь до известной степени — исполнителя. Для истинного художника такое противоестественное положение невыносимо. Не поэтому ли на лицевой стороне портрета М. Философовой появилась столь примечательная собственноручная надпись: «Венецианов в Марте 1828 года сим оставляет свою портретную живопись». Это решение нуждается в некотором уточнении. В 1828 году Венецианов вознамерился оставить не вообще портретное искусство, а лишь заказную портретную деятельность, хотя редкие исключения будут еще и в этой области. Именно тогда он нашел и утвердился в новом пути — создании портрета крестьянского, в котором его художественные идеи могли проявляться свободно и независимо.

По-видимому, до этого ему за не слишком долгую и обширную практику портретиста довелось немало пострадать от капризов заказчика. Иначе из-под его пера не вышли бы такие горькие строки: «...наш брат [имеется в виду русский художник, не ставший модным в светском обществе, в том числе сам Венецианов. — Г. Л.] должен иногда делать не то, что видит сам, а что видят его окружающие», ибо его кистью «управляет нужда и вежливость», которые часто «нашего

брата заставляют отступать от истины и марать свои достоинства», тогда как модный живописец «переносит на полотно то, что видит и то время, в том лице, которое перед мольбертом его, он не отыскивает мины, родным и знакомым предпочитаемой».

Эти мысли высказаны в так и оставшейся не опубликованной в то время статье Венецианова, озаглавленной им «Письмо к Н. И.» и посвященной обзору очередной академической выставки 1827 года. Светская знаменитость, о чьей независимости с горькой обидой за отечественных мастеров говорит Венецианов, — англичанин Джордж Доу, «Дов», как на русский манер именует его автор. Как раз из-за него в самый разгар увлеченной работы над крестьянскими портретами Венецианов вынужден был прерваться: его вызвали в Петербург.

Ехал он на сей раз в столицу не по своему желанию, а по царскому волеизъявлению. В художественных кругах столицы разразился скандал: в весьма неловкое положение попал кумир светских гостиных, самый модный и богатый портретист Доу. Еще в 1819 году он прибыл в русскую столицу по личному приглашению Александра I для создания галереи портретов героев Отечественной войны 1812 года. Помимо этой огромной работы — четыреста портретов — Доу почти никогда не отказывался от частных заказов. В числе заказчиков оказался и князь А. Н. Голицын. Покуда Доу писал его портрет, вельможа получил новую должность. Ленясь переписать мундир, Доу наклеил поверх прежнего кусок бумаги прямо на холст и, ничтоже сумняшеся, написал новый мундир клеевыми красками. Слои не замедлили покоробиться, краски зашелушились. И вот теперь уже новый царь, Николай I, призывает из глуши самого незаметного, казалось бы, неприятеля из русских живописцев для того, чтобы поручить ему не только переписать голицынский портрет, но и вообще разобраться в неблагоприятном поведении столь заметного, овечьего громкой славой, убаюканного модой маэстро.

Надолго остался в душе Венецианова неприятный осадок от того вынужденного посещения роскошной мастерской Доу. В огромном помещении, убранном богато и небрежно, он, в своем новом темном сюртуке, аккуратный и подтянутый, с гладко причесанными, уже седеющими волосами, чувствовал себя вчуже.

Вряд ли Доу, легкомысленно растративший свой талант на красивые безделки, мог себе представить, какая сила непреклонности и беспристрастности таится в сидевшем перед ним человеке. Венецианов медленно обвел взглядом стены. Портреты, портреты, портреты. Со всех сторон. На каждой стене сверху донизу. Яркие, нарядные, броские — и за редким исключением огорчительно пустые. Не характеры, не живые люди, а лишь их эфемерные облики, красивые оболочки. То, против чего всей душой восставал и боролся Венецианов, предстало его глазам с невероятной наглядностью и demonstra-

тивной силой. Он и Доу — не просто разные художники. Их понятия о сути и роли искусства непримиримо противоположны. За столом друг против друга сидели не просто двое мужчин разной национальности, разного духовного склада, но антиподы.

Однако в мастерской Доу Венецианова ждало еще одно, другое, может быть еще горшее, переживание. Мастеровитая быстрота кисти Доу не поспевала за его алчностью. И он еще с 1821 года приспособил себе двух помощников. Один из них оказался крепостным русским живописцем. Доу обращался с ними как с существами низшей породы, скупясь даже на пропитание, едва поддерживая их физическое существование. В недостойном обращении Доу с помощниками Венецианову тоже было поручено разобраться. Уже достаточно зная его характер, отношение к крепостным, к ученикам, мы можем не сомневаться — его негодованию не было предела.

В докладной записке на имя Николая I, датированной 1827 годом, Венецианов пишет: «Довом управляет одна корысть — и он в выигрыше, а публика пожертвовала может быть сотнями тысяч рублей за то, что иностранец умел ее обманывать... Теперь остается упомянуть о вреде, который пребывание его здесь делает художеству и русским художникам. Дов имеет отличные дарования, это неоспоримо, и никто не откажет ему в оных. Но манер его бойкий, более декорационный, нежели близкий к той окончательности и простоте, которой требует верное изображение природы и в которой великие портретисты, Тициан, Вандик, Рембрандт и другие, оставили образцы для подражания, ни в коем случае не мог быть полезен для русской школы художников». В 1828 году Доу был вынужден покинуть Россию.

С 1827-го до 1834 года — не слишком долгий перерыв. Спустя семь лет после венециановского разбирательства дела Доу Гоголь завершит повесть «Портрет». Какая поразительная близость оценок, мнений, понимания глубинной сути художественного творчества! И даже совершенно достоверных реалий.

Гоголь — не исключено, что не без влияния Венецианова, с которым он встретился и сблизился в начале 1830-х годов, — видит в Доу олицетворение модной пошлости, не имеющей отношения к подлинному искусству. В «Портрете» Джордж Доу выведен под именем мсье Ноля. Его кисть вызывает восторг заказчицы гоголевского героя, художника Чарткова; она полагает, что «по выражению лиц» мсье Ноль превзошел самого Тициана. Когда старый профессор, многие черты и мысли которого заставляют вспомнить Венецианова, хочет предостеречь молодого Чарткова, он говорит ему: «Ты уже гоняешься за модным освещением, за тем, что бьет на первые глаза, — смотри, как раз попадешь в английской род», иными словами — станешь вторым Доу-Нолем, гоголевская оценка творчества которого самим именем этого персонажа приравнена к нулю. Но предостережения тщетны. Слабый Чартков не смог противостоять искушению, и вот уж он

сам начал дивиться чудной быстроте и бойкости своей кисти. А писавшиеся, само собою разумеется, были в восторге и провозглашали его гением». Так думал Чартков. Авторское же суждение о произошедшей с ним метаморфозе горестно и печально: «Кисть его хладела и тушела, и он нечувствительно заключился в однообразные, определенные, давно изношенные формы». Можно без преувеличения и погрешности перед истиной сказать, что это суждение одновременно и Гоголя, и Венецианова. И суждение не об одной лишь судьбе литературного героя, художника Чарткова, но и о многих живых современниках Венецианова и Гоголя; в этом суждении писателя и художника звучит тревога за судьбы русского искусства вообще.

Сопряжение, сложное сплетение жизни Венецианова и его учеников с литературным творчеством Гоголя простирается в «Портрете» дальше. Когда Венецианов вел разбирательство дела Доу, он еще не знал, что через два года, зайдя в академическую литографскую мастерскую, увидит там за работой девятнадцатилетнего Лавра Плахова, отданного отцом, «беднейшим на службе полковником, обремененным семейством и не имеющим средств самому воспитывать детей своих», в ученье на шесть лет к литографу К. П. Беггрову. Венецианов взялся безвозмездно обучать юношу, прирожденный талант которого уловил сразу. Так появится у него с 1829 года еще один новый ученик. Когда Гоголь задумал свой «Портрет», он хорошо знал не только Венецианова, но и его учеников, в том числе и Плахова. Он успел увидеть лучшие работы одаренного юноши. Разглядывая такие ранние картины Плахова, как «Каменщик», «Приготовление к работе», «Приготовление к ужину», вглядываясь в лица этих рабочих людей, извозчиков, водовозов или бондарей, невольно вспоминаешь раннюю пору творчества Чарткова, пору, когда он не писал модных заказных портретов, зато создал портрет краскотера Никиты, о котором автор отзывается как о чем-то неизмеримо лучшем, нежели портреты какого-либо модного живописца. Разглядывая плаховскую «Кучерскую Академию художеств» или виды комнат венециановских учеников, мы снова вспоминаем гоголевского героя с написанной им перспективой своей комнаты «со всем сором и дрязгом». Одного не мог знать Гоголь, когда писал свою повесть о русских художниках: дальнейшей печальной судьбы одного из наиболее потенциально одаренных венециановских учеников, Лавра Плахова. Но живописуя трагическую историю Чарткова, он словно бы с прозорливостью гения провидел падение Плахова: получив от Академии звание художника 1-й степени и право на заграничную поездку, Плахов, живя четыре года в Дюссельдорфе, пишет почти только заказные портреты, предается веселой беспечной жизни, кисть его будет делаться все более легкой и небрежной. Вернувшись в Россию, он спешит в Сафоновку, к старому учителю, с намерением написать картины «образа жизни крестьян Русских», по его собственному признанию. Но было

поздно. Представленные им в Общество поощрения картины, изображавшие русских крестьян, были так небрежны, что Общество вернуло их автору, присовокупив при этом решение: «возвратить и впредь не принимать». Он не давал себе труда вникнуть в мир души своих героев. Мысль Гоголя, под которой мог бы подписаться и Венецианов, — «угадывать человека я мог только тогда, когда мне представлялись самые мельчайшие подробности его внешнего облика», — ему теперь глубоко чужда. Кончил Плахов тем, что, бросив живопись, занялся входившим тогда в моду дагерротипом, кочевал, как бродяга, по России и умер в 1881 году в нищете и забвении, надолго пережив и своего учителя и гениального писателя, словно предугадавшего его трагическую судьбу.

В том 1827 году Венецианов уезжал из столицы в удрученном состоянии духа. В одном из писем он потом напишет о «черных днях», мучивших его в столице, о том, что Петербург ему «чем далее, тем более надоедает — приторным становится...»

С тем большей радостью вернулся он на этот раз к себе в деревню. С особым чувством отвечал на приветствия и поклоны крестьян, с новым вниманием вглядываясь в давно знакомые лица. С особым чувством вошел в свою мастерскую, где ждали его созданные в пору расцвета образы. Можно себе представить, что в жажде очищения, в безотчетном стремлении окунуться в окружение милых русских лиц, он как-то однажды расставил свои маленькие холсты. И наверное, только в этот час, в этот день увидел, как же много успел он поработать за эти светлые для него годы. «Пашня», «Сенокос», «Жатва». Сюда, к «Жатве», подумав, поставил рядом «Жнецов», обеих жниц, маленький масляный холст и пастель. Получилась целая сюита на тему жатвы. Как в музыке — тема с вариациями. Образ щедрой поры земного плодородия — во всех картинах эта тема звучала лейтмотивом. И в каждой — новые оттенки. Переводя взгляд с полотна на полотно, он, пожалуй, только сейчас отдал себе отчет в том чувстве, которое двигало им, когда после «Жатвы» взялся за следующие работы цикла. В картине он обошелся без лиц, строя картину на образно-пластическом, живописно-световом методе решения. И, положив последний мазок, ощутил некую тревожную тоску по лицам. Да, наверное, именно поэтому во всех трех других работах на тему жатвы он так близко придвигается к лицам, к глазам, к душе, внутренним ритмам жизни человека, потому так приближает их к самому краю композиции, ставит к зрителю лицом к лицу, так часто заставляет своих героев и зрителя смотреть глаза в глаза друг другу.

Можно представить себе, как он, доставая все новые подрамники, раскладывал их на столе, на полу, прислонив к ножкам стульев. Потом взялся за папку с пастелями. Надолго задержал в руках лист, с которого из мягкой туманной дымки выплывало загадочное и прекрасное девичье лицо. Когда же он писал ее, Анисью Лукьянову,

крестьяночку из соседней деревеньки Микашиха? Он бережно перевернул лист — «Анисья. 1822 год 1 мар. Алексей Гаврилович Венецианов», собственноручная подпись. Помнится, он тогда же сделал и еще и акварель. Отыскал и ее, положил рядом. И сам удивился — полно, ужели с той же микашинской Анисьи вышли такие разные портреты?

Этой разности поражаемся сегодня и мы. Акварель написана с великим тщанием, даже с какой-то несвойственной Венецианову скрупулезностью. Жесткий контур охватывает всякую форму: лицо, очертания фигуры, абрис каждого пальца, окутанного мягкими прядями льна, который она расчесывает. Пересчитан каждый волосок, выбившийся из-под платка, каждый камушек в серьгах, каждая булавка простенького ожерелья. Он почти не работал в акварели, и, может быть, его сковывали неведомые ему секреты капризной техники. Он, собственно, не пишет акварелью, а рисует ею: беря на кончик кисти густо разведенную краску, он тоненькой кисточкой наносит на бумагу мелкие и мельчайшие штришки, лепя с их помощью почти все: лицо, руки, пряди льна, свет и тени. Даже фон, нейтральный фон общего темно-зеленого тона, он дает не широкой акварельной заливкой; фон — словно вытканый мелкими штрихами узор. Прозрачной, жидкой заливкой он пользуется только кое-где, обозначая границы теней на рубахе, на платке. И уже не прозрачной, а сплошной густой заливкой дает все то, что составляет ведущий цвет колорита: ярко-голубые глаза, серьги, синие камешки бус, край обшивки сарафана.

Конечно, может быть, что эта тщательность, остановленная на грани сухости, проистекала из подчиненности, несвободы в отношениях с техникой. Но с неменьшим основанием можно предположить, что, напротив, манера письма продиктована образной задачей. Ему хочется здесь прежде всего воссоздать реальный облик, единственно неповторимый характер именно ее, крестьянки Анисьи Лукьяновой из Микашихи. Поэтому он так ответствен за самую малую деталь, за точность соотношения пропорций черт лица, формы носа, абриса неулыбчивых губ. В пастельном варианте портрета все иное. Он словно бы не видит модель перед глазами, а лишь держит ее в глубине воспоминания. Он и здесь сохраняет сходство, но оно лишь реальная основа для создания возвышенного, прекрасного образа, остающегося для нас несколько загадочным, отрешенным, ибо он в сути своей вознесен над повседневностью и вместе с тем — и над нами. В движеньях карандаша здесь все трепетно, свободно, размашисто, широко. Цвета мягко перетекают, переплавляются один в другой, сплавляются один с другим. Границы форм не резки, каждая форма в границах смазанных очертаний не мельчится, не детализируется, но дается крупно, обобщенно. В сравнении с акварелью чуть изменяются пропорции лица: утончается нос, удлиняется абрис лица, яс-

но-синие глаза расставлены чуть шире и оттого кажутся больше и бездоннее.

Венецианов всегда мечтал соединить, слить воедино реальное и идеальное, конкретное и общее, остро характерное и общечеловеческое. Перед идеальным он преклонялся: Рафаэль, Пуссен, Гвидо Рени, античные мастера. Жадно ища крупницы реального в современном ему искусстве, он находил их даже в такой, в общем посредственной и заурядной картине, как «Берлинский парад» Крюгера. В своей статье об этой картине он писал: «В ней нет идеального, великого гениального, того, что находим в Мадонне Рафаэля, чему удивляемся в причащении Иеронима, в Афинской школе, в картинах Гвидо Рени, Пуссеня...» Но зато здесь выражен «характер каждого». «Крюгер показал нам, что в Берлине дети точно так же дразнят собак, как и у нас в Петербурге, что точно так же ногами топают, сгибают коленки и машут руками, сжав кулаки... Не случилось ли вам видеть на наших петербургских парадах, как лихо конь уланского офицера передним копытом бьет землю и поднимает пыль, а сам всадник с самодовольным видом машинально крутит усы», — пишет Венецианов. И немало еще подобных реалий старательно высматривает Венецианов в картине Крюгера.

Свою мечту о слиянии возвышенно-идеального с натурально-реальным Венецианов выражает в весьма наивной словесной форме, впрочем, наивно-прямолинейна и мысль, в ней высказанная: «...но если бы Рафаэль так выполнил свою Афинскую школу, как Крюгер Парад, неужели бы она потеряла достоинство? Если бы, скажу, Пуссен философские свои мысли выражал языком Крюгера, тогда бы его все понимали».

В своей творческой практике сам Венецианов, разумеется, никогда не делал попыток элементарного сложения в одном образе идеального и реального. У него то и другое существует в сложнейшем сплетении, нерасторжимом единстве. В двух портретах Анисьи особенно ясно видно, как трансформировался в творческом процессе образ. Акварель — это натура, взятая во всей полноте ее конкретности. Пастель — натура, преобразованная в соответствии с представлением об идеале. Героиня акварели чертами лица скорее некрасива, но сквозь простоватость в ней сквозит обаяние мягкой женственности. В пастели Венецианов именно эти внутренние свойства выдвигает на первый план. Здесь в истолковании образа Венецианов сообщает ей тихую мечтательность, умиротворенность. Ее душевный мир чист, ясен, прозрачен. В широко расставленных глазах — вопрошение, адресованное не нам, а скорее жизни, которая пока ни разу не повернулась к ней темной стороной.

В сущности, всем женским образам, созданным Венециановым в пору расцвета его творчества, в той или иной мере присуще это естественное для его мироощущения сочетание конкретно-индивиду-

ального и идеально-возвышенного. Только в разных работах — в зависимости от задачи — меняются акценты, пропорции того и другого. Обычно в тех случаях, когда превалирует идея духовного обобщения, как в картинах «На пашне», «На жатве», как в пастельном варианте портрета Анисьи, портрете Пелагеи, как в «Крестьянке с ребенком», известной нам, к великому сожалению, только по воспроизведениям в старых журналах, Венецианов интуитивно чувствует ненужность деталей. Ощущение законченности достигается совершенством композиционной структуры, полнотой и изысканностью живописно-пластического строя, без детализации предметного мира. Обычно — но не всегда. К примеру, в «Сенокосе» или в холсте «Жница» он, не опуская детальной конкретности, создает тем не менее обобщенные образы. В этих случаях он возводит натуру в образ, возвышает ее над повседневностью вместе со всей полнотой осязаемости самых малых малостей реального мира. И жница из написанного маслом холста, при всей конкретности воссоздания реального прообраза, не вызывает у нас желания узнать ее имя собственное, она воспринимается как юная богиня Осени. Так богиней Весны запечатлевается в нашем восприятии героиня картины «На пашне».

Преобладание конкретно-характерного ясно ощутимо не только в акварельном варианте портрета Анисьи Лукьяновой, но и в таких прекрасных холстах, как «Девочка с котенком», «Девушка с бурачком». Глубокий психологизм — это качество редкость в венециановском творчестве. Вряд ли он даже ставил себе подобную задачу, работая над созданием образа русской крестьянки. И тем не менее в двух этих работах он, кажется, неожиданно для самого себя достигает психологических глубин характера. В этом нет ничего странного. Своей главной целью он почитал правду, воплощение всей широты и глубины правды жизни. Этот путь не мог не завести его в скрытые от внешнего взгляда психологические глубины живого характера сидящего перед ним человека. Знал ли он хорошо эту девушку, вот уже полтора столетия перед все новыми и новыми зрителями сбивающую масло в берестяном бурачке, или ее особенный характер природно выразился в чертах строгого лица, мы не знаем. Так или иначе, Венецианову удалось здесь показать внутренний мир крестьянской девушки. Перед нами — сложившийся характер, более того, личность. В ней подкупает не только обаяние и красота, не только нравственная чистота — качества, присущие большинству венециановских женщин. Глядя на нее, мы чувствуем ее душевную готовность к самопожертвованию во имя собственного представлений о смысле и сути жизни человека на земле. Из таких вот характеров в тяжелую годину обрушившихся на родную землю бедствий вырастали старостики Василисы, русские крестьянки, овевшие свои имена славой в войне с Наполеоном. И еще одно свойство поражает в этом образе. В испытующем, даже каком-то напряженно взыскующем ее взгляде читается

незаурядный природный ум, если угодно, даже известный интеллектуализм. Подчас в простых людях проявляется феномен редкого природного ума, не ограниченного образованием, книжным знанием. Такие индивидуумы словно бы неведомыми, незримыми путями наследуют ум и мудрость народа, многих поколений нации. Такие люди становились героями русских сказок, былин, сказаний. Такие люди становились для древнерусских иконописцев прообразами пророков, богоматери.

Очень близка по духу «Девушке с бурачком» «Девочка с котенком». Полудитя-полудевушка, ровесница героини из пастельного варианта «Жницы», она противоположна ей по складу характера. Нежная, мечтательная, та запечатлена художником во всей зыбкости несложившегося характера; она вся во владении той поры зари жизни, когда человеческая душа еще только ищет себя. Девочка, нежно прижимающая к себе котенка, — уже человек сложившийся, определившийся в каких-то главных чертах. Сколько сосредоточенности, сколько спокойного взрослого внимания в ее взгляде, сколько берегающей нежности в ее твердой руке, обнимающей этого жалкого, некрасивенького, беспородного, кажется, отринутого и людьми, и себе подобными существа, словно ищущего тепла и защиты у мудрого, сильного, старшего перед лицом природы своего собрата — человека. И сама девочка некрасива. Нескладная угловатость подростка еще не сменилась в ее физическом облике статью юности, развитие души в ней как бы далеко опередило развитие тела.

Находя для каждого характера всякий раз новые оттенки художественного языка, ища все новых комбинаций пластических приемов, Венецианов в пору расцвета вместе с тем сохраняет удивительную цельность, единство творческого метода. Равно означающие вершину его творчества работы, и композиционные картины и портреты, являют поэтому в сумме нечто неразрывно целое, воспринимаются как главы единого повествования. У большинства современных ему художников в зависимости от темы, от жанра — сюжетная картина или портрет — нередко меняется не только манера, но и сам метод. Александр Иванов предстает перед нами совсем иным, когда после «Явления Христа народу» мы рассматриваем его замечательные этюды к картине, живописно-пластическая глубина которых до конца не постигнута даже сегодня, или его жанровые сцены, или цикл библейских эскизов. У Карла Брюллова мы тщетно стали бы искать портрет, который мог бы войти без изменений в какую-либо из его картин и зажить там естественной жизнью. И не только потому, что в портретах представлены его современники, люди первой половины XIX века, а картины посвящены событиям далекой истории. Единственное исключение составляют некоторые образы «Помпеи», в основу которых были положены портретные черты Самойловой, атлета Марини и самого художника. Суть в том, что его портреты, особенно

второго петербургского периода, написаны преимущественно на основе реалистических принципов, картины же несут отпечаток канонов академизма. У Венецианова деревенские сцены и портреты сделаны в одном ключе, так что жницу мы с полной естественностью могли бы представить себе героиней картины «На пашне», а «Пелагея» могла бы стать одной из героинь «Сенокоса», «Параня со Сливнева» органически влилась бы в композицию «Крестьянские дети в поле», а «Захарка» или «Крестьянин» 1825 года могли бы оказаться в числе крестьян, работающих в «Гумне». Это единство придает наследию Венецианова особенную вескость, внушительность.

Венециановскому складу души чистый, лирический мир женщины, женщины-матери, женщины-работницы, женщины-хранительницы домашнего очага широко открыт и очень близок. Главные героини всех его лучших картин поры расцвета, за исключением «Гумна», — женщины. По удачному высказыванию советского исследователя М. Алпатова, муза Пушкина являлась ему в образе уездной барышни Татьяны. Муза Венецианова приняла облик русской крестьянской девушки. Руки венециановских женщин почти во всех без исключения картинах заняты каким-то делом: они теребят лен, очищают свеклу, они боронят и жнут, с привычной ссоркой держат серп, грабли, косу, они бережно обнимают детей, ласково оберегают первый шаг своего дитяти, кормят телят, процеживают молоко, сбивают масло.

Однако действие везде показано очень тактично, ненавязчиво. Художника в первую очередь интересует сам человек со всеми нюансами душевной жизни. И все же вне ежедневной работы (сама правда жизни диктовала ему это условие) он не может представить себе — и нам — своих героинь. Труд в его картинах не воспринимается как насилие над человеком, человеческий труд в его представлении, даже подневольный, — это некое естественное продолжение жизни земли, своего рода жизнедеятельности природы. Его женщины, его девушки умеют творить тяжелую крестьянскую работу со ссоркой и изяществом повязывающего голову античного Диодумена или очищающего свое тело Апоксиомена. Он воспевае радость, красоту труда. Венецианов верит в очистительную силу благодетельной привычки человека к труду. Он верит, что труд возвышает человека, ведет к самоусовершенствованию личности. И природа в его картинах выступает как объект приложения рук человеческих, рукотворной деятельности. Труд в его представлении — то ничем не заменимое звено, которое нерасторжимо связывает человека с землей, с природой. Он сам всю свою жизнь неустанно трудился, трудился как живописец, как учитель, как рачительный сельский хозяин. Его руки тоже никогда не знали праздности. Собственная жизнь Венецианова могла бы стать в этом смысле одной из тем его творчества...

Женщины, что позировали художнику в те годы, очень не похожи друг на друга. Есть среди них совсем молоденькие, почти девочки. Есть и такие, что достигли поры полуденного расцвета жизненных сил; старух в те счастливые для него годы Венецианов почти никогда не писал. Некоторые его героини классически прекрасны, другие пленяют, как «Девочка с котенком», милой неправильностью черт. Если поставить рядом с красавицей «Пелагеей» мать из картины «Жнецы», особенно ярко бросится в глаза неправильность овала ее лица, слишком большой рот, короткий нос. Просто удивительно, как столь разные лица, типажи, столь разнообразны характеры привнесены к общему знаменателю: все они поразительно русские. Венецианов — первый в истории русской живописи мастер, который метко схватил и воссоздал русский народный тип. До него отечественное искусство знало в основном разве что «портрет» национального костюма. Венецианов куда как перекрыл одно из важнейших требований романтизма — отражение национального, «местного» колорита. Он сумел прикоснуться к глубинам русского национального духа, хотя такая задача для одного человека, пришедшего к тому же в решении этой проблемы почти на пустое место, кажется невыполнимой.

Народность в те годы становилась насущной проблемой искусства. И, как нередко случается с главнейшими идеями духовной жизни страны, власть предрекающая сделала все возможное, чтобы эту идею «приручить», а приручив, обезвредить. Министр просвещения граф С. Уваров выдумал в высшей степени удобную для правительства печально знаменитую триаду: «православие, самодержавие, народность». На самое идею народности как бы набрасывалась узда церкви и узаконенного самодержавства. В удел ограниченной этими шорами народности оставались лишь расшитые кокошники и сарафаны да посконные рубахи. Триада была признана в официальных кругах тем более удачной, что вере, православию была искренне предана большая часть не только простого народа, но и интеллигенции. Таким образом, в данном сопоставлении самодержавие еще раз утверждалось в своей «богоданности» и сдабривалось желанной для всех мыслящих людей России «народностью». Многие поколения юношества в казенных учебных заведениях на многие десятилетия были обречены воспитываться, утолять юную жажду познания мира, питаясь пригнутым соком этого эрзаца идей.

Но мыслящую Россию нельзя было обмануть. Люди просвещенные, несмотря на все препоны, продолжали мыслить, мыслить самостоятельно и независимо от обскурантизма официозных установлений: триада, спасительный «рецепт» идеи «народности» воспринимался в передовых кругах с иронией и сарказмом. Конечно, немало находилось таких, кто полагал, что довольно брать сюжеты из отечественной истории — и станешь «народным». Конечно, немало появилось тогда в обществе, в литературно-художественных кругах

людей, которые лишь пустопорожне болтали о народности, не давая себе труда понять, что же это такое на самом деле: мода становилась еще одним средством убийства живого духа новой идеи. Борьба разгоралась. Споры в гостиных, дискуссии в литературно-философских кружках, дебаты в печати. Пушкин, оставив на время рифмы, садится за статью, которую так и называет: «О народности в литературе». Поэт возмущен, что о народности многие позволяют себе говорить что попало. Ежели народность есть всего лишь национальный сюжет, то куда же девать Шекспира, ежели же он не народен, не национален, — иронизировал поэт. Досталось от Пушкина и тем, кто видел народность лишь в словах, кто наивно радовался тому, что «изъясняясь по-русски, употребляют русские выражения» и посему самодовольно причисляют себя к числу поэтов народных. Долгие размышления привели Пушкина к такому выводу: «Климат, образ правления, вера дают каждому народу особенную физиономию, которая более или менее отражается в зеркале поэзии. Есть образ мыслей и чувствований, есть тьма обычаев и поверий, и привычек, принадлежащих исключительно какому-нибудь народу».

Пожалуй, еще ни одна идея ранее так широко не захватывала общество. И пожалуй, в передовых кругах ни одна идея прежде не нашла такого единого духа в трактовке самой ее сути. Несколькими годами позднее Добролюбов почти дословно повторит пушкинскую мысль: «Народность понимаем мы не только, как умение изобразить красоты природы местной, употребить меткое выражение, подслушанное у народа, верно представить обряды, обычаи и т. п. Но чтобы быть поэтом истинно народным, надо больше: надо проникнуться народным духом, прожить его жизнью, стать вровень с ним, отбросить все предрассудки сословий, книжного учения и пр., прочувствовать все тем простым чувством, каким обладает народ». И в воплощении идеи народности первым в русской литературе был Пушкин. Его страстный приверженец, во многом духовный наследник Николай Гоголь свое понимание народности выразит, говоря именно о творениях Пушкина: «Сочинения Пушкина, где дышет у него русская природа... может совершенно понимать только тот, чья душа носит в себе чисто русские элементы, кому Россия родина, чья душа так нежно организована и развивалась в чувствах, что способна понять неблестящие с виду русские песни и русский дух, потому что, чем предмет обыкновеннее, тем выше нужно быть поэту, чтобы извлечь из него необыкновенное и чтобы необыкновенное было, между прочим, совершенная истина». Так писал Гоголь в эссе «Несколько слов о Пушкине». В свою очередь Белинский приводит эти гоголевские мысли для того, чтобы четче определить свою позицию в понимании идей народности и правды.

Двадцатые годы прошлого столетия — время, когда эти идеи с небывалой силой воплощаются в творчестве великих мастеров искусст-

ва России. Это годы, когда Пушкин завершает «Онегина». Это годы, когда современная Россия как в зеркало взглянула на себя в грибоедовском «Горе от ума». Это время, когда были созданы почти все лучшие произведения Венецианова. Он мало говорил о народности. Он говорил о правде, о природе, об истине. Эти понятия в его глазах естественно и безусловно включали в себя и понятие народности. Для Белинского (как и для Венецианова) — «где истина, там и поэзия». А где живут поэзия и правда, там, как правило, незримо возникает и народность, ибо вне постижения сути национального духа истинная правда просто невозможна. Венецианов не говорит о народности. Он ее творит. Она, как пульсирующая кровь, оживотворяет его произведения. То, что Добролюбов сказал чуть спустя о поэзии поэта-прасола Кольцова, — он первый стал изображать «настоящую жизнь наших простолюдинов», в его стихах «увидели мы чисто русского человека, с русской душой, с русскими чувствами, коротко знакомого с бытом народа, человека, жившего его жизнью и имевшего к ней полное сочувствие», — пожалуй, более приложимо к Венецианову, чем к Кольцову, порой все-таки несколько идилично-поверхностному поэту. И уж во всяком случае, из всех русских художников той поры это определение можно отнести только к Алексею Гавриловичу Венецианову.

С женскими образами середины 1820-х годов связаны все, или почти все, самые высокие живописные достижения кисти Венецианова. В его картинах тех лет нет поэзии, заимствованной из арсенала смежных искусств. К чисто литературной повествовательности он вынужден будет прибегать много позже. Кстати сказать, нечастые удачи позднего периода творчества неизменно будут связаны у Венецианова именно с образами женщин, женщин и детей. И удачи не только образные, но и чисто живописные.

В пору расцвета, за редким исключением, Венецианов пользуется мазком свободным, широким, трепетным. Остается удивляться, как при столь малом размере холстов он умудрялся сохранить эту вольную свободу, широту подчиненного взволнованному чувству движения кисти. Подчас раздельность мазка, сложную живописную структуру поверхности можно разглядеть, лишь поднеся картину вплотную к самым глазам. С полной очевидностью эти свойства венециановской живописи открываются в репродукционных фрагментах, увеличенных до размера, превышающего их натуральный размер в самих картинах. Нередко — возьмем ли мы фрагменты средней части «Гумна», первоплановых фигур женщин из «Утра помещицы», пейзаж из «Спящего пастушка» — создается ощущение, что перед нами кусок живописи нового, нашего времени. Только в новое и новейшее время художники в столь широко свободной манере пишут чаще всего большие холсты, большими щетинными кистями, густым красочным составом. Венецианов же добивался этого эффекта в ма-

ных пространствах своих холстиков, при помощи тонких кистей, пользуясь чаще всего жидко разведенной краской, а нередко и совсем тонкими, прозрачными слоями лессировок. Нелегко объяснить подобный феномен. Быть может, секрет кроется в особенном строении глаза художника, дававшего ему возможность крупные формы реального мира перевести на миниатюрный размер живописной поверхности, разработанной вместе с тем с размашистостью, которая бы кристала большому полотну; порой создается впечатление, будто собственный холст он видит сквозь сильные свои очки в многократном увеличении. Вероятно, немалую роль играло здесь и другое: не делая эскизных проб, этюдных примерок, он как бы постоянно корректировал, обуздывал широту размаха, не позволяя себе небрежности, писал и свободно, и вместе с тем очень осторожно: одновременно выступал в двух ролях, импульсивного творца и трезвого «редактора».

За исключением «Утра помещицы» и отчасти «Гумна», все картины, все лучшие в живописном смысле образы женщин написаны на пленэре. Учеников своих он долго заставлял работать в интерьерах, не позволяя до времени коснуться сложнейшей задачи свето-цвета. Сам же, работая над «Пастушком» на пленэре, писал, как правило, на открытом воздухе, возвращаясь в затененные и затесненные, сумрачные комнаты лишь в поздние, печальные годы жизни. Вершина его живописного мастерства озаменована прелестным женским «трио» в «Утре помещицы», циклом «Времена года», портретом дочери Александры, Пелагеи, Анисьи и девочки-жницы в пастельных вариантах. В венециановской живописи живет неизъяснимая прелесть чистоты, прозрачности легко нанесенных красок, словно бы с бережной лаской положенных на холст. Они, эти краски, так легки и как бы невесомы оттого, что насыщены пронизанны светом и воздухом. Он обладал редким по тем временам даром заставить краску претвориться в весомую материальность предметов и в невесомую, но все же улавливаемую нашим глазом и чувством как нечто вполне осязаемое воздушно-световую среду. Его палитра в те годы почти не знает мрачных тонов, тяжело-темных сочетаний. И совсем не ведает о существовании чисто черного. Необходимые темные тона он получает путем смешения или сочетания тонов чистых и прозрачных — кобальта, красного, желтого, сиены жженой или натуральной. Нередко он имеет обыкновение на девственно чистую, почти всегда белую грунтовку сперва положить легкий подмалевок — то киноварью, то теплым желтоватым тоном, как в «Жатве», то прозрачно-голубоватым, как в «Весне». Этот подмалевок, едва светясь между не слитными, ясно различимыми мазками других цветов, задает цветовой гамме нужный тон. Так чисто и едва слышно остается в воздухе затухающее звучание, вызванное прикосновением к выверенному камертону. Камертон, контрапункт, гамма, ритм, гармония, мелодичное звучание

цвета, мелодика линейных ритмов — не случайно при разборе работ Венецианова невольно прибегаешь к музыковедческим инструментам анализа. Живопись Венецианова, настраивающая нас на четко определенный эмоциональный лад, очень музыкальна в своей основе.

Ощущение самоценности раздельного мазка увеличивается еще и самой фактурой излюбленного у Венецианова крупнозернистого холста. Маленькие по размеру, монументальные по образному содержанию «Весна» и «Жатва» сделаны на холсте с весьма крупным зерном. Сочетание столь разнородных качеств — малый формат, свободный разбег кисти, прозрачность красочного слоя, крупное зерно — вынуждало Венецианова к безошибочности. При этих условиях исключена возможность прибегать — как к своего рода резинке в рисунке — к еще и еще одному красочному слою, прячущему промахи, дающему возможность поправить ошибку, скрыть от внимательного взгляда будущего зрителя просчет, небрежность, неверное движение кисти. Мелкозернистым холстом он пользовался в те годы редко — к примеру, в «Жнецах», когда выбор фактуры холста диктовался заведомо задуманной гладкописью. Живописная поверхность его холстов сохранилась до наших дней в лучшем виде, чем у большинства его современников. Специалисты долго размышляли над причиной этого, пока не пришли к выводу: он пользовался по преимуществу тверским льняным маслом, славившимся среди художников как наилучшее, тем льняным маслом, что давилось из семян льна, который то взвешивают, то расчесывают героини его картин. Ставшая для него родной тверская земля и здесь не обошла его своей благосклонной милостью...

Венецианов смог достичь светлой возвышенной гармонии в образах своих, как мы теперь говорим, «венециановских» женщин, созданных в пору расцвета его творчества, в немалой степени потому, что в ту пору светлое, гармоническое восприятие было присуще ему самому. И не только ему одному, а многим лучшим поэтам и художникам до трагедии 14 декабря 1825 года. Доверчивость к жизни, вера в добро, радостная готовность к созерцанию, мечтательный покой, сосредоточенная радость настоящего, возвышающая и защищающая душу от сора досадных повседневных мелочей слитность с природой — эти чувства неизменно лежат в те годы в основе его творческого метода.

Счастлив в те годы Венецианов в своей художественной жизни. Он не зависит от заказчика. Он творит по велению собственного сердца и разума. Он, как никогда прежде, независим. Как-то он обмолвился: «Таланты тогда развиваются, когда они ведутся по тем путям, к которым им природа назначила». Именно так рос, развивался, мужал его талант.

В ту пору он хорошо знал сладостную отрешенность уединения, но горький вкус томительного одиночества был ему пока неведом.

Неизменно рядом любимая жена, слабая, болезненная и этой своей беззащитной нуждой в заботе еще более дорогая. Подрастали, крепились обновляемые свежими деревенскими ветрами девочки, Фелиса и Сашенька, радовали отцовское сердце добротой нрава, терпеливостью и кротостью. Некоторых учеников он считал членами своей семьи, и они отвечали ему почтительной любовью. Но в его отношениях с учениками с годами росло нечто более важное, нежели просто любовь и почтение: взаимная необходимость. Венецианов не только учил, наставлял, опекал молодежь. Он побуждал их к размышлениям, к суждениям, в частности о его картинах. И вот тут подчас учителя ждали нечаянности: нередко его подопечные находили в его работах то, о чем он как будто и не задумывался специально, когда писал ту или иную картину, они словно бы видели в его творениях нечто большее, чем видел он сам во время работы в самой натуре, слышали что-то более значительное, чем он, как ему казалось, намеревался сказать... Благодаря ученикам он начинал иначе видеть созданное им, учился осмысливать результаты своего труда. Но это еще не все. Венецианов всегда был поразительно работоспособен, завидно строг к себе. Ученики об этих его свойствах говорили с таким восторгом, что после этого он старался не позволять себе и малейшей слабости. В те годы ученики единогласно и безоговорочно считали избранное Венециановым направление единственно правильным, единственно плодотворным. Эта юношеская категоричность много помогала учителю, давала ему новые силы для того, чтобы оставаться верным своим эстетическим принципам, укрепляла веру в свою художественную правоту, рождала чувство самоутверждения. Все это вместе взятое создавало поистине благодетельную атмосферу для творчества.

Семь-восемь лет длились счастливые годы расцвета. И прошли.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ

Все чаще и чаще художником стала овладевать хандра, томительное беспокойство. Тщетно пытался он отыскать причину растущего душевного смятения. На беглый взгляд все у него как будто бы шло по-старому. А спустя несколько лет он внезапно очутился в печальной роли человека, которого одна за другой преследуют беды и неудачи, на глазах которого неотвратимо рушился мир. Рушился мир вокруг, рушился и столь заботливо выпестованный в душе лад с самим собою и с миром, тем, все более страшным миром России, лик которого все жестче и определеннее проступал с момента трагической даты — 14 декабря 1825 года.

Действительно, взрыв картечи расколол надвое первое полу столетие минувшего века, расколол надвое жизнь россиян. Многие люди России могли отныне мерить свои биографии на время до и после мя-

тежа. Картечь, которой отметил новый царь Николай I свое восшествие на престол, холодно переступив через трупы, задела многих лучших людей эпохи, даже если их и не было на площади во время восстания.

Конечно, наивно и нелепо было бы примитивно, прямо связывать события 14 декабря и те процессы, что стали происходить после этого события в творчестве многих русских художников: словно бы до 13 декабря 1825 года они работали так, а уж с 15-го — совсем по-другому. Процесс внутренней духовной перестройки происходил в сердцах художников, в том числе и Венецианова, медленно и мучительно. Суть этих изменений, духовного кризиса кроется в том, что после трагедии на Сенатской площади резко усилились репрессии, преследования передовой мысли, гнет цензуры. Все эти меры принимались правительством тоже не вдруг, не сразу, а постепенно, в течение нескольких грядущих лет. Резко на глазах от года к году менялось время. Менялось время, иной становилась эпоха, и этого не могли не почувствовать наиболее тонко организованные личности — творцы, это не могло в конце концов не повлиять на их мироощущение, на образно-психологическое содержание их произведений.

В газете «Русский инвалид» 19 декабря 1825 года в разделе «Внутренние известия» появилось первое правительственное сообщение о декабристах. Затем стали издаваться брошюры и отдельные листки. Что там только не писалось! С беззастенчивой наглостью декабристам, самоотверженным борцам за освобождение народа, за справедливую конституцию, за «уничтожение права собственности, распространяющейся на людей», за идеи «равенства всех сословий перед законом», свободу совести, свободу печати, за гласность судов, приписывались такие намерения, как «безначалие, разграбление имущества, убиение всех мирных граждан». «Примерная казнь будет им справедливым возмездием» — так писалось в «Русском инвалиде» еще задолго до окончания следствия, коим руководил сам император. Надо думать, как все мыслящие люди, Венецианов читал «Донесения следственной комиссии», «Доклад Верховного уголовного суда» и, наконец, «Роспись государственным преступникам». В памяти всплывали образы тех из ныне именуемых «преступниками» благородных, пылких юношей, с которыми он бок о бок трудился на ниве народного просвещения в ланкастерской школе, облик героя войны 1812 года, чистого сердцем юноши Фонвизина, с которого он когда-то писал портрет. Теперь Фонвизин неправым судом приговорен к двадцати годам каторжных работ. Нет, кажется, впервые в жизни Венецианов не мог принять на веру ни волю государя, ни писания его присных. Наверное, ему, далекому от политики человеку, не слишком широко образованному, одним природным умом «деревенского философа», как он себя шутливо называл, трудно было постичь во всей полноте и причины восстания, и причины трагической развязки.

Сохранившиеся документы не позволяют нам судить безоговорочно о том, был ли Венецианов в день восстания в столице. Скорее — нет. В письме Милюкову от 26 мая 1825 года он сообщает, что собирается вскорости, в августе, быть в деревне. Февраль — март следующего года застанет его в Петербурге, куда он прибыл, чтобы выполнить заказ: окончить недописанные Боровиковским образы для церкви Харьковского университета. 12 февраля Венецианов взял на себя этот заказ и ровно через месяц, 12 марта, сдал его.

Впрочем, был он в тот роковой для России день в городе или нет, не так уж и важно. О восстании узнала вся мыслящая Россия, в душе многих небывалое доселе событие пробудило смятение, дало повод к тяжким раздумьям, оказало воздействие на образ мыслей, направление творчества. Мы не знаем словесной реакции Венецианова на декабристское движение — документы, дошедшие до нас, молчат. Мало кто из современников осмелился доверить свои мысли по этому поводу бумаге. Как-то министр просвещения С. Уваров с глаза на глаз сказал литератору И. Панаеву, что время наше особенно страшно тем, что из страха перед ним никто не ведет о нем записок. Некоторые осмеливались. Аристократ, близкий двору, поэт, друг Пушкина, князь Вяземский написал так: «Для меня Россия теперь опоганена, окровавлена: мне в ней душно, нестерпимо... Я не могу, я не хочу жить спокойно на лобном месте, на сцене казни! Сколько жертв и какая рука пала на них!» Мысли, отчаяние многих россиян выразил князь. Не сохранись этой записи, кто бы мог предположить, что разгром восстания вызвал в ровной душе поэта-аристократа такую боль, такую силу гнева против нового правителя России... По выражению Гоголя, в ту пору у каждого было чувство, словно наступили «ночь и тьма вокруг».

Венецианов не вел дневника, не оставил записок. К царям российским он, верный заветам просветительства XVIII века с его упованиями на просвещенного монарха, относился с почтением и доверием. Конечно, в немалой степени это было вызвано тем, что в лице Александра I и особенно его супруги он находил постоянное покровительство своему искусству. Когда читаешь такие его строки: «Как несносно слышать, что Екатерина не была знающа в живописи, как соболь не имеет в себе ничего разуму надлежащего, а одни только достоинства торговые», начинаешь понимать, что и царей-то он судил своей меркой — по тому, насколько они разбираются в искусстве живописи... Академия художеств за всю его жизнь приобрела у него всего одну картину «Купальщицы». Да и то это случилось, когда имя Венецианова было уже овеяно известностью. Царская чета поддерживала художника с первых его шагов. Главное для Венецианова заключалось даже не в изрядных суммах, перстнях и табакерках. Главное — какое место было отведено его «картиночкам» во дворце: «Очищение свеклы» хранилось в Бриллиантовой комнате. Эта

пастель и «Гумно» высочайшим повелением приказано было внести в каталог эрмитажной коллекции, а «Утро помещицы» начало собою русскую галерею в Эрмитаже. В 1824 году Венецианов благодарит царицу не столько за покупку его работ, за награды, а за «благодарное внимание к слабым произведениям кисти моей...». Таким образом, у Венецианова были личные основания считать Александра I просвещенным монархом.

После восшествия на престол Николая I ситуация изменилась.

Не дошло до нас ни единого письменного документа, хотя бы намекающего на его оценку разгрома восстания. Он не оставил заметок, хотя бы краем касавшихся этого вопроса. Он был пристрастен более всего к письменному диалогу с кем-то, к письмам. И самым постоянным, долголетним корреспондентом его было семейство Милюковых, сохранившее письма художника. Вот только все ли? Венецианов был весьма пунктуальным корреспондентом. Однако после письма, датированного 26 мая 1825 года, наличествует разрыв в пять или шесть лет. Конечно, мы можем лишь предположить, что в письмах этого периода Венецианов затронул какие-то проблемы, за что они были задержаны цензором или уничтожены осторожным Милюковым...

Это предположение допустимо. Еще в письме Милюкову от 1 декабря 1824 года Венецианов сетует на долгое отсутствие писем и как бы вскользь замечает: «Уверен, что ко мне пишется так же, как от меня, но подвергается общему уделу истления [читай: уничтожения. — Г. Л.] писем» — перлюстрация, задержка, потеря корреспонденции уже в те годы были не редкостью, а после восстания декабристов стали едва ли не обыкновением.

Как бы там ни было, Венецианов, как и многие его соотечественники, ощутил на себе тяжесть удара, обрушенного государством на благородную попытку горстки смельчаков облегчить тяжкую долю русского народа. В сущности, декабристы пожертвовали своей жизнью или многолетней свободой во имя его, Венецианова, героев, ибо он один показал русской публике, русскому обществу тех, во имя кого приняли свой крест декабристы.

Дело еще и в том, что Венецианов по складу своей природы относился к той не слишком распространенной категории людей, которые могут заболеть от того, что «заболевает» любимая отчизна, что начинают чахнуть взлелеянные в их сердце идеи. Надо отдать справедливость — в ту эпоху это явление было не единичным. Это о таких людях вскоре скажет Николай Огарев: «Истинный художник становится страдальцем, потому что истинный художник — искренний человек, и общественный недуг становится его недугом, он кричит от общественной боли...»

Нельзя не согласиться с одним из самых проникательных исследователей творчества Венецианова — Т. Алексеевой: «Глубокие изменения, происшедшие в русской жизни после 14 декабря, заметно

сказались на творчестве художника. К началу 1830-х годов и затем в последующие годы его искусство постепенно утрачивает свою цельность...»

Каждый год приносил теперь безотрадные известия. Временами и сам художник наезжал в столицу, убеждаясь в их достоверности поочью. Первый год своего правления новый царь отметил учреждением тайной полиции — III Отделения. Рассказывали, что когда к нему пришел шеф жандармов граф А. Бенкендорф за инструкциями, император подал ему платок и сказал: «Вот тебе моя инструкция, чем больше слез ты утрешь, тем точнее исполнишь мою волю». Слова были двусмысленны, как двулик был их произнесший. Но в обществе поняли: новый правитель сумеет сделать так, чтобы слез в России было отныне предизобильно...

1826 год. Новое известие: введен новый цензурный устав, который за небывалую дотоле строгость прозвали «чугунным». Привить обществу боязнь мыслить — вот его главная цель. Весной того же года, когда по всей России, как издревле повелось, крестьянство готовилось к великому деянию пахоты, 12 мая вышел за подписью царя Манифест, в коем «злонамеренными» объявлялись даже слухи о возможности освобождения крестьян.

Теперь все чаще в письмах Венецианова проскальзывают ноты тоски и уныния. Все чаще он чувствует себя «хандривым», все чаще и дольше болеет. Радоваться было нечему. К беде общероссийской присоединились личные. Начиная с конца 1827 года беды и неудачи преследуют художника по пятам. К этому времени выяснилось, что материальные дела семьи пришли в полный упадок. Источников дохода немного, и были они скудные: на картины постоянно находились покупатели, но цены на маленькие холсты были низки. Прибылей от имени едва хватало на годовую прокорм домашних, включая учеников и крестьян. Расходы же год от года росли. Девочкам нужны учителя — а это и жалованье, и содержание, к тому же не на год и не на два. Учеников он не только кормил, но и одевал. Дорогостоящие материалы — кисти, краски, холсты и прочее — покупал не только для себя, а и для них. Болезни Марфы Афанасьевны требовали постоянной опеки врача, дорогих лекарств. Недешево обходились поездки в столицу, оплата петербургских квартир.

И вот наступает роковой момент, когда по самым срочным вестелям платить нечем. Венецианов спешит в столицу. Просит президента Академии художеств исходатайствовать ему вспомоществование от императорского двора. Составленная Олениным бумага 21 октября 1829 года поступает в канцелярию Министерства двора. Обращаясь к министру двора светлейшему князю П. Волконскому, Оленин писал, что Венецианов «по пламенной его любви к художествам, будучи обременен семьею и бедным самым состоянием, начал первый в России заниматься живописью домашних сцен (*peinture de genre*). Не-

которая удача в сем предприятии возродила в нем мысль учредить в этом роде новую русскую школу... Ученики г-на Венецианова, будучи им взяты, по усмотренной в них способности к живописи, из числа бедных самых мещан и вольноотпущенных, большею частью (до приобретения ими надлежащих познаний в сем художестве) содержались и доселе содержатся на собственное иждивение г-на Венецианова без всякого пособия от правительства. Таким образом, он успел уже с необыкновенным успехом образовать шесть своих учеников, а именно: Крылова, Тыранова, Алексеева, Златова, Денисова и Зиновьева... Сверх того он учил еще у себя в доме и следующих молодых людей: Беллера, Ушакова, Серебрякова, Панова, Васильева и Ларионова. Ваше сиятельство, можете сами представить, что стоило в четыре года времени содержание, хотя и скудное, 13 молодых людей для человека, который сам никакого другого почти состояния не имеет, кроме своих трудов». В конце Волконский присовокупил, что Венецианов и его ученики «и не богатыми подарками будут довольны», что и ежегодное пособие в три тысячи рублей поможет спасти положение.

Просьба была удовлетворена. Однако означенное ежегодное пособие уже не могло спасти художника. Еще меньше могли помочь монаршие почести: в 1830 году Венецианову было присвоено звание «художника государя императора с причислением к кабинету его величества». Затем ему был пожалован орден св. Владимира 4-й степени. Царь даже удостоил художника личной аудиенции и сказал, что тот своими трудами «честь делает Отечеству, а ему доставляет удовольствие». В 1830 году Венецианов, чтобы спасти свою школу, решился заложить имение жены в Опекунский совет. Пушкин в повести «Барышня-крестьянка» свидетельствует, что лишь крайние обстоятельства могли его героя, помещика Муромского, вынудить на это: он «первый из помещиков своей губернии догадался заложить имение в Опекунский совет: оборот, казавшийся в то время чрезвычайно сложным и смелым». Как мы увидим, и этот «сложный и смелый оборот» не спасет Венецианова.

Следующий, 1831 год отмечен в жизни Венецианова тяжелейшей утратой. Летом во время холерной эпидемии от нервного потрясения скончалась Марфа Афанасьевна. Пройдет долгих пятнадцать лет со дня ее смерти, а Венецианов в письме к брату, П. Венецианову, будет писать об этом, как о незаживающей ране. Оглядываясь на весь пройденный путь, за год до собственной гибели он признается, что за всю долгую жизнь самая большая потеря для него — «дорогая Марфуша, которая зовет меня и днем и ночью», что без нее жить трудно, работать трудно. Сетует, что без жены стал как младенец, «ничего не соображаю... видно, мысль и разум мои взяла с собой Марфуня, лучше бы она взяла меня с собой... лучше было бы умереть вперед мне, а не матери, без которой я и дети, как слепые». И заключает письмо

таким признанием: ежели без отца дом «сиротеет и бледнеет», то «без матери дом глохнет».

Вот когда познал Венецианов всю безотрадность, всю горечь одиночества. Конечно, оставались рядом любимые дети, пока еще были при нем и ученики — скоро почти не станет и этого. Были столичные коллеги, были приятели, было много хороших, добрых знакомых. Но настоящего друга, второго «я», о каком мечтает с юности едва ли не каждый человек, у него не было. Николай Милюков? Да, отчасти. И все же общение с этим богатым помещиком не было духовным: о самом сокровенном Венецианов писал — и, надо думать, говорил ему — крайне редко. Когда он обнаружил в себе пугающую пустоту неудовлетворенности, когда он, рассуждая, хотел быть верно понятым, когда он жаждал соперничества, искал, чтобы чья-то душа трепетала в унисон с его собственной, он бросался к жене, к Марфуне, к Марфиньке. Он всегда понимал, что лишь в ней, далеко не самой красивой или умной из женщин, он находил единственную душевную отраду. Но в полной мере осознал это, лишь потеряв ее.

Миновал год. Еще один. И вот тихий летний день 1833 года застает его на кладбище Покровского монастыря в Москве. Рядом — две фигурки в черном: семнадцатилетняя Александра и пятнадцатилетняя Фелицата. Гаврила Юрьевич скончался 30 июня 1833 года на восемьдесят пятом году жизни. Сын не уезжал из Москвы, пока не был готов общий могильный камень для матери и отца: Венецианову казалось, словно он своей сыновней волей как бы вновь соединил так давно разлучившихся родителей. На одной стороне камня означены даты рождения и кончины Гаврилы Юрьевича, на другой надпись: «Под сим камнем положено тело супруги его Анны Лукиной Венециановой, скончавшейся 1812 года сентября 11 дня, жития ее было 52 года».

Последние годы Венецианов не часто видел отца. Предельно насыщенная многообразными обязанностями и трудами жизнь редко позволяла улучшить пару дней для поездки в Москву. Однако само сознание, что старик-отец здесь, на земле, где-то рядом продолжает быть, что он есть, рождало в душе никем, кроме родителей, не даваемое чувство защищенности, некоего заслона, какой-то как бы даже неуязвимости. Только теперь он мог понять, как важно было это чувство для того светлого, гармонического приятия мира, с которым он жил и работал в теперь уже безвозвратно ушедшую лучшую пору своей жизни.

Будто предчувствуя тяжкие утраты, он поторопился написать портрет отца — за неполных три года до его смерти. Последний портрет Марфы Афанасьевны он написал почти перед самой ее внезапной кончиной. В годы расцвета своего искусства, в годы счастливого подъема сил он писал первый ее портрет. А третье ее изображе-

ние почти всегда было у него в руках — миниатюрный семейный портрет с дочерьми, написанный на обороте любимой палитры.

Кажется, давно ли это было — тому всего несколько незаметно пролетевших лет, — когда он писал первый портрет жены. Сколько чуткости, сколько мудрого понимания выразилось в ее огромных черных глазах, сколько уютного покоя жило в мягких очертаниях фигуры, окутанной плавными складками персидской шали поверх белого утренного пеньюара. Да, да. Теперь он видел: удалось ему схватить главное в ее душе — это ровное спокойствие, чуждое суетности, ласковую нежность чуть припухших губ, склонность к задумчивой самоуглубленности. А главное — за этим спокойствием, мягкостью, углубленностью в себя ясно различались те свойства души, за которые он особенно любил и уважал жену: способность верить, надеяться, любить, терпеть и прощать. На ее другой, предсмертный портрет смотреть было страшновато. Он вспомнил и этот печальный и тяжелый день, когда неловко, желая развязать, отвлечь больную жену, он попросил ее посидеть для портрета. Нарядил ее в праздничный народный костюм, расшитый, красивый. Она не сопротивлялась. Покорно дала надеть украшения, подставила голову под высокий парадный головной убор. От всей этой голубой, сверкающей яркости сделались еще страшнее резко заострившиеся черты, безысходная, тяжелая тоска во взгляде потухших глаз, тоска человека, безнадежно больного, больного уже не только телом, тоска человека, безоговорочно обреченного...

Еще за два года до смерти жены, весной 1829 года, Венецианов предпринимает первое свое далекое путешествие — вместе с двоюродным братом, племянником и В. Ратниковым отправляется к двоюродному брату Павлу на Кавказ, в Ставрополье. Ехали невыносимо долго, терпя неудобства оглушительно грохочущей повозки, прозванной «трясодушкой». По словам племянника, Н. П. Венецианова, выехали они из Москвы 4 мая, а прибыли в Ставрополь лишь в конце месяца. На новом месте художник сразу принялся за работу — написал несколько церковных образов, начал многофигурную композицию, групповой портрет родственников и их детей; рядом с братом Павлом посадил и самого себя. Семейство расположилось в саду, за чайным столом. Ребятишки Вася и Афанасий играют в траве с кошкой. А чуть поодаль стоит с маленькой дочкой Павла Олей на руках старая няня. Ее старое, морщинистое, неприветливое лицо настолько заинтересовало художника, что он тогда же начал писать ее портрет. Этот портрет, известный теперь под названием «Старая няня в шлячке», остался недописанным. Но не завершены в нем лишь околичности. Лицо же, больше того — никогда еще в творчестве Венецианова не встречавшийся характер доведены до совершенной полноты выражения. Эта работа — пример блестящего живописного мастерства. Размашистая кисть, ни разу не ошибаясь, свободно лепит

крупные массы: фигуру, складки толстого платка, наброшенного на согбенные плечи. Уже в характеристике фона мазок делается короче и мельче: Венецианов, как обычно, не «закрашивает» безразличным слоем стену за фигурой, а «ткет» живую, подвижную фактуру из небольших мазков разных оттенков. Движение кисти делается совсем сдержанным и осторожным, когда художник переходит к лицу, ведя точный пересчет морщинам, избородившим старческую кожу. Драматическое напряжение изначально заложено в самом цветовом аккорде, звучащем с тревожной громкостью и силой: оливковая фигура на мрачном зеленовато-коричневом фоне, до грани неестественности яркие, кроваво-красные рефлексy на пергаментном лице и тяжелая, непроницаемая, исчерна-черная масса низко, по брови надвинутой шляпки. Кажется, впервые Венецианов для характеристики черной окраски платка пользуется не смесью нескольких цветов, а самой черной краской, как таковой. Тяжелая непроницаемость большого черного пятна подчеркивается еще и тем, что в отличие от всей остальной поверхности картины оно написано не сквозящими отдельными мазками, а многослойной гладкописью. Цветовой драматизм усиливается и оттого, что художник не только прибегает к алым горящим рефлексам, заливающим затененную сторону лица, но, принося красное и черное в открытое столкновение, обозначает красной линией границу платка и лица.

Состояние души старухи напряженно, глаза смотрят сторожко, недоверчиво, недобро. Александр Бенуа, в собрании которого долго находился этот портрет, писал, что ее тревожные глаза даже имеют в себе что-то страшное, напоминающее драматическую атмосферу гогаевской повести «Портрет». В этом образе нет и тени того гармонического согласия с миром, доверчивого покоя, которые в течение стольких лет составляли характер его музы. Теперь она, его муза, приобрела иной вид... В прежние годы он почти не писал старух. Его привлекала прекрасная женщина в расцвете сил, прекрасная душой, а часто и внешностью; воспевал он полный светлых надежд и мечтаний чистый мир юности и детства. Отныне он все чаще будет вглядываться в лица людей преклонных лет, стараться постичь, чем и как человек начинает жить на склоне лет, когда все прекрасное позади, когда желания уже умерли, а человек еще жив. В портрете старой няни в шляпке перед нами впервые предстает смятенный, охваченный тревогой человек. Несомненно, здесь нашли отражение иные, прежде чуждые Венецианову ощущения.

Исцеления своих болей и невзгод он ищет в своей ответственности за судьбы других людей. Иногда только это и удерживает людей подобного склада в жизни. После смерти жены у Венецианова на руках не только двое собственных детей, девушек в ранней поре юности, когда человеку, быть может, больше чем когда-либо нужны внимание, забота, поддержка в этот тяжкий период перехода из мира дет-

ства в жестокий и беспощадный взрослый мир. А ведь кроме кровных, были еще «дети» по искусству, ученики. Большое счастье, что их тесный круг в те трудные для учителя годы еще не разомкнулся...

В самом конце 1820-х — первой половине 1830-х годов работал Венецианов мало. Главные силы щедро отдавались ученикам. Впоследствии Аполлон Мокрицкий вспоминал: «Мы все пришли к нему голышами; у каждого были свои нужды; он помогал нам всячески и все мы теперь едим хлеб, и кто жив из нас, все, все живем его попечением о нас... И знаете, что еще? — Ни один дурным путем не пошел; он и воспитывал нас, и добру учил, кого и грамоте заставлял учиться. Его семейство было нашим семейством, там мы были как его родные дети... Многих он своим ходатайством на свободу вывел, обо всех хлопотал как о своих детях; тому урочек достанет, тому работку». Весть об учителе-доброхоте непостижимым образом быстро распространялась не только в столице, но и в окраинных российских городах. У жаждущих учения, приобщения к великому искусству молодых безвестных людей имя Венецианова не сходило с уст. Он не раз имел случай удостовериться в своей известности в этих кругах. Не раз случалось такое. Отправляется Венецианов по своим нуждам то ли в Академию, то ли в Эрмитаж. Увидит незнакомого юношу или подростка, копирующего в залах Эрмитажа или академической галереи, и редко пройдет мимо, не поглядев рисунок, не расспросив, оставив без совета. А то и на улице остановит прохожего, узнав будущего художника по папке или характерному рулону, спросит:

— Что это у тебя, батюшка?

— Рисунок.

— Покажи, голубчик. Хорошо, прекрасно! Ты давно ли учишься?

— Давно.

— А чей ты ученик?

— Ничей пока.

— А красками пишешь?

— Пишу.

— Принеси мне показать. Ты знаешь, где я живу?

— Знаю.

— Разве ты знаешь меня? Кто же я?

— Алексей Гаврилович Венецианов.

Нередко в результате такого разговора, приведенного в воспоминаниях Мокрицкого, у Венецианова объявлялся очередной ученик. Он приходил в дом Венецианова со своим «хламом». Венецианов внимательно рассматривал работы, давал наставления. Если видел — а так это и было почти всегда, — что юноша беден, сначала «дипломатически» замечал, дабы не обидеть подачкой, что, дескать, материал у него нехорош, да и кисти плохие. Разглядев «живописные развалины» сюртука, чудом еще державшегося на узких плечах, присовокуплял: «Эх, жаль, у тебя и сюртучок-то плох!» И шел к ящичку

своего бюро за ассигнациями. Добиваясь для Тыранова, одного из любимых первых своих учеников права на копирование в Эрмитаже, Венецианов даже называет его в прошении своим сыном, и тот посещает Эрмитаж с билетом на имя «Венецианова 2-го, сына академика Венецианова».

Алексей Тыранов и Александр Алексеев оставили нам две картины, по которым мы можем ощутить рабочую атмосферу в мастерской Венецианова, почувствовать атмосферу его дома. Тыранов (его картина дошла до нас, к сожалению, только в поздней копии другого ученика Венецианова, Федора Славянского) назвал свое полотно «Кабинет художника Венецианова». «Мастерская А. Г. Венецианова» — так поименована картина Алексеева. Надо полагать, что обе картины изображают просторные помещения дома канатного фабриканта Гильмора, который Венецианов снял для себя в 1825 году. Снял дом, он тогда, после неудачи со злосчастной программой «Натурный класс», уехал в деревню, оставив в новой квартире первых своих учеников Никифора Крылова, Тыранова и Веллера. Через несколько месяцев к ним присоединился четвертый венециановский питомец — Алексеев. Юноши на время остались хозяевами учительского дома. Копировали в Эрмитаже. Посещали рисовальные классы Академии. И главное — работали по методу, по программе, разработанной для них Венециановым.

Вот что происходило, наверное, в тот день в мастерской, когда Алексеев взял чистый холст и начал с натуры писать свою картину. Он как раз и изобразил тот миг: показал самого себя с холстом и мольбертом, входящим в мастерскую, где уже работают остальные, «входящим» в собственную картину с левого переднего ее угла. На звук его шагов обернулся сидящий в нише окна Тыранов, оторвавшись от уже начатой работы: он рисует молоденькую девушку в крестьянском платье, примостившуюся на низкой скамейке у подножия статуи Аполлона. В поле зрения Тыранова попадает сразу и античная статуя, и крестьянская девушка. Конечно, едва ли Алексеев специально думал о таком сопоставлении — просто его друг выбрал самое светлое место в мастерской, у окна, а рядом в углу давно уже стояла скульптура. Но само обилие в мастерской классических скульптур заставляет вспомнить один из первых заветов Венецианова: работая с живой натуры, не забывать о великих открытиях античных мастеров. Сгруппировав вместе Тыранова, статую и девушку, верный ученик как бы невольно подчеркнул этот наказ учителя. Следуя правде, простой правде того дня, Алексеев подтверждает и еще одно важное правило венециановской системы: никто из учеников не копирует с оригиналов. Одни работают с натуры, другие выбирают место, чтобы отыскать наиболее интересный ракурс для рисования с гипсовых античных слепков. Среди последних — на самом переднем плане справа — привлекательный юноша, очень напоминающий

чертами Никифора Крылова. Скорее всего, это он и есть, ведь он был в числе тех, кто остался в доме Гильмора после отъезда учителя в Сафоновку. Картина Алексеева, опять-таки, вероятно, без специального намерения автора, подтверждает и еще один принцип венецианских занятий с учениками. В 1829 году Венецианов напишет картину «Девушка с теленком». Почти совпадающий с этой картиной по композиции и образу девушки этюд, однако, неумелостью рисунка выдающийся ученическую руку, подписи не имеет, но нет сомнения, что он был сделан кем-то из учеников Венецианова, работавшим с ним рядом с той же натуры. Из архивных документов известно, что и Тыранов в 1827 году написал картину под названием «Девушка с теленком» в малом виде с натуры, местонахождение которой неизвестно. Девушка, позирующая Тыранову в картине Алексеева «Мастерская А. Г. Венецианова», — почти та же, что и в картине Венецианова, только у героини Венецианова взята несколько иной ракурс и чуть изменены черты лица. А рядом с героиней Алексеева, естественно, теленка нет. Но он как бы есть в воображении художника — ее правая рука точь-в-точь повторяет движение руки венециановской героини, поднесенной к мордочке животного. Скорей всего, незадолго перед этим в деревне Венецианов вместе с Тырановым, может быть, Алексеевым и кем-то еще из учеников писал с натуры эту сцену. Завершил же свой холст позднее, поставив под ним подпись и дату — 1829 год. Работать вместе с учениками над одной и той же натурной постановкой или задавать сразу нескольким из них тему, над которой он работал сам, — вот это-то и стало обыкновением в педагогической практике Венецианова. Он писал мужика с краюхой хлеба — и ученики. Он работал над композицией «Крестьянские мальчики со змеем» — и ученики писали ту же самую сцену. Только, в отличие от некоторых других исследователей творчества Венецианова, думаю, что кисти Венецианова принадлежит та композиция, что хранится нынче в Русском музее: в пользу этого свидетельствуют и чуждые красоты образы детей, и живописное мастерство, и сама текстура живописи, очень уж родственная написанным Венециановым скорее всего в то же лето «Крестьянским детям в поле».

Прочувшийся еще так мало, но зато со страстным воодушевлением, Алексеев смог уловить ту атмосферу сосредоточенного, самоуглубленного труда, серьезности, неторопливой обстоятельности, которая, благодаря Венецианову, царила в мастерской. Это находит выражение во всем: в лицах товарищей, в размеренно-спокойных ритмах композиции; даже сама удивительная опрятность, чистота большого помещения несет на себе отпечаток упорядоченной во всем, от творчества и отношения с людьми до костюма и жилища, натуры Венецианова. Как вспоминает тот же Мокрицкий, ученики у него в доме жили жизнью полной и разнообразной. Учитель любил общество, по воскресеньям всегда к обеду бывали гости, охотно засиживавшиеся

и до вечера, «много умных людей бывало у него». Серьезные беседы, споры перемежались танцами, шутками, милыми дурачествами. Но когда приходил черед работы, он требовал полного отрешения и сосредоточения всех сил души и ума.

Идучи вслед за учителем, Алексеев — как в венециановском «Гумне» — прибегает к двум источникам света, развивает пространство вглубь, широко распахивая двери, ведущие в дальнюю, ярко освещенную комнату. Наверное, миновав ее, мы очутились бы в кабинете хозяина дома, который с такой поэтической настроенностью и вместе с дотошной обстоятельностью запечатлел в своей картине Алексей Тыранов; думается, что копия Славянского с нее настолько точна, что, рассматривая ее, мы можем с достаточной полнотой судить о замысле самого автора.

Кабинет в тырановской картине предстает перед нами без хозяина. Но о нем много говорят не только вещи, но и то чувство, что вложил в свое изображение его верный (пока верный) ученик. Ощущение поэтической красоты домашнего мира, которому так предан был душою Венецианов, охватывает нас прежде всего. Здесь просторно — из мебели лишь самое необходимое. В большой комнате вещи кажутся особенно уютно маленькими, соразмерными человеку, не подавляющими, но лишь служащими ему. Здесь — тишина. Не только потому, что кто-то из близких друзей дома, устроившийся с книгой на диване, погружен в молчание. Подвластный самой атмосфере кабинета, он, закрыв книгу, охвачен состоянием сосредоточенного созерцания. А ведь именно это душевное качество жило в самой природе мировосприятия, творчества Венецианова периода расцвета его личности, его искусства. И здесь, и в кабинете художника, как и в мастерской, стоят крупные античные скульптуры, отвоевав от житейского пространства комнаты значительную часть. Как и в душе Венецианова. Наверное, работая над картиной, Тыранов хотел отразить личность художника, много думал об учителе. Вряд ли манекен (девушка с очень, кстати, живым, совсем не «манекенным» лицом, в высоком кокошнике, синем сарафане и белой кофте с пышными рукавами, держащая за кончик большой, до полу ниспадающий платок, насквозь пронизанный солнечным светом, падающим из соседней комнаты) определен был стоять не в мастерской, а в кабинете. Скорее всего, думая о сущности творчества учителя, Тыранов принес его сюда вместе с палитрой, аккуратно положенной на столике на самом видном месте. В картине Алексеева зритель в естественном единстве воспринимает античные скульптуры и живую, совершенно венециановскую по характеру модель. Тыранов «оживляет» манекен, по мере сил приближает его облик к живым прообразами картин учителя. Поставленные по обе стороны раскрытой двери в дальнюю комнату, античная статуя и своего рода метафора русской крестьянки приобре-

тают значение некоего символического истолкования природы творчества Венецианова в восприятии его ученика.

Есть в этой картине еще один аспект, опять-таки имеющий отношение и к личности Венецианова, его образу мыслей, даже способу обыденной жизни, и к имеющему в те годы широкое распространение романтизму, романтизму не только как определенному направлению искусства, но и некоему своду правил партикулярной жизни частного лица, своего рода «искусству жить».

Один из виднейших европейских романтиков Виктор Гюго не просто призывал к благородству человека в обыденной жизни, он требовал, чтобы у поэта, у художника, у творца был «ясный ум, чистое сердце, благородная и возвышенная душа». Этим постулатам стремились следовать под влиянием искусства не только его создатели, но и лучшие люди эпохи. В то время почиталось за стыд хвастаться полученной выгодой, было принято быть и слыть честным, великодушным, справедливым. Романтизм взывал к самоценности человека, индивидуальной личности. Проявлением культуры души считалась способность к самоанализу, к самосозерцанию, к сосредоточенному созерцанию окружающего мира, размышлению. Романтические представления о жизни преобразуют саму реальную жизнь и отчасти сам обыденный быт, послушный духовным устремлениям общества, который как бы «старается» тоже стать поэтическим. Правы авторы статьи, посвященной двухсотлетию со дня рождения Венецианова, Л. Правовой и Л. Смирнов, когда пишут: «Романтическая мода преобразует гостиную, кабинет, мастерскую в „обитель светлую трудов и чистых нег“». Вот такой светлой обителью и предстают перед нами кабинет и мастерская Венецианова в восприятии его учеников.

Вскоре, однако, Венецианову пришлось расстаться с удобным и поместительным домом Гильмора. В одном из писем он тревожится, что задолжал более четырех тысяч рублей из-за «большой квартиры», «содержания ежедневно натурщиков», «заведения гипсов». В самом начале 1830-х годов он уже снимает меньшее помещение в доме Струковой, а в 1833 году снимает еще более скромную квартиру в доме Шрейбера на 11 линии Васильевского острова.

Конец 1820-х — начало 1830-х годов ознаменованы высшим расцветом деятельности Венецианова-педагога. Его учеников охотно включают в число экспонентов различных выставок. В 1827 году он вместе со своими питомцами радовался академическому признанию их трудов: Тыранов, Крылов и Алексеев были удостоены за свои работы малых золотых медалей. А три года спустя первым из всех Тыранов был удостоен за «Перспективный вид церкви Зимнего дворца» большой золотой медали, сама же картина была приобретена Николаем I. Ликовали все — герои дня, медалисты, их сотоварищи, а больше всех — за них и отчасти за себя — сам учитель.

К этому времени у Венецианова уже выработалась достаточно четкая, самостоятельная, отличная от академической система обучения будущих художников. Вначале он шел ощупью, в самой практике находя, а затем отвергая или прочно зачисляя в свой арсенал те или иные педагогические приемы. В нашем повествовании нет места специальному разбору работ многочисленных венециановских учеников. Но созданная, выстраданная им система — столь значительная часть его личности, что без описания ее принципов, хотя бы краткого, просто невозможно понять до конца Венецианова.

Вспомним еще раз, как он в короткой автобиографии, называя себя в третьем лице, объяснял начало своей педагогической деятельности: «Чтобы более утвердиться в пути, который избрал для себя Венецианов, путь же этот состоит на твердом основании перспективы и подробнейшем внимании натуры, — Венецианов начал брать к себе на своем содержании бедных мальчиков и обучать их живописи по принятой им методе, которая состояла в том, чтобы не давать копировать ни с чего, а прямо рассматривать начинать натуру в прямых геометрических линиях, для чего у него первым началом был куб, пирамида, цилиндр, конус и проч.». Действительно, тогда на первых порах, уча, он доучивался сам, утверждался в правильности своих догадок и прозрений.

В основе системы лежит им самим разработанное учение о перспективе. Он утверждает, что «приспособление глаза точно видеть натуру и по правилам перспективы переносить ее на холст или бумагу — есть приступ ко всем трем родам живописи». Три рода живописи по Венецианову — это исторический, портретный и ландшафтный. Он здесь специально называет только эти три вида, наиболее уважаемые в Академии, и опускает презираемый ею бытовой жанр и второразрядный по академическому реестру интерьер, в котором, кстати, без точного перспективного построения никак не обойтись. Но не обойтись без перспективы и в исторической, конструируемой по воображению автора картине, и в пейзаже, писанном с натуры, и в портрете. Ибо вещь, предмет, человек, группа людей не могут в действительности пребывать вне пространства. По воспоминаниям Мокрицкого, учитель был твердо уверен, что «...нет живописи без перспективы, хотя бы это было изображение мухи, гвоздя или пуговицы».

По учению Венецианова, перспектива делится на теоретическую и практическую. Теоретическая — это прежде всего свод наук, необходимых в художественном творчестве: словесность, логика, метафизика, философия, эстетика, оптика, наконец, остеология и анатомия. Под перспективой практической он понимал прежде всего законы линейной и воздушной перспективы, силу глаза; он полагал необходимым при работе с натуры учитывать местное положение солнца,

состояние атмосферы, точку отстояния глаза от объекта изображения.

В своих конспективных заметках, озаглавленных им «Нечто о перспективе», Венецианов, помимо непосредственно относящихся к данной проблеме вопросов, приводит длинный ряд общих мыслей по поводу творческого метода и эстетики вообще. Здесь и положение о необходимости изучения простой природы по причине ее разнообразия бесконечного. И наставление, чтобы контур не превращался в «межевой план» между фигурами. И основные указания относительно светотени, о колорите, о роли рефлексов. И наконец, идея о необходимости сравнения природы с моделями антиков. Короче говоря, по Венецианову, перспектива — нечто всеобъемлющее, касающееся всех сторон творческого метода. Так в наше время некоторые исследователи понимают термин «композиция» не просто как расстановку фигур в плоскости картины, но как совокупность всех пластических средств, имеющихся в арсенале художника.

Учить было трудно. Трудно оттого, что ученики прибывали вновь и вновь, и таким образом все имели разный уровень подготовки — от нуля до такой степени мастерства, которая удостоверялась золотыми медалями от Академии художеств. Зайдя в мастерскую Венецианова почти что в любой день, можно было разом увидеть все этапы его системы во временном развитии. Вообразим себе один из таких дней.

В уголке скромно пристроились начинающие. Перед ними на століке — всего три предмета: овальное яйцо, прямоугольная с острыми краями коробочка и гипсовый конус. Но как же это, оказывается, не просто — перенести на лист бумаги такие простые вещи. С чего, как начать? Многие из них уже искушены самостоятельным перерисовыванием с чужих картинок. Насколько же то было проще — там ведь уже автор за тебя перевел сложную объемность всех предметов на доступный для подражания язык линий: вроде перерисовываешь только штрихи и линии, а все равно на рисунке то, что надо, выходит объемным... Венецианов издаലെка наблюдает за растерянностью новичков. Подходит. Предлагает обойти столик с натюрмортом вокруг. Это первый урок всестороннего «осозания» формы. Смотришь на предмет спереди, рисуешь его — и кажется, что он простирает свой объем только в твою сторону, только в направлении к тебе, а сзади он вроде бы и плоский. Как только возникнет в тебе это ложное ощущение — не поленись, встань, обойди еще раз кругом то, что рисуешь, убедись лишний раз в равной объемности всякого предмета во все стороны; рисуя вот с этой точки, всегда помни, каков в действительности предмет в эту минуту — и всегда — с противоположной, задней стороны. Так терпеливо, обстоятельно растолковывает азы учения своим новичкам учитель. Только тогда сможешь передать в своем рисунке «круглоту» вещи или тела, изобразить их «перспективно», то есть иными словами говоря — в пространстве. А вот какими приема-

ми это сделать — должно найти самому. Только тогда вырастет из тебя настоящий художник. Потому-то и вредно с первых шагов копировать чужие работы — век останешься чужим рабом. Посмотреть по Петербургу — много насчитаешь таких ловких умельцев, что чужую манеру присвоили и владеют ею как своей. Да только ежели снять с такого очки чужой манеры, то он со своими-то здоровыми глазами останется сидеть перед натурой, ровно слепой...

Слушали новички внимательно, хоть еще до конца и не понимали всю важность учительских слов. Старшие-то уже хорошо усвоили, что копирование, заимствование чужого в глазах Венецианова — злойший враг, что он не устает говорить об этом всем и всюду, что он даже в письме самому царю начертал такие строки: «Хотел я опытом доказать преимущества учения прямо с природы и ваятельных произведений древних перед учением с рисунков и с гравированных так называемых оригиналов». Он не был одинок в этой своей борьбе с академическим постулатом; прошедший академическую выучку, сам немало покорпевший над копиями Александр Иванов уже на первых порах самостоятельной работы пришел к выводу: «...копирующий изрядно может быть совершенно не способен произвести что-нибудь свое». Это уж звучит не как поучение, скорее — как приговор.

Рядом с новенькими — тоже новички, только уже одолевшие первую ступень: с того же натюрморта они уже не рисуют жестким карандашиком, а пишут маслом. Постигнув предметы в процессе рисования, «осязательно», на этом следующем уроке они должны преследовать одновременно две цели — перевод понятого в натуре на язык живописи и развитие навыка работы с масляными красками. У тех, кто постарше, сегодня много более сложное задание: перед ними изящно поставленный натюрморт — черепаховый гребень, атласная лента, кусок бархата, белый холщовый платок, французская перчатка тончайшей кожи и серебряный портсигар. Здесь уже учитель требовал постижения и воплощения «разных форм, родов и материальной сущности» реальных предметов. Следующей за этим задачей было изображение предметов в интерьере. Форма в пространстве — так сегодня мы сформулировали бы научным языком суть подобной задачи.

От рисования с античных слепков не освобождались и старшие ученики. Он считал одним из важнейших этапов учения постижение «ваятельных произведений древних». Вот и нынче кто-то пристроился с листом бумаги возле Сатира с Вакхом-ребенком на руках, кто-то — у Венеры Медицейской, кто-то уверенными штрихами «строит» голову Ниобеи: все эти слепки переезжали с венециановской семьей с квартиры на квартиру. Учитель подходит, оставив на время младших сражаться с трудностями наедине, становится за спиной одного из юношей. Лицо выражает явное неудовольствие — очень уж увлекся ученик красивенькой штриховкой, знай себе плетет ровненьким перекрестьем сухих, одинаковых линий свою «рогожку». Венецианов

начинает говорить, что гнаться за красивым штрихом — занятие пустое, потому что, в сущности, эти различные штрихи ничегошеньки не выражают, «кроме однообразия и нелепого отклонения от истины», что ученик, привыкший к этим красивым «рогожкам», потом «с большим трудом понимает лепку предметов, особенно лепку тела». Учитель увлекается, повышает голос. И вот его уже слушают, отложив карандаши и кисти, все — и малыши, и юноши, уже создавшие не одно, известное публике, собственное произведение. Но вот импровизированная лекция закончилась, снова воцарилась тишина, особая тишина сосредоточенной коллективной работы.

Когда ученик научался сносно владеть красками и карандашом, овладевал азами перспективы, умением почувствовать и передать материальность простой обыденной природы, Венецианов считал обязательным переход от нее, природы простой, к природе изящной, к изучению классического наследия античности у тех мастеров, которые сумели усвоить ее уроки в совершенстве — Рафаэля, Пуссена, Тициана. Венецианов давал наглядные уроки сравнения живой природы с антиками. Учил видеть, как умели мастера передавать красоту общую, как мы сегодня сказали бы «типическую», и красоту неповторимо личную, «частную», как он ее называл. В мастерской у него имелись лишь слепки античных скульптур. Неповторимое таинство самих оригиналов, «сквозноту» мрамора, волшебно преобразующую те же, что в слепке, формы, — все это можно было увидеть в Эрмитаже. Занятия с учениками там проходили часто. И вот что интересно при этом отметить. Брюллов, став профессором Академии вскоре по приезде из Италии, станет чаще подводить своих учеников к жанровым картинам голландцев и фламандцев — его, скажем, в «Казарме» Тенирса бесконечно восхищали живость поз, движений, характерность ужимок. Венецианов, которого по традиции принято считать «отцом бытового жанра», хоть иногда и задавал своим питомцам копии с работ художников этих школ, сам же их никогда не копировал и учеников воспитывал прежде всего на примерах искусства возвышенного, классического. А схватывать живость телодвижений и мимики учил в самой живой природе. Когда ученики мало-мальски овладевали умением самостоятельно, своими глазами видеть окружающий их мир, тогда, только тогда он позволял им копировать с великих образцов. Будучи категорическим противником заимствования, смотрения на природу чужими глазами, он требовал не столько дотошного копирования, сколько изучения приемов старых мастеров. К занятиям в Эрмитаже он тщательно готовился. «Часто по целым часам стою в Эрмитаже перед картиною и дохожу и доискиваюсь сам, и что найду, тем и делюсь с вами», — признавался он Мокрицкому. Это-то он и считал важнейшей своей педагогической обязанностью — показать будущим художникам, как, какими средствами великие мастера достигали впечатления живости, движения. Он учил, что, постигая то

или иное произведение, нужно постараться представить себе ту живую натуру, с которой оно писано. Иными словами, стремился не просто развить вкус, научить восприятию готового результата, но пропикнуть в тайну тайн творческого процесса. В таком способе изучения наследия просто не оставалось места элементарному, рабскому копированию, коему учили в Академии художеств...

Из-за разнообразного контингента учеников нередко в мастерской Венецианова одновременно шла работа и с гипсов и с живой натуры, одетой и обнаженной. Писавшие с натуры при этом как бы постоянно ощущали строгое присутствие классических образцов. Тем, кто был занят работой со статуй, живое дыхание натуры помогало представить глазами воображения того живого человека, с которого античный мастер ваял Венеру, Сатира или Ниобею.

Конечно же, краеугольным камнем педагогической системы Венецианова, как и его творчества, было изучение натуры во всех ее неисчислимо многообразных проявлениях. Как-то раз, объясняя Мокрицкому великую сложность работы с натуры, он сказал: «Я и сам, батюшка, бьюсь иной раз до поту лица...» Бился до поту, искал, находил — и с широкой щедростью делился находками с учениками. Их дело было — взять протянутый дар. Но и взять, усвоить, сделать своим, включить в свою систему миропонимания, мировидения найденное учителем новое — тоже задача не из самых простых. По правде говоря, немногим из венециановских учеников она оказалась по плечу. Строго наблюдая за работой учеников с натуры, Венецианов не уставал повторять, что точно передать форму носа или отлично нарисовать руку модели — это стоит немногого: важно схватить «общую форму, движение целого (ensemble)».

Старшим он раскрывал более широкий смысл этого понятия: цельность необходима не только при рисовании одной фигуры, без нее немислимо решить фигуру в естественной связи с пейзажем или интерьером. Цельность — одно из высших качеств художественного произведения вообще. Достичь этой высоты нельзя, не добившись взаимосвязи рисунка, живописи, компоновки, ритма, то есть всех художественных средств. И эта идея взаимосвязи тоже впервые в России созрела именно у Венецианова.

Терпеливо и настойчиво внушал Венецианов своим питомцам мысль о «ничтожности художника без наук». Старался по мере своих сил образовывать юный ум, привить вкус к чтению; он требовал от них такого уровня знания искусства прошлого, чтобы они могли, к примеру, определить, какой орнамент они сегодня рисуют: «из семьи ли рококо или готической, римской и проч.»

Все это вкупе нужно было для того, чтобы за внешним разгадать суть. Не только словесными построениями — всем творчеством своим Венецианов показывал молодежи, что под грубыми, простыми одеждами русского крестьянина скрывается, по его словам, человек «со-

лидный, добрый, сильный, ловкий». Все это нужно было для того, чтобы уловить и воссоздать «характер лиц, наций, земли, костюма, зданий». Все это было необходимо, дабы выявить в человеке «действия душевные». Для того, чтобы воссоздать в картине Человека и Жизнь.

Заботами и попечениями о школе, об учениках Венецианов был занят не только в стенах своего дома, деревенского или городского. Вот и нынче, раздав ученикам задание на сегодня, он вышел на улицу. Поспеть надобно сразу в несколько мест. Во-первых, на Фонтанку, в Обуховскую больницу. Надо окончательно договориться с попечителем о заказе — большом иконостасе для больничной церкви, который он будет делать вместе с учениками Тырановым, Денисовым, Златовым, Серебряковым, Алексеевым. Заказ получен на недурных условиях: удалось договориться, что труды будут оценены в две тысячи рублей. А это — кисти и краски, холст и натурщики, хоть и не на долгое время. Подобные заказы Венецианов брал нередко. Один или с учениками он выполнял церковные образы для Синода, для Смольного монастыря, для Украины, для Варшавы даже.

От Фонтанки путь Венецианова лежал почти через весь город к Петру Андреевичу Кикину. Человек до поры до времени сугубо военный — по тогдашнему обыкновению Кикин еще в детстве, пока обучался в пансионе при Московском университете, был приписан в чине сержанта к Семеновскому полку, затем прославил свое имя в турецкой войне и в кампании 1812 года, — ныне он был известен как человек «весьма радушный к пользе художников». В 1814 году в чине генерала он оставил навсегда военную службу. Служил статс-секретарем при особе императора, что немало помогало ему в главном деле его жизни. Когда Венецианов после знаменательной встречи с картиной Гране удалился надолго в деревню и со страстью работал над «Гумном», в Петербурге в частном доме князя Ивана Алексеевича Гагарина (этот дом и посейчас украшает угол набережной Мойки и Зимней канавки) случилось как будто бы и не очень заметное событие. В тот вечер 30 ноября 1821 года у князя собралось несколько соратников по делу не государственной, но общественной важности. Люди все были видные: Кикин, участники войны 1812 года флигель-адъютант Л. Киль, полковник А. Дмитриев-Мамонов, ученый-топограф Ф. Шуберт. Хозяин зачитал «Основные правила для руководства Обществом поощрения художников». Правила единодушно одобрили. Новое Общество получило права на жизнь. Переоценить его роль в развитии отечественного искусства трудно. Для Венецианова, а впоследствии и для его учеников Общество на протяжении многих лет сделало не меньше, чем все официальные учреждения, «ведавшие» искусством России, — такие, как Академия, Министерство двора, больше, чем все приватные меценаты, вместе взятые.

С Кикиным Венецианов встретился на той выставке 1824 года, когда впервые отдал на суд публики свои новаторские деревенские картины. Председатель молодого Общества и живописец как-то сразу сблизились; почти ровесники по возрасту, они на многое в жизни и искусстве смотрели одинаковыми глазами.

Главная цель организации — «всеми возможными средствами помогать художникам, оказывающим дарование, и способствовать к распространению всех изящных искусств». Членами Общества были лишь люди состоятельные: право на вступление обуславливалось единовременным взносом в две тысячи рублей или двумястами рублями ежегодных отчислений. Только Общество покупало работы негодных Академии художников. Таким образом, русское искусство получило относительную свободу от опеки до тех пор единовластной в делах искусства Академии. Общество на свой счет посылало выбранных по своему усмотрению художников за границу для продолжения учения. Общество с 1825 года начало устраивать выставки-продажи приобретенных работ, разыгрывать их в лотереи. Чтобы придать последним большую привлекательность для широких слоев публики, в них включались заранее заказанные на деньги Общества картины маститых художников: А. Егорова, М. Воробьева, а чуть позднее — и Венецианова. Общество выпускало издания по искусству и пособия для не учащих в Академии любителей. В число обязательных пособий Общество включало труды не только по анатомии, мифологии, но и перспективе. Уже в этом чувствуется близость с венециановскими взглядами. Больше того: можно смело сказать, что к концу 1820-х — началу 1830-х годов, то есть ко времени, когда венециановская система педагогики дала широко признанные всеми, кроме Академии, результаты, Общество в своих учебных пособиях как бы принимает эстафету от Венецианова и притерживается так называемого «натурального» метода преподавания, в основе близкого венециановской методе. По инициативе Общества широко распространяется искусство литографии. Польза этого начинания многогранна. Любители становятся владельцами эстампов с произведений знаменитых авторов. Молодые художники не только овладевают тайнами литографского искусства, но и, получая за свой труд вознаграждение, обретают возможность продолжать учение вне каменных, отгораживающих воспитанников от живой жизни стен Академии. К литографическим работам Венецианов и его ученики привлекались постоянно: благодаря этому они имели довольно постоянные заказы, а в качестве предмета для литографического размножения нередко избирались работы самого Венецианова. Так его народное, новаторское искусство расширяло границы своего действия, выходило за петербургские заставы, достигая в своих причудливых путях окраинных губерний империи. Общество стало в конце концов не просто значительной материальной базой и для Венецианова, и для его школы:

в лице членов этой организации Венецианов счастливо нашел в определенном смысле сподвижников, благодаря усилиям которых его идеи получили возможность материального воплощения.

В Обществе Венецианов пользовался большим авторитетом. Как правило, его рекомендации в отношении того или иного пенсионера Общества не подвергались сомнению. Не без влияния и примера Венецианова Общество в число опекаемых включало — опять-таки вопреки правилам Академии — юношей из крепостных; многие из них именно настойчивым действиям Общества стали обязаны выкупом из неволи.

Нынешний визит к Петру Андреевичу Кикину вызван неотложными заботами. Не во всем дела шли так гладко, как того бы хотелось и Венецианову, и председателю Общества поощрения. Очень озабочен был художник судьбою еще одного своего начинания, поддержанного и одобренного и лично Кикиным, и Комитетом Общества. Публика, увы, осталась к новой затее глуха; так называемая литохромия, еще одно детище Венецианова, не пользовалась спросом. Дело в том, что Венецианов, живописец по своей природе, понимал, как много теряет замысел художника, переведенный в черно-белую литографию. Был по его инициативе проведен опыт: литографские листы «иллюминировать», то есть покрывать жидким слоем масляной краски, приближая каждый оттиск к оригиналу — живописному полотну. В протоколе заседания Общества 12 ноября 1825 года записано, что Комитет по представлении «опытов иллюминирования масляными красками литографических рисунков» остался «оними совершенно доволен». Одобрил в своих «Отечественных записках» новый, не бытовавший до того не только в России, но и в Европе опыт и искренний почитатель Венецианова Свиньин. Пушкин, извещая в одном из номеров «Литературной газеты» о задуманном им новом издании, заверяет публику, что оно «украшено будет искусно литохромированным изображением».

Первые литохромии с венециановских картин «Параня со Сливнева», «Захарка», «Настя с Машей», «Капитошка» и «Дети в поле» поступили в продажу в 1826 году. Однако публика их почти не покупала. Венецианов по скромности решил, что причиною тому сами его картины, «предметы дикие», способные непривычным содержанием отпугнуть публику. Как раз в это время на Невском, в доме Марса, где Общество стало регулярно устраивать выставки работ своих питомцев, экспонировалась прибывшая из Италии картина пенсионера Общества Карла Брюллова «Итальянское утро», пользовавшаяся у столичной публики громким успехом. Вот Венецианов и хотел предложить во имя спасения самой идеи издания литохромий, что он сам сделает иллюминирование литографии с работы Брюллова. Но и это не могло спасти дела. Видимо, слишком уж дорогой показалась широкой публике, не искушенной собирательством, цена за литохромии:

литография стоила всего-навсего один рубль двадцать копеек, а в раскрашенном виде — около пятидесяти рублей...

Издание литохромий в результате было решено прекратить. В разговоре Кикин поведал Венецианову о слухах насчет Общества, упорно распространяемых некоторыми профессорами Академии художеств. При этом выяснилось, что чем менее сведущим в искусстве, тем более реакционным по взглядам оказывался уважаемый мэтр, тем более зло отзывался он о деятельности Общества. Так, например, «зауряд»-профессор батальной живописи, любимец царя А. Зауервейд говорил так: «Общество для поощрения художников есть оппозиция Академии художеств или, может быть, только к одному президенту, о чем я бы более узнать мог, если бы не знали, что я враг этих ложных Дмитриев, которые желают сделать подрыв Академии художеств, а себя всесильными».

Вот ведь как все обернулось — учредители Общества ничуть не заботились о специальном эстетическом статусе организации, их взгляды на сей счет были весьма расплывчаты: помогать талантливым русским художникам. Но эстетическая платформа проявилась весьма четко, как только выяснилось, кому, каким именно художникам Общество на протяжении долгого времени оказывало постоянную поддержку. В первую очередь Венецианов и его ученики. Затем Карл Брюллов, поссорившийся после окончания курса с Академией. Далеко не ортодоксальный академист Федор Толстой. Целиком прошедшие курс обучения художеству при содействии Общества братья Григорий и Никанор Чернецовы. И впрямь сам контингент опекаемых и поощряемых определял контуры ненарочитой, но явной оппозиции.

Заодно обговорил Венецианов с Кикиным и еще одно дело — получение от Общества займы ссуды в тысячу рублей на горящие нужды. Во всем шел Петр Андреевич навстречу Венецианову, чувствуя в нем истинно большого художника. Пока был жив Кикин, Общество в течение следующих семи лет ни разу не напомнило художнику об этом долге. Как только Петра Андреевича не станет (а случится это в 1834 году), и года не пройдет, как Комитет предложит Венецианову погасить долг «произведениями трудов» его собственных и учеников.

Именно благодаря Обществу Венецианов мог так широко и обильно показать свои произведения столичной публике. На выставке в доме Марса на Невском в 1826—1827 годах было экспонировано сразу более двадцати работ художника и ряд картин его старших учеников — Тыранова, Крылова. На этой выставке впервые увидели свет такие замечательные произведения Венецианова, как «Девушка с бураком», «Жница», «Захарка», «Старый крестьянин из Микашихи». На выставке, открывшейся в 1830 году, было представлено пять работ учителя и огромное число — тридцать две картины — его учеников.

Покамест к началу 1830-х годов по внешним признакам можно было думать, что со школой, учениками все обстоит более чем благополучно. Но и эта отрада стареющего художника скоро, совсем скоро сойдет на нет... «Исходы» учеников начались уже, собственно, сейчас. Но в них учителю не виделось пока ничего тревожного. Давно уж научились летать первые птенцы — и вот в 1830 году покидает учительское гнездо Никифор Крылов. Следом за ним уходят Тыранов, Алексеев, Зеленцов, Беллер, Златов. Каждый пошел своей дорогой. Но лишь Крылов остался верен заветам учителя, лишь его дальнейшее творчество несло учителю радость и горделивое чувство.

Какую большую боль причинил Венецианову его любимец, Тыранов! Получив от Академии Первую золотую медаль, а с нею и звание свободного художника, он подает в Академию прошение о разрешении заниматься в академических классах живописи исторической и портретной и даже в рисовальных классах, словно у Венецианова он ничему не научился... Академия и своей атмосферой, и своей эстетикой будет все сильнее и разрушительнее влиять на Тыранова. У него будет свой успех: написанную по подсказке его нового наставника Карла Брюллова «Девушку с тамбурином», еще чуть сохранившую отблеск венециановского простодушия и естественности, но уже с привкусом слащавости и красоты, купит сам шеф жандармов А. Бенкендорф. Он же будет поспешествовать отправке Тыранова, новоиспеченного академика живописи выпуска 1839 года, за границу. Каждое новое известие о Тыранове станет больно ранить чувствительное сердце отвергнутого учителя: вот уж бывший ученик пишет портреты великих князей Александра, Николая и Михаила Николаевичей. Вот выходит из-под его кисти «Слетающий ангел с масличной ветвью в руках», «Моисей, опускаемый матерью на воды Нила», «Пастушка во время грозы», изображения светских дам. В год гибели Венецианова Тыранов по возвращении из-за границы удалится в свой родной Бежецк Тверской губернии. Станет искать утерянные корни. Но его же рукой пресеченные, они не оживали. Каясь и тоскуя об утраченном, он будет — совсем невдалеке от покоящегося на Поддубенском кладбище Венецианова — делать тщетные попытки возврата к прежнему, к старой «венециановской» манере. Но все — крестьянские «жанры», портреты — выходило тусклым, немым, мертворожденным. Умрет Тыранов всего пятидесяти одного года от роду. Последние силы отдаст аллегорической композиции «Борьба за душу». Но позднее раскаяние бывшего любимца не поспело утешить старого учителя. Не смогло оно спасти, вывести из тупика и его когда-то преданного ученика, которого он, отец двух девочек, держал в сердце за родного сына...

Другой из «стареньких», Алексеев, тоже получил в том же 1832 году звание свободного художника и вскоре уехал в Псков, чтобы занять вакансию учителя рисования. Выйдя из-под попечения Ве-

венцианова, он за долгую свою жизнь ничего особо выдающегося не создал, зато хоть пошел по учительской стезе. Венецианов не оставит его своими заботами, будет слать ему в Псков письма с педагогическими наставлениями. Кстати, многие венециановские ученики сделали впоследствии учителями рисования.

«Исходы» учеников продолжались. В начале 1830-х годов у Венецианова еще жило несколько человек: Аврорин, Е. Житнев, В. Гальцов. Аврорин не принадлежал к числу лучших, двое других и вовсе не оставили по себе памяти в истории искусства. Дом пустел. Живущих в семье учеников больше не будет. Но все же появятся еще новые питомцы, и среди них двое — Евграф Крендовский и Григорий Сорока; они да Никифор Крылов только и могут из всех семи десятков в разное время учившихся у Венецианова юношей считаться истинными наследниками идей учителя...

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ

Печаль и траур, остановка в делах школы глубоко удручали Венецианова. И работать не было сил — сказывалось сверхмерное напряжение предыдущих лет. Как раз в эти, 1830-е годы он, стремясь бежать томительного одиночества, как никогда прежде всей душой стремится к людям. Он жадно заводит новые знакомства, возобновляет старые. Круг его знакомств невероятно расширяется. Из тогдашних русских художников разве что у одного Брюллова общение с самыми различными кругами петербургского народонаселения было еще более обширным. Среди знакомцев Венецианова тоже найдутся и люди знатные, почти что вельможи — как тайный советник, директор канцелярии по принятию прошений на высочайшее имя, статс-секретарь и одновременно сентиментальный писатель, автор «Идиллии», за что Пушкин прозвал его «идиллический коллежский ассессор», Владимир Иванович Панаев, дядюшка Ивана Панаева, литератора, издателя журнала «Современник». Конечно, встречались среди друзей-приятелей художники и литераторы, заметные и малозначительные, как Владимир Владиславлев, почитатель Брюллова, издатель альманаха «Утренняя заря» (что не мешало ему быть одновременно майором штаба корпуса жандармов). По Твери и Москве он дружески близок с историческим писателем Иваном Лажечниковым, с декабристом Михаилом Орловым. Общие интересы сводят его не только с коллегами, из них ближе и чаще всего с Толстым, П. К. Клодтом, Бугаевским-Благодарным, но и с общественными деятелями — Кикиным, Я. Неверовым, писателем-журналистом, педагогом, членом философского кружка, во главе которого стояли Н. Станкевич и Т. Грановский. Через Неверова Венецианов познакомится и с самим Станкевичем. Станкевич, как и многие, бывал в гостеприимном

венециановском доме, в котором теперь правили молодые хозяйки. Старшая, Сашурка, как называл ее отец, особенно радовала его своими успехами на поприще хозяйки дома. Спокойная, на чужой взгляд даже медлительная, она успевала и умела все, любое домашнее дело вершилось в ее руках быстро, ловко, несуетливо. Она потом вспоминала, что жили они просто, пиров не задавали, но редко выпадал день, чтобы «скромная трапеза не разделялась искренними друзьями. Ум и доброта его привлекали к нему каждого; у него собиралось самое образованное общество художников и литераторов, все находили удовольствие проводить у него вечера. Гоголь, Гребенка, Воейков, Краевский и другие бывали у него нередко». В рукописи воспоминаний Александры рядом с этой фразой на полях приписка ее рукой: «Жуковский, Гнедич, Крылов, Козлов, Пушкин также были с ним хорошо знакомы и бывали иногда у него».

Застолье, совместные трапезы никогда не превращались для Венецианова всего лишь в удобный способ с приятностью убить время. Вольно или невольно его общение даже с людьми, не принадлежащими к клану художников, приобретало обычно творческую основу. Едва только он познакомился со Станкевичем, как уже ведет молодого философа в Академию, в Эрмитаж. В июле 1834 года Станкевич в одном из писем сообщает, что под руководством Венецианова он «поучается над очерками эрмитажных картин». Интерес к искусству, который сумел пробудить в душе Станкевича Венецианов, окажется столь серьезен, что два года спустя тот напишет из Москвы Неверову: «Я думаю сблизиться более с искусством... Спроси у доброго Венецианова. Мне хотелось бы познакомиться ближе с живописью...» Этот маленький факт немало дает нам для понимания и личности Венецианова, и отношения к нему глубоко мыслящих современников. Не у кого-либо из академической профессуры или модных столичных живописцев хочет Станкевич постигать тайны понимания искусства, а именно у Венецианова. В этом не только свидетельство признания его необычного творчества, но и знак того, что художник владел даром увлекательно и серьезно говорить о сути искусства. И не только говорить, но и писать. В те времена было крайней редкостью, чтобы художник выступал со своими суждениями об искусстве в печати. В этом смысле Венецианов был первым, если можно так выразиться, художником-искусствоведом, художником-критиком в России. Как раз в 1831 году, 25 апреля, Венецианов имел возможность впервые в жизни увидеть свое имя под статьей о картине Крюгера «Берлинский парад», опубликованной в «Литературных прибавлениях к „Русскому инвалиду“». Издатель журнала, едкий остроумец А. Ф. Воейков, автор сатирических стихов, эпиграмм чуть ли не на всех тогдашних литераторов, упросил Венецианова выступить в печати: художник, пишущий о художнике, — это был недурной способ привлечь к журналу внимание публики. Словно побуждая художников

последовать его примеру, прося у публики снисхождения к себе и к другим, буде они появятся, Венецианов так закончил свою статью, к многим мыслям которой мы уже не раз обращались: «Вот вам М. Г., мое мнение, которого вы столь настоятельно требовали. Начиная исполнять ваше желание, избавляю себя, а вместе и других русских художников от укоризн ваших в безмолвии нашем: оно происходило и от непривычки писать, и от опасения подпасть под жесткую критику журналистов. Покорнейше прошу судить и осуждать меня строго на одни только мнения мои, а не за способ выражения. Имею честь быть, и проч.».

Статья для воейковского журнала не была у Венецианова первой. Он взялся за перо раньше, в 1827 году, возбужденный не только желанием поспорить с пресловутым Фаддеем Булгариным, но и страстной жаждой высказать хотя бы некоторые положения своего кредо. Статья, написанная тоже в форме письма к Н. И. Гречу, одному из двух (вторым-то как раз и был Булгарин) издателей газеты «Северная пчела», осталась неопубликованной. И неудивительно: слишком автор вышел за рамки своих начальных намерений — дать свои «художничьи замечания о ночной Академической выставке». Он позволил себе спорить с такой официозной фигурой, как Булгарин. Ни для кого уже давно не было секретом, что тот служил тайным агентом III Отделения. Он, Венецианов, для вида похвалив Доу (дело было еще до скандала с этим модным живописцем), пользуется случаем, дабы открыть публике зависимое и приниженное положение русского художника. Он, словно бы и не вполне соглашаясь с тем, что любителей искусства в России уж вовсе нет, вписывает в статью строки, из которых публика могла понять истинное положение вещей: «Молодой воспитанник, слыша от наставника своего, что любителей нет, следовательно, труд, им принимаемый 12 лет усовершенствовать себя в скульптуре и живописи, бесцелен и что они, конча курс попечений правительства, должны будут умереть с голоду, ежели не отыщут занятий по службе, местечка в доме или какого-нибудь постороннего приюта». Осталась неопубликованной и составленная Венециановым рецензия на книгу его страстного приверженца А. Сапожникова «Курс рисования». Тут уж, вероятно, не обошлось без козней академических деятелей, вовсе не желавших, чтобы идеи Венецианова лишний раз звучали в печати.

Желание писать по проблемам современной живописи возникло у Венецианова не от избытка времени и не из желания лишний раз увидеть свое имя, набранное типографскими литерами. Просто-напросто ни в Петербурге, ни тем более в Сафоновке ему не с кем было в те годы по-настоящему глубоко, по-настоящему всерьез поговорить о чисто живописных проблемах, неизменно владевших всем его существом. Да, были ученики. Но ему-то хотелось профессионального разговора «на равных». Да, были друзья-живописцы. Но большинст-

во из них, как милый, веселый, одаренный Иван Бугаевский-Благодарный, творили, не мудрствуя лукаво, не особенно заботясь о новых путях, не имея вкуса к словесному осмыслению творческих проблем. С академическими профессорами живописи он, собственно, не общался. Ближе всех по духу были ему Толстой и Клодт. Но они — скульпторы. Чисто живописные проблемы их не слишком волновали.

Кипренский, один из лучших живописцев той поры, оказался в числе первых, кого разгром декабристского восстания поверг в душевное смятение, тоску и растерянность. Не чувствуя в себе сил работать в России, где день ото дня росли произвол, притеснения, доносы, он еще в 1828 году вновь уехал в Италию, чтобы там и встретить смерть, постигшую его восемь лет спустя. Сильвестр Щедрин, в живописных исканиях которого Венецианов мог бы найти немало близкого, умер еще раньше, в 1830-м, так и не побывав перед смертью на родине. Александр Иванов в мае того же года, получив пенсионерство от Общества поощрения, уезжает в Италию, чтобы вернуться лишь двадцать с лишком лет спустя, уже после гибели Венецианова. 1830-е годы в петербургской живописи — царство академических приверженцев Шебуева, Басина, Маркова, Зауервейда да модных светских портретистов...

Не было в Петербурге в те поры ни одного живописца, с кем Венецианов мог бы делиться своими сомнениями, размышлениями, раздумьями. С надеждой быть понятым. Не было до тех пор, пока не вернулся на родину, в Северную Пальмиру, европейский триумфатор, Великий Карл, Карл Павлович Брюллов. Казалось бы, двух более разных индивидов трудно сыскать. И по природным свойствам характера, и по творческому темпераменту, манере, стилю, тематике, по самому направлению искусства. Один — прославленный «питомец муз», при жизни признанный гением. Другой — скромный провинциал, так до конца жизни и не получивший официального признания от Академии художеств. Брюллов — независимый, свободный артист, беспашаный в веселье, один из первых представителей русской художественной богемы. Венецианов — добровольный невольник семейных уз, верный супруг, образец отца семейства. Брюллов всю жизнь предпочитал безрассудство страстей. Венецианов — приверженец мудрости бесстрастия. Даже внешний вид обоих разительно несхож. Различие еще резче бросалось в глаза из-за почти вровень одинакового маленького роста. Брюллов при этом — в платье модного покроя, выдающем руку хорошего портного, с роскошной шевелюрой длинных вьющихся кудрей, с высоко поднятой головой, точеным профилем Аполлона, в сафьяновых сапожках на каблучке, быстрый в движениях, порывистый, раскованный. Венецианов же — в неизменном черном сюртуке, в черном, по самый подбородок повязанном шейном платке, уже седой как лунь глядит в свои пятьдесят с лишним лет стариком: его ученик К. Зарянко запечатлел облик

учителя как раз в период встречи его с Брюлловым. Сутулые плечи, осторожная размеренность движений. Как у всех слабых зрением людей, глаза, когда он по надобности ненадолго снимал окуляры, казались чуть растерянными и беззащитными.

И все же они довольно близко сошлись. Оба оказались в сходном положении — Брюллов среди тогдашних петербургских живописцев почувствовал себя таким же одиноким, неприкаянным, потерянным. Все были чужие. При всем различии у Брюллова и Венецианова была общая судьба: оба, идя разными путями, далеко обогнали свое время, своих современников. В столетнюю годовщину со дня рождения Брюллова художник Николай Ге напишет такие слова: «Брюллов все время пребывания в России был в тяжелом положении человека, который в нравственном и умственном отношении должен был давать и ничего ни от кого не может получить». То же самое можно сказать и о Венецианове. Для Брюллова все в Венецианове было неожиданно новым — и работы его, и рассуждения.

После стольких лет жизни вдали от России Брюллов жадно вглядывался в картины старого художника. Тут поражало все — и сюжеты, и художественная форма. Не Аяксы, не Андромеды, а русские Иваны да Марьи населяли пространство маленьких полотен. Они не совершали легендарных подвигов. Они сеяли, жали, пасли скотину. Они жили, просто жили своей естественной жизнью, нисколько не смущенные заведомым присутствием зрителя. Брюллов, видевший русскую деревню разве что из окна кареты по пути за границу и обратно, открывал для себя новый мир, узнавал простую, обыкновенную жизнь простых, обыкновенных людей. Те новые идеи, которых он наслушался по дороге из-за границы, в Москве, — народность, национальность, правда жизни — были, он видел это своим художничьим взглядом, претворены здесь в краски и линии, воплощены в живописной пластике. Его сердцу было мило, что Венецианов брал из жизни не первого встречного человека, но выискивал тех, в ком проявлялись прекрасные свойства — красота, достоинство, нравственная значительность, что Венецианов не изображал сцен грубых, неприглядных и убогих, что не было в его полотнах душераздирающего трагизма. Они были пронизаны покоем и гармонией бытия. У него-то самого, напротив, всюду царствует движение, напористое, стремительное. И не только в «Помпее», а во многих портретах: всадницы скачут на горячих лошадях, во весь опор несутся рядом с ними собаки, Юлия Самойлова предстает на портрете вбегающей в комнаты. А если люди на портрете и изображены в спокойных позах — как генерал П. Лопухин или уже здесь, по приезде в Петербург, написанный граф В. Перовский, — то они исполнены напряжения, скрытого движения, готового вот-вот прорваться. Нынешнее душевное состояние Брюллова, взбудораженного всем, что он увидел на родине, му-

чительными раздумьями о ее и о своей судьбе, было тревожным, неустойчивым. В мире образов Венецианова он отдыхал душой.

Когда он слушал рассуждения Венецианова об искусстве, он находил в своей душе созревшую готовность многие из них принять. Под тихий говор Венецианова, говорок, пересыпанный народными тверскими словечками — «пашава», то есть болезнь, «сбить с пахвей», то бишь сбить с панталыку, с его характерными «нонче» или «нивис откудова», с возвышенными словесными самоделками вроде «горизонт сердечных чувств», «распушка надежд», «челюсти мерзлой пропасты» — Брюллов чувствовал, что в нем оформляются, обретают четкие очертания мысли, которые тихо, не будучи словесно выраженными, жили в нем давно. Венецианов говорил об ошибочности академического обыкновения начинать ученье с копировки чужих работ. Пройдет совсем немного лет, и он, Карл Брюллов, почти что венециановскими словами скажет Павлу Федотову, принесшему к нему свои работы: «Это-то, что не копировали, и счастье ваше. Вы смотрите на натуру своим глазом. Кто копирует, тот, веруя в оригинал, им поверяет после натуру и не скоро очистит свой глаз от предрассудков, от манерности». Кто знает, в то свидание не припомнил ли Брюллов голос частого своего собеседника, не раз повторившего: «Тот, кто рано начал поправлять натуру, никогда не достигнет высшей ступени художества...» То знаменательное свидание Брюллова с Федотовым произойдет совсем незадолго до гибели Венецианова, в том же 1847 году. Вместе с собственными наставлениями Брюллов передавал Федотову и некоторые венециановские идеи.

Когда Брюллов приступил к обязанностям профессора исторической живописи в Академии, он все чаще заводил с Венециановым разговор о принципах преподавания. Он понимал: прежде чем предстать перед учениками в роли наставника, он сам должен научиться учить. В отличие от Венецианова цельной, единой новой педагогической системы он не создал. Но в его уроках, судя по воспоминаниям учеников, то и дело проскальзывали противные Академии идеи, несущие на себе явственный отпечаток, след разговоров с Венециановым. Как и Венецианов, Брюллов превыше всего ставит натуру, жизненность, правду. Только Венецианову в этом смысле было значительно легче — наставления ученикам находили полное соответствие с его собственной творческой практикой. Брюллов — на примере Тропинина, с которым так тесно сошелся в Москве, и еще более — глядя на работы Венецианова, да и просто чутьем большого художника понимает: лишь в обращении к повседневному — та «живая вода», что должна одухотворить русское искусство. Он не только просит, он требует, чтобы его ученики заносили в альбомы увиденные на улице, дома, в гостях живые сцены. Но сам-то он по приезде в Россию вовсе этого не делает. Не потому, что не считает важным; с печальной беспристрастностью он отдает себе отчет в том, что этот

пласт — вторжение творчеством в гущу жизни — ему уже не поднять, это — удел следующего поколения. Он же сам проявил честность и мужество настоящего художника: умея как бы подняться над самим собой, он в своих наставлениях ученикам шел дальше своего творческого опыта, возвращал ростки нового, ему самому не свойственного направления.

Должно быть, занято было бы присутствовать при разговорах вдохновенно взволнованного Брюллова, говорившего ярко и образно — многие современники отмечали его блестящее владение русским литературным языком, — с Венециановым, к характерному говору которого нужно было привыкнуть, чтобы сквозь простонародность речения уловить главную мысль. Но Брюллову это сразу далось без труда — в унисон звучали многие их мысли. Вот речь зашла об очень важном для обоих: как следует осваивать современному художнику античное искусство. Брюллов тоже считал, что главное — постичь «исток красоты самих антик — природу...». И тут он — почти дословно — повторил то, что на протяжении вот уже столетий лет не уставал твердить своим ученикам Венецианов: «Рисунок греков именно оттого и был хорош, что они подмечали красоту в самой натуре, а новейшие художники уступают им, потому что ищут красоты более в статуях, чем в натуре». Оба видели в творениях великих мастеров не просто набор виртуозных приемов, не только недостижимый шедевр. Глазами воображения они провидели самого творца и окружающую его живую жизнь, натуру, которая когда-то перед ним стояла. Так в восприятии обоих творение искусства становилось как бы окном в давно минувшее, окном в жизнь.

Общение художников имело еще один тонкий нюанс. Так сложилось, что оба пробуждали друг в друге лучшие чувства души — великодушные, доброту, заботу о ближнем. Их близость отличалась редкой чистотой оснований. А ведь это всегда непросто. Другой бы на месте Венецианова, видя, как от него к Брюллову уходят ученики, мог бы дать волю и злости, и зависти. А Венецианов так пишет об одном из «отступников» Михайлове: «Григорий Карпович в Академии пансионером и учится у Брюло, который его полюбил и держит у себя и заставляет работать и свое и при себе. <...> Брюло отличнейшей доброты и простоты сердца человек». Старый мудрый человек, Венецианов понимал, как трудно устоять молодому не только перед блеском мировой славы, но и перед эффектным, ярким, виртуозным мастерством Карла Павловича. Сын конференц-секретаря Академии Д. Григорович вспоминал, что тогда «все академисты, от мала до велика, горели одним желанием попасть в ученики к Брюллову...». Да и не только академисты. Всеобщая тяга захватила многих питомцев Венецианова и многих начинающих, «самостийных» художников. Когда в 1840 году великий князь Михаил спросит у офицера лейб-гвардии Финляндского полка Павла Федотова, художника-любителя,

кого бы он хотел из академических профессоров себе в учителя, тот, не раздумывая, ответит: Брюллова. Когда Венецианов называл бросивших его учеников «потерянными людьми», он вовсе не имел в виду какой-либо вины Брюллова. С глубокой горечью наблюдал он новые работы бывших своих питомцев, убеждаясь, что многие из них не только бездумно растеряли все то, чему учил их он сам, но и от Брюллова-то сумели взять лишь самое поверхностное: в их картинах появлялась, как жалкое искаженное эхо брюлловской виртуозности, яркая пестрота красок, псевдосвобода манеры, то, что потом стали называть пренебрежительно «брюлловщиной». У картины Григория Михайлова «Девушка, ставящая в церкви свечу», написанной им в 1842 году, могли равно скорбеть оба его наставника — и Венецианов, и Брюллов. Все, что осталось от первого — «социальное происхождение» героев. Но русские крестьяне в трактовке Михайлова утратили начисто не только правду характеров, живую непосредственность. Главная героиня едва сохранила даже национальные черты, она скорее напоминает круглолицых, черноголовых итальянок из итальянских жанровых сценек Брюллова, нежели русскую крестьянку. Только миловидность ее черт под рукой автора перешла ту невидимую грань, которая отделяет миловидность от слащавости. Сам Брюллов старался — и почти всегда с успехом — этого греха избежать. Да и осеняющий себя крестным знаменем коленопреклоненный старик с горбатым носом, обширнейшей седой бородой больше напоминает какого-нибудь библейского героя, чем русского мужика...

Как, где, через кого, когда точно познакомились Брюллов и Венецианов, мы не знаем. Да это и не суть важно. Много важнее, что сближение их происходило стремительно. Брюллов вернулся в Петербург в конце мая 1836 года. К концу года и Тыранов, и Мокрицкий, и Михайлов уже ходят в учениках Брюллова. Зная характер Венецианова, зная меру его заботы о своих питомцах, зная его глубокую страсть к русскому искусству, можно свободно предположить, что он, не прибегая ни к чьему посредничеству, первым не погнушался нанести визит знаменитому соотечественнику. Велико было искушение как можно скорее увидеть его творения, ощутить свежую струю, которую он принес в петербургскую застойную атмосферу. Велико было желание из личной встречи, не с чужих слов, а собственным нутром понять, что за человек, в руки которого переходят его воспитанники. Уже к самому началу следующего года Венецианов — почти что свой человек в брюлловском доме. Как явствует из дневника Мокрицкого, 7 марта Венецианов был у Брюллова в числе близких людей, оплакивавших невозполнимую для России утрату — гибель Пушкина. В записи от 18 марта Мокрицкий отмечает: «Пошел я к Брюллову, там были уже Венецианов и брат его [Брюллова. — Г. Л.] Федор. Скоро пришел и Краевский и прочел нам прекрасные стихотворения Пушкина. (...) До 12 часов продолжалось чтение».

В тот самый мартовский вечер в мастерской Брюллова состоялся еще один знаменательный разговор. Несколько дней назад ученик Академии Иван Сошенко поведал своему земляку Мокрицкому о происшествии в Летнем саду. Гуляючи в аллеях, он вдруг увидел юношу в длиннополом сером армяке, с характерной малороссийской стрижкой «под скобу», самозабвенно рисующего мраморную статую. Заглянув через плечо юноши на лист бумаги, Сошенко поразился: несмотря на наивную неумелость, рисунок выдавал природную зоркость глаза, художническую твердость руки. Разговорились. Новый знакомец назвался Тарасом Шевченко, крепостным богатого помещика П. Энгельгардта, недавно перебравшегося на жительство из Вильны в столицу. Об этом юном феномене и рассказал сегодня Мокрицкий Брюллову и его гостям. Решение, к которому пришли все, мы тоже узнаем из дневника Мокрицкого: «Кажется, это будет единственное средство — через Брюллова избавить его от тяжелых, ненавистных цепей рабства. Шутка ли: человек с талантом страдает в неволе по прихоти грубого господина».

Однако выполнить благое намерение оказалось не так-то просто. Поехавший к Энгельгардту на другой день Брюллов вернулся от него в ярости, крича, что больше не намерен обращаться с просьбою к этой «самой крупной свинье в торжковских туфлях». Гнев великого Карла был понятен — он за последнее время отвык, чтобы ему отказывали в его просьбах. Даже в делах такого щекотливого свойства — ведь совсем недавно в Москве единственно по его слову беспрекословно был отпущен владельцем на волю юноша Липин, взятый теперь Брюлловым в ученики. Видно, знал, довольно был наслышан Брюллов о подвигах на этом поприще Венецианова, если тотчас по возвращении с Моховой из роскошного дома Энгельгардта послал за ним. На другой день Венецианов отправился поправлять дело. Битый час продержал его богач-самодур в прихожей. После все же милостиво принял у себя в кабинете. Венецианов было повел речь о просвещении, о филантропии, об отечественном искусстве. Надменный хозяин хранил молчание. Наконец, потеряв терпение, взорвался:

— Да вы скажите прямо, просто, чего вы хотите от меня с вашим Брюлловым? Одолжил он меня вчера. Это настоящий американский дикарь!

Тут Энгельгардт громко захохотал. Венецианов на миг сжался, сконфузившись за чужую грубую бесцеремонность. Но быстро оправился и спокойно, с достойным хладнокровием объяснил ему суть дела. Не уповая более на добрую волю, употребил ожидаемое Энгельгардтом слово «выкуп».

— Вот так бы давно сказали, а то филантропия! Деньги и больше ничего!.. Так вот вам моя решительная цена: две тысячи пятьсот рублей!

Цена была изрядной, но друзья нашли выход из положения. Брюллов напишет портрет В. Жуковского, портрет будет разыгран в лотерею, Энгельгардт получил свой желанный куш, а Тарас Шевченко станет вольным гражданином, одним из любимейших учеников Брюллова.

Когда Венецианов пришел от Энгельгардта к Брюллову, тот, еще не остав от вчерашнего своего визита, продолжал выкликать гневные слова — «негодяй», «свинья». А Венецианов, как всегда тихо, урезонивал его: «Помещик как помещик! Правда, он меня с час продержал в передней, ну, да это у них обычай такой. Что делать, обычай тот же закон...»

Сколько раз хлопоча перед подобными личностями за своих крепостных учеников, Венецианов как никто другой, как ни один из русских художников того времени знал, какую страшную печать накладывает на душу человека узаконенное государством право владеть живыми людьми. Со многими богачами можно было спокойно беседовать на всякие возвышенные темы касаемо вопросов изящной словесности или искусств. Но едва речь заходила об освобождении его человека, способного, быть может, составить в будущем славу того самого отечественного искусства, о котором он только что с таким искренним жаром говорил, как он делался холоден, неприступен, высокомерен, словно бы его подменили. Через несколько лет Венецианова ждет жестокое душевное потрясение. Его ближайший сосед, с которым он так сердечно близок четверть столетия — Николай Петрович Милюков откажется, невзирая на все уговоры Венецианова, отпустить на волю свою собственность — Григория Сороку, самого самобытного, самого талантливого из всех венециановских питомцев, художника, который, несмотря на унижительное рабство, создал такие произведения, что теперь, по прошествии долгого времени, очевидно: они навсегда вошли в золотой фонд русской национальной живописи.

Пройдет много лет с того дня, когда Венецианов выполнил возложенную на него миссию, побывав в особняке Энгельгардта. Венецианова уже шесть лет не будет в живых, когда ссыльный арестант, великий поэт, замечательный художник Тарас Григорьевич Шевченко в глухом Новопетровском укреплении начнет писать повесть «Художник». Повесть о себе, о судьбе художника в России. С ее страниц как живые сходят его спасители и наставники — Брюллов и Венецианов. Свой рассказ об участии «старика Венецианова» в его освобождении Шевченко завершит такими словами: «Не место да и некстати распространяться здесь об этом человеколюбце-художнике. Пускай это сделает один из многочисленных учеников его, который подробнее меня знает все его великодушные подвиги на поприще искусства». Увы, так случилось, что именно благодаря Шевченко мы многое открываем для себя в натуре Венецианова — ведь, кроме Мокрицко-

го, ни один из учеников не оставил об учителе сколько-нибудь серьезных воспоминаний...

Совместные хлопоты о судьбе Шевченко еще больше сблизили Венецианова и Брюллова. Совместные труды на поприще доброго дела — это вносило в общение сердечную теплоту. Оба словно вырастали в глазах друг друга, оба — благодаря друг другу — оказались в таком уровне, в такой сфере взаимоотношений, где доброта, великодушие, благородство становятся нормою. Недаром Брюллов говаривал, что он шел в венециановский дом «очищаться». По словам дочери Венецианова, он приходил теперь к старому художнику как «свой» — в любое время дня, когда вздумается, то к обеду, а то и после полуночи, удрав от загулявших своих приятелей художника Яненко и поэта Кукольника. Александра вспоминала: «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“».

Чаще забегал — благо было недалеко — днем. Венецианов в те годы работал много меньше в сравнении с предыдущим и всегда был расположен к серьезной беседе. Вновь и вновь говорили о живописи. Об учениках. О том, как же надобно учить нынче — оба, один категорично, другой компромиссно, полагали, что прежняя традиционная система устарела. Когда сегодня сравниваешь суждения обоих по самым различным вопросам, не только связанным с искусством, но и общечеловеческим, диву даешься, сколько же общего было у них. Оба — и в своей практике, и в наставлениях ученикам — горячо ратовали за цельность. Бессмысленно срисовывать, пусть до последней крайности точно, одну часть тела за другой. Любая, самая малая деталь есть часть соразмерного, единого целого. Слушая Брюллова, Венецианов, должно быть, не раз ощущал истинную радость от того, как точно выражал Брюллов его собственные мысли, в какой ясной, чеканной словесной форме. «В каждом пальце ищите выражения движения, отвечающего положению руки, — говорил тот, — заметьте, что рука заодно с лицом действует при каждом внутреннем движении человека». Соблюдение «ансамбля» — так коротко формулировал ту же задачу Венецианов.

Беседуя, они не подозревали, что многое из того нового, что они вывели и сформулировали и вместе и в одиночку, ляжет потом, много лет спустя в основу педагогической системы выдающегося русского художника-педагога П. П. Чистякова, кстати сказать, выходца из Тверской губернии. Он будет советовать ученикам «сначала и как можно дольше рисовать на глаз и с натуры», ибо прежде всего необходимо «развивать потерянную вследствие предвзятых заранее правил способность смотреть правильно, просто и откровенно на натуру,

да и на все». Он, как и Венецианов, огромное значение будет придавать перспективе. Озабоченный этой проблемой, он скажет: «Читают анатомию, читают перспективу и хорошо читают (я ведь слежу за этим со стороны). Ученики знают эти предметы, но умеют ли применять их на деле? Нет, нет и нет». Совсем по-венециановски Чистяков будет осуждать тех художников, которые «более всего чертят мертвую линию, а не форму, занимающую известное место в глубину и в ширину в пространстве». Одна из основ его системы — постижение внутренней логики натуры, «ансамбля», цельности.

И еще в одном важном вопросе оказались Венецианов и Брюллов невольными союзниками в борьбе против Академии. В то время, как на одном из заседаний академического Совета при растерянном молчании профессоров было зачитано повеление императора, «чтобы вольноприходящие ученики обучались в Академии только художествам и чтобы никаких других наук в ней им не преподавалось» (пусть обучаются только ремеслу, а не предосудительной склонности к размышлению!), Брюллов «учреждает свою „академию на дому“», сам занимается общим образованием своих питомцев; то же самое по мере возможности и сил делал и Венецианов.

Оба, и Венецианов, и Брюллов, каждый на свой лад преследовали в воспитании юношества еще одну великую цель. Они полагали, что предназначение каждого человека независимо от рода занятий — «строить» в себе человека, честного, нравственного, благородного. Задача учителя — помочь молодому человеку найти нравственную опору в жизни, открыть истинные, не мимолетно-суетные ценности. Особенно важно это для художника — ведь другие люди через его душу познают мир. Художник должен иметь чистую совесть. «Тогда эта чистота видна будет и в произведениях,— говорил не раз ученикам Брюллов.— Помните и внушайте вашему брату, что энтузиазм есть основание искусства, а энтузиазм не может быть без спокойного духа и чистой совести...»

Произнося эти слова, Брюллов обращал их и к самому себе. Сам он, в отличие от Венецианова, не был безупречен. Страдал от этого не единожды. Не раз в конце жизни горько жалел о том, что безоглядно тратил себя на удовольствия, позволял себе ненужные пустые адюльтеры, не вел строгого счета стаканам вина...

Тут уместно вспомнить, что юный Александр Иванов, восхищенный брюлловской «Помпеей», в уединении своей римской мастерской один за другим, перечеркивая, исправляя и начиная сызнова, составлял черновики возвышенного послания Брюллову. Он писал, что Брюллов — «сильнейший в искусстве», «великий», «всеобъемлющий живописец». Что он «Помпеей» доказал всему свету, что именно «русским назначено усовершенствовать все то, что изобрели Великие живописцы Италии», что Брюллов мог бы стать «предтечей» нового

русского искусства, если бы не его нравственное, моральное несовершенство...

Воистину в тот подлый век николаевского царствования, когда год от года делалось все яснее, что официальная норма поведения — доносительство, подобострастное молчание, подлость, взяточничество, — забота о чистой совести, благородстве, независимости мышления становится в глазах лучших людей России насущной общенациональной заботой. Нравственный уровень эпохи держался, невзирая на все более изощренные ухищрения реакции, на высокой духовной высоте самоотверженными усилиями одиночек...

Надо думать, что в своих разговорах собеседники не раз поминали и Николая Васильевича Гоголя. Брюллов был сердечно признателен писателю за блестящую статью о «Помпее», которую автор назвал «воскресением» русской живописи. В жизни же Венецианова случилось так, что Брюллов как бы отчасти заступил в его окружении место Гоголя, уехавшего за границу 6 июня 1836 года. Гоголь уезжал в тяжелом состоянии. Совсем недавно, 19 апреля, на сцене Александринского театра состоялась премьера «Ревизора». Какую бурю она наделала! Кажется, всю широкую палитру чувств вызвал в жителях столицы писатель — восторг, удивление, недоумение, гнев и даже злобную ненависть. Хвала реже достигала его ушей. Хула же неслась со всех сторон. «Все против меня, — так думал Гоголь. — Чиновники пожилые и почтенные кричали, что для меня нет ничего святого, когда я дерзнул так говорить о служащих людях; полицейские против меня, купцы против меня. Бранят и ходят на пиесу; на четвертое представление нельзя достать билетов». Реакционные журналисты Булгарин, Греч, Сенковский, монархически настроенные высшие чиновники, знать — все видели в пьесе «подрыв государственной машины». Находились и такие, кто истерически требовал автора сослать. 10 мая Гоголь пишет в Москву историку М. Погодину: «Еду за границу, там размыкаю ту тоску, которую наносят мне ежедневно мои соотечественники. Писатель современный, писатель комический, писатель нравов должен подальше быть от своей родины».

Как и когда точно познакомился Венецианов с Гоголем — неизвестно. Мы располагаем единственным хронологическим ориентиром их отношений — литографический портрет Гоголя имеет собственноручную подпись Венецианова и дату: 1834 год. Путей для их встречи, людей, через которых они могли получить личное знакомство, очень много. Гоголь, приехав в столицу в 1829 году, тотчас начинает разыскивать своих земляков. Вскоре он заметит: «...одних моих однокорытников из Нежина до 25 человек». В число нежинцев входил и Аполлон Мокрицкий, ставший учеником Венецианова в 1832 году. Скорее всего, он и познакомил молодого писателя, искавшего в Петербурге новых знакомств, с Венециановым. Верно, уж потом, в долгих разговорах выяснилось, что и родители Венецианова тоже были

выходцами из Нежина. Гоголь, по его признанию, «всегда чувствовал маленькую страсть к живописи». Как раз в те годы он ходил в рисовальные классы Академии, так что случай мог свести его с Венециановым и в ее стенах.

Портретироваться Гоголь не любил до болезненности. Избегал после всю жизнь позировать, терпеть не мог видеть свои изображения в печати. То, что он согласился сидеть для портрета — знак несомненного дружеского доверия к Венецианову. Жил Гоголь с 1833 года на Малой Морской в доме Лепена. Надо было войти во двор, подняться по вечно темной лестнице. Там-то и снимал он две маленькие комнатки. Стремясь к новым знакомствам, он завел у себя «чайные вечера». Гости рассаживались на простом диване, стоящем у стены, примащивались у края стола, заваленного книгами. Хозяин, обходившийся без прислуги, сам разливал чай. Возле стола стояло бюро, конторки не было — в те годы Гоголь еще не нажил обыкновения писать только и непременно стоя. В этих комнатках, вероятно, он и позировал Венецианову. О чем только не говорили они во время сеансов! У Гоголя в этих беседах был свой интерес — замыслы обеих его повестей о художниках «Портрет» и «Невский проспект» уже вырисовывались в общих контурах. Ему нужно было живое, трепетное наполнение этих очертаний. Венецианов стал — как явствует из ткани обеих повестей — главным источником живого материала. Венецианову нравилось отвечать на жадное любопытство, ему самому свойственно было такое же скрупулезное, до корня идущее исследование натуры.

Гоголь на расспросы был большой мастак. П. Анненков вспоминал, что он «...мог проводить целые часы с любым конным заводчиком, фабрикантом, с мастеровым, излагающим глубочайшие тонкости игры в бабки. <...> Он собирал сведения, полученные от этих людей, в свои записочки... и они дожидались там случая превратиться в части чудных поэтических картин». Тут же был разговор не об игре в бабки, не о лошадиной стати, а о предмете, волнующем писателя до глубины сердца, — о художественном творчестве. Тем паче — разговор с художником. Больше того — во многом единомышленником.

Гоголь уже тогда, в раннюю пору своего творчества, был жарким сторонником идеи неразрывности морального поведения художника и сути его творчества. Он тоже уже успел прийти к выводу: искусство не праздная забава, и создается оно тоже не для развлечения тех, кто попал в тенета скуки. Искусство — и не роскошь, не украшение. Оно должно содействовать воспитанию человеческой души и, следовательно, преобразованию общества. Искусство может достичь этой высокой цели только тогда, когда писатель, художник основываются на глубоком изучении и осмыслении жизни.

Иван Панаев оставил нам словесный портрет тогдашнего Гоголя. Спервоначально всех поражал нос, сухощавый, длинный, «острый, как

клов хищной птицы». Одевался он в те поры с претензией на щегольство (недаром он как-то просил знакомых справиться, что стоит «пошитье самого отличного фрака по последней моде»), «волосы завиты и клок наперед поднят довольно высоко, в форме букли». Отмечает Панаев глаза, пронизательные и умные, «но как-то хитро и неприветливо смотревшие». В присутствии большого малознакомого общества разговор Гоголя показался Панаеву «неинтересен, казался самых обыкновенных и вседневных вещей». О литературе в подобных обстоятельствах Гоголь не заводил и речи.

С венециановского портрета на нас — вернее, как это свойственно многим его героям, мимо нас — смотрит человек, мало напоминающий довольно неприглядную личность, описанную Панаевым. Единственно общее — франтоватая прическа и щегольской наряд, наличествующие и в словесном, и в литографическом портретах. Оба, Панаев и Венецианов, рисуют и реальные черты Гоголя, и свое собственное восприятие его личности, свое отношение к нему. И тут делается ясным, с какой мягкой симпатией, с какой дружественной приязнью относился к начинающему писателю, уже проявившему свой поразительный талант, старый художник. Большой нос ничуть не напоминает Венецианову клов хищной птицы. Ему вовсе не кажется, что гоголевский взгляд хитер и неприветлив. Скорее наоборот: в уголках мягких полных губ живет оттенок доброй улыбки. Большие и тоже плавно очерченные глаза смотрят на мир и людей с доверчивой открытостью. Гоголь Венецианова — человек, еще не растративший иллюзий. Так оно и было — ведь он мчался в столицу с горячим воодушевлением, веря, что в государственной службе, коль скоро ты честен и благороден, можно принести немалую пользу любимому отечеству. Пока в его облике нет и следа будущего трагизма и тени грядущих разочарований, тоски, драматического одиночества. Даже первый большой удар судьбы — гром хулы, обрушившейся на него после премьеры «Ревизора», заронив в душу семя сомнений, обиды, горечи, не отразился почти во внешности; во время короткой встречи перед самым отъездом Гоголя за границу Брюллов успел сделать с него карандашный набросок, и Гоголь под брюлловским карандашом бесконечно далек от панаевского восприятия и в то же время очень родствен венециановскому.

Буквально за несколько последующих лет внешность Гоголя изменится почти неузнаваемо. Но вот что интересно: почитатели и друзья писателя предпочитали иметь перед глазами облик молодого, полного надежд и душевной мягкости Гоголя, запечатленный Венециановым. Биограф Гоголя П. Кулиш видел литографию у бывшего однокашника Гоголя, поэта Н. Прокоповича. И. Лажечников в конце 1840-х годов будет упрашивать Венецианова одарить его гоголевским портретом. Лишнего оттиска у художника к тому времени не оказалось, и он поручил своему юному ученику, крепостному подростку

Иринарху Васильеву, сделать для Лажечникова копию красками с литографского оттиска. И даже много лет спустя, когда давно не будет в живых ни Гоголя, ни Венецианова, на столе у Николая Алексеевича Некрасова в 1870-х годах будет стоять не какое-либо иное изображение Гоголя — другой портрет или дагерротип, — а литография Венецианова.

Повести Гоголя «Портрет» и «Невский проспект» автобиографичны. Не в буквальном, разумеется, понимании, не в воспроизведении фактов личной событийной биографии автора. Он ровесник своих героев, художников Чарткова и Пискарева. Он как бы вместе с ними ищет свою дорогу в искусстве; отменяя или принимая их идеи, он утверждает себя в собственной позиции. Вместе с тем его повести — отражение состояния русского искусства той поры. На его глазах погибали сбитые с ног суетной тягой к деньгам, прихотям моды молодые дарования. На его глазах в стенах Академии увядал, превращаясь в сухой академизм, когда-то великий и возвышенный классицизм. На его глазах — в творчестве Венецианова и некоторых его питомцев — переживала процесс трудного становления национальная школа русской реалистической живописи. Ей отдает Гоголь свое признание. Он еще не догадывается, что сам является в те годы родоначальником нового, реалистического направления в русской литературе, которое после все станут именовать «гоголевским». Он не может знать, что Достоевский, великий гений России, будет считать себя «вышедшим» из «Шинели» Гоголя... Суть современного литературного процесса ему разглядеть нелегко — он воспринимает его не со стороны, а изнутри, он сам в него целиком погружен. Живопись ему виднее. И вот на материале изобразительного искусства он с горячностью молодого сердца отстаивает принципы, которые лягут в основание его литературного творчества. Родственность этих принципов с венециановскими и естественна и понятна. Писатель выступает воителем за правду и бескорыстие. Он — как Венецианов всем своим творчеством — вопреки Академии, вопреки официальной критике первым громко возглашает: «Нет для художника низкого предмета в природе. В ничтожном художник-созидатель так же велик, как в великом; в презренном у него нет презренного...» К кому еще в те годы, кроме Венецианова, постоянно выслушивавшего со всех сторон упреки в «неизящности», низменности натуры в его картинах, можно было бы приложить эти идеи? Но, как и Венецианов, обыденность Гоголь допускает в искусстве только в поэтическом претворении. В «Портрете» есть образ художника, автора портрета ростовщика. Не боясь погрешить перед истиной, можно сказать, что в нем до осязаемости зримо видны черты самого Венецианова. Гоголь говорит об этом своем герое: «Это был художник, каких мало, одно из тех чуд, которых извергает из непечатого своего лона одна только Русь, художник-самоучка...» Не было в России в ту пору другого живописца, который, не

получив академического образования, мог быть назван самоучкой и творчество которого было бы столь значительно, что заслуживало бы наименования «чуда»...

О поразительном совпадении многих точек зрения Гоголя и Венецианова уже довольно говорилось. Поставим рядом для вящей наглядности два высказывания современников о Гоголе и Венецианове. А. Мокрицкий об учителе: «Эти-то внутренности, называемые les intérieurs, до Венецианова мало у нас писались; а если и писались, то при исполнении их довольствовались только одним рисунком, без точного подражания натуре, довольствовались только линиями по законам перспективы... У нас, на Руси, он первый подсмотрел в натуре.. волшебство». Этим словом Мокрицкий определяет ту поэтическую одухотворенность, которая отличает венециановские натурные работы. Далее бывший ученик пересказывает наставления Венецианова: «...пиши, что видишь, не мудри... Нарисуй себе комнатку по правилам перспективы и начни писать ее, не фантазируй; копируй натуру настолько, сколько видит глаз твой... помести в ней, пожалуй, и человека и скопируй его так же бесхитростно, как стул, как лампу, дверь, замок, — человек выйдет так же натурален, как и пол, на котором он стоит, и стул, на котором он сидит».

П. Анненков о Гоголе: «Поэтический взгляд на предметы был так свойственен его природе и казался ему таким обыкновенным делом, что самая теория творчества, которую он излагал тогда, отличалась поэтому необыкновенной простотой. Он говорил, что для успеха повести и вообще рассказа достаточно, если автор опишет знакомую ему комнату и знакомую улицу. „У кого есть способность передать живописно свою квартиру, тот может быть и весьма замечательным автором впоследствии“, — говорил он». Натурально-поэтическое описание ближайшего окружения, самого привычного, теплого, знакомого — комнаты, и по Венецианову, и по Гоголю, может стать добрым «началом правил знакомства глаза с натурою», как говорил Венецианов. И вместе с тем описание (едва ли случайно, что Гоголь тут снабжает слово «описание» определением «живописно») интерьера может быть своего рода лакмусовой бумажкой в понимании потенциальных возможностей литератора. Именно сплавом поэзии и такой натуральности, когда «говорящим» кажется всяк предмет, наполнены сочинения самого Гоголя. Достаточно вспомнить комнаты в «Старосветских помещиках». Такая же сложная природа присуща интерьеру «Утра помещицы», внутренностям комнат лучших учеников Венецианова — Крендовского, Сороки. Один из самых поэтических интерьеров учеников Венецианова — картину Крендовского «Семь часов вечера» (второе ее название «Литературный вечер») — Гоголь не мог не видеть, как и близкую ей по настроению тырановскую «Мастерскую братьев Г. Г. и Н. Г. Чернецовых», написанную в 1828 году.

Словно бы о самих этих картинах и их героях, художниках за- рождающегося направления, пишет Гоголь в «Невском проспекте»: «Это большею частью добрый, кроткий народ, застенчивый, беспеч- ный, любящий тихо свое искусство, пьющий чай с двумя приятелями своими в маленькой комнате, скромно толкующий о любимом пред- мете». В обеих картинах тихое, покойное, мечтательно-сосредоточен- ное действие протекает в маленьких мансардных комнатках — в та- ких жили герои обеих гоголевских повестей, в таких жил тогда и он сам. В картине Крендовского выбран тот же час сумерек, призрачный час, когда день вот-вот угаснет, но вечер еще не вступил в свои права и время словно приостановилось в вечном своем движении. На мгно- вение замерла беседа, герои охвачены зыбким очарованием сумереч- ного состояния природы. Все они, участники «Литературного вече- ра», хорошо знакомы нам, все они — близкие Венецианову люди. Те же братья Чернецовы — они хоть и не числились учениками худож- ника, но пользовались регулярно его советами, образование получили не в Академии, а учились по программам Общества поощрения, сле- дующим методу Венецианова. Третий собеседник — Андрей Петро- вич Сапожников, горячий проповедник идей Венецианова, его суж- дений о роли и сущности перспективы в живописи. Он старше всех остальных, собравшихся в этой комнате. Инженер-полковник, он вроде бы по долгу службы далек от искусства, но сердцем принадле- жит ему. Сам живописец-любитель, он недавно включен в число поч- четных вольных общников Академии художеств, тесно связан с Обществом поощрения, исправляет в нем должность казначая. Он — автор той самой книги «Курс рисования», венециановская одобрительная рецензия на которую так и осталась неопубликован- ной. И наконец, последний герой картины Крендовского — В. П. Лан- гер, лицейский товарищ Пушкина и Дельвига. Он и художественный критик, и тоже художник-любитель: в издаваемом Дельвигом альма- нахе «Северные цветы» появляются не только статьи, но и очень недурные его гравюры. Когда в воейковском журнале была напе- чатана статья Венецианова о Крюгере, в числе первых приветствовала начинание художника «Литературная газета». Автором отзыва, напечатанного в газете за № 25 от 1831 года, как раз и был Лангер. Надо думать, что его заметка отражала не только его собственную позицию, но и точку зрения обоих издателей газеты — Пушкина и Дельвига: «Мы видим в г-не Венецианове уже не только сведущего опытного живописца, но и тонкого эстетика в живописи; весьма бы хорошо было, если бы подобные статьи лучших наших художников чаще являлись в русских журналах: они бы пролили новый свет на теорию искусств начертательных, весьма еще у нас недостаточную».

Картина Крендовского дала нам возможность увидеть воочию еще нескольких человек из близкого окружения Венецианова, его спод- вижников. Однако вернемся к Гоголю. От даты создания Венециано-

ным гоголевского портрета до гибели художника пройдет семнадцать лет, а до смерти Гоголя — без малого четверть столетия. И ни разу, нигде ни у того ни у другого мы не найдем даже упоминания имени друг друга.

Что же случилось? Отчего стремительное сближение оборвалось так резко? Конечно, быть может, для продолжения дружеских отношений слишком велика оказалась разница в возрасте. И все же вряд ли это могло стать причиной размолвки. Не исключено, что поводом для отчуждения нечаянно послужила картина «Субботнее собрание у В. А. Жуковского», героями которой стали сам хозяин кабинета в Шепелевском доме Зимнего дворца (там квартировал Жуковский, будучи воспитателем престолонаследника), профессор университета, впоследствии близкий друг Гоголя П. Плетнев, сам Гоголь, писатели и поэты Пушкин, Кольцов, Одоевский, Крылов, знатный вельможа и вместе с тем необычайно широко образованный человек, меценат Михаил Виельгорский, сын историка Карамзина А. Карамзин и другие.

По-видимому, заказчиком картины был сам Жуковский. Неудивительно, что после совместных усилий в деле освобождения Шевченко Жуковский обратился к Венецианову. Однако по каким-то, оставшимся для нас неизвестными причинам сам художник не взялся за исполнение заказа. Возможно, оттого, что в те годы уже был в довольно тяжелом состоянии духа. Быть может, потому, что сперва предполагалось, что герои картины будут писаться с натуры, но, видимо, многие из них не нашли времени позировать, и в результате их изображения нужно было делать путем компиляции из уже имевшихся портретов. Так или иначе, Венецианов перепоручил дело своим ученикам. Кто-то — по словам Мокрицкого, «кажется, Михайлов» — сделал перспективу интерьера. Гостей Жуковского писали, по свидетельству того же Мокрицкого, несколько других учеников Венецианова, явно не из числа лучших, ибо все в полотне выдает непреодоленный дилетантизм авторов: перспектива решена робкой ученической рукой, фигуры не отличаются живостью, в некоторых даже явно нарушены пропорции. И как раз в фигуре Гоголя это чувствуется больше всего: к лицу, явно восходящему по иконографии к венециановской литографии, крайне неловко пририсована неуклюжая, коротконогая, с крошечной рукой фигурка, помещенная к тому же на самом заднем плане картины. Если относиться к собственным изображениям с той болезненностью, как это было у Гоголя, можно было воспринять такое изображение чуть ли не за преднамеренную карикатуру. Кроме того, когда работалась эта картина, Гоголя в России не было, и хоть список героев картины был продиктован Жуковским, писатель по незнанию мог приписать Венецианову вину за то, что он, Гоголь без его ведома и позволения оказался обреченным на еще одно изображение, да еще такое несуразное. Гоголь был — с годами все

больше — болезненно уязвим, обидчив. Такой пустой, на наш взгляд, нелепицы могло оказаться для него довольно, чтобы замкнуть сердце для Венецианова.

Но можно предположить и более серьезный повод — разрыв мог произойти и без видимой ссоры. 19 апреля 1836 года в Александринском театре состоялась премьера гоголевского «Ревизора». Неизвестно, был ли на ней Венецианов. Независимо от этого можно с достаточным основанием считать: вряд ли он оказался в числе восторженных почитателей «Ревизора». Ему чужды сатира, трагический гротеск. Ему даже теперь все еще свойственно стремление упорно выискивать в жизни светлые стороны. Ему присуще и еще одно в данной связи существенное качество: искать первопричину своих бед в себе, в несовершенстве человеческой природы, а не во внешних обстоятельствах.

Как раз в том году, когда Гоголь позировал художнику, на пасху, в апреле 1834 года «весь Петербург» присутствовал на торжестве по случаю присяги шестнадцатилетнего наследника престола. В письме Милюкову сразу после торжеств Венецианов пишет: «Царь проследился и перешел в человека и отца при присяге сына, сына-наследника, раскрыл народу свою душу и тем, кажется, уверил его в продолжении блага». Интересно, что по тому же поводу в один и тот же день с Венециановым Пушкин берется за перо и в сходных интонациях, называя эту сцену «исторической», рассказывает об этом событии жене. Его письмо тоже датировано 24 апреля 1834 года. Однако Венецианов в следующей фразе письма развивает свою мысль дальше: «Ах, почтеннейший Николай Петрович, как бы мы все были счастливы, ежели бы старались ключи наших черных дней отыскивать меж себя, а не в высшем правительстве. Старухи-няни виноваты, они приучили нас в детстве нашем киску винить, а нам эта привычка полюбилась, так что и в старости ие хотим ее оставить, а переменим только киску на судьбу, на лукавого и лукавых себе подобных». Венецианов радуется, что стал свидетелем такой ситуации, в которой царь, жестокий царь, «явился в той красоте человеческого сердца, которая сообщается светом своим многим и переходит в потомство». Кстати сказать, Пушкин в том же письме пишет о Николае I, что тот «хоть и упек меня в камер-пажи под старость лет, но променять его на четвертого не желаю», «от добра добра не ищут».

Впоследствии такие исследователи, как А. Эфрос, Н. Коваленская, на основании подобных высказываний объявили Венецианова «благонамеренным» человеком, который отличался «бездумным принятием действительности как она есть». Справедливость требует отказать им в проницательности. Венецианов был чужд житейского бунтарства, но все его творчество — бунт против устоявшихся канонов, против рутины. Результат — коренное обновление и жизненного материала искусства, и пластических средств. Разве подобное деяние

под силу безропотному верноподданному, безгласному, «благонамеренному»? Однако подобные суждения Венецианова могли в некотором роде ввести в заблуждение и его современников, коль скоро могли вызвать ошибочные суждения людей, глядевших на него с большой временной дистанции длиною более чем в сто лет. Предположение, что эти суждения способны были несколько покоробить и Гоголя, вполне допустимо. Помимо всего этого, и Венецианов в те тяжелые для него годы стал уже иным. Прежде лад с миром и с самим собою давал ему силы быть выше мелких обид. Теперь, после стольких утрат, стольких бед его сердце стало беззащитно уязвимым.

Яркий пример изменений венециановского характера — его «скоротечная» дружба с Василием Григорьевичем Анастасевичем. Первый русский библиограф и переводчик, правовед и поэт, либеральный цензор, поплатившийся отставкой без пенсии за то, что допустил в 1830 году к печати мятежного «Конрада Валенроде» Мицкевича, Анастасевич быстро завоевал симпатии Венецианова. В течение 1831—1834 годов они постоянно встречаются, обмениваются книгами. Кстати, и для себя, и для Анастасевича художник просит Краевского достать на несколько дней «Вечера на хуторе близ Диканьки» (вот такого Гоголя он любил, почитал, восхищался его мастерством, весельем, светлым взглядом на мир; автор же «Ревизора», беспощадный обличитель, пугал его). Киевский уроженец, Анастасевич некоторое время служил в комиссии составления законов в отделении польских и малороссийских прав. Конечно, он был знаком и с Гоголем. Видимо, как раз Гоголя имеет в виду Венецианов, когда в одной из записок к Анастасевичу сетует, что надеялся встретить его «у Николая Васильевича, но их не было дома». Венецианов с дружеской простотой обращается к Анастасевичу с просьбой о помощи своим протеже. Одному просит дать место учителя рисования, другого нуждающегося посылает с таким письмом: «...податель сего есть мне знакомой наборщик, знакомой потому, что я был его посаженным и еще потому, что он между своей братиею есть отличнейший; он имеет претесную и сырую квартиришку, а теперь открылась порядочная, то вы, мой почтеннейший, имея по департаменту знакомых по типографии, много можете помочь ему, что я приму как собственно себе, имеющему к вам душевное уважение покорнейшему слуге Алексею Венецианову».

Однажды слуга Венецианова принес Анастасевичу такую записку, в которой отчаяние и сконфуженность неловко прятались за потугой на шутку. Писалась она второпях, отсутствует даже обращение к адресату: «Ваше расположение позволяет мне откровенно говорить о моих расстроившихся обстоятельствах: они подобны теперь вашей датской собаке, с разницей, что ту тиранят двое, а меня четверо, товарищ и квартира, осень и карман; если не поможете теперь двадцатью пятью рублями, — разорвут!» Анастасевич с готовностью от-

зывается на просьбу. И вот спустя некоторое время происходит нелепое недоразумение: по заказу Анастасевича Венецианов исполняет какие-то портреты; видно, в разговоре о цене недостало четкости: заказчик решил, что пятидесяти рублей будет довольно. Оскорбленный Венецианов — цена и впрямь ничтожная — настолько позволяет обиде завладеть своим сердцем, что тут же резко и навсегда порывает с человеком, не просто симпатичным ему, но близким по духу и по делам своим — Анастасевич переводил не только «Федру» Расина, он переводчик книг В. Стройновского, посвященных живо интересовавшим Венецианова проблемам: «Об условиях помещиков с крестьянами», «Наука права природного, политического государственного хозяйства и права народов».

Венецианов к середине 1830-х годов так привык к ударам и уколам судьбы, что малейшую обиду воспринимает несоразмерно ее истинной значимости. Как многое мы теряем, позволяя такому невзрачному чувству, как обида, взять над собою власть! Так Венецианов, едва обретя, потерял для себя Анастасевича. Не исключено, что неудовольствие Гоголя, несправедливо обращенное на него, — ведь он в лучшем случае наблюдал за учениками, писавшими ту большую картину, — могло в свою очередь ввергнуть старого художника в коварную трясиину обиды, из которой он не смог выбраться. Это тем более горько, что к преклонным летам одиночество на каждом шагу, как желанную добычу, стережет человека. Иллюзия, что вот — о счастье — встретил нечаянно душевно близкого тебе человека, посещает его все реже. А обманывает — чаще. У Гоголя и Венецианова — так видится нам через толщу времени — было так много сокровенно общего, что даже нам сейчас их разрыв представляется едва ли не трагедией...

ГЛАВА ОДИННАДЦАТАЯ

Существует предположение, что картину «Субботнее собрание» Жуковский заказал в связи с появлением в Петербурге первого поэта из народа Алексея Васильевича Кольцова. «Дитя природы, скромный, простосердечный» (так выразился о Кольцове Вяземский), он покорила всех лучших петербургских литераторов, литературную «аристократию»: Пушкина, Жуковского, Вяземского, Плетнева, Одоевского. Всех лучших, но не всех вообще. Знакомец Венецианова В. Панаев с открытой неприязнью восклицал: «Просто срам — такое лицо как Жуковский сажает мужика в свою коляску, потому что он, видите ли, мужицкие стишки пописывает!»

«Открыл» Кольцова Станкевич. Его отец, богатый воронежский помещик, держал винокуренный завод. Местные торговцы скотом пригоняли к нему гурты для корма бардою. Как-то раз молодой ба-

рин, ложась спать, не мог дожидаться камердинера. Тот явился с повинной, рассказал, что один из прасолов такие песни в людской читал им за ужином, что все и о времени думать позабыли. Станкевич попросил позвать парня — хотел узнать, откуда тот набрался столь завораживающих песен. Оказалось, что автор необычных стихов стоит перед ним... С тех пор Станкевич не оставлял молодого поэта своими попечениями. Он выпустил на средства членов своего московского литературно-философского кружка отдельную книжку «Стихотворения А. Кольцова». Названия многих стихов — «Молодая жница», «Спящий мужичок», «Песня пахаря», «Не шуми ты, рожь» — почти, а то и совсем такие, как у венециановских картин... Станкевич ввел полуграмотного прасола в свой кружок, познакомил его с Белинским, который попросту влюбился и в стихи Кольцова, и в их создателя.

И вот Кольцов в Петербурге. Венецианов встретил его с распахнутым сердцем. Сколько раз, читая его стихи, он ощущал, как его собственные чувства звучат в унисон с кольцовскими. Так судьба подарила старого художника еще одним духовным родственником. Как и Венецианов, Кольцов «душою, сердцем, кровью любил русскую природу и все хорошее и прекрасное, что как зародыш, как возможность живет в натуре русского селянина». Венецианов знакомит поэта со своими учениками, Мокрицкий тотчас принимается за его портрет. С литографии Мокрицкого глядит на нас веселое молодое лицо, обрамленное кудрявыми волосами, лицо простое, очень «русское» — как у многих героев Венецианова.

Спустя два года Кольцов снова приезжает в столицу. Он очень изменился внешне — на портрете Горбунова выглядит много старше своих двадцати девяти лет, лоб кажется еще выше из-за залысин, кудри уже не выются. Чахотка быстро съедала силы. В 1842 году его не станет.

В этот второй приезд Кольцов и Венецианов встречаются постоянно, везде и всюду: друг у друга, у Григоровича, у Владиславлева, у цензора А. Никитенко. «По воскресеньям я обедаю у Венецианова, — отчитывается поэт в письме Белинскому 14 марта 1838 года, — а иногда — у Григоровича. — Эти обои добрые люди; ко мне ласковы, хороши, и кажется, любят». Сам поэт тоже принимает по понедельникам у себя, в Басковом переулке, 11. Вместе с Венециановым через весь город приходят к нему и Мокрицкий с Тырановым.

Кольцов, имея за плечами один класс уездного училища, остро страдал не только от недостатка знания правил правописания, но от малого знакомства с искусством — живописью, музыкой. Снова, как с Неверовым, как со Станкевичем, Венецианов выступает своего рода «проводником» в тайны тайн, в святая святых живописи. С удивлением, с состраданием даже наблюдал Венецианов, как трепетно, как обнаженно переживает бывший прасол встречи с прекрасным. Как-то

раз на одном из вечеров долго музицировал приятель Венецианова, а теперь уже и наш знакомый, Лангер. Кольцов под впечатлением игры Лангера создал волнующие стихи. Белинский потом писал В. Боткину: «Бедный Кольцов, как глубоко страдает он... Все благородное страждет — одни скоты блаженствуют».

Венецианов любил слушать, когда Кольцов читал свои стихи. Чаще всего тот декламировал напевную, светло-прозрачную лирику. Как-то поэт поведal ему свою трагедию: Кольцов полюбил крепостную девушку Дуню, отец же своей самовластной волей препятствовал нежной, взаимной любви и в конце концов продал Дуню в чужие руки. И все же Кольцов, так больно ушибленный крепостническим правопорядком, никогда в своих стихах не обличал, не клеймил крепостничество, не обнажал его ужасающих язв. Он искал утешения, спасения в том светлом, вечном основании человеческой жизни, которое провидит сквозь противоестественные наслоения, — в природе, в связи человека с родной землей, в облагораживающей власти труда. В этом находил он отраду и учил читателя — как и Венецианов — светлomu приятиу вечной, неизменной красоты бытия.

Заслушивался Венецианов и народными присловьями, поговорками, песнями, которые Кольцов собирал по совету Краевского. Иногда поэт в качестве курьеза зачитывал свои первые опыты — нескладные, вычурные, неловкие подражания полуграмотного шестнадцатилетнего паренька стихам Дмитриева, Жуковского. Учение «вприглядку» — чуть ли не неизбежный этап пути всякого самоучки.

Художник вспоминал себя, свою юность. По сравнению с Кольцовым, его учили немало. Но ведь путь живописца иной, чем у литератора: материалом своего творчества, словом, писатель так или иначе, с помощью обыденной жизни овладевает с детства. Профессиональные художники обучались пластическому языку с шести лет. А Венецианов? Конечно, первыми навыками он много обязал Прохорычу. Конечно, много необходимо нужного вынес он из мастерской Боровиковского. Но систематического учения он тоже был лишен, после всю жизнь продолжал учить себя сам. Отчасти Венецианов — тоже самоучка. Глядя на молодого поэта, он узнавал многие собственные черты.

Еще в первый приезд Кольцова Венецианов задумал сделать с него портрет. Когда же увидел поэта два года спустя, мысль о портрете угасла — отблеск близкой кончины на лице поэта отпугнул художника: в заострившихся чертах, потухшем взоре, потускневших, безжизненно прямо свисавших волосах он уже не мог увидеть отражения полной светлых красок, жизнерадостной поэзии Кольцова. Знакомство, так согревавшее сердце художника, длилось с перерывами неполных четыре года.

Находя — и теряя — новых друзей, Венецианов не прерывал связей с некоторыми из прежних. Из художников чаще других виделся

с Клодтом, любил бывать в его радушном доме, где, как и Брюллов, отдыхал душой. Петр Карлович Клодт фон Юргенсбург приходился двоюродным братом давно знакомого Венецианову Н. И. Греча. Жена его, очаровательная Иулиания Ивановна, была племянницей покойного Мартоса, с которым не только сам Венецианов был близок лично, но дружны были их жены, дети.

Жили Клодты на Литейном дворе при Академии художеств. Чтобы попасть в квартиру, надо было пройти большое помещение с двумя ярусами окон; скоро, когда скульптор примется за памятник Крылову, здесь надолго поселится «натурщики»: медведь в специально отгороженной будке, огромный серый волк Воля, которого один из современников отрекомендует с лучшей стороны — чтобы дать гостю дорогу, лесной житель «с ловкостью и вежливостью отлично выдрессированного лакея» отодвигал в сторону лапы и морду... Сам Клодт говорил о нем: «А этот только видом страшен, он у меня очень благовоспитанный...» Зверям, детям, бесчисленным племянникам и племянницам, тетушкам, каждодневным гостям — всем доставало в этом доме ласки, душевного тепла и еды. В праздники рядом с именитыми гостями за стол садились помощники скульптора — литейщики, мастера-ремесленники. Венецианов, Брюллов, Агин, актер Самойлов, Жуковский, шутивно прозванный хозяина «Клодт Фидиасович», были в доме завсегдатаями.

Отношение этой семьи к Венецианову донес до нас в нескольких фразах сын скульптора: «Бывали часто современные знаменитости. Венецианов, добрейшей души старик, открывший на свои средства бесплатную школу для молодых людей, не попавших в академию. Этот милый добряк даже кормил и одевал некоторых учеников на деньги, заработанные своим горбом». Часто Брюллов с Венециановым заглядывали в неурочное для гостей время. Брюллов увлеченно писал портрет хозяйки. Венецианов всей душой погружался в будничную домашнюю атмосферу дома. Нежность и грусть овладевали им. Сидя в уголке, наблюдая за хлопотами хозяйки, он вспоминал Марфу Афанасьевну, свой дом, где тоже редкостное согласие супругов никогда не уязвлялось нуждой, где безденежье, покуда оно не начинало пахнуть катастрофой, переживалось без изъяна для души. У Клодтов не заводилось лишней копейки: в день свадьбы будущий супруг шел пешком со своим шафером в церковь и был не по-свадебному одет, так что сторож не хотел пускать его в церковь, а когда Петр Карлович скончался, всего наследства было два выигрышных билета да шестьдесят рублей ассигнациями... Все невзгоды, все трудности искупались редкой взаимной любовью. Как и у Венецианова, искусство и жена, родной дом заполняли душу Клодта.

По-прежнему часто бывал Венецианов у стародавнего своего знакомого — графа Федора Петровича Толстого. Как он переменялся за последние десять лет! Немного осталось от пылкой жажды деятель-

ности на благо отчизны у бывшего члена Коренной управы Союза благоденствия. Толстой был единственным из художников, игравших видную роль в декабристском движении. 1836 год стал высшей точкой в его творчестве лишь потому, что именно тогда он завершил свой давний замысел, начатый в материале еще в 1814 году, — серию медальонов в память Отечественной войны. Сам Гёте прислал скульптору весьма лестный отзыв об этой его работе. Окончание цикла стало прощанием с юностью, с возвышенными гражданскими идеалами. Прожив жизнь очень долгую — Толстой умрет в 1873 году, пережив не только сверстников, но и почти всех сколько-нибудь заметных современников, умрет в возрасте девяноста лет, — он за все долгие десятилетия не создаст больше ничего значительного.

С болью ощущал Венецианов теперешнюю душевную раздвоенность прежнего сотоварища. С одной стороны, Толстой, став с 1829 года вице-президентом Академии, делался с годами все более примерным чиновником. Государственная служба в николаевской России накладывала на человека жесткий отпечаток и отнюдь не способствовала развитию творческих начал личности. Согласно должности, Толстой вынужден был проводить в Академии правительственную линию. На беду был он человеком добросовестным. А поскольку многие правительственные указания наносили явный ущерб искусству и художникам, сколько раз ему, бывшему декабристу, приходилось поступаться убеждениями, идти на компромисс! К счастью, Венецианов уже не застанет те времена, когда, став в 1859 году товарищем президента, Толстой превратится в ревнителя консервативного академического искусства, официального искусства империи, выступит автором медали «Освобождение крестьян», когда, навсегда отвернувшись от живой жизни, станет ваять лишь статуи святых и нимф, а в качестве душевной отрады трудиться над образом Христа...

Но вне службы Федор Петрович умудрялся оставаться почти что прежним — благородным, скромным, отзывчивым на чужую беду, искренне демократичным. Если он шел по набережной и видел, как изможденная прачка с трудом тянет тяжелые санки с бельем, или надо помочь, налегши плечом, ломовику, застрявшему в грязи, он шел на подмогу, не боясь испачкать белые панталоны, не обращая внимания, есть ли у него в этот момент орденская звезда на груди.

Старая привязанность — словно само количество лет близости перерастало в такое качество дружбы, которое ничем подменить нельзя, — не угасала в душе Венецианова. Он любил в уединенном кабинете вести с хозяином неторопливую беседу. Оба нередко дарили друг друга не столь уж частой в человеческой жизни радостью — единомыслием. Любовь к родине и уважение к русскому простолыдину — вот что подкупало Венецианова в знатном аристократе. Младшая дочь Толстого, Е. Юнге, пишет в воспоминаниях об отце:

«Он был патриот, горячо, страстно любивший Россию и все русское (даже терпеть не мог, когда русские говорили между собой на иностранных языках). <...> Людей он различал не по национальному или социальному положению, а по их внутренним качествам. Мужик был в его глазах не *холоп*, которого можно презирать, и не *идеал*, перед которым можно преклоняться, даже не *меньшой брат*, а просто *человек*, такой же, как и он сам».

Дорого было Венецианову в Толстом и другое — заботливо отеческое отношение к молодежи. На его званых вечерах — у Толстых принимали по воскресеньям — основную массу гостей составляли начинающие художники, артисты, писатели, ученые. Постоянно бывали некоторые знаменитости — Брюллов, Кукольник. Заглядывал иногда и Венецианов. Не часто, потому что собирались у Толстого поздно, после театров и концертов. Здоровье не позволяло Венецианову поздних полуночных бдений. И все же нет-нет да и заходил старый художник поглядеть на веселящуюся молодежь. Почти всегда здесь устраивались импровизированные концерты, потом молодой скульптор Николай Рамазанов усаживался за рояль, начиналась вереница котильонов. Сам хозяин, в домашней бархатной куртке, вышитых туфлях, теплых шерстяных носках подчас пускался в пляс и лихо выделывал фигуры кадрили. Несколькими годами позднее нередко бывал у Толстого и Федотов.

В здании Академии, напротив квартиры Брюллова, помещалась квартира конференц-секретаря Академии Григоровича. Помимо исполнения ответственной должности в Академии, Григорович был одним из немногих тогдашних художественных критиков. В числе первых он приветствовал крестьянские картины Венецианова, не раз писал о его творчестве. Он выступал ярким поборником зарождающейся чисто русской, национальной школы живописи, у истоков которой стоял Венецианов. В его квартире звуков веселой музыки не раздавалось. Постоянно собирался небольшой круг хорошо знавших и уважавших друг друга профессионалов: Толстой, Брюллов, Венецианов, Клодт. Почти ежедневно прибегал Мокрицкий, земляк Григоровича. Из нехудожников чаще других приходил университетский профессор Плетнев. Здесь серьезно обсуждали самые насущные проблемы искусства, хотя — по разности взглядов, склонностей и темпераментов — к общему мнению приходили не всегда. Здесь не обходили вниманием ни одной стоящей книжной новинки. Квартира Григоровича во мнении современников слыла средоточием художественной интеллигенции столицы.

В самых блистательных собраниях, самых изысканных светских салонах Петербурга — у братьев Виельгорских, у Одоевского, у Оленина, у графа Соллогуба и других — Венецианов не бывал. Слишком блестящими для невзрачного старика были вечера у этих знатных, широко образованных и широко меценатствующих людей.

В 1831 году в столицу из Москвы в поисках заработка прибыл молодой, полный энергии и делового запала журналист Андрей Александрович Краевский. Вскоре он стал редактором «Литературных прибавлений к „Русскому инвалиду“». Так что знакомство с ним Венецианова, возможно, осуществилось через владельца этого издания Воейкова. Несколькими годами позже Краевский приобрел у старого почтителя венециановского дара Свинына журнал «Отечественные записки»; встреча могла состояться и через него. Молодой человек привлек Венецианова проницательностью суждений о русской литературе, особым издательским чутьем на все свежее, яркое: первая книжка обновленных «Отечественных записок» включит в себя «Песни» Кольцова, «Бэлу» и несколько стихотворений Лермонтова, «Княжну Зизи» Соллогуба.

Принимал у себя Краевский по утрам. Почти вся тогдашняя литературная братия собиралась в его квартире, в кабинете, заставленном огромными фантастическими столами и полками, на которых с завидной аккуратностью были расставлены книги, стопочками разложены свежие журнальные корректуры. Члены так называемой «литературной аристократической партии» — Жуковский, Вяземский и другие, здесь не бывали. Не бывал и знаменитый поэт, с наивной дерзостью сам себя почитавший «пророком», Нестор Кукольник — его хозяин не терпел. Из художников чаще всех приходил Брюллов. Собрания отличались непринужденностью, деловитой суетой. Часто влетал с шумом молодой гений — Лермонтов, привозил новые стихи, забавлял собравшихся светскими сплетнями. Долго не засиживался, в серьезные разговоры о литературе не пускался. Белинскому, встретившемуся впервые с ним в доме Краевского, показалось даже, что он «нарочно щеголяет светской пустотой», выставляя пустопорожнюю болтовню как щит против чужого вторжения в душу.

Краевский в свою очередь находился в близких отношениях с весьма необычной в литературных кругах фигурой — Владимиром Андреевичем Владиславлевым. Служа при штабе жандармов, Владиславлев распространял свой альманах «Утренняя заря» с помощью жандармского начальства и даже «по предписанию» оного. По этому поводу И. Панаев остроумно замечает, что оно, начальство, «в противоречие своим принципам, возбуждало таким образом интерес к литературе в русской публике». В обществе поговаривали, что он и «Отечественные записки» Краевского на первых порах тоже распространял не без содействия III Отделения. Однако с этим журналом жандармерии впоследствии «не повезло»: последний номер, вызвавший неудовольствие в высших правительственных кругах, III Отделение скупило, дабы предать весь тираж аутодафе... Владиславлев слыл человеком грубым, самодовольным, беззастенчивым. Авторам своего альманаха вовсе не платил гонорара. И тем не менее у него охотно бывают Венецианов с Брюлловым (Владиславлев со-

брал целый альбом рисунков последнего). Более того, Н. Надеждин, издатель московского журнала «Телескоп», сосланный в 1836 году за публикацию «Философического письма» Чаадаева, никому, кажется, так не доверял, как Владиславлеву. Видимо, было нечто в этом литераторе-жандарме, что привлекало к нему многих почтенных людей...

Сходится Венецианов в те годы не только с людьми искусства. В числе близких знакомцев числится Григорий Иванович Спасский, историк, этнограф, горный инженер, археолог, издатель Сибирского и Азиатского вестников. Спасский изучал археологию южной России и Крыма, увлекался русской стариной — много трудился в «Московском обществе истории и древностей российских».

Привлекала художника и личность Петра Васильевича Хавского, когда-то сподвижника Сперанского по составлению новых российских законоуложений. Среди молодого окружения Венецианова Хавский, бывший девятью годами старше самого художника, был исключением. Этих людей, помимо прочего, сближала юность, проведенная под сенью просветительских идей XVIII века. Хавский был не только крупным законоведом. Он составил «Таблицы для проверки годов в русских летописях с приложением хронологических таблиц, сравнивающих юлианский календарь с григорианским» — труд многих лет жизни. Он систематически занимался проблемами хронологии русской истории и генеалогии. Не чужд был и литературных занятий — оставил потомкам воспоминания «На память друзьям моим». Симпатия к нему Венецианова была так велика, что он написал не только портрет самого Хавского, но и создал очаровательно-нежный образ его маленькой дочери Настеньки.

Среди не слишком многочисленных мужских портретов, созданных Венециановым, образ Хавского выделяется глубиной психологической характеристики. Чувствуется: автор хорошо знал натуру сидящего перед ним человека. Позировал Хавский в парадном черном фраке, при орденах. Но весь этот репрезентативный антураж написан так изысканно и вместе с тем так ненавязчиво, что играет роль чисто вспомогательную. Усаживая Хавского для портрета, Венецианов дал ему в руки книгу — вне умственных занятий он как-то не представляет себе этого человека. Пальцы сжимают выдавший виды, полустершийся карандаш, так не вяжущийся с орденскими звездами и официальной представительностью парадного наряда; он заставляет нас почувствовать, что Хавскому присуще не пассивно-развлекательное чтение, но активное, что он привык, делая выписки или заметки на полях, споря или соглашаясь с авторской позицией, вести с писателем живой диалог. Портрет Хавского — один из самых интеллектуальных мужских портретов, вышедших из-под кисти Венецианова. Внутренняя жизнь духа, спокойная рассудительность ума, склонность к научным, умственным занятиям — эти трудно поддаю-

щиеся изображению свойства нашли в венециановском портрете пластическое выражение.

Венецианов вообще сравнительно редко обращался к мужскому портрету, женщины и дети всегда обладали в его глазах особой притягательной силой. Чаще всего, коли уж он брался за мужские портреты, он делал их добросовестно, обстоятельно, но без того возвышенно-лирического чувства, с каким неизменно писал лица женщин и детей. Речь идет, разумеется, не о ранних романтизированных пастелях, а о портретах более поздней поры, начиная с конца 1820-х годов: П. А. Воронова, В. П. Кочубея, И. П. Попова.

Что касается портрета Воронова, то традиционная датировка его представляется в высшей степени сомнительной. Если верить Н. Врангелю, обозначившему год рождения Воронова «ранее 1798», а дату смерти — «ранее 1830», то относить это изображение к 1820-м годам нет никаких оснований: с портрета на нас смотрит человек, никак не моложе пятидесяти лет, с обрюзгшим лицом, двойным подбородком, обвислыми щеками. С этим портретом и с личностью самого портретируемого связаны еще две, не выдерживающие проверки фактами легенды. Тот же Врангель в каталоге выставки произведений Венецианова из частных собраний называет П. Воронова сыном А. А. и Е. Т. Вороновых. Пастельные портреты, изображающие совсем молодых людей, и по манере, и по почерку следует отнести к 1820-м годам, они естественно включаются в круг венециановских портретов той поры. Если даже считать, что П. Воронова Венецианов писал в 1830-х годах, то все равно предполагаемый «сын» окажется несколькими десятилетиями старше «родителей». Автором другой легенды тоже выступает Врангель: он пишет, что П. Воронов был женат на одной из дочерей Венецианова и даже добавляет подробности: «брак остался бездетным». Это решительно исключено, так как, во-первых, обе дочери до конца дней своих во всех официальных документах фигурируют под фамилией отца, а во-вторых, коль скоро сам Врангель обозначает дату кончины П. Воронова ранее, чем 1830 год, то несколько странно было представить его в роли мужа Александры или Фелицаты, ибо одной из них в 1830 году сравнялось четырнадцать, а другой — двенадцать лет...

Среди более поздних портретов Венецианова особняком стоит портрет Николая Михайловича Карамзина. Два года спустя после смерти знаменитого историка он получил от Российской академии русского языка и словесности заказ — сделать для нее портрет Карамзина. В столице было немало гораздо более прославленных портретистов, однако Академия обратилась именно к Венецианову. Примечательно и другое. Венецианов был широко известен как ярый приверженец натуры. И тем не менее он тотчас дал согласие на создание посмертного портрета — вернее сказать, образа Карамзина. Казалось бы, так естественно было бы заказать портрет профессору

портретной живописи Академии художеств А. Г. Варнеку, тем более что ему довелось делать прижизненный набросок с Карамзина. К тому же Варнек с академической точки зрения был признанным портретистом, не то что Венецианов, которого Академия художеств через несколько лет больно уязвит. «В Академии художеств положено, — напишет тогда Милюкову оскорбленный Венецианов, — чтобы ученики Венецианова назывались и подписывались учениками Варника и чтобы по окончании во дворце своих работ без воли Варника ничего не начинали...» И тем не менее выбор падает на Венецианова. Не от того ли, что проникательные члены Академии словесности узрели нечто общее в творчестве Карамзина и Венецианова и потому решили, что именно он сможет глубже постичь сложную натуру Карамзина? Или их отпугивала некоторая холодность, официальность, чопорность кисти Варнека? Скорее всего, то и другое вместе взятое повлияло на окончательное решение.

Для Венецианова взяться за создание портрета не с натуры, а с помощью компиляции прижизненных изображений было чем-то выходящим за пределы его представлений о задачах портретного искусства. И все же он принял заказ. Только его собственное отношение к личности Карамзина могло побудить художника к этому.

Как и многие россияне, Венецианов был обязан Карамзину многим, независимо от того, знал он его лично или вовсе не видел живым ни разу. Карамзин в его глазах был воплощением просветительских идей. Вряд ли художник мог не знать, как зачитывалась мыслящая Россия «Письмами русского путешественника», публиковавшимся в «Московском журнале», который молодой Карамзин стал издавать после своего возвращения из заграничного путешествия. Возможно, помнил, что слухи связывали закрытие журнала с гонениями на Новикова, помнил, что как раз после ареста Новикова Карамзин осмелился опубликовать обращенную лично Екатерине оду «К милости», в которой открыто высказал самодержице российской, что она будет чтима народом только при условии, если даст подданным «вольно, по мысли жизнь располагать», если гражданин страны «покойно, без страха может засыпать», если она научится доверять своему народу, не будет притеснять свободы и «света не темнить в умах». В личной библиотеке художника, насчитывавшей около тысячи томов, бережно хранились труды Карамзина. Венецианов с уважением прислушивался к тому, как говорили в обществе о гражданственной смелости старика, который в личных беседах с царем Александром нелицеприятно говорил о самых больных вопросах — о Польше, о непосильных налогах, о странном выборе некоторых должностных лиц на важные посты. Белинский считал, что с Карамзина «началась новая эпоха русской литературы», что именно Карамзин создал категорию постоянно читающей русской публики, которой до него не было, создал русского читателя, а коль скоро без постоянного читателя немислима

и литература, то и самое литературное в современном значении этого слова началось у нас с Карамзина. По словам Пушкина, именно ему принадлежит честь освобождения русского языка от «долгосложно-протяжнопарящих» славянизмов, обращения к живым источникам народного слова. Когда Карамзина друзья остерегали от слишком вольных высказываний, он отвечал, что в России испокон века всем свободомыслящим так плохо жилось, что «великодушное остервенение против злоупотребления власти заглушало голос личной осторожности».

Знал художник и другое. В его руках, наверное, тоже побывала едкая эпиграмма на карамзинскую «Историю», вышедшая из-под пера Пушкина:

В его «Истории» изящность, простота
Доказывают нам, без всякого пристрастья,
Необходимость самовластья
И прелести кнута.

Карамзин не разделял точки зрения большинства мыслящих людей на крепостное право, не был ярким сторонником его отмены. В одной из его пьес хору крестьян вложены в уста такие слова:

Как не петь нам! Мы счастливы,
Славим барина-отца.
Наши речи некрасивы,
Но чувствительны сердца.

Рядом с этой безмятежностью открыто трагично звучат строки пушкинской «Деревни»:

Здесь барство дикое, без чувства, без закона,
Присвоило себе насильственной лозой
И труд, и собственность, и время земледельца.
Склонясь на чуждый плуг, покорствуя бичам,
Здесь рабство тощее влачится по браздам
Неумолимого владельца...

Венецианов был до конца не согласен ни с тем, ни с другим. У него в лучшую пору творчества не было подобных крайностей в восприятии и изображении жизни русской крепостной деревни, ему равно чужда слащавая умильность и грозное обличение.

Карамзин не дожил до преклонных лет. В год смерти, в 1826 году, ему сравнялось всего шестьдесят. Он как раз собирался весной отправиться на долгий срок в южную Францию, прокалить под жарким солнцем слабые легкие. Но внезапно вспыхнувшее воспаление в несколько дней свело его в могилу. Не успевшего завершить свой исторический труд, полного сил, желания работать. Склонив головы, шли петербуржцы за гробом одного из самых видных людей эпохи.

Сегодня, глядя на созданный художником образ Карамзина, невозможно поверить, что писался он без натуры. Хотя портрет и не до конца завершен, поразительно живо схвачено мимолетное движение лица — чуть сведенные над переносьем брови, приоткрытый рот, спокойный и пронизательный взгляд. Не возникает и тени сомнения, что перед художником позировал живой человек. Не сохранилось никаких подготовительных крок и к этому портрету. Правда, одна из дочерей напишет в воспоминаниях, что, когда уже после смерти Венецианова они квартировали в ротах Измайловского полка, в 1855 году случился пожар и сгорели многие «из лучших последних его произведений, больших и малого формата картин», рукописи и рисунки. Возможно, что среди уничтоженного пожаром находились и подготовительные наброски к портрету Карамзина. Однако не исключено, что их и не было. Изучая прижизненные изображения историка — рисунок Варнека, гравюру Г. Гейтмана, работу Тропинина и другие, Венецианов, скорее всего, не видел нужды в их перерисовывании. Полагаясь на свою память, он мысленно выбирал из разных изображений те черточки, которые представлялись ему наиболее характерными. Его портрет не похож ни на одно изображение Карамзина, и одновременно в нем есть нечто от большинства из них. И все же думается, что для столь убедительного образа не могло бы хватить только этого «урожая» с чужих нив: хоть раз в жизни, но видел Венецианов Карамзина, пусть недолго, пусть мельком. Скорее всего, это могло случиться в доме графа В. Мусина-Пушкина-Брюса. Актер Каратыгин пишет в воспоминаниях, что не раз встречал там Венецианов, а Карамзин был там завсегдаем. Надо думать, что Венецианов, на ход мыслей которого существенно повлиял Карамзин, глядел на него сосредоточенно, с вниманием — не глядел, а пристрасстно вглядывался. И то зрительное впечатление сыграло роль своего рода камертона, когда он впоследствии рассматривал, как, каким увидели, насколько поняли натуру этого сложного человека другие художники.

Чувствуется, что Венецианова не давила задача создать мемориальный портрет. Он избегает ходульной героизации образа, охраняет свойственную ему на протяжении всего творчества свою простоту. Это выступает особенно отчетливо, когда сравниваешь венециановский портрет с бюстом Карамзина, сделанным по эскизу С. Гальберга для памятника на родине историка, в Симбирске; там Карамзин представлен в тоге, с лавровым венком на голове, словно древнеримский герой, как бы уже вошедший в сонм великих, отстраненно смотрящий на современников, отгороженный от них стенами Пантеона. В венециановском же портрете Карамзин и до нашего времени воспринимается живым, острым, умным собеседником.

Чуть позже, в начале 1830-х годов, Венецианов пишет самый большой — чуть меньше группового портрета Головачевского с вос-

питанниками — и, кажется, единственный в своей творческой практике парадный портрет. Со своим героем, Виктором Павловичем Кочубеем, художник был знаком давно. Еще на заре своей художественной деятельности Венецианов ходил в кочубеевскую галерею любоваться прекрасным собранием, делать литографии со старинных гравюр, изображающих видных деятелей русской истории. Портрет написан между 1831 и 1834 годами, как раз в период близости с Гоголем, в пору, когда Гоголь работал над «Вечерами на хуторе близ Диканьки», а затем весь Петербург, включая Венецианова, зачитывался искрометными повестями молодого писателя. Кочубей был земляком Гоголя — принадлежавшая ему Диканька, в парке и окрестностях которой так любил бродить Гоголь, находилась всего в пятнадцати верстах от гоголевской Васильевки. Кочубей был расположен к художнику, охотно откликнулся на просьбу Венецианова позволить его ученику Михайлову писать с натуры картину «Портретная в доме князя В. П. Кочубея».

И все же венециановский портрет получился холодным, официальным. Недавно ставший государственным канцлером, Кочубей очень уж высоко возвышался на социальной лестнице над мелким тверским помещиком, крестьянским художником Венециановым. Да и Венецианов был уже не тот, его взгляд на мир терял безмятежность.

Безукоризненно построена перспектива. Мастерски написан интерьер. Фигура включена в пространство достаточно естественно и органично. Как когда-то в «Утре помещицы», два основных цвета были призваны вести двухголосую мелодию колорита. Один из них — излюбленный глубокий зеленый, другой — красновато-коричневый. Как будто бы все, как прежде. И — все не так. Там цветовое богатство основывалось на тепло-холодности. Насколько это на непросвещенный взгляд «формальное» качество на самом деле обладает чувственной и смысловой силой, лишней раз показывает портрет Кочубея. Здесь ледящим холодом пронизано все. Не только многочисленные оттенки зеленого, но и серый цвет колонн, светло-коричневое дерево рам на стенах, цвет мебели красного дерева. Даже свет, входящий в кабинет через высокие окна, лишен теплых, золотистых оттенков; Венецианов уловил тусклую гнетущую природу петербургского света, бессильного согреть неодушевленные предметы, человеческую душу, способного, скорее, бесстрастно охладить пыл сердца. Разумеется, и в Северной Пальмире бывают яркие, жаркие, горячие дни. Но душевное состояние художника заставило его выбрать для картины именно такое освещение, такой холодный колорит. Холодная серая пелена словно застила ему глаза. И без того небольшая сухощавая фигура государственного канцлера кажется еще незначительнее, почти что теряется в огромных просторах уютного, оваянного холодом кабинета. Чтобы взглянуть в черты лица, нужно

пилотную приблизиться к холсту, достаточно большому, чтобы быть рассчитанным на рассматривание издалека. Но и приблизившись, кроме сходства и общей мины замкнутой неприступности, мы немного узнаем о внутренней жизни героя. Среди тяжелых гардин, среди картин, мраморных бюстов, среди столов, столиков и стульев фигура человека воспринимается как нечто почти приравненное к ним. Это ощущение усиливается еще и такой деталью: голова Кочубея едва превышает размерами голову висящего над письменным столом какого-то портрета.

С Кочубеем Венецианов поддерживал отношения, видя и ценя в нем любителя искусства, коллекционера. В те годы коллекционерство в России приобретает несколько иные, чем прежде, черты. Не украшение апартаментов, а услаждение души постепенно становится главной побудительной причиной покупать картины. Кроме того, медленно, но неуклонно растет интерес коллекционеров к произведениям русской школы, к творчеству своих современников. Тут нельзя не отметить благотворного влияния царского примера — еще Александр начал, а брат его продолжал покупать картины русских художников для Зимнего дворца, причем не только для специальной русской галереи, но и для личных, своих и царицыных, покоев. Работы Венецианова и некоторых его учеников были среди этих картин. Покупал работы Венецианова и уже известный нам Свиныин, разорившийся на своей коллекционерской страсти: один из лучших женских образов Венецианова «Пелагея» находился у Свиныина. Еще один горячий ревнитель отечественного искусства — А. Р. Томилов. Успенское, его имение близ Ладоги под Петербургом, было любимым местом для многих русских художников тех лет. Вместе с А. Орловским, Кипренским, Тома-де-Томоном Венецианов еще в 1820-е годы бывал там. Томилов был одним из наиболее тонких знатоков искусства. Его коллекцию украшала серия офортов Рембранта, Томилов покровительствовал Кипренскому, создавшему не один его портрет, благодаря чему мы знаем его совсем молодым человеком, в военной форме офицера русской армии ополченцев (1813 год) и человеком преклонных лет, с усталым лицом, грустным выражением прозрачных глаз. Человек возвышенных представлений о жизни, он был душевно близок Венецианову: вступив в 1812 году в ополчение, Томилов отменил в своей дружине телесные наказания, требуя от офицеров справедливого отношения к одетым в солдатские шинели крестьянам. Он не только собирал картины, он много размышлял об искусстве. Сохранилась его рукопись «Мысли о живописи», в которой немало пронизательных соображений по теории и эстетике. Поклонник романтизма, он отстаивает приоритет сердца перед разумом: «В отношении изящных искусств чувство чаще вернее и всегда естественнее руководствует нами, нежели рассудок». Как и Венецианов, Томилов полагал, что искусство немислимо без сближения с жизнью,

что простая натура — столь же достойный предмет изображения, как и возвышенная. В записной книжке Томилова за март 1826 года есть коротенькая запись: «За головку Венецианова девочки в шляпке 75». Речь идет о портрете дочери художника; сам факт, что Томилов остановил свой выбор на этом шедевре, свидетельствует о его утонченном вкусе и развитой художественной интуиции. Правда, цену — семьдесят пять рублей — он дал за картину небольшую, хотя, вероятнее всего, назначил ее сам скромный автор.

Со многими людьми разных рангов, профессий, разного социального положения общается дружески Венецианов в 1830-е годы. Но ближе всех сходитя с теми, кому дорога Россия, кому дороги ее история и слава, ее литература, судьбы ее искусства. Окружение бросает на личность Венецианова свой отблеск, и в характерах, деятельности, человеческих качествах близких ему людей отчетливее высвечиваются свойства души, свойства природы самого художника. Он владел искусством доверчиво идти на близость и завоевывать ответное доверие. Он умел открывать в человеке, внешне не эффектным, глубинные свойства неповторимой индивидуальности. Когда-то Блез Паскаль сказал: «Чем умнее человек, тем больше своеобразности он находит во всяком, с кем общается. Для человека заурядного все люди на одно лицо».

На 1830-е годы падает наибольшее число встреч (а подчас грустных расставаний, как с Кольцовым или Гоголем) с новыми интересными для него людьми. Это вызвано и его бегством от одиночества, и реальными обстоятельствами: после смерти жены ему тяжело быть в деревне, в те годы большую часть времени он проводит на людях, в Петербурге, в письмах Милюковым не раз пишет — словно сам себя уговаривает, — что в Питере лучше, чем в деревне. После утрат на семью художника одна за другой обрушиваются болезни. Вначале занемогла Фелиса. Она вообще отличалась острой впечатлительностью: будучи еще ребенком под страшным впечатлением наводнения 1824 года она впала в нервную горячку. Теперь, после смерти матери и деда, ее недомогание тоже исходит из причин нервного порядка. «Уже месяц тому как Фелиса лечится и день ото дня хуже и хуже становится, — пишет художник Милюковым. — Вы спросите, что же она! Начало болезни вам известно, но ход и перемены она старается скрыть, для того что составила себе какое-то правило: побеждать трудности и болезни, переносить все с терпением, что чувственное ни что, одно нравственное благо, и в святой религии находящееся должно быть главной жизнью человека. Каждый раз принимает доктора с улыбкой, не так, как пациентка, а так, как хозяйка гостя, и до того ослабела, что уже третий день с постели не поднимается». Венецианов впал в глубокую тоску: «В таком положении моем нейдут на ум блестящие движения рода человеческого.

⟨...⟩ Все тускло...» Когда-то, сердито напористый во время работы над академической программой «Натурный класс», он задорно подбодрял себя: «Терпи, казак, атаман будешь». Теперь эта присказка в его устах звучит печально: «Терпи, казак, а будешь ли от этого атаманом, про то бог знает, разве грудь дойдет до твердости алмаганта».

24 декабря 1836 года слег и он сам. На счастье, паралич ударил не сильно. Через месяц он уже смог взять в руки перо и рассказать о случившемся в письме Милюковым: «... в 57 лет у человека, который жил не для того, чтобы есть, а ел для того, чтобы жить, желудок внутреннего существования спотыкается. Вот, мой почтеннейший, 24 декабря, сиречь в сочельник, я и споткнулся, мне и руду пускали, от роду первый раз, и надобья в рот влили. Дня через два-три и глядь — ан рыло на стороне, однако и теперь косит, да не так. Отпняли у меня: кофе, водку, вино, крепкой и горячий чай, сигары, а дали суп из телятины, што со снегу, да воду с кремонтартаром.⟨...⟩ Мне нелено жить на улице, и я, невзирая на вьюгу и мороз, брожу — да как же, раз по пяти и по шести в день... (устал)». Не часто с его уст срывалось это слово...

Закутанный в теплое пальто, в башлыке, он тихим шагом изо дня в день — впервые в жизни без видимого дела — бродил по засыпанным снегом линиям Васильевского острова. Доходил до Среднего проспекта, шел вглубь, к Малому. Здесь вроде бы уже и не Петербург: заваленные снегом деревянные домишки с палисадами, улицы в сугробах — как в деревне. Фонарей здесь в заводе не было. Темнота, тишина, безлюдье. Замерзнув, заходил в оказавшуюся на пути церковь, их было на Васильевском острове великое множество.

После одиноких прогулок тоска по Сафонову вспыхивала с новой силой. Написал Милюковым о намерении по весне приехать в Тверскую. Этого требовали и дела — к тому времени заложенное в Опекунский совет имение уже подверглось описи. Пришла и утвердилась весна, снова в открытые окна врываются бойкие голоса разносчиков, предлагавших свежий весенний товар: «Вот шпинат, салат, петрушка, редиска молода». Но поездка снова отложилаь — опять слегла Филиса, «так высохла, что страшно в карету посадить», — пишет Венецианов Милюковым.

Сколько ни наблюдал Венецианов во время вынужденных своих прогулок уличную петербургскую жизнь, ни разу не пришло ему на ум взяться за ее изображение. Была она, видно, чужда ему и неприятна суетливостью, суетокой, мельканием лиц. Оторванный от деревни, в 1830-е годы он редко обращается и к деревенским темам. В те годы, помимо ряда портретов, он делает множество композиций на тему «Мать и дитя». Год от года он все яснее понимает, горюя и мечась, что не может при всем своем старании заменить взрослеющим девочкам ушедшую мать. Тема материнства, кажется, преследует его. Вспоминая безвозвратно минувшее, он делает два варианта

картины, один называет «Мать, любующаяся спящим ребенком», второй — «Крестьянка с ребенком». Затем следуют три варианта картины «Первые шаги». После — два варианта на тему «Мать, учащая своих детей молиться», картина «Мать, играющая с дитятей». В сущности, и самое большое его полотно, написанное для Смольного монастыря — «Предстательство богоматери за воспитанниц Смольного монастыря», — тоже развивает, на сей раз в ином аспекте, все ту же тему: дети, нуждающиеся в покровительстве, защите матери, в оберегающем от бед, обид, страданий покрове матери всеобщей, богоматери.

Венецианов любил детей. Не только собственных дочерей, не только своих подростков-учеников. Сколько нежности, сколько мягких интонаций, забавных выражений сами собой рождаются в нем, когда, скажем, в письмах Милюковым он заговаривает об их детях. Доброта, трогательность, сердечное пристрастие сквозит в созданных им, чрезвычайно многочисленных образах детей — своих и чужих, крестьянских и дворянских. Венецианова всегда влекла одна, светлая сторона детской души: нравственная чистота, искренность, природная естественность. В детях эти свойства открывались непринужденно и раскованно, доверчиво и открыто. В вечных своих поисках морального идеала Венецианов вновь и вновь, и в годы расцвета и в грустную пору спада творчества, жадно, искательно вглядывается в детские лица, ища в них отблесков цельной, непотревоженной, незапятнанной души. Чего только не делают дети — герои венециановских картин! Они пасут скот, жнут, идут в лес по дрова, запускают бумажного змея, несут отцу в поле обед, обуваются перед дальней дорогой, идут к проруби полоскать белье, ходят в лес по грибы и отдыхают в поле с полными корзинками по пути домой, свивают лыко в клубки, процеживают молоко, лаская, оберегают невзрачного котенка, любят бабочками, играют на губной гармонике, восседают гордо на овце, делают свой первый в жизни шаг, покоятся в ласковых объятиях матери. Уже само обилие занятий, действий было новостью для русской живописи. Но главное заключается вовсе не в этом. В русской живописи, да и в литературе той поры лишь начинал пробуждаться интерес к внутреннему миру маленького человека. Редкое исключение составляют портреты детей Фермор И. Вишнякова, А. Воронцовой кисти Левицкого, «Калмычка Аннушка» И. Аргунова. К середине XIX века эта проблема всерьез заинтересует многих — писателей, художников, критиков, философов. В год смерти Венецианова в «Современнике» начнут печататься «Записки охотника» И. Тургенева; один из очерков, «Бежин луг», будет впервые в русской литературе посвящен крестьянским детям. Пройдет десять лет со дня гибели Венецианова, и Н. Добролюбов в том же журнале опубликует статью «О значении авторитета в воспитании (мысли по поводу «Вопросов жизни» г. Пирогова)».

Добролюбов словно бы отчасти раскрывает те побуждения, которые двигали Венециановым, так щедро посвятившим себя созданию детских образов: «Если в детях нельзя видеть идеала нравственного совершенства, то, по крайней мере, нельзя не согласиться, что они несравненно нравственнее взрослых. Они не лгут (пока их не доведут до этого страхом), они стыдятся всего дурного, они хранят в себе святые чувства любви к людям, свободной от всяких житейских предрассудков. Они сближаются со сверстником, не спрашивая, богат ли он, ровен ли им по происхождению; у них замечена даже особенная склонность — сближаться с обиженными судьбою, со слугами и т. п. И чувства их всегда выражаются на деле, а не остаются только на языке, как у взрослых; ребенок никогда не съест данного ему яблока без своего брата или сестры, которых он любит; он всегда принесет из гостей гостинцы своей любимой нянюшке; он заплачет, видя слезы матери, из жалости к ней». Считая, что главная задача — развитие в ребенке «внутреннего человека» (напомним, что именно строение в себе нравственной личности Венецианов полагал за важнейшую обязанность каждого человека), Добролюбов продолжает отстаивать свою точку зрения: «Да, мы должны учиться, смотря на детей, должны сами переродиться, сделаться как дети, чтобы достигнуть ведения истинного добра и правды».

Конечно, способы изображения детей на протяжении всего творческого пути художника менялись. Скажем, в портрете Головачевского юные воспитанники, окружившие наставника, еще не несут живого дыхания непосредственно воспринятой, неповторимо индивидуальной натуры. Это естественно, ибо над художником довлела идея не просто изобразить на холсте трех мальчиков, но и тактично, ненавязчиво сообщить им роль олицетворения «трех знатнейших художеств»: живописи, ваяния и зодчества. В «Очищении свеклы» лица мальчиков отчетливее индивидуализированы. Но и здесь художник изображает больше милую внешность, не пытаясь, да, вероятно, и не умея еще заглянуть внутрь.

Много труда стоил художнику младенец из картины «На пашне». Как ни мал этот едва вступивший в жизнь человечек, но от того, каким сумеет показать его художник, в изрядной степени зависели образная цельность и то естественное взаимопроникновение правды и поэзии, что составило возвышенную духовную основу полотна. Малейшая нота фальши, кукольность младенца, общепринятая тогда в изображении детей, ворвалась бы в картину режущим глаз диссонансом. Нужно было искать новых путей.

Венецианов решает идти тем же путем, который он избрал для создания образа главной героини: как едва слышный отзвук, скорее даже как воспоминание об античности присутствуют в образе младенца черты античной скульптуры круга мастера Бозефа «Мальчик с уткой». Далее происходит сложный процесс своеобразного возврата от

классического образца к живой натуре, процесс, если можно так выразиться, своего рода «русификации» маленького героя. В этом сложнейшем процессе приобретает значение малейший нюанс: и такие явные детали, как домогканная рубашонка и первые дары русской весны — синие подснежники, и более живое, резкое движение вперед, и едва заметные, опять-таки исходящие из натуральных наблюдений коррективы пропорций. В античной скульптуре во имя красоты и гармонии безымянный скульптор чуть уменьшает голову младенца. Венецианов же с подчеркнутой откровенностью передает характерную для младенческого возраста крупную, едва прикрытую первым пушком крутолобую головку. Эти черты необычайной живости выступают особенно ярко, если поставить рядом еще одного младенца — из венециановской картины «Кормилица с ребенком». Там художник не вырвался из плена выбранного им прообраза — скульптуры французского мастера Пигалья. Возможно, эта зависимость, эта чрезмерная скульптурность фигурки ребенка вынудила художника к чрезмерной же скульптурности лица и фигуры кормилицы. В результате картина на столь дорогую сердцу Венецианова тему вышла сухой, застылой, даже чуть мертвенной — совсем «невенециановской».

Это были первые опыты. В дальнейшем Венецианов почти совсем освобождается в изображении детей от каких бы то ни было прообразов. В трактовке детских характеров он, как, пожалуй, ни в чем другом, совершенно освободится даже от воспоминаний о чьих-либо готовых образцах, он целиком, совершенно безоглядно предан одной натуре и собственным размышлениям.

Разумеется, в таких изображениях, как младенцы в только что упомянутых картинах, художник еще и не задумывался об идее искать в детском облике отражение мира чувств, тем более — каких-либо признаков личности. Это пришло несколько позднее. Этапными работами можно счесть уже упоминавшиеся портреты сыновей князя Путятина, написанные еще в 1815 году. Как разительно несхожи характеры братьев! Старший, Платон, являет характер замкнутый, суровый, отчужденный. На портрете ему четырнадцать лет. Трудный возраст, пора первых соприкосновений с таким непохожим на безмятежность детства миром взрослых. В мальчике все подчеркнуто строго, прямо, подобранно-аккуратно: напряженная поза с резко выпрямленной спиной, на все пуговицы застегнут костюм, плотно сжаты тонкие губы маленького рта, большие красивые глаза смотрят отчужденно и неприветливо, словно какая-то несправедливая обида насторожила детское сердце, заставила провести меж собой и окружающим миром холодный круг. Кажется, что даже жестко прочерченные прямые линии лацканов сюртука и белой рубашки словно бы ошетинились колючеострыми углами... Арсений — совсем иная натура. В нем все — сама мягкость, доверчивость. Он тоже не улыбает-

ся — дети в венециановских портретах за редчайшим исключением хранят взрослую серьезность, — но в его круглом, добром лице ощущается радостная готовность к улыбке. Большие и красивые, как у старшего брата, глаза полны поэтической мечтательности, полные губы по-детски большого пухлого рта имеют очертания мягкие и округлые. В фигуре — ни грана напряжения. Приспущены чуть сутулые плечи, мягко ложатся складки воротника, небрежно выпущенные поверх расстегнутого верхнего платья. Художник, продолжая характеристику, дает в руки мальчику карандаш и тетрадь. Но и без этой детали мы угадываем в Арсении натуру, склонную к мечтаньям и умственным занятиям.

Через несколько лет Венецианов снова возвращается к портретам детей князя Путятина. Об одном из них, портрете Веры Путятиной, мы уже подробно говорили. Другая работа, известная еще под названием «Мальчик на овце», по традиции отнесена к 1831—1833 годам на том лишь основании, что она упомянута в отчете Академии художеств за эти годы. Если принять эту датировку, то Путятину здесь должно быть около тридцати лет. Подростку же в портрете лет шестнадцать-семнадцать. Значит, написана картина, скорее всего, в 1820-х годах.

В пользу передатировки свидетельствует и еще одно обстоятельство. Как раз в то время Венецианов, поддавшись общему увлечению, взялся за разведение мериносовых овец. Затея, как видно, не очень удалась. В одном из писем Милюковым он сетует: «Мериносы мои перестают мне с прежним усердием служить». Наверное, в тот день, когда был начат портрет, Путятин с детьми гостил в Сафонкове. Для ребят мериносовая овца с густой роскошной шерстью была в диковинку: Арсений уселся на нее верхом, сестра его подает овце с ладони горсть лакомой свежей травы, малыши гладят ее, запуская пальцы в длинную шерсть. Так повод для второго портрета Арсения Путятина мог оказаться совершенно случайным. Но не случайно другое: Венецианову было интересно следить за развитием характера своих героев во времени. Он не раз изображал дочерей в разные годы, детьми и молоденькими девушками. Он несколько раз обращался к образу Захарки. С Путятиными он общался часто, дети росли на его глазах, и в повседневности казалось, что рост их постепенен и как-то незаметен. В тот день художник увидел мальчика, которого писал лет пять-шесть назад, новым взглядом, словно после разлуки, и открыл в его облике и характере разительные перемены: мечтательный мальчик превратился в подростка с достаточно ясно определившимися свойствами натуры. От былой чуть вялой расслабленности не осталось и следа. Искавшая окончательной формы детская расплывчатость лица остановилась в своем незримом движении, определилась. В благородном лице правильных очертаний, с прямым «путятинским» носом, высоким чистым лбом, в этом новом для мальчика

взгляде исподлобья проступают иные человеческие черты: чувствуется, что в нем теснятся, бьются какие-то неведомые прежде мысли, вопросы, о которых он больше не спешит доверчиво поведать окружающим, боясь оказаться непонятым...

Напряжение внутренней жизни присуще и образу Захарки, и «Девочке с котенком», и «Мальчику, надевающему лапти». Не случайно этот последний долго считался изображением юного Ломоносова: в его лице столько серьезности, значительности, что и впрямь кажется, что он обуваётся не для того, чтобы сбегать куда-то по делу простому и обыденному, а готовится в дальнюю дорогу; художник словно бы показывает его в какой-то переломный, важный момент судьбы.

Венецианов прекрасно, в тонкостях знал помещичий быт, семейный уклад дворян, мелких и покрупнее, видел, в каком небрежении пребывает там детская душа. Потому-то он с таким бережным вниманием вслушивается в биение внутренней жизни своих юных героев, не делая — или почти не делая — различия в этом смысле между детьми крестьянскими или княжескими.

Детские портреты Венецианова независимо от сословного положения героев взыскуют к сочувствию, бережности, вниманию. Он владел драгоценным для всякого творца качеством: он умел поставить себя на место другого человека, ощутить его боль, его переживания как свои собственные. Вот небольшой пример тому. В 1838 году художник в письме Милюкову просит его передать соседу по имению А. А. Семенскому, владельцу способного юноши Федора Славянского, чтобы тот «присылал Федора по паспорту, а ко мне бы написал партикулярное письмо, что согласен ему дать свободу за 2000 руб. Но присылал бы скорее». Через месяц в следующем письме читаем: «Андрей Александрович [Семенский. — Г. Л.] уехал в Москву; видно, он отдумал дать нам художника, жаль, очень жаль, и со временем он сам будет жалеть. Ежели он поздно придет, то я не успею ничего сделать; конечно, Андрей Александрович может денег 2000 получить; но Федор никогда не получит того, что от времени зависит, время надобно ловить да ловить, — нам старые кадеты в пример, какие из них бывают офицеры? Тому уже не до науки, кто с миром ознакомился, а Федор готов: пора пришла! Да в добавок — отчаянье, после которого уже все бывает поздно. Это опыты мне, именно мне, доказали».

Видя, зная, изучая жизнь, Венецианов прекрасно понимал, какие невероятные нравственные усилия необходимы юному человеку, чтобы в тогдашней тяжелейшей общественной и семейной обстановке «строить» в себе человека, сохранить идеалы, чистоту помыслов и побуждений. Он воспринимал это почти как подвиг человеческой души. И эти-то качества и воспевал, открывал их в своих маленьких героях. Его особенно тревожила судьба человека на трудном, трудном

во все эпохи переломе от изолированно замкнутого светлого мира детства к взрослости.

В своем открытии для искусства духовного мира детства и ранней юности Венецианов не был одинок. Почти одновременно с ним трудились в этом направлении Орест Адамович Кипренский и Василий Андреевич Тропинин. Если мысленно составить ряд лучших венециановских образов (а к лучшим с полным основанием относятся почти все его детские портреты), присовокупить к ним созданный Тропининым портрет сына, подростка Алексея, и несколько работ маслом и карандашных портретов Кипренского — таких, как портрет мальчика А. Челищева, подростка А. Бакунина, «Портрет мальчика», портрет юной Н. Кочубей, цикл карандашных набросков с крестьянских мальчишек — Андриюшка-меланхолик, Минька, — получится чрезвычайно внушительная картина, целая галерея глубоких волнущений детских и юношеских возвышенных натур; если к этому добавить шестнадцатилетнего Никиту Муравьева, впоследствии одного из крупнейших практиков и теоретиков декабризма, написанного Кипренским в 1813 году, и годом раньше созданный Венециановым портрет молодого, впоследствии тоже декабриста, Фонвизина, то перед нами предстанет обобщенное лицо российской молодости первой четверти XIX века, эпохи, полной светлых надежд и упований. Все эти образы созданы до роковой грани — до 14 декабря 1825 года.

Они все индивидуально различны, эти юные отпрыски крестьянских, дворянских и вельможных семей, претворенные к тому же разными по темпераменту, мироощущению, творческой манере мастерами. Однако — что немаловажно — не только художниками одного поколения, но почти ровесниками. Общего в их героях больше, чем различий. Безобязненная открытость души, живой интерес к окружающему миру, чистота замыслов, благородство, сложная внутренняя жизнь претерпевающей этапы созревания души — вот что найдем мы почти во всех этих героях в первую очередь.

В творчестве Тропинина портрет ребенка — редкий эпизод. И тем не менее в портрете сына ему с удивительной живостью удалось поймать миг внутренней жизни живого, быстрого, готового всей душой откликаться на всякий внешний побудитель человека. Его взгляд прикован к чему-то, очень его заинтересовавшему. Его состояние очень близко венециановскому Захарке, самозабвенно любующемуся пестрым разноцветьем нарядных бабочек. Сын Тропинина родствен Захарке и другими свойствами. Тропинин к тому 1818 году, когда писался портрет, еще не получил вольной. И его сын, и Захарка, сын крепостных Федула и Анны Степановых, — дети подневольного сословия. И тем не менее оба художника подчеркивают в своих героях какое-то, пока неосознанное, достоинство, резвость ума, смысленность. В них нет и следа приниженности, искательства, подобострастия. Напротив, они завоевывают наши горячие симпатии своей

самостоятельностью, независимостью, уверенностью — пусть пока детски наивной — в себе.

Мечтательного Захарку с матерью в поле на жнитве художник писал летом. К зиме 1825 года относится еще один портрет Захарки, снаряженного с деловитой основательностью для серьезного дела — рубки дров в лесу. Захарка в теплой шапке, больших рукавицах, ладном кожухе, с топором на плече на сей раз сосредоточен, внутренне подобран, озабочен. Трогательным контрастом к этой «взрослости» воспринимаются детские пухлые губы, нежность овала, хрупкая тонкость шеи. В третий раз черты Захарки были воссозданы Венециановым в одной из икон. Он откровенно обнаруживает этой многократностью изображения свое доброе пристрастие к мальчику. Не себя ли вспоминал Венецианов, глядя на него? Ведь и ему самому выпало на долю трудовое детство: работа в отцовском саду, поездки к пригородным огородникам за товаром — и обязанности-то тоже были все больше связаны с матушкой-землей. И не себя ли, в тихие часы увлеченно любовавшегося бурной деловитостью маленьких обитателей травяного царства, белыми облаками цветущих яблонь по весне, вспоминал он, когда тонкой кисточкой выписывал сосредоточенное лицо Захарки, восхищенного чарующей гармонией цвета и рисунка оранжево-черных узоров крыльев замерших на руке матери бабочек? В это предположение тем более легко поверить, что и сам Захарка внешне слегка напоминал художника: небольшие зоркие глаза, короткий нос, невысокая, ладно подтянутая фигура. Это сходство очевидно, когда поставишь рядом автопортрет Венецианова и портреты мальчика, несмотря на то, что в автопортрете запечатлен тридцатилетний мужчина, а здесь — не до конца сформировавшийся подросток.

Кипренский чаще Тропинина обращался к изображению детей и подростков переходной от детства к юности поры. Его герои близки венециановским не только — и даже не столько — потому, что он, даже несколькими годами ранее Венецианова, рисовал крестьянских мальчишек. Он, как и Венецианов, не слишком озабочен задачей показать сословные приметы того или иного героя: его, как и Венецианова, больше, много больше влекут личностные качества человека. Его меланхолически отрешенный от суетного мира Андрюшка — натура отнюдь не простая. Если отрешиться от чисто внешних признаков сословия — одежды, кое-как подстриженных, встрепанных волос — и обратиться к духовному существу этого характера, проникнуться его состоянием глубокой серьезности, вдуматься, что хотел художник выразить этими тонкими, изящными чертами чистого лица, то обнаружится внутреннее родство Андрюшки и с венециановскими князьями Путятиными, и с такими образами Кипренского, как княжна Кочубей, лицеист Бакунин, мальчик Челищев, ибо Кипренский умел под всякой личиной рассмотреть то живое и нравственно

ценное, что чувствовал в сидевшем перед ним человеке. Как и Венецианов, Кипренский дал себе труд разглядеть в детях самоценную человеческую личность, как и Венецианова, его привлекают и вдохновляют на воссоздание лишь те натуры, в которых он в чистом виде находит такие качества юной души, как интуитивная, природная тяга к добру, к справедливости.

К 1841 году относится последняя картина Венецианова, посвященная детям. Не отдельный портрет, а групповой. И не просто групповой портрет, а скорее — портрет-картина.

Работать над большим полотном было не просто. Привыкший к свободе от притязаний и подчас нелепых претензий заказчиков, на сей раз художник, видимо, частично оказался в зависимости от определенных вкусов человека, весьма категоричного и достаточно своевольного. Будучи моложе Венецианова на двенадцать лет, заказчик был однако обременен высокими чинами, изрядным состоянием и большой семьей. Владимир Иванович Панаев, тайный советник, статс-секретарь, был связан с живописцем Венециановым приятельскими отношениями в той форме, каковая была возможна при столь различном положении в социальной структуре общества. Сам Панаев редко удостоивал своим посещением венециановский дом, художник же часто был принимаем в особняке на Фонтанке, его приглашали к обеду и даже на семейные торжества. В воскресенье, 16 марта 1841 года, Венецианов был у Панаевых на торжественном обеде в честь дня рождения младшей из пятерых детей хозяина, как пишет о ней Венецианов в письме Милюкову, «человека, подобного Елизавете Николаевне [дочери Н. Милюкова. — Г. Л.], только без кудрей». Девочка недавно перенесла тяжелую болезнь; в картине Венецианова она предстанет остриженной наголо. Возможно, в тот самый день у хозяина дома и возникла идея заказать Венецианову портрет всех своих детей — Петра, Надежды, Александра, Веры и Александры.

Сам Панаев был далеко не однозначен, не прост; для его характеристики мало одной лишь черной краски, которой нередко пользуются, упоминая о нем, за то, что он с грубой категоричностью относился к рождающейся на его глазах реалистической, да и к тому же зачастую разночинной литературе. Все это так. Когда речь заходила об этом предмете, гнев не давал ему времени выбирать выражения: «Намордник следует надеть такому писаке [так отзывался Панаев о Белинском. — Г. Л.], на цепь его посадить, а ему дозволяют печатать. До чего теперь дошла литература! Появились в ней разночинцы, мещане! [Тут хозяин дома вовсе забывал, что и Венецианов — выходец из купеческого сословия. — Г. Л.] Прежде все литераторы были из привилегированного класса, и потому в ней была благонадежность, сюжеты брались сочинителями нравственные, а теперь мерзость, грязь одну описывают. Распущенность, страшная распущенность допущена, необходимо надо наложить узду на нынешних писак!» Не

единожды поминалось и имя Гоголя — как смел «коллежский регистраторишка» осмеять не только низших чиновников, но и самого губернатора?..

Однако кое-что в Панаеве было художнику симпатично. Ему по сердцу пришли некоторые его стихотворения, такие как «Весна», «К Родине», «Русская песня», несмотря на велеречивость стиля. Он с живым интересом слушал опубликованные впоследствии воспоминания хозяина дома о Державине, о некоторых других заметных современниках, не считал он дурными и рассказы Панаева, написанные в духе Карамзина. К тому же Панаев любил деревню, и его, пусть и наивно-пасторальные, «Рассуждения о пастушеской жизни», включенные в виде предисловия к вышедшим в свет двадцати пяти идиллиям из греко-римской жизни, все же давали почувствовать любовь автора к родной природе.

Вот для такого-то сложного заказчика и предстояло Венецианову написать картину. Полотно довольно скоро было окончено. Получилось оно несколько странным, не вполне «венециановским». В качествах картины не так-то просто разобраться: с одной стороны, оно вызывает настороженность, у некоторых — даже протест неприятия. С другой — необычностью композиции, какой-то странностью той жизни, что происходит в картине, намеренно подчеркнутой замедленностью движений она отчасти завораживает. Пожалуй, впервые Венецианов так вольно обращается с реальным жизненным материалом. Композиционно он настолько резко делит героев на две группы, что, стремясь подчеркнуть их изолированность, намеренно сбивает масштаб: трое младших детей помещены на передний план и воздвигнуты на возвышение песчаной, гладко утрамбованной площадки для игры в серсо. Старшие — Александр, офицер лейб-гвардии Павловского полка, и Надежда помещены в середине холста стоящими у самого края площадки, открывающей нам лишь их полуфигуры. Они находятся совсем близко от первой группы, но Венецианов вопреки реальности делает их фигуры почти вдвое меньше переднеплановых. Видимо, художнику не хотелось разбивать внутреннее единство, существующее между младшими детьми, объединенными не только возрастом, не только общей игрой в серсо, но и своим особым духовным миром детства. Старшие, особенно Александр, с лицом надменным и скорее непривлекательным, по ощущению Венецианова врывались в этот чистый, добрый мир резким диссонансом. Чтобы обе группы не оказались все же совсем оторванными одна от другой, Венецианов пытается сделать связующим звеном фигуру няни, помещенной в том пространственном слое, который находится между обеими группами. Однако он столь резко обрезает левый край полотна, что в поле картины попадает малый краешек головы и фигуры няни — связь между группами оказывается едва заметной, эфемерной.

Отступает Венецианов от достоверности и в решении света. Свет по его замыслу мощным потоком падает на сцену слева. Стоящий слева Петр целиком погружен в прозрачную тень, он сейчас идет к центру, к младшим сестрам, еще шаг — и он ступит на залитое солнцем пространство. В решении проблемы композиции движения его фигура имеет очень большое значение. В картине царит намеренная замедленность, почти остановка действия: недвижно сидит няня, застыли у края площадки Надежда и Александр, почти неподвижны и Вера с Александрой. Фигуру Петра целиком пронизывает спокойное, далекое от резвой порывистости движение: идя вперед, к девочкам, он плавно повернул голову вправо, обратив взгляд к зрителю. Мальчик уловлен в тот самый миг, когда, сделав шаг, он готовится сделать следующий; левая нога отставлена назад в то время, как правая рука, которой он придерживает покоящуюся на плече палку с кольцом, далеко вытянута вперед, сближаясь во встречном движении с рукою Веры, протянутой в сторону брата. Девочка находится на открытом свету. Однако Венецианов в пластической характеристике фигур и лиц почти не прибегает к светотени. По сути дела, младшие сестры оказываются главными героинями картины, и ему не хочется растворить их черты в игре световых бликов и теней. При такой условности, наверное, легче было сохранить и портретное сходство, которым наверняка был озабочен заказчик, а следом за ним — и автор.

Картина получилась противоречивой, в ней нет ясного гармонического единства. Художник, вероятно, идя навстречу желаниям заказчика, пытается овеять изображение пасторально-идиллическими тонами. В то же время он словно бы боится утратить себя, прежнего себя, но от молодого Венецианова поры расцвета здесь осталась разве что поэтически нежная и в то же время пронизанная точностью правды характеристика самой младшей девочки, Александры, покоряющей миной простодушного смущения. Ее сестра, в таком же точно белом наряде, изображена несколько взрослее: детское тело плохо согласовано с лицом почти подростка, голова слишком велика. Подчиняясь задуманному художником несколько театрализованному действию, младшая тоже «играет», вернее, пытается «играть в даму», но ее чистое бесхитрое личико, круглая головка с едва отросшими после болезни волосами в нашем восприятии перекрывает и жеманность жеста левой руки, и обманчивое спокойствие позы — кажется, она в горячем нетерпении ждет не дождется позволения снова включиться в увлекательную игру.

Венецианов не только хочет потрафить вкусу Панаева, не только хочет сохранить прежние свои открытия в решении детских характеров. Ему хочется еще и попробовать какие-то новые приемы: «сбой» масштаба, динамично острую фрагментацию холста. Но свести все эти задачи воедино, соединить в естественной гармонии разноречи-

вость исходных позиций ему не довелось: для создания чисто идиллической пасторали у него было слишком тяжело на душе, а для убедительного решения новых пластических задач он был одновременно слишком немолод и внутренне не готов.

ГЛАВА ДВЕНАДЦАТАЯ

В 1830—1840-е годы Венецианов работает куда менее интенсивно — за последние почти два десятилетия жизни он создал во много раз меньше, чем за краткий временной отрезок между 1818 годом (годом отставки от службы) и концом 1820-х годов. Творений же, равных по силе его лучшим картинам периода взлета, в последние почти что два десятилетия — единицы. Вместе с тем внешне его позднее творчество может показаться более разнообразным: он пишет в эти годы бытовые сцены — в узком значении этого понятия, продолжает работать над портретами, с отчаяния берется даже за большую историческую композицию и, наконец, создает серию купальщиц и вакханок: «Купальщиц», «Расчесывание волос», «Баню» он пишет еще в 1829 году, в течение следующего десятилетия создает «Купающихся женщин», «Вакханку идущую», «Вакханку лежащую», «Вакханку с чашей», «Вакханку с фруктами на голове», «Двух женщин, вышедших из купальни, в натуру». Последней, предсмертной его картиной будет «Туалет Дианы (Балерина)», которая останется незавершенной.

Некоторые исследователи пытаются объяснить появление серии купальщиц и вакханок в творчестве Венецианова такой сугубо прагматической причиной, как желание Венецианова доказать, что и он, дескать, умеет не хуже академических выучеников писать обнаженную натуру. Это не совсем так.

«Купальщицы» — самая первая проба Венецианова в новой для него области живописи. Маленький холст сразу захватывает виртуозным мастерством, даже каким-то щегольством отделки. Венецианов будто уже открыл для себя этот секрет: первое, что схватывает взгляд зрителя, — это поверхность холста. Артистизмом манеры он как бы стремится приковать внимание зрителя к не вполне обычному предмету изображения. Сам сюжет, как и название, здесь достаточно традиционен — сколько купальщиц к исходу второго десятилетия XIX века уже знала мировая живопись! Но таких купальщиц в России до Венецианова не видывали: у прозрачного ручья в тенистой глубине оврага показаны две крестьянки, две простые русские деревенские женщины. Сколько в них могучей, величавой стати! Художник далек от попытки приукрасить их хоть сколько-нибудь, да они с его точки зрения и не нуждаются в этом. Художнику нечего скрывать от зрителя, незачем прибегать к обычным уловкам — добавить то, сгладить

это. Он уверен: они не менее прекрасны, чем героини великих мастеров прошлого, несмотря на свои большие, огрубевшие от всегдашней тяжелой работы руки; рядом с нежной кожей не тронутого загаром тела это ощущается особенно остро. Они прекрасны, несмотря на слишком широкие, опять-таки развитые непрерывным трудом плечи, несмотря на крупные ступни сильных ног, далеких от идеала академизма. Художник хочет быть предельно откровенным со зрителем. И эта откровенность становится залогом подкупающей правды. Венецианов видит, как на протяжении всей его работы с лица его натурщицы Маши не сходит смущенная улыбка. Он сохраняет в картине эту улыбку, и она освещает изображение чистым светом целомудрия. Милое лицо со стыдливо отведенными в сторону глазами полно обаяния зрелой женственности. Трогательны жиденькие косицы, аккуратно уложенные вокруг головы. Не скрывает Венецианов и того, что обе его купальщицы писаны с одной и той же натуры — те же литые формы тела, те же косицы. Ему не стоило бы никакого труда несколькими отличительными деталями «сделать» из одной реальной модели двух героинь. Он этого не хочет. Ибо не хочет никакой лжи. К тому же, не только не скрывая, но и настойчиво подчеркивая, что обе купальщицы имеют один и тот же прообраз, художник в этом своем дотошном следовании правде действительного обстоятельства неожиданно для себя открыл новые возможности: зритель одновременно видит натуру с лица и со спины, в разных ракурсах, разных позах. Так можно обойти кругом скульптуру, только в данном случае зритель получает возможность постичь натуру не только с разных сторон, но и в ином телодвижении. Надо думать, что художника увлекла такая возможность — впоследствии, когда он будет работать над «Туалетом Дианы», он повторит фигуру героини в зеркале, в трехчетвертном повороте со спины.

А. Савинов в книге о Венецианове очень удачно приводит в параллель венециановским «Купальщицам» «Купающихся женщин» В. Голике. Действительно, написанная в 1846 году картина Голике с точностью, граничащей с беззастенчивостью плагиата, повторяет мотив композиции Венецианова. Но, как это ни парадоксально, как раз эта тождественность мотива еще разительнее выявляет коренное различие этих картин. У Венецианова русские крестьянки в жаркий полдень пришли к ручью, что течет в овраге на окраине родной деревни, чтобы смыть с себя пот, пыль, усталость страдной работы. У Голике две манерно-жеманные женщины, не несущие никаких признаков сословия и нации, позируют на фоне столь же безликого условного пейзажа с «романтическим» нагромождением «живописных» скал. В репродукции, в коей, как правило, проигрывает только хорошая живопись, а плохая выигрывает, не все недостатки холста Голике заметны. Иное — в подлиннике. Очевидно, что автор писал своих купальщиц либо вовсе без натуры, либо обошелся с нею так

вольно и небрежно, что фигуры обеих, почти не промоделированные, похожи на надутые резиновые куклы. Голова стоящей натурщицы кажется приставленной, настолько она катастрофически мала в сравнении с большим и длинным телом. И уж совсем отдельно смотрится здесь пейзаж: природа и люди в картине Голике как два изолированных предмета, не связанные ничем, кроме простого сложения — ни взаимовлиянием, ни взаимодействием, ни взаимопроникновением.

У Венецианова — все наоборот. Ибо он прежде всего исходит из живого материала жизни, до мельчайших деталей изученного собственными глазами. Вместе с тем он стремится, как это было свойственно ему всегда, чтобы классика в картине существовала в нерушимом и добром согласии с сегодняшним днем. Фигура, показанная со спины, деликатно напоминает «Купальщицу» Егорова, которая в свою очередь ведет свою родословную от нимф столь почитаемого Венециановым Пуссена. Чередой тонких приемов художник стремится связать теплоту тела с холодным по тону, «прозелененным» насквозь отсветами от зелени оврага воздухом. Спина присевшей женщины как бы соткана из теплоты телесного и холодности зеленого тонов. Белое полотенце, которым стоящая женщина высушивает последние капли влаги, не знает, кажется, только одной краски — чистых белил. Его белизна воссоздана сложным сочетанием желтоватых, зеленоватых, розоватых оттенков.

Обнаженная женская модель на пленере — эта задача увлекала в те годы многих европейских художников. Пройдет семь лет после завершения Венециановым его первого опыта, и в 1836 году в парижском Салоне будет выставлена картина К. Коро «Купанье Дианы». К теме купальщиц Коро, как и Венецианов, возвращается неоднократно. Вряд ли могло бы быть в окончательных результатах творческого труда Коро и Венецианова нечто общее, если бы это общее отсутствовало в исходных позициях обоих мастеров. Разве не слышны отголоски венециановских раздумий в таком, например, высказывании Коро: «Нужно передавать природу наивно, согласно вашему собственному чувству, совершенно не думая о старых или современных мастерах, только тогда вы сможете тронуть». Коро так говорил о своем творческом процессе: «Я стараюсь вспомнить, как это там [то есть в натуре. — Г. Л.] выглядело, но вкладываю немного и самого себя. Я вижу сердцем так же, как глазами».

Тут обнаруживается не только близость художественных позиций, но и почти текстуальное совпадение в выражении пластической идеи. Вспомним еще раз венециановское: «Художник объемлет красоту и научается выражать страсти не органическим чувством зрения, но чувством высшим, духовным...» Если обратиться к произведениям обоих художников, то и здесь мы найдем неожиданные параллели. После «Купальщиц» Венецианов снова пишет ту же крестьянку Машу: полузакутавшись в белую простыню, она присела на ствол по-

иллевого дерева, а подружка ласково и бережно расчесывает ее тонкие темно-каштановые волосы, шелковисто блестящие даже в тени раскидистой зеленой кроны. В 1859 году Коро создает картину «Туалет». Эту композицию невольно вспоминаешь, глядя на венециановскую картину, вовсе не только потому, что в них тот же сюжет, — работа Коро, как и венециановская, тоже могла бы иметь добавочное название «Расчесывание волос». Композиция в обеих картинах различна: Венецианов приближает группу к самому краю холста, дает ее крупно, Коро же отодвигает фигуры женщин вглубь, стремясь со всех сторон окружить их световоздушной средой. Чуть раньше, в 1854 году, другой французский мастер, Э. Делакруа, запишет: «Снова взялся за Купальщиц. С тех пор, как я нахожусь здесь, хотя растительность еще не вполне распустилась, я стал лучше понимать принцип изображения деревьев. Их надо моделировать при помощи цветовых рефлексов, как тело. (...) Совсем не следует, чтобы это было полностью рефлексом». Еще одна дневниковая заметка Делакруа: «Констебл говорит, что превосходство зелени его лугов объясняется тем, что этот зеленый цвет представляет собой сложное сочетание множества оттенков зеленого. Недостаточная яркость и живость зелени у большинства пейзажистов происходит именно оттого, что они обычно передают зелень одним цветом».

Обнаженное женское тело на пленере, взаимосвязь световой и цветовой композиции, поиски не отдельного правильного тона, а соотношения тонов — вот задачи, лежащие в основе исканий французов и русского художника. Речи о каком-либо заимствовании быть не может. Эти идеи носились в воздухе, заражая своей сложностью и живописными возможностями все новых и новых прозелитов. Как говорил Гёте, «некоторые идеи созревают в определенные эпохи: так плоды падают одновременно в садах». Венецианов был истинным сыном своего времени, в его саду зрели те же плоды, что и у собратьев по кисти там, по ту сторону Немана. Несмотря на свое затворничество, несмотря на, казалось бы, полный отрыв от современного ему западного искусства, он касался в своем творчестве многих проблем, нравственных и чисто художественных, которые волновали тогдашних мастеров живописи.

Было бы грубым и ненужным преувеличением сказать, что Венецианов смог до конца постичь эти сложнейшие задачи. Он понимал их разумом, он утверждал, что необходимо «точнее и рассудительнее вникнуть, всмотреться в отношение одной части к другой, как в линиях, так и в свете и тени с самим цветом, кои зависят от мест, занимаемых предметами». И он пытался, пусть еще несколько робко, пусть не достаточно совершенно решить эти проблемы. «Окунуть» фигуры своих купальщиц в воздух ему почти удастся. Пожалуй, единственный серьезный просчет в этом плане заключается в том, что он слишком перетеплил, пережелтил верхнюю часть торса стоящей

модели. Задача новаторского решения зелени оказалась для него труднее. Но и здесь он делает шаг вперед в отечественном искусстве (достичь поразительных высот в решении данной проблемы суждено из русских той эпохи только Александру Иванову). Венецианов делает попытку разобрать большую массу густой зелени оврага, он вводит для этого несколько оттенков зеленого — от желтоватого светлого до глубоких темно-зеленых тонов. Провести последовательно до конца эти новые живописные принципы Венецианову не было дано. Но само обращение к этим проблемам и первые шаги по пути их осуществления позволяют поставить его в общий ряд с крупнейшими европейскими мастерами эпохи.

Новаций художника снова почти никто не заметил. Правда, Академия покупает «Купальщиц» за изрядную цену — семьсот рублей «по уважению достоинств сего произведения, состоящих в естественности колорита и приятности живописи». Снова «приятность живописи» оказывается вопреки намерениям автора главным достоинством, оцененным современниками. А ведь он-то сам за главное почитал то, что, не погрешив перед истиной, впервые изобразил русскую Венеру, крестьянскую богиню красоты. Он первым открыл красоту в ее грубых руках, натруженных ногах, в ее тяжелой и прекрасной стати. Он обогатил отечественное искусство возвышенно-духовным образом крепостной мадонны.

Трудно счесть, сколько труда стояло за натурными изображениями женской модели в те годы. Хотя в Академии долго еще в программе не появится женская обнаженная натура, все же некоторые художники, особенно те, что прошли этот искус во время пребывания за границей, уже не хотели довольствоваться только перепевами чужих образцов. Но найти в Петербурге женщину, которая согласилась бы позировать, было крайне трудно — это дело казалось чем-то запретным, почти постыдным, это не было «принято». Натурщица — такой профессии для женщин в те времена не существовало. Приходилось подчас и Венецианову, смущаясь, преодолевая болезненную застенчивость, подходить к уличным «ночным дивам», приманивать их деньгами, а то и просто едой. Если кому-то удавалось напасть на хорошую «натурку», как их называли меж собой художники, то ее надобно скрывать — не успеешь оглянуться, как кто-то из сотоварищей переманит.

Может возникнуть вопрос: зачем же Венецианову надо было прибегать к подобным способам, если все его купальщицы и вакханки то более, то менее точно писаны все с той же Маши? Но основательному всегда и во всем художнику, как видно, мало было единственной натурщицы. Ему нужно было овладеть изображением обнаженного тела в разных поворотах, движениях, изучить соразмерность телосложения на моделях различных пропорций; раз открыв для себя волшебное живописное богатство обнаженной женской природы, класси-

ческую поэзию тела, он ищет разнообразия цветовых свойств разных моделей. Более того. Как раз в те годы, когда Венецианов был поглощен серией картин на тему купальщиц и вакханок, он в одной из записок к Анастасевичу сообщает, что каждый день с шести утра работает в натуральных классах Академии художеств. История его творчества сложилась так, что в молодые годы, в годы расцвета ему не довелось работать и над мужской обнаженной натурой. Сейчас, взявшись сразу за незнакомую и академистам женскую, он чувствует внутреннюю необходимость наверстать упущенное; чтобы тоньше и всестороннее, во всех особенностях и нюансах постичь пластику и цветовую, фактурную природу строения и поверхности женского тела, он для сравнения углубляется на целую зиму в изучение мужской натуры.

И все же, несмотря на упорство и самоотверженные усилия, лишь три работы можно считать удачами художника: первых «Купальщиц», «Расчесывание волос» и отчасти — «Вакханку с чашей». Трудно, бесконечно трудно было в одиночку идти дальше по нехожему пути — никто в России тогда не занимался этой проблемой так, как Венецианов. Если и сманивали друг у друга «натурок» некоторые из художников, то не для того, чтобы сделать обнаженную модель предметом создания реального образа. Им нужен был добавочный подсобный материал для изображения Сусанн, застигнутых старцами, мифических Диан и Афродит. Живой натурой они распоряжались вольно: подгоняли ее под академические каноны, украшали, исправляли по мере надобности. Включенная в академическое «Собрание картин русской школы», картина Венецианова «Купальщицы» на долгие годы оставалась одинокой, единственной в своем роде.

Новых открытий во всей последующей серии вакханок, как бы ни разнообразил их художник добавочными аксессуарами — фруктами, чашами и так далее, — ему сделать не удалось. Каждая следующая вопреки его надеждам делалась суше и неинтереснее. На протяжении лет, пока шла работа, улыбка Маши гасла, в лице проступали следы утомления и прибавившихся лет. В «Вакханке с чашей» Венецианов не хочет скрыть следов увядания потерявшего былую упругость тела, еще недавно полного брызжущей через край жизненной силы. Уже не с милой застенчивой улыбкой, а с усталостью, не чуждой печали, смотрит на нас «вакханка» Маша. Как нектар тут виноградная лоза со зрелыми гроздьями, богатая леопардовая шкура; серебряная чаша, пустая, вместо того, чтобы создавать атмосферу вакхического веселья, скорее наводит на грустные мысли об уже осушенном кубке жизни... Картина эта оставляет двойственное, даже несколько парадоксальное впечатление. Исходный замысел — создать образ вакханки — Венецианову решительно не удался. И вместе с тем именно потому, что первоначальный замысел угас в процессе работы, картина

обрела черты острой жизненной правды, проникшие в полотно как бы помимо воли автора. Кажется, это его собственная душевная усталость, предошущение заката, печальная отрешенность отразились в облике Маши, так неловко пытающейся сыграть роль разудалой вакханки...

Чем дальше, тем сильнее художник чувствует себя «сбитым с пахвей», по его собственному выражению. Он все отчетливее чувствует себя непонятым. Это ощущение вело за собой еще более горькое — сомнение в нужности того, что он делает. Ему трудно было осмыслить, что дело заключалось прежде всего в том, что само время, его требования стремительно менялись. Он смутно догадывался, что время чистой поэзии, возвышенных идеалов прошло. Он слышал нередко звучавшие еще при жизни Пушкина язвительные речи о том, что поэт «исписался», чуть ли не «кончился». Когда он читал в «Библиотеке для чтения» за 1836 год статью Осина Сенковского об очередной выставке Академии художеств, его охватывали недоумение и гнев. При жизни великого поэта, в годы расцвета гения Гоголя автор восклицал: «О, русское художество далеко опередило русскую литературу!» Когда же Сенковский называл имена этих «опередивших» и их картины, обнажалась его полностью совпадавшая с официозной точка зрения на то, что требовалось от искусства в данный момент. Презиравший Гоголя, ненавидевший Пушкина, презиравший и ненавидевший все истинно русское, Сенковский восхвалял безликие, бесталанные и потому безобидно-безопасные картины — «Спаситель в вертограде» Г. Иванова, «Фортуна и нищий» Маркова, а в портретном жанре пальму первенства отдавал бездумному натуралисту Плюшару. Венецианов был свидетелем, как после трагической гибели Пушкина вокруг его имени и творчества воцарилась гнетущая тишина. Правда и поэзия, возвышенная поэзия правды жизни — то, на чем зиждилось и его собственное искусство, — не нужны стали в России третьего десятилетия XIX века. Еще меньше будет в них нужда в десятилетии следующем.

Когда-то современники горестно сетовали на начавшиеся вскоре после победы над Наполеоном притеснения мысли. Но разве теперь, в эпоху царствования Николая I, в 1830-х годах, можно было бы представить себе в печати такие строки, вышедшие из-под пера декабриста Федора Глинка и опубликованные в 1817 году: «Всякий, кто бы он ни был, проходя мимо дому, под углом которого тлеются угли и может вспыхнуть пожар, имеет право и даже должен, обязан крикнуть: „Берегитесь пожара!“ И всякий, увидя течь в корабле, имеет же право воскликнуть: „Корабль начал течь там-то!“ Эти простые сравнения можно применить ко многому. Почему же не имеет всякий такого же права, заметя беспорядок в обществе, говорить прямо и гласно, что видит его и указывает на причину оногo?» Да потому-то и нельзя было кричать об этом, что государственный ко-

рабль России уже тогда имел опасные пробоины, теперь же всем мыслящим русским стало очевидно, как катастрофична образовавшаяся течь. Впоследствии И. Тургенев довольно точно объяснит причины, по коим так разительно изменилась государственная точка зрения на задачи искусства в те годы. В «Воспоминаниях о Белинском» он напишет: «А между тем, как наш великий художник (Пушкин), отвернувшись от толпы и приблизившись, насколько мог, к народу, обдумывал свои заветные творения, пока по душе его проходили те образы, изучение которых невольно зарождает в нас мысль, что он один мог бы подарить нас и народной драмой и народной эпопеей, — в нашем обществе, в нашей литературе совершались если не великие, то знаменательные события. Под влиянием особенных случайностей, особенных обстоятельств тогдашней жизни Европы (с 1830 по 1840 год) у нас понемногу сложилось убеждение, конечно, справедливое, но в ту эпоху едва ли не рановременное: убеждение в том, что мы не только великий народ, но что мы — великое, вполне овладевшее собою, незыблемо твердое государство и что художеству, что поэзии предстоит быть достойными провозвестниками этого величия и этой силы». Иными словами, от искусства и литературы требовалось восхваление и возвеличивание постепенно деградирующей государственной машины... В этой ситуации искусству угодническому невозможно было обойтись без лжи и откровенного приукрашивания.

Венецианов, о котором теперь и в печати, и в художественных кругах говорили все реже, все менее одобрительно, наверное, стал пристальнее вглядываться в то, что восхвалялось, желая постичь, что же ныне надобно для успеха. Он смотрел на академические жанры — и не мог в своих рассуждениях свести концы с концами. Ведь всем этим художникам явно не было дела до той красоты, что действительно существует в самой жизни народа. Они выдумывали какое-то свое «красивое», они воображали, что природа недостаточно хороша сама по себе и нужно и ее, и жизнь непременно приукрашивать. Они наделяли своих мужиков какими-то «поэтическими» кудрями, наряжали их в богатые кафтаны, на бабах красовались нарядные душегреи и кокошники. Да к тому же еще эти приторно умильные лица — розовые, сытые, бездушные. Нет, не было тут ни правды, ни поэзии, одна риторика и выпренная ложь.

Он перестал давать на выставки свои работы. В 1833 году «Русский инвалид» выразил сожаление, что «первоклассные наши живописцы, Варнек и Венецианов, не украсили своими картинами выставки». В 1839 году Венецианов в последний раз в жизни даст несколько картин для экспозиции, и с того года публично замолчит. Он работает, но в растерянности, которая овладела всем его существом, порой не знает, за что взяться. Кисть падает из рук. Он переживал то состояние или похожее, которое когда-то вызвало из уст Пушкина горькое признание:

Беру перо, сию, насильно вырываю
У музы дремлющей несвязные слова.
Но звуку звук нейдет... Теряю все права
Над рифмой, над моей прислужницею странной,
Стих вяло тянется, холодный и туманный,
Усталый, с лирою я прекращаю спор...

Но вне творчества Венецианов жизни не мыслил. Спор с музой, а иногда — с годами все реже — мир и согласие с нею продолжался.

Озираясь на происходящее вокруг, читая «критики» в журналах, он подчас начинал сомневаться: а прав ли он в своем упорстве? Немало озадачил его старый знакомец Воейков. Многократно читал и перечитывал Венецианов строки, обращенные автором лично к нему, Венецианову. Воейков давал свои советы в мягкой форме, чуть снисходительно, но твердо и категорично, словно глашатай воли власть предержащих. Он уговаривал художника не ограничиваться изображением самих крестьян, он призывал писать сцены деревенской жизни: свадьбы, похороны, работы, забавы. «Например, сколько поэзии, игры страстей, сильных движений в сельской мирской сходке, перед почтовою станцією, в питейном доме, в харчевне; при рекрутском наборе! <...> А хороводы? Какое богатство, разнообразие в красоте, поступи, ухватке сельских русских девушек!» — восклицал Воейков на страницах 248-го номера «Русского инвалида» за 1830 год. Венецианов читал и недоумевал — чего же хочет от него автор? Да бывал ли сам, заботливый советчик, в кабаке? Видел ли он хоть единожды вблизи русского мужика? Знал ли его сколько-нибудь? Умел ли слышать в грубой мужицкой песне нечто, по словам Радищева, «скорбь душевную означающее», умел ли болеть за него сердцем, видя, как жаждущие забить тоску мужики шли в кабак, как быстро миг веселья сменялся порывами гнева, как оглашались стены убогих кабаков злыми спорами, нередко кончавшимися дракой? Это, быть может, хотел увидеть в живописи Воейков? Или плач и вой баб, провожавших из родного дома рекрута на четверть века солдатской каторги? Или мольбы крестьян сжалиться и не отбирать оставленный на семена хлеб в зачет недоимок на мирской сходке? Нет, правда Воейкову была нужна менее всего. Он призывал художника к созданию милых, красивеньких, ласкающих глаз сценок — наподобие привычных безобидностей фламандцев и голландцев, того, что Пушкин назвал мимоходом «фламандской школы мелкий сор».

И Венецианов решается. Решается рискнуть. Пишет подряд несколько сугубо бытовых сценок с развернутым сюжетом. В них больше фигур и больше действия, чем в прежних его картинах. Но все они — «Возвращение солдата», «Проводы рекрута», «Причащение умирающей» — безнадежно скользят по гладкой поверхности тщательно прикрашенной действительности жизни, не проникая, не при-

касясь даже к сути явлений. Были ли эти попытки сознательной изменой своим давно сложившимся, проверенным творческим принципам? Едва ли. Пошатнувшаяся уверенность в себе, безотчетное желание вернуть себе внимание публики, быть может, даже полудетское стремление снова завоевать ускользающий успех — скорее в этих чувствах надо искать побудителей его тщетных поползновений. Во всех них вместе взятых все же было нечто от никогда прежде не свойственной Венецианову суетности. Большой художник всегда крупно и расплачивается за, пусть минутную, слабость, за, пусть временную, капитуляцию перед требованием толпы. И пусть неосознанная до конца, измена себе все же состоялась.

Он знал, что за бедствие — рекрутский набор. Он не раз при них присутствовал. Ему самому привелось как-то везти одного из своих немногих крестьян в Тверь для сдачи в набор. Стенания, отчаянные крики, горестные причитания сливались в трагический хор, оглашавший окрестности. Вокруг набранных из казенных и помещичьих крестьян новобранцев толпились матери и невесты, старики и старухи, малые дети.

Что же видим мы в картине Венецианова? Чтобы затушевать трагизм этого всероссийского бедствия, он не показывает пугающей массовой сцены, когда в губернский город сгоняют вытянувших несчастный жребий парней со всей губернии. Он ограничивает действие стенами родного дома, словно можно поверить, что родные так и останутся, простившись, стоять у порога, глядя уходящему на полжизни сыну, или жениху, или брату вслед, а не побегут с ним до той черты, за которой он из рекрута превратится в солдата, принадлежащего уже целиком не дому, а государству. Изображенная художником сцена спокойна: не горе, а лишь легкое волнение ощутимо в душах действующих лиц. Все пристойно, приглушенно, благообразно. И все живо. Вот про такие-то картинки и мог говорить Александр Иванов, когда его, бывало, спрашивали о бытовом жанре: «Пустячки-с».

Венецианов нигде, ни разу не упоминает об этих своих картинах, о своем отношении к ним. Вряд ли такая пустая, бездушная безделка, как «Проводы рекрута», могла дать ему хотя бы тень удовлетворения. Во второй, парной к предыдущей картине — «Возвращение солдата», несмотря на всю внешнюю благонамеренность сюжета, несмотря на обманчивую на сей раз идилличность, Венецианов вновь — хоть и не во всем — обретает себя. Всегдашняя его преданность правде преодолела заведомую умилительность сюжета. Глядя на созданное Венециановым, понимаешь, как горька эта радость после долгой разлуки. Ни одно лицо в картине — а из на переднем плане одиннадцать — не светится и тенью улыбки. Никаких проявлений ликования — ни бурных объятий, ни поцелуев. Длительное отсутствие словно незримо отделило самым беспощадным, безвозвратно ушедшим временем солдата от его родных, от отчего дома. В молитвенно

сложенных руках матери и благодарение богу за то, что сын все же вернулся, и всплеск горестного недоумения — в памяти она столько лет хранила облик молодого сына, удалого мелодца; после разлуки перед материнским взором предстал почти старик. Словно успокаивая, утешая жену, отец солдата бережно и ласково обнял ее поникшие плечи доброй, сильной своей рукой. Вокруг солдата, несмотря на сидящего на его руках ребенка, несмотря на слившиеся в рукопожатии руки солдата и женщины подле него, то ли жены, то ли сестры, образовался некий холодно замкнутый круг отчуждения. Только собака — не та, что провожала солдата, собачий век короче царской службы, а другая — льнет к пришельцу, словно заведомо чутьем своим признает будущего хозяина. Единое чувство, пронизывающее сердца всех встречающих, — сострадание, сострадание и сочувствие, оно то и погасило радость встречи. Хотел или не хотел того Венецианов, но картина получилась не такой, какую ждал от него Воейков. Нет в ней ни развлекательности, ни умиленности, ни демонстрации красочных нарядов. Она всем ансамблем действующих лиц — марионеточной, застылой как манекен фигурой солдата (разве не входило в намерения правительства превратить солдатчиной человека в послушный механизм?), прекрасными образами русских женщин, фигурой молодого парня с лошастью, глядящего на старого солдата с сочувствием и некоторой боязливостью (не предстоит ли и ему самому в недалеком будущем тянуть жребий?), — наводит на серьезные, невеселые раздумья, имеющие прямое касательство к судьбе русского крестьянства, к российскому жизнеустройству...

Пожалуй, одна из самых безлико-благополучных, духовно бедных картин Венецианова — «Причащение умирающей», написанная в 1839 году. К теме смерти он обращается впервые, потеря дорогих родных людей, бесконечные болезни, свои и дочерние, одна за другой преследующие его неудачи, полное безденежье, все более осязаемый развал школы, все чаще охватывающие художника чувства безнадежности, тоски, одиночества не раз заставляли «примерить» смерть к самому себе.

Но в том-то и дело, что трагедия смерти в картине выхолощена совершенно. Не случайно сюжетный момент, выбранный Венециановым, — причащение умирающей молодой женщины, примирение со смертью, послушное приятие означенного богом конца. С точки зрения верующего человека обряд причащения — миг просветления «раба божия» на пороге вечности. Но в картине не отразилось и это настроение. Видимо, стремясь к этому, Венецианов «наводит» в комнате умирающей стерильную чистоту: аккуратненькая белоснежная постель с нарядными наволочками, тщательно отутюженными складками простыни. На полу — ни соринки, словно его только что покрасили. Золотистый полог над кроватью заброшен так, чтобы образовались эффектные красивые складки. Сама умирающая выглядит впол-

но здоровой. Склонившаяся к ней «пейзанка», как и все остальные, собравшиеся проводить умирающую в последний путь, — мужики, бабы, дети — все тоже чистенькие, выглаженные и приглаженные, принаряженные и приукрашенные. Лица их спокойно бесстрастны, фигуры застыли, словно писаны с манекенов. Кажется, словно художник, наводя чистоту, «вымел» ненароком и живые чувства своих героев...

И вот эту-то картину как раз и хвалит взхлеб реакционная критика. Как завидно дружен хор восхвалений, хор, состоящий из голосов весьма одиозных личностей — Осипа Сенковского, Фаддея Булгарина, Нестора Кукольника. Как тут было не растеряться сбившемуся с пути художнику! Кукольник, благодаря тесному приятельству с Брюлловым считавший себя человеком, в изящных искусствах весьма осведомленным, в 1843 году пишет статью, посвященную «Последнему дню Помпеи». В ней он говорит об упадке русской живописи ко времени появления в России брюлловского шедевра, поминает угасающее творчество Шебуева и Егорова и ни одним словом не одаряет тогдашнее творчество Венецианова, словно такого мастера и не было в отечественном искусстве. И тот же Кукольник три года спустя в сборнике «Картины русской живописи» помещает длинный рассказ «Старостиha Меланья», написанный по мотивам «Причащения умирающей», самого немощного из всех созданий Венецианова. Рассказ, по правде говоря, к самой картине имеет весьма отдаленное касательство. В нем автор воскрешает героический образ русской старостиhi эпохи Отечественной войны Меланьи, которая заболела от того, что Москву сдали французам, и дала обет молчания, покуда Наполеона не прогонят с русской земли. Намерение Кукольника весьма прозрачно светится сквозь его выпренное повествование: он хочет, он хотел бы воскресить в народе в пору сумрачных 1840-х годов героические идеалы, патриотические чувства, владевшие всеми русскими в годы войны с Наполеоном. Тщетная попытка. Героический патриотизм по отношению к чему — к николаевской империи? Империи того периода, что лежал между разгромом декабристов и вот-вот готовой разыгаться трагедией петрашевцев и падением Севастополя? Того периода, который Герцен назвал «моровой полосой» в жизни России?

Ведь 1840-е годы, последнее десятилетие жизни Венецианова, — одна из самых мрачных страниц русской истории. И в экономике, и в политике, и в нравственном состоянии общества. Торговые кризисы. Неурожай. То там, то здесь по всей огромной стране вспыхивающие эпидемии холеры. Небывалый размах взяточничества, растрат, хищений из государственной казны. Осторожный либерал цензор Никитенко свидетельствует в «Дневнике»: «Ум и плутовство — синонимы. Слова: честный человек означают у нас простака, близкого к глупцу, то же, что понятия о чести, о справедливости считаются

или слабоумием, или признаком романтической восторженности. (...) Наша жизнь и общество в противоборстве со всеми великими идеями и истинами, когда всякое покушение осуществить какую-нибудь мысль о справедливости, о добре, о пользе общей клеймится и преследуется как преступление. (...) К чему воспитывать в себе благородные стремления: ведь рано или поздно все равно придется пристать к массе, чтобы не сделаться жертвою». Несколько позднее еще откровеннее выскажется о своей эпохе Тютчев. В письме жене он напишет, что не может отделаться от ощущения человека, запертого в карете, которая «катится по все более и более наклонной плоскости», и вдруг замечающего, что «на козлах нет кучера»... Тютчев не устает возмущаться «глупостью, подлостью, низостью и нелепостью» правительственных кругов, а во время русско-турецкой войны, «достойно» завершившей царствование Николая I, — тупостью и бездарностью высшего командования. Вместе с тем он восхищается воодушевлением простых солдат, отмечает особенность «нравственной природы» русского народа в «способности к самоотвержению и самопожертвованию». Самодержавие держалось только с помощью жесточайших преследований всяческого проявления любой живой мысли, с помощью беспощадной цензуры. Но угнетение не осталось безответным: «Велико насилие, но и протест громок», — говорил Герцен. Как никогда еще в истории России, волны крестьянских, солдатских, а затем и рабочих бунтов одна за другой прокатывались по необъятным просторам державы.

Удивительно ли, что в такой обстановке откровенного насилия, всеобщей лжи творить было тяжело каждому честному человеку. Вдвойне трудно приходилось Венецианову. И потому, что по складу своей натуры он был певцом жизнеутверждения и светлых идеалов, и потому, что, будучи человеком до старости наивным и простодушным, несколько провинциальным, он не обладал настолько глубоким философским умом, чтобы трезво оценить ситуацию, разобраться в истинных причинах происходящего. Он на время запутался, перестал различать черное и белое, истинное и ложное. Потерял ориентир, по которому смог бы выровнять свой дальнейший путь. В течение ряда лет он то и дело хватается за темы, чуждые его природе, его художническому складу. И с невероятной болью и несвойственной ему прежде обидчивостью переживает неизбежные — конечно, это нам сегодня так отчетливо видна их неизбежность — неудачи.

Еще один жестокий провал постиг его картину, посвященную Петру I, — «Основание Петербурга». Только с отчаяния, только «сбившись с пахвей» мог он, лирик, поэт нежных возвышенных чувств, взяться за чуждый ему исторический жанр. Быть может, он бы и не рискнул на такое предприятие, не объяви Академия художеств в 1837 году на деньги миллионера-мецената Анатоля Демидова, отпрыска династии уральских горнозаводчиков, конкурс на исто-

рическую картину о Петре. Первая премия была изрядной — восемь тысяч рублей. Момент для конкурса оказался крайне неудачным. Историческую картину на столь ответственную тему писать в то время было, в сущности, некому. Самые видные академики Бруни, Брюллов были заняты: Брюллов мучился над «Осадой Пскова», Бруни поглощен замыслом огромного полотна «Медный змий». Лишь шестеро художников второго и даже третьего разряда откликнулись на конкурс; Венецианов был седьмым.

Нет, не только забрезжившая надежда с помощью большого приза поправить свои катастрофически пошатнувшиеся дела заставила Венецианова сделать эту попытку. Его давно, с юности привлекала личность Петра. Когда-то, после запрещения «Журнала карикатур», он намеревался издавать журнал, посвященный петровской эпохе. В альбоме литографий, над которыми он работал в 1818 году, среди виднейших русских исторических личностей сподвижники Петра занимали важное место. Девять лет спустя в неопубликованном «Письме к Н. И.» он говорит, что русская публика жаждет картин из отечественной истории, что она «любит отечественные произведения... лишь бы только явился Петр, Екатерина, Александр, Дмитрий. Кто не пожелает иметь какой-нибудь из подвигов Петра, Екатерины, Александра, Дмитрия и проч., но хорошо, красно, разумно и правдиво писанных». И когда он брался за конкурсную тему, в нем вместе с робостью родился и возбужденный трепет — а вдруг именно ему удастся рассказать о царе-преобразователе «хорошо, красно, разумно и правдиво»...

Надо сказать, что сложная и противоречивая, резко контрастная фигура Петра занимала в те поры многие умы, и не только в России: в конце 1840-х годов Бальзак задумал драму «Петр I и Екатерина». С начала 1830-х годов Пушкин начинает собирать документы о Петре, много размышляет и о его характере, и о его деяниях, составляет обширный свод материалов — «Историю Петра». Он поражается, как уживалось в одном человеке, казалось бы, несовместимое: «Достоин удивления разность между государственными учреждениями Петра Великого и временными его указами. Первые суть плоды ума обширного, исполненного доброжелательства и мудрости, вторые нередко жестоки, своенравны и, кажется, писаны кнутом. Первые были для вечности, или по крайней мере для будущего,— вторые вырвались у нетерпеливого самовластного помещика». Он восхищался уверенной силой царя; сравнивая николаевскую эпоху с петровской, Пушкин замечает: «Он не боялся народной свободы, ибо доверял своему могуществу».

Задумывался о сути петровского самодержавия и Белинский: «При взгляде на великана... мы хотя и не без содрогания сердца, но сознаем, что этот бронзовый гигант не мог уберечь участи индивидуальности, обеспечивая участь народа и государства; что за него историческая необходимость...»

Венецианову все же были не под силу столь глубокие обобщения. Он сосредоточивает свое внимание на деяниях Петра, не отваживаясь на сколько-нибудь серьезную оценку его роли в русской истории. Одним из славнейших среди созданий Петра представляется ему основание Петербурга. Так и называет Венецианов свою картину: «Петр I. Основание Санкт-Петербурга».

Однако, сколько бы ни старался, сколько бы ни трудился он над исторической картиною, сама попытка заведомо была обречена на провал. Ибо сам жанр исторической живописи, как он тогда понимался, пребывал в непримиримом противоречии с природой творческого метода Венецианова. Он мог, он умел воодушевляться лишь тем, что видел сам в жизни, его окружающей, что затрагивало его чувства, он способен был блестяще изображать лишь то, что лицезрел собственными глазами. Принятое в Академии «сочинение», умозрительное конструирование композиции, «реконструкция» канувшей в Лету действительности были ему не только чужды, он, строго говоря, просто не умел достаточно убедительно и жизненно сделать это. Замыслив показать Петра на берегу Невы в окружении приближенных, разглядывающих план будущего города, он мог лишь перенести на холст то, что в данный момент было перед его взором — более или менее жизнеподобно расставленных натурщиков. Он старался, он очень старался быть правдивым. Поскольку одежды петровской поры, хранившиеся в Петергофе, в Марли, ему не выдали (на его прошение по этому поводу в январе 1838 года последовало высочайшее дозволение только «допустить Венецианова к осмотру одежд императора Петра I, но платья из дому не выдавать»), он не мог даже одеть подобранных натурщиков нужным образом, а вынужден был сперва срисовать в Марли одеяния во всех подробностях, а после на глаз «пригонять» их к фигурам согласившихся позировать мужиков, «сочиняя» лица путем компиляции старых портретов вельмож петровского времени. Приблизительность образов героев вынудила художника к безликой условности пейзажа — манекенные, застылые фигуры не «удержались» бы в реальном пространстве реальной природы. Не спасает положения и маленькая группа современных Венецианову крестыян на заднем плане.

Премии картина Венецианова не получила. Первый приз вообще остался никому не присужденным — конкурс фактически потерпел фиаско. И причину тому — не только малая даровитость остальных участников. Найти более неподходящий момент для конкурса на историческую картину было бы трудно. В те годы вся русская историческая живопись переживала тяжелый кризис: продолжать работать по теперь уже явно устаревшим академическим канонам дальше было невозможно. Не случайно в те годы почти исчезает из живописи достоверно историческая картина. Академические художники вновь возвращаются в привычное русло мифологических, библейских

и евангельских сюжетов. По-старому работать долее немислимо, а как, следуя каким принципам, надобно нынче воссоздавать образы минувшего, еще никто не знал. Карл Брюллов тоже — и как раз в эти годы — потерпел, кажется, первое в своей блистательной практике жестокое поражение с историческим полотном «Осада Пскова», над которым так мучительно бился в течение почти семи лет, что стал называть его «Досадой от Пскова». Он даже не завершил огромный свой холст. Придет день, и, словно признав безоговорочное поражение, Брюллов напишет на обороте неоконченной картины: «11 июля 1843 одиннадцатого», отметив дату собственной капитуляции, и никогда более не прикоснется к ней...

Венецианову «изнутри своего времени», без временной дистанции, естественно, этих общих причин кризиса исторического жанра, нечаянной жертвой которого отчасти стал и он сам, было не разглядеть. В картину он вложил много, очень много стареющих своих сил. Он видел, что другие претенденты дали на конкурс еще более слабые вещи, и, не получив премии, чувствовал себя глубоко уязвленным и несправедливо обойденным неправедным судом погрязшего в интригах жюри. Так ему казалось. В конце 1838 года он пишет Милюкову: «Не оставь же мне моей картины, а с ней и благородной гордости с шестидесятилетней опытностью. Я картину подарил Бирже, чтобы она была век свой на ежедневной выставке, и хочу даже те замечания, которые были сделаны умными и беспристрастными людьми, выполнить». Надо думать, что письмо было написано в запальчивости. Лишь под влиянием горячности он, всегда и неизменно строгий к себе, мог утратить зоркость и не увидеть своей неудачи — очень уж пелена обиды застила глаза. Пройдет немного времени, и он поймет — никакими отдельными поправками картину не улучшить, не спасти. И он не станет предпринимать этих бесплодных попыток, он больше не прикоснется к этому холсту, он больше никогда не рискнет взяться за какой-либо исторический сюжет.

В том же письме Милюкову есть такая фраза: «...очень жаль Фелису и Сашу, — они на Сафонкове должны будут истлевать от х о л о да и г о л о д а». Когда в 1827 году Венецианов впервые обратился с прошением о помощи к Николаю и писал, что содержанием учеников «расстроил мое состояние», что он на пороге того, чтобы «лишиться средств не только продолжать путь воспитания художников, но и собственных моих детей», его материальное положение еще не было таким катастрофическим, как сейчас, когда вместе с неудачей на конкурсе пропала чуть ли не единственная надежда на радикальную поправку дел. Теперь ему действительно не на что порядочно содержать даже собственных дочерей. Вскоре он будет вынужден начать хлопоты по устройству Фелицаты «в службу» — классной дамой в какое-нибудь учебное заведение. Будет обращаться с нижайшей просьбой к влиятельным лицам, знакомым и полужакомым, в том

числе и к графу Виельгорскому. С устройством в Петербурге, как того хотелось дочери, не получалось. В конце концов Венецианов напишет Милюкову, как надоел ему Петербург, так надоел, «что я бы желал лучше Филиньку видеть классной дамой в Твери, нежели в Петербурге». Устраивать служить еще и Александру Венецианов уже не имел душевных сил, да и боялся полного одиночества. Она была ему ближе, он в ней нуждался не только потому, что она вела нехитрое хозяйство, что она больше имела склонность жить в тишине Сафоновка в отличие от сестры. Отцу были близки и дороги укоренившиеся в душе ее идеалы самоусовершенствования, ее серьезный, самоуглубленный характер. А кроме того, отца и дочь связывало общее дело — Александра преданно любила живопись, до нас дошли достаточно профессионально написанные ею картины. В ней старый художник видел в слиянии самое для него дорогое — собственное дитя и свою ученицу.

Быть может, не сложились так трудно обстоятельства, Венецианов и не дал бы в 1839 году своих работ на выставку-лотерею, устроенную в пользу Петербургской детской больницы. На ней было показано двадцать семь работ Венецианова и учеников «бывшей его школы», как отныне писалось и говорилось во всеуслышание. Венецианову суждено прожить еще восемь лет, но больше ни разу он не покажет публично ни одной своей работы. Картин с выставки было продано много. Но поскольку все свои работы Венецианов еще до открытия пожертвовал в пользу детской больницы, то из вырученных 4925 рублей было лишь изъято 1400 рублей в уплату венециановского долга Обществу поощрения художников, остальное же передано в больницу. У самого Венецианова в результате не прибавилось ни одной наличной копейки, зато на изрядную сумму стало меньше тяготивших его долгов...

Как ни больно это было Венецианову, его «школа» к тому времени уже с полным основанием именовалась «бывшей». Дома у него уже не жил никто. Да и приходящих год от года становилось все меньше. Талантливых среди них после уехавшего в 1835 году на родину, в Малороссию, Крендовского не было. Некоторых постигла печальная судьба. В письме к верному своему ученику, ныне учителю рисования во Пскове, Алексею 1 марта 1837 года учитель сообщает об одном из своих питомцев: «Тухаринов погиб совершенно, является из кабаков». Плахов кончит карьеру фотографом. Михайлов вскоре отправится в заграничную поездку и станет поражать европейцев виртуозным мастерством копирования мировых шедевров — Рафаэля и Пуссена, Мурильо и Веласкеса, Рубенса и Луки Джордано. Он так мастерски подделывался под любую манеру, что подчас трудно бывало различить, где оригинал, а где копия. Пораженные таким феноменом итальянцы даже писали об этом в своих газетах, как о некоем «чуде». Но Венецианов с болью в сердце переживал этот

«фурор», то было «чудо» не искусства, а ремесла. Михайлов составил свою популярность как раз на том, от чего учитель всю жизнь бежал сам и остерегал учеников, — на бессмысленной эксплуатации чужой манеры...

Сколько душевных сил, сколько бесценного своего времени, жара сердца отдал он в течение всей жизни пестованию молодых художников! Плоды были горьки на вкус. Из всех его учеников лишь Крылов, Крендовский действительно оправдали надежды. В отдельных работах еще нескольких, обидно немногих бывших питомцев видел старый мастер претворение и развитие своих заветных мыслей. Остальные — из тех, кто вовсе не сбился в пути, — слишком буквально усвоили принципы Венецианова: писать *à la* *Натура*. Конечно, он-то сам мечтал о таких учениках, каким был Ван Дейк, учившийся у Рубенса: «без дару и недостатков Рубенса, а с собственными достоинствами», как выразился как-то о Ван Дейке Венецианов.

Скоро, совсем скоро судьба напоследок одарит его именно таким учеником: милюковский крепостной Григорий Сорока станет последней отрадой учителя Венецианова; великой болью для художника обернется трагическая судьба самого талантливого из его питомцев. Занятия с ним Венецианов начнет в 1842 году. А сейчас, а пока, до его появления Венецианов, следя за новыми работами тех, кого так самоотверженно и серьезно учил, он порой предавался печальным мыслям: да была ли у него школа? Школа, как некое сообщество людей, продолжающих дело учителя? Может быть, у него просто за долгую жизнь было много разных учеников, как раз школы-то и не составивших?

Конечно, идти его путем, следовать по тогда еще узкой, им одним проложенной дороге было трудно. Он, сам того не зная, так обогнал свое время, что большинству из учившихся у него молодых людей оказалось просто не под силу полностью постичь новаторскую суть его творчества, усвоить его уроки. Тем более, что его собственный творческий метод не укладывался в прокрустово ложе ни одного из четко определенных тогдашних направлений — академизма, романтизма или сентиментализма, а являл собою сложный сплав, неповторимый по гармоничности и естественности. Сам он в высшей мере обладал свойством, отличающим подлинного художника, об этом качестве он как-то выразился таким образом: «На рисованье или живопись я всегда смотрел с своей точки, шел по проложенному самим мною пути и других вел по сей же дороге...» Он-то вел, но немногим оказалось под силу следовать за ним его дорогой...

«Настоящий законополагающий художник стремится к художественной правде; беспринципный, который следует слепо побуждению — к правдоподобности; первый приводит искусство на высшую ступень, второй на низшую» — так писал Гёте. Больше того, он полагал, что каждый, кто заслуживает имя художника, «в наше

время принужден составить себе на основании опыта и собственных размышлений если не теорию, то известный круг теоретических понятий...».

Венецианов как раз и был таким «законополагающим» художником, составившим круг собственных, новаторских теоретических понятий, складывающихся в цельную систему. Подавляющее число его учеников проблемами теории не были озабочены вовсе, принимая, как птенцы разжеванную матерью пищу, новые теории из уст учителя. Но идущий след в след за другим, пусть самым великим мастером, никогда не сможет его обогнать. Буквальное же понимание венециановского постулата «как в природе» у большинства учеников обернулось простодушным копированием действительности. Вот уж кто писал, воистину не мудрствуя лукаво! Активное постижение природы подменяется пассивным, при котором ложная точность скрупулезного правдоподобия становится для художника спасительным убежищем, при котором одна точно скопированная деталь «пришивается» к другой не только в ущерб образной глубине, но и вообще вопреки истинной природе изобразительного искусства.

Ярче всего это скатывание от поэтической правды к бездумному правдоподобию сказалось в творчестве одного из поздних венециановских учеников С. Зарянка. Он простодушно верил, что хранит верность заветам учителя, но то была верность букве, а не духу венециановских установлений. Впоследствии Зарянка станет профессором и инспектором Московского училища живописи, ваяния и зодчества. С 1856 года по год своей кончины, 1870-й, он будет наставлять своих учеников таким, к примеру, образом: «Рисование — есть не что иное, как определение границ предмета, нами изображаемого, все равно, человек ли это, зверь или просто предмет неодушевленный». Все равно — одушевленный или неодушевленный... Этому ли учил Венецианов? В том-то и беда Зарянка-художника, что он с равным тщанием изображал в своих портретах все, что воспринимал феноменально зоркими глазами, не подвергая натуру ни истолкованию, ни творческому преобразению во имя высших, духовных идей. Кисть была ему на редкость послушна; хочется сказать — на несчастье послушна. Ремеслом он владел не только отменно, но виртуозно. Изощренная техника в союзе с мелкой мыслью — едва ли не самый страшный враг искусства... Соперничающие с дагерротипом портреты Зарянка пользовались большой популярностью у заказчиков, у неискушенной публики. И только наиболее проницательные понимали, что подобного сорта мастеровитость имеет к подлинному искусству косвенное отношение.

Конечно, лучшие из венециановских учеников, те, кого принято называть «венециановцами», оставили в русской живописи свой след. Русскую «домашнюю» жизнь той эпохи мы знаем теперь благодаря прежде всего их произведениям. Именно они запечатлели, в каких

комнатах вели свою жизнь люди разных сословий, они рассказали и об убранстве частных жилищ, и о том, как выглядели дворцовые залы, private картинные галереи, библиотеки, мастерские художников. Они расширили сферу живописи, включив в предмет изображения жизнь современного им большого города. На их картинах мы видим сапожные, столярные мастерские, кучерские, подвалы, кухни вместе с обитателями, тоже зачастую совсем новыми для искусства героями — мастеровыми и матросами, купцами и чиновниками, составляющими вкупе мещанское сословие. И в этих сценах царит тот же тихий покой, медлительно-тягучая обыденность, что и во многих «безлюдных» интерьерах венециановских учеников. Да, венециановские ученики безусловно расширили тематические «владения» искусства. Но развить и углубить образные, пластические, духовные свойства искусства учителя они — в подавляющем большинстве своем — не смогли.

ГЛАВА ТРИНАДЦАТАЯ

В конце 1830-х — начале 1840-х годов картина жизни живописца Алексея Гавриловича Венецианова являла собою довольно плачевное зрелище. Школа неотвратимо распадалась. Имение заложено и описано. Продажей картин — теперь это совершенно очевидно — просуществовать даже маленькой семье немисливо. Оставался единственный выход — искать службу. И это не случайный поворот судьбы одного только Венецианова, к этому его вынуждала сама российская действительность. Царь Николай любил, чтобы все в империи служили, в том числе писатели, поэты, композиторы, художники. Нехорошо, если у людей творческого труда будет слишком много времени для размышлений, пусть тратят побольше сил на добывание хлеба насущного. Все было сделано для того, чтобы только одним творческим трудом просуществовать человеку, тем паче семейному, было невозможно.

И вот однажды, в один из особенно безотрадных дней, Венецианов берет лист бумаги и начинает, обозначая себя в третьем лице, словно бы глядя на свою жизнь издали, со стороны, неведомо кому адресованное послание: «В 1807 году Венецианов вступил в статскую службу, в канцелярию директора почт Д. П. Трощинского, а между тем в свободное время ходил в Эрмитаж и там, копируя пастельными красками, изучался живописи...» На последнем листе этого документа, известного нынче под наименованием «Автобиографическая записка А. Г. Венецианова», читаем: «Но ежели бы Венецианов был профессором в Академии и имел под своим ведением учеников, в Академию приходящих, и вел бы их по своей методе, будучи обеспечен профессорским жалованьем и квартирой, то из сотни приходя-

сих учеников может быть бы Венецианов нашел не один десяток людей с талантами разными, может быть в течение года, что наверно можно сказать, открылись бы декораторы, орнаментисты, рисовальщики для технологических заведений, для фарфоровых, ситцевых, бронзовых и проч. фабрик и просто хорошие литографщики. Таланты тогда развиваются, когда они ведутся по тем путям, к которым их природа назначила».

Эта записка, в которой художник говорит почти исключительно о своей педагогической деятельности на протяжении всей жизни, никому не адресована, никуда не была отправлена, хранится до сего дня в архиве. Кажется, сам для себя написал он ее в тяжкую минуту, словно подводя итоги сделанному на учительском поприще, и пока только самому себе осмелился высказать словами желание стать профессором Академии художеств. Этот своеобразный письменный разговор с самим собой как бы окончательно оформил его стремление, вынудил вспомнить, как много было им сделано, и тем самым дал дерзостные силы начать хлопоты о месте педагога в казенном учебном заведении. Нет, не только материальная нужда вынудила его к этому. Утратив средства содержать частную школу, он понял, что без возможности обучать молодежь, без возможности передавать свой огромный, скопленный за долгие годы художнический опыт жизнь его опустела, потеряла едва ли не половину смысла. Может быть, именно поэтому просит он нынешнего своего ученика Федора Славянского сделать именно теперь копию с картины одного из первых своих питомцев, Тыранова, в которой изображен тогдашний, дней расцвета, времени светлых надежд, его, венециановский кабинет, пронизанный покоем созерцания...

Он, кажется, чувствует себя сейчас готовым на все — на унижительные хлопоты, просьбы, поиски протекции, чтобы снова стать учителем, теперь уже на законных основаниях. Он обращается к министру двора П. Волконскому, к президенту Академии А. Оленину. Все тщетно. Академический клан не желал принимать в свое лоно носителя новаторских идей, нарушителя олимпийского академического спокойствия. Неприязнь Академии вызвал сам Венецианов со всем его деревенским демократическим искусством. А то, что его ученики как-то уж в очень короткий срок научались основам живописи, могли — нередко весьма изрядно — написать интерьер, пейзаж, современную сцену, вызывая похвалы публики и даже награды от членов царствующего дома, в глазах академических мэтров представляло определенную, до неприятности реальную опасность их собственному положению.

Венецианов знал тогда лишь то, что он сам нуждается в Академии. Бог весть, было ли бы ему легче или еще тяжелее, если б он знал, как знаем теперь мы, до какой степени сама Академия как русская художественная школа нуждалась тогда именно в таком педаго-

го, каким был Венецианов. Еще в 1830 году Министерство двора, в ведение которого поступила Академия, обратило внимание Совета на то, что преподавание теоретических дисциплин ведется неудовлетворительно, причем как самое слабое звено выделялось именно преподавание перспективы — дисциплины, в которой Венецианов мог по праву считаться едва ли не первым в ряду тогдашних русских художников. Оленин, обращаясь к Совету, писал в 1831 году, что до императора «дошли сведения о худом распоряжении Академии в преподавании художеств ученикам ея, что большей частью они учатся простым навыкам подобно мастеровым, без всякой теории, что определительных и ясных правил для рисования никаких нет, равно как и для перспективы...».

С годами проблема делалась все более острой. Перспектива преподается отвлеченно, ибо, как свидетельствуют современники, педагоги сами не очень умели применять научно-теоретические понятия перспективы на практике. В 1833 году конференц-секретарь Академии Григорович ставит перед Советом вопрос о том, что ученики исторического класса «делают против перспективы непростительные погрешности». Академисты испокон веку делали такие «погрешности», но теперь, в сравнении с работами Венецианова и его учеников, где перспектива решалась в полном соответствии с теорией, эти ошибки стали видны всем. Прошло еще несколько лет, и в 1836 году, наконец, было решено ввести в Академии специальный курс практической перспективы. Казалось бы, кого как не Венецианова следовало бы привлечь на должность профессора перспективы? Но нет, курс отдается пейзажисту М. Воробьеву, очень хорошему пейзажисту, но никогда специально проблемами перспективы не занимавшемуся. И что же? Он ведет курс дилетантски, не умеет дать ученикам вразумительных пояснений. Он просто подходит к ученику, сам исправляет его работу, следуя своей интуиции, а ученик чаще всего остается озадаченным, будучи не в силах постичь разумом, в чем же таилась его ошибка. До 1834 года не было для учащихся и никаких письменных пособий по перспективе, пока не вышла в свет книга Сапожникова «Курс рисования». В сущности, это проповедь венециановских идей. Назначается специальная комиссия в составе Ф. Толстого, В. Григоровича, академических профессоров В. Шебуева, М. Воробьева, дабы она дала свое заключение на книгу. Книга была одобрена, рекомендована как пособие, пробыв в этом качестве вплоть до 1890-х годов. Большинство в комиссии состояло из представителей враждебного Венецианову академического клана. И в составленном ею резюме с полной очевидностью открылось, как сильны были в Академии интриги против Венецианова. Его имя даже не упоминается в отзыве на труд Сапожникова, зато специально оговорено следующее: автор, то есть Сапожников, «имел в виду попытки некоторых художников изобрести свою методу рисования с натуры от тел

геометрических до предметов труднейших и сложнейших. Господин Сапожников не следовал безусловно сим попыткам, но составил руководство собственно ему принадлежащее». Эти строки включены специально для того, чтобы целиком зачеркнуть заслуги Венецианова в решении проблем перспективы и новой методы обучения. Комиссия даже не побрезговала пойти на заведомую ложь, ибо на самом-то деле «господин Сапожников» как раз целиком «следовал сим» попыткам, иными словами говоря — венециановским постулатам. Неудивительно, что Алексей Гаврилович снова остался не у дел. Он был в Академии не желателен, не угоден, не нужен.

Теперь, в 1840 году, когда Венецианов решился наконец хлопотать о месте в Академии, уже сама Академия стала далеко не тем, чем была еще каких-нибудь десять лет назад. Под рукою Николая I она давно превратилась в казенный департамент. Профессоров — как чиновников — обрядили в мундиры со шпагами. Лицо академического профессора определялось послужным списком, чинами, а не творческими достижениями. Внутри Академии царили протекционизм, интриги, закулисная возня. С 1829 года Академия поступила в ведение Министерства двора. Последовали некоторые реформы. Вот что писал один из современников о пореформенной Академии: «К сожалению, уничтожение учебных классов в Академии и вообще новые порядки, водворившиеся в ней после 1829 года, уничтожили то прекрасное развитие и направление художеств, которое коренилось в академическом уставе Екатерины II. Да, была возможность идти искусствам рука об руку с литературой; а новые порядки вырвали из рук художников и простую грамотность». Слухи о новых порядках в Академии достигали далекого Рима: Александр Иванов в одном из писем говорит, что при одной мысли о службе в Академии его кидает в озноб, что зависимость от такого учреждения есть для художника «совершенное несчастье», что Академия художеств есть «вещь прошедшего столетия». Когда в свое время Тропинину предлагали остаться в столице и служить в Академии, он ответил решительным отказом: «Все я был под началом, да опять придется подчиняться: то Оленину, то тому, то другому...»

Зная, во что превратилась Академия на его глазах, Венецианов все же продолжает хлопоты — у него сейчас нет иного выхода. Но все усилия оказались пустыми. Отношение к личности Венецианова в стенах Академии с годами лишь ухудшалось. Дошло до того, что не только его ученики должны были именоваться учениками Варпека, как было постановлено несколько лет назад. Теперь некоторые его питомцы, подавая прошение принять их в тот или иной класс, не могли даже упомянуть имя прежнего учителя. Поздние ученики — Славянский, которому Венецианов после выкупа из крепостной неволи хотел дать свое имя, Антонов, Бурдин в своих прошениях говорят,

что представить свидетельства о доакадемическом обучении не могут, поскольку обучались художеству «дома у родителей»...

24 декабря 1840 года, накануне рождества, Венецианов пишет короткое письмо, начинающееся обращением «Ваше превосходительство». Адресовано оно В. И. Панаеву. В нем с безнадежностью, не оставляющей места и тени надежды, он констатирует: «...на получение какой-нибудь обязанности в самой Академии художеств мне совершенно отказано навсегда». «Какой-нибудь обязанности...» — как печально звучат эти слова. Похоже, что он согласен был уже и не на место профессора живописи. Кстати, в «Автобиографической записке» эта готовность на меньшее уже звучала: недаром же Венецианов писал там о художниках для различных фабрик, о литографских, которые могли бы быть подготовлены в Академии его попечениями. По-видимому, он принял бы в Академии руководство новым классом, обучавшим мастеров, как мы бы сегодня выразились «прикладного искусства». Но и в такой, казалось бы, невидной, безобидной роли он не был пущен на порог Академии: ее профессура боялась художественного, идейного, нравственного влияния Венецианова на своих подопечных, боялась свежего воздуха новых идей, самого духа исканий.

В том же письме Венецианов сообщает своему адресату, что намерен теперь съездить в Москву, «побывать у Львова, Орлова и самого князя» [имеется в виду князь Д. В. Голицын, генерал-адъютант, московский губернатор, член Государственного совета. — Г. Л.]. Венецианов знал о существовании в Москве так называемого «Натурного класса». Еще в 1830 году художник-любитель Е. И. Маковский и исторический живописец А. С. Ястребилов стали искать возможности организовать для московских художников работу с обнаженной натуры. Собрались несколько желающих; их сообщество, представлявшее поначалу собою нечто вроде клуба, окрепло с годами, превратилось в «Натурный класс». И вот теперь москвичи загорелись общей идеей учредить в Москве государственное учебное заведение наподобие петербургской Академии. В хлопотах принимали живое участие не только художники, но и такие видные общественные деятели, как бывший декабрист Михаил Федорович Орлов, князь Голицын. Судя по тому, что в одном из писем Венецианов называет Орлова «моим», он достаточно хорошо был знаком с этим замечательным человеком.

Венецианов чувствует, что последние его надежды связаны теперь только с Москвою. «Желание мое принять на себя обязанности наставника в Москве и в моем любимом искусстве, на свободе, доходит до малодушия; особливо, когда я воображаю те тысячи жаждущих ученья, то их успехи мне мечтаются как старинному немцу». Только нетерпеливое, жадное желание продолжать учить, доверху переполнившее старое сердце, могло вытолкнуть наружу такие слова.

1840 год ушел на хлопоты о месте в Петербурге. Год следующий тоже почти весь был освещен надеждой на Москву. Но судьба словно не уставала испытывать его мужество и стойкость. В письме, помеченном 25 декабря 1841 года, Венецианов пишет Милюкову: «Устройство Академии художеств или заведения в Москве чего-то изящного заснуло совершенно, разве не придет ли князь ваш, да не разбудит ли...» Венецианов уповает на высокий пост и чины московского губернатора, который вместе с М. Сеньяниным подал на Совет Академии художеств проект устава Московского Художественного общества, своего рода отделения столичной Академии. Проект вылежался сперва в Академии, затем под зеленым сукном у министра двора князя Волконского. Время шло. Время специально тянули, чтобы как можно дольше отложить решение. Возможно, снова не последнюю роль играли здесь интриги: Голицыным при дворе были весьма недовольны. Он осмелился на открытую размолвку с царем по поводу самого большого вопроса — крестьянского, открыто высказал свое отрицательное отношение ко всяким полумерам, видя единственный выход в освобождении крестьян. Со времени голицынской дерзости прошло немало лет, но при дворе Николая I о таких поступках не забывали. Да и второй ходатай по делам Московского училища, Михаил Орлов, в глазах императорского двора был не той фигурой, к которой можно отнестись с доверием, без опаски. Все же напор московской общественности был так силен, что в конце концов несколько лет спустя Московское училище живописи, ваяния и зодчества было основано, и Орлов стал его первым президентом. Но Венецианов уже больше не поднимал вопроса о месте для него там. Грустная ирония судьбы: не только Зарянко, но и Мокрицкий, один из малоодаренных учеников обоих своих наставников, Венецианова и Брюллова, с 1851 года займет в училище профессорское место. Сперва будет вести живопись и рисунок, а после сменил род занятий, начнет читать курс истории искусств. Брюллова будет возносить до небес, о Венецианове же почти забудет. Зарянко, простодушно веруя, что продолжает педагогическую систему Венецианова, по сути, извратит ее. Из остальных учеников многие станут учителями: Алексеев, Заболотский, Славянский, Беллер, Каширин, Аврорин. По мере сил они будут стараться учить так, как учил когда-то их самих Венецианов. Но только — по мере небольших своих сил...

Человеку не дано взглянуть на сегодняшний свой день из будущего. Сколько ни выстрадал Венецианов из-за категорического отказа государственных учебных заведений принять его услуги, в конечном счете это даже и теперь, на склоне лет пошло на благо, на благо творчеству Венецианова. Он недооценивал опасности Академии для самого себя, для своей личности. Ведь ему бы пришлось стать совсем не тем Венециановым, что кормил, поил, образовывал и учил искусству им самим выбранных юношей. Его долгом в Академии, его

обязанностью, возложенной государством, стало бы то, чего он бежал как чумы всю жизнь: обязанность государственного учителя — обуздывать живые инстинкты юношества, а взамен сеять и возвращать смирение, покорность, умеренные идеалы, одобренные свыше. Государство не имело нужды в смелых искателях, новаторах, в людях, мыслящих не по положенному стандарту. Они если не всегда опасны, то уж непременно беспокойны. Куда удобнее управлять чиновниками-карьеристами, самодовольными бюргерами, нежели беспокойными мечтателями, поборниками возвышенных идей. Право, кажется, даже попади Венецианов в академический клан, недолго бы он там выдержал, слишком уж не по мерке тесен и неудобен оказался бы для его вольной натуры форменный мундир профессора Академии эпохи императора Николая I...

Может быть, он это сам в конце концов понял. Может быть, просто безмерно устал от унижительных пустых хлопот. Во всяком случае, с 1843 года, когда он в последний раз делает через Оленина робкую попытку попасть в Академию, до конца жизни он уже ни разу об этом своем намерении и не вспомнит. Ему казалось — это продолжалось недолго, — что если не сбудется это его желание, он не сможет почувствовать себя вновь счастливым. Но мог ли он после прожитых долгих лет, после всех утрат вообще сызнова познать обыкновенное человеческое счастье? Как-то Жуковский сказал: «В жизни много прекрасного и кроме счастья». Как раз в самый тяжкий для Венецианова отрезок жизни, в 1838 году, Тютчев, подавленный отчаянием после смерти первой жены, напоминает в письме Жуковскому эти его слова, черпая в них силы продолжать жить. К подобной мысли суждено путем своего страдания прийти многим людям. Возможно, не была она чужда и Венецианову на склоне лет. Помимо счастья, у него оставалось много прекрасного. У него были любимые дети. У него как раз в это время появился Григорий Сорока. А главное — у него было творчество. Среди вороха неудач, в моменты взлетов и озарений и в последние годы, когда многим, а нередко и ему самому представлялось, что «Венецианов кончился», из бездны отчаяния, из вязкой тины разочарования и обид, из темной глубины преследующих его болезней вдруг возникают замечательные творения, несколько шедевров, не уступающих лучшим картинам лучших дней минувшего. Нет, самая страшная беда творца его обошла: он не пережил своей музыки. Она изменила лик, она старела вместе с ним, но она жива.

Самые высокие взлеты последних полутора десятилетий жизни Венецианова по-прежнему связаны с образом русской женщины. По работам тех лет видны его усилия сохранить прежний свой идеал, но повторить пройденное никому не дано. Попытки такого рода приводят лишь к появлению образов либо несколько слащавых, как «Спящая девушка», «Девушка на сенике», либо отличающихся красотой холодной, лишенной прежнего венециановского тепла, иногда даже

несколько поверхностных, как случилось в «Гаданье на картах». И он прозревает, он понимает, что пытаться воскресить былой идеал, с его спокойным уверенным достоинством, с его душевной гармонией, немислимо. Это значило бы уподобиться Кукольникову, который в «Старостихе Меланье» тщился возродить в мрачную пору николаевского безвременья высокие гражданственные чувства эпохи войны 1812 года... Нужно искать новые оттенки в характеристике героев, нужно, чтобы отблеск нынешнего сумрачного времени был ощутим в них. Без этого они будут лишены главного качества — современности.

Старый художник ищет новых путей. Он обращается к лику старости — казалось, так будет способнее отразить и время, и собственные свои стареющие чувства. После «Старой няни в шляпке» он создает несколько впечатляющих своей мрачноватой силой образов старух: «Голова старухи», «Старая крестьянка с клюкой», «Пряха». «Пряха», эта пожилая суровая женщина, крепко сжимающая рукою прялку, написанная в 1839 году, — один из шедевров позднего Венецианова. Это характер новый в искусстве художника. Она замкнута, скупа в выявлении своих чувств, она не дает повода к доверительно-му общению ни с людьми, живущими подле нее, ни со зрителем. Ее некрасивое лицо с плотно, как бы даже немо сжатыми губами, с тяжелыми веками, устало наплывающими на глаза, прикрывая верх зрачка, несет нескрываемый след прожитых долгих, тяжких лет. Но это натура сильная, за длинную жизнь не утратившая того качества, которое всегда покоряло нас в молодых героях молодого Венецианова, — достоинства. Но это достоинство иного порядка, не чувство молодой, полной сил души, уверенной, что все ей по плечу, но не испытанной еще самой жизнью. Это спокойное, величавое даже достоинство человека, с честью, не потеряв себя, вынесшего все, что выпало на его долю, и готового вынести то, что будет ниспослано впредь. Живопись в этом портрете так же строга, скупа, даже сурова, как и характер героини. Холст написан со спокойным, уверенным мастерством, основанным на многолетней практике автора. Живописных новаций здесь нет.

Зато другая работа тех лет, может быть уступающая несколько «Пряхе» по глубине образа, поражает живописным богатством. С первого взгляда на «Девушку в голубом сарафане» невольно поддаешься под обаяние прозрачных, легко нанесенных на холст красок, насквозь пронизанных светом и воздухом. Девушка освещена чрезвычайно ярким, идущим, нет, скорее — стремительно падающим справа из-за пределов полотна светом. Прием такого резко контрастного светотеневого состояния, пожалуй, никогда еще в картинах Венецианова не было, на такую дерзновенность он нашел в себе сил отважиться лишь в преклонные лета. Свет буквально вырывает из полутьмы, царящей в картине, отдельные формы: почти весь лоб,

часть лица, пальцы правой руки, кусок бурака, который женщина держит в левой руке. В картине есть только три маленьких участка, где отвоевал себе право на существование открытый цвет, не преобразованный мощной атакой резкого света: малиновая и зеленая полоски кокошника и два пятнышка края голубого сарафана. Все остальные цвета властно преобразовал, переустроил, сплавил поток света. Цвето-светотень, можно сказать, стала «главным героем» картины. Такого богатства нюансировки Венецианов и в молодые годы достигал нечасто. Самое светлое в картине — белизна белой рубахи в свету. Самое темное — теплая чернота фона. Между ними — многоступенчатая лестница оттенков. Самое темное — фон и самое светлое — рубаха в свету приходят в открытое столкновение по линии абриса фигуры. Казалось бы, такой прием должен неминуемо привести к плоскостности, к предельному сужению пространственного слоя. Но тут на помощь приходит моделировка лица. Она проведена так мастерски, так тщательно, так тонко, что рождает ощущение почти реальной объемности. Этим сложно решенным приемом Венецианов достигает впечатления, как будто фигура девушки властно завоевывает внутри полотна свою пространственную зону, заставляет темноту заднего плана словно бы ступешаться, отступить в глубину.

Венецианов с упоением вглядывается, как едва заметно бледнеет цвет в тех местах, где форма находится не на открытом стыке света и тени, поражается, как неоднороден цвет в затененной половине лица: и здесь, в ровном, казалось бы, затенении есть своя, уже не контрастная, а сближенная, тончайшая игра темного и светлого, а цвет сохраняет присущее ему богатство, только звучит мягко, как звук рояля под педалью. Делакруа как-то внес в «Дневник» такую запись: «...цвет таит в себе еще неразгаданную и более могущественную силу, чем обычно думают». Венецианов вслух таких слов не произносил, но такие работы, как «Девушка в голубом сарафане», как несколько ранее созданная «Девушка с васильками», громко говорят: он на следующем витке жизни, преступив минувший предел, по-новому увлечен выведыванием тайн природного цвета, поиском живописных средств «опубликования» этих тайн. Он уже не импульсивно, а вполне сознательно видит источник обогащения цвета в самом способе нанесения краски. Холст «Девушка в голубом сарафане» написан сложно: кое-где красочный слой уплотнен, кое-где так прозрачен, легок, что местами проглядывает плетение холста. Очевидно, он догадался: нюансов цвета можно добиться, даже не меняя состава цвета. Раздельные мазки, положенные в разных направлениях, чуть поинюму отражают свет, рождая неожиданно добавочные, тончайшие переходы, оттенки того же цвета. Сочетание плотного и прозрачного письма в одном холсте создает таинственное мерцание, трудно определяемое словами, но улавливаемое внимательным искусственным глазом. Поразительные, нередко неожиданные для самого художника

эффекты таит и раздельный мазок. Делакруа тоже открыл для себя этот секрет, хоть и не подыскал ему адекватного словесного выражения: «На известном расстоянии,— записывает он в «Дневнике»,— мазок растворяется в одном впечатлении, но он придает живописи тот акцент, которого ей не может дать слитность краски». Все неудачные или малоудачные картины позднего Венецианова написаны по принципу «слитности краски», гладкописью. Все то, что с правом можно причислить к шедеврам последних лет,— мазком раздельным.

Среди работ последних полутора десятков лет насчитывается несколько значительных. Это «Крестьянская девушка», ныне хранящаяся в Государственной картинной галерее Армении, это неоконченный портрет дочерей, «Крестьянская девушка за вышиванием», «Девушка в платке», «Крестьянка Тверской губернии», «Крестьянка с ребенком» и, наконец, несколько тончайших портретных рисунков — портрет А. К. Трескиной, «Портрет крестьянки» и датированный предмертным, 1846 годом «Портрет девушки».

Почти во всех лицах женщины, глядящих с поздних портретов Венецианова, будь то крестьянки или люди иного сословия, молодые, пожилые или старые, появляется новая нота, нота печали, выражение тяжелой сосредоточенной задумчивости, утомленности, подчас безрадостной, вызывающей щемящее чувство сопереживания у зрителя. Прежде Венецианов почти никогда не обращался к таким состояниям человеческой души. Теперь он обогащает искусство новыми психологическими оттенками жизни человеческого духа. Он познал в полной мере боль и страдание, разъедающую горечь неудач и всеильную мощь интриг, людского лицемерия. В последних работах, перекрывая все, звучит нота печали. Последние его работы оплачены дорогой ценой боли и страданий, физических и духовных. Стареющее тело отказывалось послушно служить, как прежде. В письмах последних лет жалобы на его «непослушанье» звучат все горше, все чаще. В том самом письме 25 декабря 1841 года, помеченном и часом — «5 часов утра», в котором художник сообщал Милюкову о своих тщетных хлопотах, он писал: «Захилел было, начали делаться волнения крови и кидаться в голову. Десять дней я ел холодную с сахаром воду, а иногда холодную уху и кислую капусту, иногда часу не мог быть в комнате, а выходил на воздух и ходил раза по два и по три к взморью». Он теперь ложится спать до полуночи: «По 62-летнему праву привожу себя в горизонтальное положение в 11 часов...» «Общая пашава ко мне привязалась», — присовокупляет он. То, что он именует «общей пашавой», это уже не только телесный недуг, но тяжелая угнетенность духа. Он никогда не был поборником идеи необходимости страдания для творца. Он не принадлежал к числу тех, кто считал, что болью надо даже гордиться, ибо дорого обходившийся смертному дар испытывать ее остроту неотделим от творчества и даже как бы возносит творца над людьми, удовлетворяющимися нехит-

рым миром обыденности. Давно разошедшийся с Гоголем, он не мог знать, к какой мысли пришел так много страдавший писатель: тот почувствовал, что все неудачи и неприятности имели в его жизни «непостижимо-изумительный смысл», они оказывались для него в конечном счете «спасительными», имели в себе нечто «эластическое; касаясь их, мне казалось, я отпрыгивал выше...». Вот с этим Венецианов, наверное, согласился бы: когда человек сумеет преодолеть боль и страдание, подняться над ними, вот только тогда он достигает высокой точки, с которой начинает видеть больше, чем благополучные люди, с которой делается как бы способнее постичь умом и сердцем смысл земного бытия.

Отдавал себе во всем этом сознательный отчет Венецианов или нет, как бы там ни было, преодоленные страдания переплавлялись в материал творчества. Как ни грустно это признать, но на благо шло и одиночество. Всю жизнь он страдал от отсутствия «парной души». Особенно остро — после смерти Марфы Афанасьевны. В человеке извечно заложено страстное стремление к диалогу, он жаждет говорить не только для того, чтобы его слушали, но с надеждой на то, что его слышат, что его понимают. И как много в долгой истории человечества рождалось высокоодаренных, тонких, умных людей, которые, встретив желанную «парную» душу или вообразив, что ее встретили, выговаривались до осушения души, до последнего остатка. Где теперь их мудрые прозрения? Слова, отзвучав, затерялись в безбрежности пространства и времени. Для творца и одиночество оборачивалось благом. Об этом задумывались, задумываются и будут думать впредь художники и поэты минувших и грядущих поколений. Современник Венецианова, замечательный поэт К. Батюшков, вопрошал: «Но в минуту вдохновения, в сладостную минуту очарования поэтического я никогда не взял бы пера моего, если бы нашел сердце, способное чувствовать вполне то, что я чувствую; если бы мог передать ему все тайные помышления, всю свежесть моего мечтания и заставить в нем трепетать те же струны, которые издал голос в моем сердце. Где сыскать сердце, готовое разделить с нами все чувства и ощущения наши? Нет его с нами — и мы прибегаем к искусству выражать мысли свои в сладостной надежде, что есть на земле сердца добрые, умы образованные, для которых сильное и благородное чувство, счастливое выражение, прекрасный стих и страница живой, красноречивой прозы — суть сокровища истинные...»

В надежде на «сердца добрые», на «умы образованные» Венецианов вел свой монолог до последнего дня жизни.

Все новые лица возникают из-под его кисти. Человеческое лицо, «представитель высших духовных даров», по выражению его современника Владимира Даля, всю жизнь влекло его более всего. Теперь, когда в столкновениях со столичной академической братией он познал двуличие, когда то и дело перед его доверчивым взором предста-

вали вместо лиц маски, личины, когда он на собственном опыте убедился в изощренности лицемерия, его с новой силой завораживает чистота лиц русских женщин. В их искренности, в нравственной возвышенности, простодушии ищет он убежища. Они ему близки, они ему родственны. Их естественность, чуждая двоедушью, теперь обретает в его глазах особенную ценность. В последних работах сословные признаки, которым он и прежде-то не придавал серьезного значения, занимают его еще меньше. Когда всматриваешься в черты Александры из «Портрета дочерей художника» и сравниваешь ее образ с крестьянкой («Крестьянская девушка» из Государственной картинной галереи Армении), поражаешься, как много в них общего. И суть не в том, что в самих чертах лиц обеих девушек есть сходство: упругая округлость шеи, форма носа, высокий, гладко-чистый лоб. Главное в том, что художник относится к обеим с тем же теплым чувством любовного уважения, душевной приязни, чуткого внимания. Он действительно со всей сосредоточенностью вникает в бытие внутренней жизни своих героинь. Он равно уважает их занятия, пусть одна из них просто шьет, а другая, Александра, держит в руках палитру и кисти. Он всегда считал, что мера ценности человеческой личности не в том, каким именно трудом занят человек, а в том, как он его исполняет, ведь только искренняя самоотдача в любой работе высекает даже из самых заурядных, повседневных дел искру поэзии. Он не только так думал, он всегда, всю свою жизнь старался так поступать, во всем, за что он ни брался, быть настоящим: настоящим художником, настоящим учителем, настоящим земледельцем. Эти жизненные призвания, житейские обязанности пребывали в нем в некоем единстве, сплетении. И какой-то личностной особенностью Венецианова, отзвуком его обыденной жизни воспринимается сделанная его рукой заметка в верхнем левом углу холста с портретом дочерей: «1841 года 12 июня, начали косить; 10 июля начали жать, а 30, и начали сеять и яровое жать, которое дожали 24 августа».

Портрет дочерей остался незавершенным. Верхняя часть холста — лица, часть фигур — доведены до полного завершения. Нижняя часть, за исключением тоже вполне законченных рук Александры с кистями и палитрой, не только не тронута цветом, — мы не отыщем на белой поверхности грунтовки даже слабого намека на обозначение контуров будущих форм. Так, случайная неоконченность портрета открывает еще одну особенность творческого метода художника: он не имел обыкновения, за редким исключением, делать на холсте или доске предварительный рисунок. Начертить абрис, а затем распространить его красками — этот прием был достоянием академизма, и Венецианов, как видно, его в своем активе не числил. Он сразу схватывает контур и цвет формы, он как бы «рисует» цветом. Судя по воспоминаниям племянника Венецианова, этот прием был ему свойствен с первых детских шагов в искусстве. Судя по позднему портре-

ту дочерей, Венецианов оставался верен этому, открытому им самим, впервые дерзко примененному против воли первого учителя приему.

Как мы уже имели возможность убедиться, Венецианов вообще не питал особого пристрастия к чистому рисунку: прирожденный живописец, он превыше всего ставил единство цветоформы. В самые последние годы жизни его вдруг потянуло к карандашу, к акварели. «Портрет крестьянки», сделанный в 1839 году, и «Портрет девушки» 1846 года неоспоримо становятся в ряд истинных шедевров Венецианова и с точки зрения пластической формы, и по глубине образного решения. Вновь портрет крестьянской девушки и девушки «из общества» словно бы настойчиво зовут рассматривать их вместе, одновременно. В них нет той похожести внешних черт, что есть в портрете Александры и молодой крестьянки с шитьем: там это сходство так разительно, что кажется, переставь девушек местами, переодень, перемени позы — и не почувствуется никакой натяжки. У героинь рисунков разный склад, разный тип лиц, разный характер, разное происхождение. Но, перекрывая индивидуальную неповторимость, их объединяет, сливает воедино общее состояние души: боязливая недоверчивость к миру, замкнутость, печаль. Это не та чуть печальная задумчивость, мечтательность с оттенком юношеской, пока еще безотчетной грусти, которая, случается, коснется как облачко молодого лица, промелькнет, бросив на него минутную тень, и уплывет. В этой печали ясно ощутим оттенок разочарования, какой-то взрослой горечи. Обе, и барышня и крестьянка, словно чем-то глубоко обижены. В то же время состояние обеих совершенно чуждо минутности чувства: это не раздосадованность, это не легкая преходящая печаль, вызванная случайной незадачей.

Так мало рисовавший, Венецианов поражает в этих портретах истине высочайшим рисовальным мастерством. Мягкими, легчайшими, нежными касаниями, соприкосновениями карандаша и бумаги из белого безмолвия, из белого небытия листа выплывают, проявляются плавные абрисы, текучие округлости форм. Никакого намека на антураж, на фон. И ощущение невесомых, прозрачных и все же материальных слоев воздуха, словно бы многократно окутывающих своей пеленой задумчивые лица. Листы лишены жестких контуров, они тонально-живописны по своей природе. Но тональное решение здесь очень своеобразно: Венецианов не использует всю постепенную растяжку тона от черного до белого. В «Портрете девушки» он берет одну громко звучащую ноту, так сказать, нижнего регистра: черные зрачки глаз и бархатная темнота прядей волос, а затем, пропуская почти всю клавиатуру (все черно-серые и плотно-серые тона), сразу переходит к последним звукам верхнего регистра — легчайшим светлым серым, почти бело-серым оттенкам. Моделировка лица проведена тщательно, реальный объем возрожден на плоскости, но сделано это буквально едва заметными и одновременно единственно точными ка-

саниями. Кажется, он боится потревожить печаль своей героини, будто его сочувственно-нежное, бережное отношение к ее душе диктует ему столь же бережную технику. Кажется, он рассказывает о ее потревоженном духе деликатным шепотом, но шепотом внятным и не бессвязным.

Созвучны по образному строю этим рисункам и «Крестьянская девушка за вышиванием», написанная в январе 1843 года в Сафонове, и, быть может, лучшая из поздних работ художника «Девушка с васильками». Из оливково-коричневой темноты фона выплывает на нас светлая, во всем светлом фигура. Плечи молодой девушки бессильно опущены, словно они познали уже тяжесть ноши жизни. Блестяще уловленная пластика юного тела, будто пронизанного вековой, неизбывной усталостью, как и печально-отрешенное лицо, как бессильно упавшие на усыпанные васильками колени руки, воссоздает на холсте внутренний мир человека, картину жизни его духа. Все в картине: мимика лица, движение тела, пластика форм, цвет — полностью освоены и покорены художником, властно подчинены решению этой наиглавнейшей задачи. Чувство безвременного утомления жизнью, пронизывающего картину, станет еще очевиднее, если мы припомним кого-либо из прежних венециановских героинь, хотя бы княжну Путятину. Там тоже запечатлен момент уединенного сосредоточения, у той девушки тоже в покойной позе опущены плечи. Но в ее покое ощущалась пружинистая сила, в ее покое жила потенция движения, в ее глазах мерцал свет, ее состояние — мечтательное приятие жизни. У «Девушки с васильками» потухший взор. Взгляд отстраненно-безразличен. Полудетские губы выучились складываться горькой складкой. Душа ее, как и у всех прежних венециановских героинь, чиста. Но — одинока. В нашем восприятии этого образа беспредметный нейтральный фон вдруг самовольно обретает какую-то мрачную силу. В общем контексте образа он воспринимается глухой вязкой тьмой, готовой поглотить светлую фигуру. Платок, лицо, одяние девушки — все выдержано в теплых, золотистых, светоносных желтоватых тонах. Неожиданную ноту тревожного беспокойства в этом звучании колорита вызывает в нас васильковая синева цветов и темно-синий глуховатый тон юбки. Венецианов умел когда-то делать синий цвет ликующим, яркостью и чистотой утверждающим радость бытия. Но в этой картине синий цвет, скорее не только сам цвет, а это сочетание желтоватой теплоты света, из плоти которого словно бы сотканы лицо, рубаха, передник, и холодной тенистости сине-голубых оттенков рождает в нас чувство одиночества и печали.

Не внешность человека, а его внутренний мир, не механическое сложение натуралистических правдоподобных деталей, черт лица, а художественный образ личности, не само обыденное событие, но образ события — вот что было одним из самых важных завоеваний Венецианова. Может быть, самым важным.

ГЛАВА ЧЕТЫРНАДЦАТАЯ

Теперь, когда мы взошли вместе со старым художником на последние вершины его творческого пути, пришла пора поискать ответ, откуда же он взялся, этот феномен, почти самоучка, какие родники питали его творчество, на какой почве он вырос?

Современники дружно называли Венецианова русским Теньером. Его произведения были отнесены всего лишь к «приятному роду живописи, изображающей разные домашние и народные увеселения». Воейков, искренне симпатизировавший художнику, настойчиво рекомендовал ему заняться мило-развлекательными сюжетами в духе Тенирса. А. Бенуа полагал, что в лучших картинах Венецианов «прямо приближается к тонкости и гармонии старых голландцев».

Конечно, Венецианов смотрел на жизнь и искусство широко открытыми глазами. В ту пору в Эрмитаже было несколько сот произведений голландской и фламандской школ. Общее впечатление от этой линии в истории искусства не могло пройти совсем бесследно. Отчасти дух искусства этих школ имел отзвук в творчестве русского мастера. Но лишь далекий отзвук, лишь отдаленные ассоциации. Сам Венецианов никогда в Эрмитаже не копировал ни голландцев, ни фламандцев. Он изучал, копируя, Рафаэля, Ван Дейка, Рубенса. Что касается до Давида Тенирса Младшего, то его развлекательные жанры, в которых фигурки крестьян играют роль стаффажа, бесконечно далеки от творчества Венецианова. Общее у них лишь одно: жизненный материал искусства обоих — крестьяне. Внутреннего мира своих героев Тенирс и не касался, его сценки идилличны, откровенно пасторальны. Не случайно своей приятной облегченностью они были так по душе бюргерам. В них нет ни критики пороков, как у Броувера, учителя Тенирса, ни венециановского сопереживания своим героям, восхищения ими. Придворный живописец и камергер двора правителя Нидерландов, Тенирс — бесхитростный описатель деревенских праздников, крестьянских свадеб, трактирных драк.

Вот что еще было бесконечно чуждо Венецианову в творчестве мастеров голландской и фламандской школы — их тяга к острохарактерному, гротескному. Вспомним для примера хотя бы такого выдающегося мастера, как Питер Артенс. Казалось бы, в своих крестьянских жанрах он стремился к изображению веселых сцен, воспевая изобилие плодов земли, беспечальное бытие своих героев. Но сами-то герои у него почти всегда недвижны, принижены, скованы. Их тела худы и неловки в движениях, их лица иссечены глубокими морщинами. Неприглядные, некрасивые, покорные судьбе, эти люди являют собой скорее дегероизацию крестьянина, в противоположность возвышенной героике образов, созданных Венециановым.

Венецианов преклонялся перед мастерами совсем иного рода. Помимо тех, кого он копировал, он называет Рембрандта, Тициана, Пе-

руджино, Микеланджело, Пуссена. И еще — на это как-то никто прежде не обращал внимания — он говорит о французских «scène de société». Кого, что он мог иметь в виду? Слащавая назидательность Ж.-Б. Греза была ему чужда в высшей степени. Но вот сравнительный анализ творчества Венецианова и замечательного французского мастера Ж.-Б. Шардена обнаруживает просто поразительную близость мироощущения, духовного мира, человеческих качеств, наконец, творческого метода обоих художников. Шарден умер за год до рождения Венецианова. На глазах последнего шел процесс общественного постижения искусства выдающегося мастера того направления, которое получило тогда во Франции наименование «живописи реального мира».

Поставим в воображении рядом автопортрет Шардена и автопортрет Венецианова. Какая поражающая родственность! В обоих отсутствует самолюбование, поза, попытка придать своему облику вес, значительность или загадочность. В обоих нет ни нарядной красочности, ни многоговорливых деталей. В обоих главное внимание обращено на духовный мир мыслящей личности. Цветовая гамма здесь и там скупа, хочется сказать — серьезна. С обоих автопортретов на нас смотрят люди сходного характера: стойкие и прямодушные, убежденные в правоте избранного ими пути в жизни и в творчестве. Помимо сказанного, Шарден и Венецианов удивительно похожи друг на друга. И внешностью, и внутренней сутью, в ней выраженной. Им обоим свойственно углубленное созерцание реального мира, мира простых людей, их каждодневных занятий, их вещей. Шарден, как и Венецианов, почти не пользовался подготовительными рисунками и эскизами. Оба предпочитали писать прямо с натуры, прежде долго и вдумчиво компоуя, переставляя людей и предметы в самой действительности, ища не только равновесия масс, но и цветовое единство. Как и для Венецианова, работа с натуры для Шардена — боевой лозунг. Оба созревали долго: оба обрели мир своих героев примерно к пятидесяти годам. Для обоих характерна манера письма маленькими мазочками, ибо тот и другой стремились добиться реального цветового тона сочетанием нескольких отдельных красок. Шарден признавался современниками великим мастером *pâte*, то есть красочного «теста», «месива», Бенуа и его единомышленники более прочего ценили в Венецианове как раз это свойство, употребляя в суждениях о Венецианове этот же французский термин — *pâte*. И Шарден, и Венецианов владели в полной мере редким даром преобразовать обыденность в высокую поэзию. Оба, француз и русский, получили звание академика за «низкий» род живописи — один за натюрморт, другой за портрет.

И того и другого увлекали теоретические проблемы искусства. Оба решали свои живописно-пластические, образные задачи, осмысляя и скопленный веками опыт, и результаты собственных исканий

и экспериментов. Оба всю жизнь почти целиком прожили бок о бок с главными своими героями — Шарден на окраине Парижа, где жили по преимуществу люди третьего сословия, Венецианов — в Сафонкове. Даже «география» их жизни схожа: Шарден почти не покидал Парижа, кроме кратких наездов в Фонтенбло и Руан, Венецианов, за исключением двух поездок к родным в Ставрополе, знал одну постоянную дорогу: Петербург — Сафонково и обратно. У Венецианова главные герои — крестьяне. У Шардена — мелкие буржуа. Оба умели найти в простых людях красоту и достоинство, высокую нравственность и чистоту. В портретах оба предпочитали изображать жену, друзей и их детей; портретов парадных, заказных почти не делали. Обоим нравилась техника пастели, с той лишь разницей, что Венецианов был к ней пристрастен в молодые годы, а Шарден в старости. Бытовые сцены Шардена «Хозяйка», «Прачка», «Разносчица», «Кухарка» полны живой непосредственности. А его «Трудолюбивая мать» разительно схожа с венециановским «Утром помещицы». Обе картины близки по сюжету: в одной мать раздает дочкам задание мотать шерсть, в другой — помещица распределяет меж крестьянками лен для чесания волны. Обоим картинам присуща скромность обстановки. Даже зеленая ширма есть тут и там. Но главное, что сближает бытовые сцены мастеров, — умение по-новому взглянуть на примелькавшееся, опозитивировать мелкие события обыденности, возвести их в «перл создания», открыть в мерной смене похожих друг на друга дней такую возвышенную красоту, о существовании которой до них мало кто и подозревал.

Предшественником Шардена в «живописи реального мира» был замечательный французский живописец Луи Ленен. В его картинах — как у Шардена, как у Венецианова — господствует возвышенная атмосфера, гармонично сочетающаяся с жизненной правдой характеров, движений, жестов, картин природы. Как у Венецианова, у Ленена отсутствует бурное движение, динамика, не склонен он и к повествовательному началу, к попыткам временного развития сюжета. Он тоже выбирал из потока мелькающей перед глазами повседневности состояния устойчивые, длительные, рождавшие замедленно-размеренные ритмы композиции его картин. Ленен счастливо избегал поверхностной, столь свойственной тому же Тенирсу, идиллической сельской экзотики. Его крестьяне — люди до величавости спокойные, сдержанные в проявлении чувств, редко улыбающиеся, торжественно вершащие свои простые и вечные дела. И самое, пожалуй, главное, что заставляет нас, глядя на творения Венецианова, вспомнить и Ленена, — та возвышенно-поэтическая тональность, с которой оба утверждали высокую нравственную основу крестьянского труда, крестьянской жизни, неразрывно, извечно и навсегда связанной с родной землей.

Близость, ясно видная в творчестве Шардена и Венецианова, но исчерпывается вышесказанным. Шарден не только не любил — он терпеть не мог многоцветья. Венецианов призывал учеников ограничивать свою палитру и утверждал, что «цветность не колорит». Оба любили изображать детей и оба делали это с естественной непринужденностью, что не было свойственно искусству, им современному. Произведения того и другого родились из чувства уважения, искреннего преклонения перед натурой. «Пользуются красками, но пишут чувством», — любил повторять Шарден. Под этими словами мог бы подписаться и Венецианов. Приведем маленький отрывок из «Очерка о жизни Шардена» Ш.-Н. Кошена: «Вот, говорил он сам себе, предмет, который требуется изобразить. Чтобы передать его со всей правдивостью, мне нужно забыть все, что я видел, и даже ту манеру, в которой этот предмет передавался другими». Вспомним, что Венецианов, приступая к работе над «Гумном», признавался, как ему мешал «манер», двенадцатилетним копированием в Эрмитаже приобретенный. Шарден тоже всю жизнь обучал молодежь. Оба воспитывали будущих художников в духе беспрекословного уважения к живой натуре. Наконец, в силу новаторства, самобытности, в силу резкого отличия от общепринятых канонов и Шарден, и Венецианов оказались в своем времени фигурами одинокими.

Работы Шардена были в Эрмитаже. В 1772 году приобретена картина «Прачки», принадлежала Эрмитажу и «Молитва перед обедом». Натюрморт «Атрибуты искусства», специально заказанный Шардену для Петербургской Академии художеств, в 1766 году был также передан в Эрмитаж. Так что имя Шардена не только хорошо было известно в России, но и пользовалось особенной популярностью в художественных кругах русской столицы.

Но даже если бы Венецианов не видел работ Шардена — как наверняка не видел столь близкого некоторым его образам «Портрета девушки» Вермера Делфтского или «Дворика в Делфте» де Хоха, решение пространства в котором много ближе венециановскому «Гумну», нежели в картине Гране, — от этого не только не уменьшилась бы родственность русского и французского художников, но и не пошатнулось утверждение о некоей преемственности традиций, идущей от Шардена к Венецианову. Ибо у искусства своя, не вполне пока доступная логическим определениям «память», свой таинственный мир. Кроме явной, всем очевидной преемственности того или иного явления искусства, существует скрытая от глаз «внутренняя память». А. Каменский в одной из статей определяет это явление еще и как «несколько таинственный, глубокого залегания подтекст культуры, сформированный и отшлифованный веками». Эта «внутренняя память» включает в себя и традиции мирового искусства.

Венецианова — так повелось с легкой руки его современника и первого биографа П. Н. Петрова — принято называть «отцом рус-

ского бытового жанра». «Сын» Тенирса, «отец» жанра... Сегодня трудно без коррективов принять эти определения. В сущности, бытовой жанр как разновидность искусства сопровождал человечество едва ли не с самой его колыбели. По последним данным, род человеческий существует около двух миллионов лет, а современный homo sapiens — всего лишь около сорока тысячелетий. Именно ему принадлежит великое откровение: претворение линии и пятна в изображение. И первые изображения, появившиеся сорок тысяч лет назад, чаще всего являли собой сцены охоты, так что зародился жанр давно. В дальнейшем искусство жанра все теснее связывалось с темой труда — человечество никогда не забывало, кто его кормит, одевает, строит жилища, корабли, пашет и жнет. И именно крестьянский труд, труд земледельца, дававшего хлеб насущный, особенно часто становился предметом изображения. Примеров тому — огромное множество. Приведем лишь один. До нас не дошел знаменитый «Ахиллов щит», но в «Илиаде», которую Н. Гнедич переводил как раз в венециановское время, сохранилось яркое описание всего того, что на щите изобразил художник:

Представил он здесь и широкое поле, тучную пашню,
Рыхлый три раза распаханый пар: на нем землепашцы
Гонят волов яремных, вперед и назад обращаясь...
Далее выделал поле с высокими нивами; жатву
Жали наемники, острыми в дланях серпами сверкая,
Здесь под серпом колосья ложились рядами,
Там перевязчики их в снопы густые вязали...

Тема труда, бытовой жанр существовали в искусстве издревле, обретая в разное время, в разных странах различные национальные формы.

«Сам художник может не соприкасаться непосредственно с теми явлениями, которые ему предшествуют, может даже — в случае знания или интуитивно — отвергать их», — справедливо замечает Д. Сарабьянов в одной из своих книг о творчестве Федотова и затем приводит такую формулировку М. Бахтина из работы «Поэтика Достоевского»: «Жанр живет настоящим, но всегда помнит свое прошлое, свое начало. Жанр — представитель памяти в процессе литературного развития», равно как и развития изобразительного искусства, добавим мы.

Память искусства не знает границ географических, границ времени. Но вместе с тем у художника национального в формировании его творчества ведущее значение имеет, конечно, своя родная, национальная традиция. О духовной близости древнерусской иконописи и творчества Венецианова мы уже говорили немало. Однако сейчас, в конкретном разговоре об истоках его творчества, необходимо несколько добавлений. Было бы нелепо утверждать, что Венецианов

специально изучал древнерусскую живопись для того, чтобы сознательно развивать ее традиции в своем искусстве. Он и вовсе ее, быть может, не изучал в точном значении этого слова. Но он не мог не видеть, как тут и там, сквозь каноны и установления вдруг проскальзывает в иконах живое движение, живое чувство, а нередко и целая почти житейская, почти жанровая сцена. Это встречалось даже в суровой новгородской иконописи, хотя в ней житийная сцена в клеймах, несмотря на элементы реальной архитектуры, быта, никогда не становилась обыденно живой, в ней всегда держалась дистанция между миром реальным и миром метафизическим, идеальным. Зато в живописи ярославской школы клейма некоторых икон, особенно посвященных житию богоматери, пророков и святых, настолько живы, что можно с полным правом сказать: вот где таится чистый родник, исток живописания быта, бытописания, бытовой русской живописи. Замечательный ярославский мастер Семен Спиридонов Холмогорец создавал свои лучшие произведения всего за столетие до появления Венецианова на свет — в 1670—1680-х годах. Его житийные иконы — целое собрание живых сцен, они обнаруживают тягу мастера к достоверности. В иконах Холмогорца поражает не только живое разнообразие сюжетов, правда движений. В некоторых — например, в одном из клейм иконы «Николай Чудотворец в житии», изображающем плаванье в Палестину, — он смело разрушает традиционную плоскостность, «завоевывает» пространство. Центральная композиция иконы Холмогорца «Илья Пророк в житии» — по сути дела, своеобразный «портрет в пейзаже», нечто неслыханное в традиционном искусстве иконописи. Фигура почти наполовину приходится на фон небесной голубой глади. Это ведь тот же самый прием заниженного горизонта, который применен Венециановым в картине «На пашне» и которому трудно найти аналогию в тогдашнем русском светском искусстве.

Конечно, не может быть и речи о прямом заимствовании тех или иных приемов Холмогорца. Суть заключается в определенной близости задачи: поиски средств монументализации образа, передачи его внутренней значительности, связи с земной и небесной Вселенной приводят обоих русских мастеров к сходному композиционному приему. Кстати сказать, в таких работах, как «Сенокос», «На жатве», Венецианов в стремлении к возвышенности и значительности идеи и образов интуитивно старается так построить композицию, чтобы лица героинь, как в иконах, приходились на цельную плоскость нейтрального фона — копка сена в «Сенокосе», золотистая (как золотой фон многих икон) стена ржи в картине «На жатве».

Русские иконописцы создали непревзойденные образцы воплощенной душевной чистоты, возвышенности духа. Старые мастера относились к своим божественным героям и изображали их как лучших из людей. Традиция гуманизма вообще особо свойственна рус-

скому национальному искусству, народному и профессиональному; исток ее — в древнерусской живописи. Венецианов и в этом аспекте оказывается наследником и продолжателем самой древней традиции отечественного искусства.

Семен Холмогорец не единожды обращается в своем творчестве к такому сюжету: евангелист Лука пишет икону «Богоматерь с младенцем». В одном клейме он показывает одновременно три разновременных события: работа над иконой дана крупно, на переднем плане, а сзади еще два эпизода — художник показывает созданную им икону «заказчице», сидящей в кресле богоматери; в последнем эпизоде икона установлена в положенном ей месте на консоль, а автор с робостью и трепетом издалека разглядывает создание рук своих. Причем фигура и особенно лицо Луки так остро индивидуальны, что невольно возникает вопрос, не свои ли черты запечатлел здесь Холмогорец. Если это так, то, возможно, это первый в истории русского искусства автопортрет.

Во второй половине XVIII века в русском искусстве пусть не часто, но все же появлялись жанровые сцены. И. Ерменев создал серию рисунков трагически-величавых русских нищих и сцену под названием «Крестьяне за обедом», Н. Аргунов — «Смеющегося крестьянина» и «Крестьянина со стаканом в руке», А. Вишняков — «Крестьянскую пирушку». В 1786 году Я. Меттенлейтер пишет «Крестьянский обед» по программе, заданной Академией художеств: «Представить российских деревенских жителей обоих полов за обеденным столом, где бы видно было по их состоянию всякое изобилие, равно посуда бы столовая соответствовала, и где пристойно означить и их орудие; фигуры расположить исторически». Немало найдется и других примеров обращения русских художников той поры к сюжетам из крестьянской жизни: «Доение коровы» М. Иванова, «Храмовый праздник» и «Праздник в деревне» И. Тонкова и другие. Так же как во время эллинизма, когда в обществе все слышнее звучали голоса противников рабства, так и в России второй половины XVIII века с развитием идей Просвещения, идей осуждения и даже отрицания крепостного права искусство откликается на новые проблемы, обращаясь к темам из жизни подневольного народа. Тот же процесс шел и в литературе. В конце 1770-х годов появляются такие сочинения, как «Народное игрище» неизвестного автора, «Воспитание» Д. Волкова, «Деревенский праздник» В. Майкова. Правда, прогрессивное значение почти всех этих созданий сводится в основном лишь к одному — самому факту обращения к сюжетам из народной жизни. Художники твердо помнили, что «фигуры» надобно «расположить исторически». Отсюда — выпренность их картин. Они понимали за главную свою задачу растрогать помещика, показать ему, что и крестьяне суть не нечто среднее между вещью и животным, что они тоже «человеки». Отсюда почти у всех авторов возникает слезливая

сентиментальщина. Но и эти жанры имели свое значение для того же Венецианова: они помогли ему понять, как не надо изображать крестьян. Осмысленное отрицание — тоже необходимый этап развития творческого пути ищущего художника.

Картины маловыразительные отринуть не трудно. А вот Михаил Шибанов такими своими работами, как «Крестьянский обед», «Празднество свадебного договора», задал задачу посложней. Написанные по заветам дорогого Венецианову классицизма, производящие впечатление классической оды на заданную тему, картины эти имели свою притягательную силу: спокойное равновесие масс; чувственное созерцание, сливаясь с идеальным представлением, создает возвышенные, очищенные от минутного, случайного образы. Житейское, каждодневное, будничное «вычтено» из изображения. Исторической задачей Венецианова как раз и будет введение этого пока «вычтенного» в сферу искусства. Фигуры в картинах Шибанова лишены живого движения, ибо, по заветам классицизма, вечное должно возобладать над сегодняшним, временным, сиюминутным. И все же Шибанов писал свои, построенные на манер исторических картин сцены с натуры, с живой натуры в селе Татарове Суздальской губернии, что он и засвидетельствовал надписью на обороте холстов. Именно благодаря тому, что Шибанов работал с натуры, он сумел достичь в образах старухи из «Свадебного договора» и старика из картины «Крестьянский обед» такой пронзительной правды, какой тогда еще не знала русская живопись.

Так что «отцов» у русской жанровой живописи было немало. До Венецианова было множество отдельных ручейков, которые усилиями всей венециановской жизни слились в единое, яркое, цельное течение. И в этих своих усилиях он не был одинок. К жанру в ту пору — чуть позже, а иногда и чуть раньше Венецианова — обращаются каждый на свой лад Кипренский и Орловский, Тропинин и молодой Брюллов. И даже художник-философ Александр Иванов в 1830-х годах создает несколько прекрасных жанровых сцен, будто забыв на время, что сам считал жанр, «кроме Федотова-с», о котором знал в своем итальянском далеко лишь понаслышке, — «пустяками». Причем он работает над своими акварелями «Жених, выбирающий кольцо своей невесте», «Октябрьские праздники», «Ave Maria», продолжая и развивая тот новаторский живописный метод, который он отыскал и утвердил как единственно свой в этюдах к «Явлению Христа народу». Мастерское решение пространства, связующая роль светотени, живописно-пластический метод, а главное — острая индивидуализация героев, увиденных им на улицах Рима, умение не только постигать внутреннее состояние, но и выражать его в лицах и движениях отличают жанровые сцены замечательного художника.

Пример Иванова важен, ибо его обращение к бытовым сценам делает особенно очевидным — пора для жанра приспела. В минувшем

пеке люди жили как бы не на земле, они витали в облаках идеальных представлений о жизни, в некоем волшебном царстве олимпийцев. Созрела, наконец, острая потребность спуститься на землю, постараться постичь правду живой земной жизни. В этой великой работе Венецианов был не единственным. Но тут необходима одна весьма существенная оговорка. Дело в том, что лучшие работы Венецианова — «На пашне», «На жатве», «Сенокос» — могут быть отнесены к чисто бытовой живописи скорее по теме, сюжету, но не по совокупности идейно-пластического содержания. Один из венециановских современников немецкий живописец А. Фейербах писал: «Итак, одухотворенное изображение современной жизни в современных костюмах может быть в лучшем смысле слова названо исторической живописью». Лучшие венециановские произведения по сути своей — монументальность, возвышенная поэзия — перехлестывают рамки общепринятого понятия «бытовая живопись». Создаваемые в гуще современной автору жизни, они кажутся словно бы понятыми и оцененными с точки зрения будущего, с большой дистанции, с которой видно лишь главное, существенное, имеющее непреходящее значение, а мелочи, все второстепенное и третьестепенное неразличимо. Забавный парадокс: Тонков, Вишняков, даже и Шибанов строили композиции своих картин с изображением быта крестьян как исторические, но они в большинстве своем ценны мимолетными бытовыми подробностями, они остались принадлежащими лишь истории, своему времени. Венецианов же целиком предавался природе в первую очередь, не помышляя об исторической значимости своих «картиночек» и «этюдииков». Но именно его творениям была суждена долгая жизнь, они-то как раз и воспринимаются сегодня как бы историческими, ибо в них отражен лик времени и дух народа. Каждая лучшая его работа вплавлена в традиции национального искусства и одновременно не только прочно впаяна в общую картину современного ему русского искусства, но, став новой, не существовавшей до художника реальностью, становилась реальным фактом самой жизни.

Но вино не делают из вина, как хлеб не пекут из хлеба. Подлинное искусство не рождается от искусства. Его рождает жизнь, и в формировании метода Венецианова решающее значение имели и те события, свидетелем которых он по воле судьбы и времени рождения оказался, и идеи, владевшие тогда обществом, и люди, встречавшиеся на его жизненном пути, и, наконец, образ собственной его жизни, опыт длинной череды прожитых им дней.

Воспитанный на высоких идеях Просвещения, лично соприкоснувшийся с некоторыми декабристами, Венецианов ближе многих своих современников принял к сердцу мысль о народности искусства. Это стало естественной основой истинной современности его творчества, ибо его время характеризовалось, по словам профессора Московского университета Н. Надеждина, «мощным направлением

современного гения к народности». Когда-то, в тот знаменательный 1818 год, когда Венецианов оставил для искусства чиновничью службу, Вяземский в письме А. Тургеневу, говоря о «русской краске», которую он стремился придать своей поэме «Первый снег», предложил называть подобное качество художественного произведения «народностью». С той поры термин прочно вошел в литературно-художественный обиход. Содержание его со временем менялось, усложнялось, обретало более отчетливые очертания; шел процесс сближения двух понятий — народности и правды, что Белинский и выразил почти апокрифически: «Если изображение жизни верно, то и народно».

В этих своих исканиях Венецианов чувствовал себя среди братьев-художников довольно одиноко. Потому-то такой радостью для него стала встреча с народным поэтом Кольцовым. И поэт с такой же готовностью пошел на сближение. Помимо близости творчества, оба они оказались, один в художественном кругу, другой в среде тогдашних литераторов, фигурами необычными, экстраординарными. Один ясно понимал, что создает картины, должны кататься публике «дикими предметами», а Кольцов так говорил о себе: «Что ж делать! Я такой поэт, что на Руси смешнее нет!» Белинский, защищая Кольцова, его непритязательную простоту, негодовал на малую просвещенность публики, которой не довольно сочинений поэта, дабы удостовериться в его таланте; ей надобно, чтобы шипит появлялся перед ее взорами не иначе как «в поэтическом мундире» — с кудрями до плеч, вдохновенным взором или с поэтическим опьянением, некоторым безумием в манерах. Рядом с Кольцовым под защиту Белинского мог стать и невзрачный Венецианов. Оба творили не шумно, не на публику, не напоказ.

Отрадой сердцу была и недолгая дружба со Станкевичем, обрвавшаяся ранней смертью юноши — Станкевич скончался двадцати семи лет от роду в 1840 году. Для Венецианова эта встреча была словно бы реализацией во плоти его идеального представления о человеке. Вот кто сумел с блеском свершить дело своей жизни — «построить в себе человека!» Именно поэтому его имя, имя человека высокообразованного, но почти ничего не написавшего, опубликовавшего всего лишь несколько переводов, стало тем не менее для лучших людей эпохи — Белинского, Герцена, Добролюбова, Аксакова и многих других — символом идеала. Станкевич самой натурой своей рождал в окружающих людях желание приблизиться к нему по нравственной красоте. Он, как Чаадаев, как Лунин, как многие декабристы в изгнании, как Пушкин, принадлежал к тем личностям, на которых держится нравственный уровень эпохи. Все в нем было Венецианову близко до боли, все мило. В его пристрастии к высоким идеалам не было ничего выпяченного или напускного, высокий духовный строй пронизывал все его существо. По словам Добролюбова, он сумел выработать для себя строгие правила, высокие убеждения

и жить в согласии с ними: «Нас пленяло в Станкевиче именно это постоянное согласие с самим собою», «гармония его существа с требованиями чистой нравственности». Станкевич был твердо уверен, что человек не может иначе удовлетвориться, как «полным согласием с самим собою, и что искать этого удовлетворения и согласия всякий не только может, но и должен». Путь к этому один — самопознание, самоусовершенствование. Как раз этим путем старался всю жизнь следовать Венецианов.

Уже в поздние тяжкие годы Венецианов, словно подводя итоги, словно утверждаясь в правильности давних своих мыслей, пишет: «Кто привыкнет жить с самим собою, тот вместе приучится жить со всеми, то есть снисходить всем, а через это избавится иметь нужду городскую льстить, следовательно, избавится рабства». Мысли эти близки не только Станкевичу. А. Иванов в недолгую пору восхищения Брюлловым в черновике письма к нему говорит, что «мир с самим собою, а следовательно и с другими» — необходимое нравственное свойство, что как раз отсутствие такового у Брюллова, при всем блеске живописного таланта, не дает ему возможности стать предтечей расцвета русского искусства. В другой черновой записи Иванов высказывает такую мысль: «...только тогда человек совершенно отличается от четвероногих, когда он углубляется в себя, мирится с собою, ему подобными...» И когда Иванов отмечает в натуре Венецианова как раз это качество — то, что «он умеет сойтись с людьми, с которыми живет», — подобная похвала в устах Иванова обретает особую вескость: он находит в Венецианове качество, которое ценил в художнике-творце превыше многих других.

Венецианов сам считал себя философом «деревенским», доморощенным. Мы не знаем, читал ли он философскую литературу; в его письмах упоминается лишь вольтеровский «Гурон». Тем интереснее, что некоторые его мысли, как чистое эхо, откликаются на ряд важных нравственных идей современности. Идеей самоусовершенствования был охвачен не только Иванов или Станкевич, но и Чаадаев, полагавший, что человек должен жить так, словно бы рядом с ним постоянно присутствует бог, наблюдающий каждый его поступок, всякое движение души. Почти так же считал Иванов: человек должен жить, «углубляясь в свой разум как в зеркало присутствия божия».

Венецианов — тоже человек верующий, но в формулировках Чаадаева и Иванова он в своей обыденной жизни как-то по-домашнему заменял бога собственной совестью и семьей, тут он ближе Жуковскому, полагавшему, что высшее «судилище» для человека — его собственное семейство. Как и Чаадаев, Венецианов не приемлет эгоцентризма, «самости». Вот отрывок из одного его письма: «Ах, мой желанный Николай Петрович, как тот счастлив, кого не ослепляет едкой свет необузданной суетности, всегда управляемой безумной самостью, и кто может видеть узника, влекущегося на золотой цепи

в страшную неволю этикета, должности, чести и всякой модной сволочи обязанностей!»

В одном из недошедших до нас философических писем Чаадаева, известном в пересказе Надеждина, Чаадаев со страстью выступает именно против эгоцентрической «самости», применяя тот же редко употреблявшийся термин. Чаадаев полагает, что борьба с «самостью», с порывами личного своеволия является высшей степенью самоусовершенствования человека. В свою очередь другой современник Венецианова, Батюшков, говорит об идеале художника почти теми же словами, что и Венецианов в этом письме: он мечтает о человеке, свободном от «неволи должностей и сковывающих его сущность предрассудков». Душа такого человека «нежна и страстна», открыта впечатлениям природы и в то же время способна откликнуться на все высокое, исполнена «благоволения ко всему человечеству».

Зрелые годы жизни и творчества Венецианова приходится на пушкинскую пору. Имя великого поэта звучало в нашем повествовании не единожды. Трудно утверждать, испытал ли Венецианов, будучи старше Пушкина на двадцать лет, на себе его влияние. Гораздо важнее другое: каждый шел своим путем, но по прошествии большого времени оказалось, что не только направление пути было у обоих общее, а и в мыслях, в понимании некоторых творческих задач, нравственных проблем у поэта и художника оказалось немало родственного.

В 1828 году Венецианов писал портрет Марии Матвеевны Философовой, помещицы Новоржевского уезда Псковской губернии. Ее отец, Матвей Евстигнеевич Рокотов, был псковским предводителем дворянства. Его-то сыну Ивану был поручен надзор за опальным поэтом, благо Михайловское располагалось всего в верстах сорока от рокотовского имения. Иван Рокотов нашел в себе сил отказаться от позорной слежки. Венецианов на протяжении долгих лет поддерживал отношения с Философовыми, тем более что Новоржевский уезд близко подходил к границе Тверской губернии. Он, несомненно, не раз бывал там, быть может, и портрет Марии Матвеевны писался у нее дома. Отношения были столь дружескими, что Венецианов не только обучал живописи одного из крепостных Философовых, но и, поскольку в их доме было небольшое собрание живописи, посылал своих учеников к ним для работы над копиями. У Философовых долгое время бережно хранился не только портрет хозяйки дома кисти Венецианова и прелестная картина «Мальчик со змеем», но и ряд работ его учеников. Когда Пушкин 9 августа 1824 года прибыл в ссылку в Михайловское, он в первые же дни посетил Рокотова, нередко бывал и у Философовых. Возможно, Пушкин мог заинтересоваться неведомым ему дотоле мастером, а случай — помочь свести с ним знакомство в доме Философовых: если принять точку зрения некоторых ис-

следователей, что помещицу в «Утре помещицы» Венецианов отчасти писал с Философовой, то в доме у нее ему приходилось быть много.

Впоследствии Пушкин и Венецианов могли встречаться достаточно часто. Судя по словам П. Каратыгина, он видывал их вместе у Мусина-Пушкина-Брюса; из воспоминаний дочери известно, что сам Пушкин бывал в доме Венециановых в Петербурге. Общих знакомых у них множество: В. Панаев, Лажечников, Кольцов, Воейков, Лангер, Стог, Спасский, Греч, Свинын, Орлов, Сахаров. Близкие Венецианову люди — Федор Толстой и Краевский — принимали участие в выносе тела погибшего поэта. И это не говоря о лицах общеизвестных — Гоголе, Брюллове, которым было отведено особое место в сердце и художника, и поэта. Собственно, встретиться, но не заметить друг друга они имели возможность и раньше, в доме канцлера Кочубея: юный Пушкин бывал в его доме из-за «предмета первой любви», той самой Наташи, портрет которой, сделанный Кипренским, мы сравнивали с венециановской княжной Путятиной. Пушкин позднее даже намеревался писать роман «Кочубей и дочь его». Венецианов же в ту пору ходил в дом Кочубея срисовывать со старых гравюр русских исторических деятелей для своих литографий. Пушкин называл Кочубея «ничтожным человеком», вряд ли из несюжетного поэту мстительного чувства за то, что в 1828 году тот допрашивал Пушкина по делу о «Гаврилиаде». Быть может, не случайно Венецианов в своей картине изобразил скорее «портрет» кочубеевского кабинета, а героя портрета сделал несоизмеримо крошечным, затерянным среди холодных мраморных колонн, картин в золоченых рамах, разных столов, столиков и кресел?

Гораздо важнее, конечно, не это. Известно, как часто Венецианову доставались попреки в идеализации своих простых героев. Своеобразной отповедью поборникам этой идеи воспринимаются посвященные Пушкину добролюбовские строки: «...не должно казаться странным, что *очарование* нашим бедным миром так сильно у Пушкина, что он так мало смущается его несовершенствами. В то время нужно было еще показать то, что есть хорошего на земле, чтобы заставить людей спуститься на землю из их воздушных замков. Время строгого разбора еще не наступило, и Пушкин не мог вызвать его ранее срока». Это сделает позднее гоголевская натуральная школа, Достоевский. Не мог до времени прийти к критическому осмыслению жизни и Венецианов. Еще при жизни художника это становилось настоящей потребностью живописи. Новое время, чтобы стать понятным, почувствованным в живописи, отраженным в ней, как бы с нетерпением ждало появления страстного трагического гения Федотова.

Федотов, несомненно, наследует Венецианову, как ни различно на первый взгляд их искусство. Судя по всему, не знакомый с Венециановым, он, быть может, последовательнее многих его признанных учеников учится искусству по венециановской методе: начинает

с овладения предметами окружающего мира, а затем только переходит к учению у классиков — копирует оригиналы. При этом сохраняется чистый, незамутненный взгляд на природу, о чем справедливо и заметил Федотову Брюллов, когда тот посетовал, что мало удалось ему заниматься копированием. Обоим свойственно качество, которое Д. Сарабьянов назвал «компонентностью жанра», то есть причастностью этого рода живописи другим — портрету, пейзажу, интерьеру. У Венецианова всегда в его произведениях жило слияние поэтического с будничным, прозаическим. У Федотова поэтическое предстает в слиянии с гротескным, а затем и с остротрагическим. Наконец, в послевенециановском искусстве трудно найти, кроме Федотова, художника, который бы с близкой ушедшему мастеру мягкой интонацией, с нежным пристрастием создавал образы русских женщин. Федотовские «Домнушка», портреты Н. Жданович и О. де Монкаль покоряют чисто венециановской прозрачной чистотой души, а горничная из подготовительного рисунка и второго варианта «Сватовства майора» как бы продолжает своим достоинством, даже типажом галерею венециановских женщин.

Примеров сопряжения творчества Пушкина и Венецианова мы приводили достаточно. Венецианов воссоединил в одном произведении отдельные близкие ему черты различных стилей. Пушкин, отдав дань и классицизму, и романтизму, одновременно работает над новаторскими, исполненными правды стихами. В ранней поэме «Монах» он еще видит природу сквозь Пуссена и Верне, а годом позже, в поэме «Казак» 1814 года, возникают такие строки: «Вот перед ним две, три избушки, выломан забор; Здесь — дорога к деревушке. Там — в дремучий бор...» Работа над романтическими «Цыганами» естественным образом сочетается с работой над «Онегиным». Едва отзвучали в ранних стихах имена Делии, Хлои, как в «Онегине» читаем: «Ее сестра звалась Татьяна... Впервые именем таким страницы нежные романа мы своевольно осветим...» Простая жизнь все чаще, все более властно входит в творчество поэта. Не прошли даром его труды по изучению «русской народности», наблюдения над языком, нравами, когда, переодетый, толкался он по псковским базарам, вслушиваясь в живую речь, когда внимал сказкам няни, когда собирал народные песни. Как и Венецианов, он, подолгу живя в деревне, имел случай войти в соприкосновение со всеми классами, «умел постигнуть истинные потребности и истинный характер русского народного быта. Он присмотрелся к русской природе и жизни и нашел, что в них есть много истинно хорошего и поэтического. Очарованный этим открытием, он принялся за изображение действительности...» Так понимал развитие пушкинского гения Добролюбов.

Родственно и восприятие поэтом и художником характера русского крестьянина. Многие произведения Венецианова без натяжки можно счесть своего рода изобразительным парафразом таких пуш-

кинских слов: «Взгляните на русского крестьянина: есть ли и тень рабского унижения в его поступи и речи? О его смелости и смысленности и говорить нечего. Переимчивость его известна. Проворство и ловкость удивительны».

В «Онегине» есть такие строки:

Мой идеал теперь — хозяйка,
Мои желанья — покой,
Да щей горшок, да сам большой.

Мечта о покое звучит во многих стихотворениях поэта. Чаще всего покой сопрягается в его мироощущении со свободой: «На свете счастья нет, а есть покой и воля...» К 1842 году относится письмо Венецианова, в котором художник как бы размышляет сам с собою: «Покой лучше веселья, и он добрее, его скорее можно найти, — он живет в своем кругу, в себе самом, в вере, в боге, и он растет, приходит сам-пять, сам-десять, сам-сто...» В другом письме говорит о неприятностях, досаждавших ему в столице, мечтает о Сафонове, где «щей горшок, да сам большой». Не элементарное совпадение фразеологии заставляет сопоставить слова Пушкина и Венецианова: в этом «сам большой» — мечта об уединенной независимости, о той же воле, свободе от «этикета» и «всякой модной сволочи обязанностей». Эти мечты Пушкин с необычайной силой выразил в одном из самых последних стихотворений. Он озаглавил его «Из VI Пиндемонте», однако у итальянских поэтов Дживованни и Ипполита Пиндемонте нет такого стихотворения. Пушкин как бы присовокупляет свой стих к «Sermoni» (сатирам) или «Посланиям» Пиндемонте:

Никому отчета не давать; себе лишь самому
Служить и угождать; для власти, для ливреи
Не гнуть ни совести, ни помыслов, ни шеи;
По прихоти своей скитаться тут и там,
Дивясь божественным природы красотам,
И пред созданьями искусств и вдохновенья
Безмолвно утопать в восторге умиленья —
Вот счастье! вот права!

За последние семь лет жизни Венецианов создал едва десяток полотен. У него появилась новая сердечная забота, новая задача. Зимой 1841/42 года он особенно часто бывал в Островках у Милюковых. И вот однажды хозяин повелел ввести в комнату своего дворового человека, Григория Сороку, которому было тогда от роду восемнадцать лет. Парень держал в руках тетрадь со своими рисунками. Чем больше вглядывался Венецианов в неловкие, неумелые еще работы, тем ярче разгоралось в душе ликование — да ведь это же подлинный талант! Молча разглядывал старый художник рисунки. Поражало, что в лицах давно знакомых Венецианову дворовых людей Милюкова са-

моучка разглядел свое, особенное у каждого выражение, не внешнюю схожесть, а склад души: вот печальный повар Гаврила, задумчивый и даже чуть угрюмый, вот будто уставший жить старый крестьянин Дмитрий Вышковский, вот лучащееся приветливой добротой личико старушки-няни... Венецианов затеял разговор о необходимой нужности учить Сороку и, конечно, о вольной для него. Однако Милюков хранил странное молчание. Как выяснилось потом, он просто желал сделать Сороку своего рода «придворным» поддубенским живописцем. Поняв, что ни свободы, ни Петербурга ему не видать, Сорока, видимо, надерзил хозяину. Узнав об этом случае, Венецианов пишет старинному своему другу небывало гневливое и горькое письмо: «Но предупреждал ли я вас или, лучше сказать, опасениями моими не остерегал ли я вас от того, что случилось с вашим Григорием. Он не виноват, а вы виноваты, — вы ему дали направление, а потом остановили, вы ему дали почувствовать удовольствие внутреннее, тронули его душу из склепа положительного и остановили».

Эти надежды и их крах, этот рывок вперед и возврат на круги своя обернулся для молодого художника трагедией. Как сложилась бы дальнейшая судьба одареннейшего юноши, если бы не неуслышанные пожелания Венецианова, сказать трудно. По сути дела, несколько последних лет своего пребывания на земле старый художник отдает Сороке. Он не только строго и внимательно учит его по своей методе. Он — наконец-то! — встретил ученика, вовсе не старавшегося всего лишь подражать учителю, но человека с необычайно яркой индивидуальностью. Венецианов как бы вынимает редкий дар юноши из глубины его души и бережно пестует его своеобразность. С Милюковым по поводу Сороки Венецианов разговаривает в письмах сухо, строго, насколько позволяла его натура. Вначале он даже не соглашается взять юношу к себе в Сафонково, если Сороке не будет вольной: «Ежели я его возьму, то то же будет, даже не то же, а хуже, тогда, когда у него останется перспектива теперешняя...» Несмотря на утрату надежды на вольную, Венецианов, конечно же, не мог не взять к себе Сороку. Он уже «заболел» им. Он посылал юношу в имение Философовых — копировать оригиналы. Время от времени Милюков возвращал Сороку к себе. И тогда Венецианов твердо настаивал, чтобы своевольный владелец не насилует склонностей художника: «Вы можете Григорию позволить написать у вас какую-нибудь внутренность, но отнюдь не комнат ваших...» Вероятно, Венецианов понимал, что писать милюковские комнаты, где все говорило о вечной неволе, было бы Сороке невыносимо тягостно. И он продолжает, как школяр, наставлять Милюкова: чтобы тот дал Сороке писать то, «что он по своему инстинкту найдет для себя приветливым...».

Работы Сороки необычайно влекли Венецианова. Они были как бы отчасти и продолжением его собственных исканий, и вместе с тем являли нечто совсем отличное от работ учителя. Он примечал разницу

чувств, с которыми юноша писал портреты и пейзажи: словно два человека, жившие в душе Сороки, выливались, не смешиваясь, там и тут. Портреты почти всегда печальны, люди в них озабочены, усталы; прежде всего, это ощущалось в портретах крестьян и крестьянок. Кажется, их писал смирившийся, неспособный более на бунт человек. Пейзажи — нечто, не имеющее аналогий во всем русском искусстве — поражали сочетанием множества качеств, порой как бы несовместных. Автор будто бы и хранит верность природе, но на ее основе творит свою мечту, галерея его пейзажей — словно картины прекрасного, зачарованного царства, где властвует торжественный покой, открытая доброта земли, сказочный, вольный мир.

Милюкову взбрело в голову сделать Сороку садовником в своем поместье. По этому поводу с плохо скрытым упреком Венецианов писал: «...я ему сказал: что будто догадываюсь, что вы хотите из него сделать садовника, и поэтому он должен стараться вникнуть в эту часть методически, как в науку, и что при садоводстве рисование ему принесет большую пользу... Это я ему говорил, чтобы что-нибудь сказать». Сколько боли стариковского сердца в этой последней фразе! Однако, видимо, Сорока внял совету учителя. Не исключено, что занятия садоводством, возможность из самой природы «строить» послушные воображению картины, а затем еще раз воссоздавать их на плоскости холста внесли в пейзажи Сороки неповторимую интонацию, некоторую загадочность, что и по сегодня завораживает нас.

Венецианов не только учил, опекал, утешал навсегда раненого — какой печальный лик глядит на нас с автопортрета юноши! — Сороку. Мудрый человек, Венецианов старался обширнее загрузить его работой, почти все заказы, которые сам имел, он делал с Сорокой, добывал для него и другие — иконные образа, копии с классиков.

Сам Венецианов меж тем старел стремительно. Как он ни понуждал себя к прежней бодрости, с каждым днем становился все молчаливее и задумчивее. Подчас ему казалось, что жизнь прожита зря. Глядя на Сороку, переживая его трагическое положение, он вспоминал прежних учеников, и его порой обжигала мысль, что он ответственен за их сломанные судьбы. В одном из самых последних писем — в Петербург к Григоровичу — он говорит: «Может быть, Тыранов, Заряно с аршинами; Михайлов, Славянский, Алексеев и проч. и проч. с сохами и топорами гораздо счастливее, беззаботнее бы были нежели теперь с кистями их. — Здесь я завидую последнему из моих крестьян в том, что как ему немного надобно для обеспечения счастья и — теперь в святки с каким полным наивным удовольствием он скачет, надев на выворот шубу, в соломенной шапке, под звуки бабьих песен и гармоники». Невольно вспоминаются слова писателя графа В. Соллогуба, который пронизательно заметил: «Настоящим художникам нет еще места, нет еще обширной сферы в русской жизни. И Пушкин, и Гоголь, и Лермонтов, и Глинка, и Брюллов были жерт-

вами этой горькой истины. Там, где жизнь еще ищет своих требований, там искусству неловко, там художник становится мучеником других и самого себя».

Работать для себя удавалось совсем чуть — донимали обмороки, припадки уныния, тоскливая тревога за неустроенных бесприданниц-дочерей. Непривычным, странным чувством томило приближение скорой кончины. Мирская суэта столицы кажется ненужной, далекой: в одном из последних писем он признается, что «смотрит на движение мира уже не как в калископ, а как в телескоп», то есть давно не ждет причудливого сложения неожиданных и прекрасных картин, какие рождает легкое движение держащей калейдоскоп руки; для него окружающая жизнь — как далекая звезда, видная лишь посредством телескопа...

Не хватало сил, чтобы, как прежде, следить за хозяйством, которое постепенно хирело. словно предчувствуя это, Венецианов загодя выбрал из детей своих дворовых сметливого паренька Лариона Дмитриева, приблизил его, самолично учил грамоте и счету — сознательно готовил на будущее толкового и добросовестного приказчика. И вот зимою 1843 года, когда Лариону сравнялось двадцать лет и он уже полтора года исправлял должность приказчика, произошла неприятнейшая история. Сейчас трудно по беспристрастным строкам официальных документов точно рассудить, сколько тут было правоты и сколько вины молодого приказчика и старого помещика.

Показания Лариона крайне противоречивы. То он винит во всем дворовую женщину Елену Никитину, якобы бывшую в недозволенной связи со своим помещиком, по наветам которой приказчик несправедливо терпел от барина. Затем отказывается от всех своих слов, говоря, что придумал все это для того, чтобы осуществить свое желание — попасть в рекруты. Что ж, можно поверить, что по молодости лет военная служба могла казаться юноше более вольной. Ему, с детства отмеченному барином среди сверстников, наверное, стали слишком тесны крепостные путы.

Однако средства, которые он избирает для осуществления своего замысла, мягко говоря малопочтенны: самовольные побеги, письмо к брату Никифору с просьбой выкрасть у Венецианова печать, чтобы выправить поддельные документы, грязные поклёны на воспитавшего его старого человека. Кстати, об этих наветах. Тверской губернатор в секретном письме уездному вышневолоцкому предводителю дворянства приказывает беспристрастно разобраться в деле Лариона Дмитриева. Есть в этой реляции такие строки: «При сем прошу не оставить обратить внимание на поведение г. Венецианова относительно дворовой женщины Никитиной». Ни в одном из последующих документов имя Никитиной не упоминается. Становится очевидным, что все, показанное сначала Ларионом и от чего он сам же и отказался, было грязной выдумкой.

Сам Венецианов в письме на имя предводителя дворянства Завальевского пишет, что поначалу Ларион исполнял обязанности приказчика отлично — «кроме свирепого обращения с крестьянами». Затем приказчик стал пренебрегать своими обязанностями, «а свирепость обращения с крепостными увеличилась, отчего произошел ропот». Это неудивительно — венециановские крестьяне не привыкли к такому обращению. И соседи, и уездное начальство не раз пеняли ему «в баловстве людей». Кстати, в письме Завальевского в уездный суд пишется: «...нахожу необходимо нужным и справедливым того Дмитриева... предать суждению по законам». А далее — снова упрек Венецианову в его слабости, ибо тот должен был «...за очевидные и столь явные проступки» подвергнуть своего приказчика «определенному ему по законам наказанию».

Далее в своем письме Завальевскому Венецианов говорит: «Словесные мои убеждения не действовали, почему в январе месяце я решился, запершись в своем кабинете один на один, убеждать его материально, приготовленными двумя прутьями: своеручно, для того, чтобы не тронуть его самолюбия, даже, сознаюсь, и собственного моего». Даже и теперь, доведенный до крайности, Венецианов хочет оберечь юношу от нравственного удара, от позора всенародной порки. Да и самому ему стыдно на старости лет при своих людях впервые взять в руки хоть бы даже и прут. Стыдно было и потому, что он сам выпестовал Лариона и чувствовал свою ответственность за то, что его воспитанник был так жесток с такими же, как он, крепостными...

Наказание носило чисто нравственный характер: ну, право, что, какие увечья мог нанести шестидесятитрехлетний тщедушный, больной старик здоровенному, полному сил двадцатилетнему парню?..

Сегодня всякий может судить по-своему, кто из них двоих тяжелее перенес случившееся — старый художник, который судя по всем рещительно дошедшим до нас документам всю жизнь заботился не только о своих, но и о чужих крепостных, который никогда ни разу не поднял ни на кого руку, или молодой своевольный приказчик, само своеволие которого взросло благодаря венециановской доброте? Увы, находятся нынче и такие, кто, обобщая этот эпизод, утверждают, что, дескать, Венецианов вообще «сек собственноручно своих крестьян».

Представим себе еще раз эту сцену: маленький кабинет, седой старичок с двумя (!) прутиками в кулачке — и против него «истязаемый»: полный сил, привыкший не бояться барина, избалованный его долготерпением и добротой парень. Каждый, кто внимательно прочтет все материалы «Дела о дворежном человеке А. Г. Венецианова Ларионе Дмитриеве», увидит, что Венецианов не писал жалобы в уезд, что Ларион был взят блюстителями порядка как беспаспортный, посажен в острог, где отсидел все время следствия. В результате был осужден «за бродяжничество и несправедливую жалобу на поме-

щика своего», «по решению одного суда при сем суде чрез низших помощников служителей плетьюми пятнадцатью ударами наказан и с тем водворен в вотчину».

Венецианов же объяснительное письмо к Завальевскому завершает, не помня зла, выражением надежды, что дух Лариона на военной службе переменится, что из него сделается отличный унтер-офицер и даже можно надеяться, что он и золотые эполеты заслужит...

Надо думать, что юноша очень скоро выбросил из памяти и курьезное наказание двумя прутьями, и самого Венецианова. В старом сердце раны затягиваются медленнее, а то и не зарастают вовсе. История с Ларионом могла заронить в сердце художника сомнение в своем умении воспитывать молодежь. В связи ли с печальным инцидентом или по иным причинам, но в это время Венецианов оставляет навсегда хлопоты о месте учителя в Москве или в Академии.

Жизнь делалась все более докучливо пустой. Жить становилось все труднее. Он старательно «пришивал» себя к жизни каждодневными мелочами бытия. Случались дни, когда все превращалось в муку: встать, сотворить утреннюю молитву, поскоблить щеки бритвой, плеснуть в лицо пригоршню холодной воды. Но он не давал себе послаблений. Он держался за ритуал мелких обыденных дел, как слепой за веревку поводыря. Он как бы ощупью шел от томительно-скорбного утреннего пробуждения к свету дня. Надо было продолжать жить. Он отдавал распоряжения по дому, по хозяйству. Брел многократно привычным путем по службам, полям, к скотному двору. Так, по цепочке вседневных дел он, и то теперь далеко не каждодневно, добирался к главному своему месту жизни. Шел в мастерскую, привычным движением брал палитру. Опускался на стул с пустой палитрой на коленях, теплевшей теплом его тела. Долго смотрел на последний свой огромный холст, «свою Диану». Холодно поблескивающий зеркальной заглаженной поверхностью, холст казался давяще громадным рядом с маленькой тщедушной фигуркой создателя, сжавшегося на стуле в сухой комочек. В одном из писем Милюковым он пишет: «В теперешнюю разладицу скудельных сил моих все-таки я не оставил палитры для туалета моей Дианы и помаленьку-помаленьку ее всю закрыл». Он дожидался, пока придет будто кем-то означенный час вдохновенья. И начинал работать. Иногда этот час так и не наступал. Ничего, думал старик, значит, сегодня «поры нет». А когда «пора» внезапно приходила, он и в последние годы, случалось, работал неделями, посмеиваясь, приговаривал, что «пора» у него накатывает, как на пьяницу запой. И тогда подолгу записывался в мастерской, забывая даже о, по его выражению, «скудельности глаз моих, выходящих иногда из повиновения». Он и теперь ни в чем не находил такого отдохновения, такого сосредоточения, такого наслаждения, как в искусстве. Старый, измученный сомнениями, в творческой работе он как бы самоутверждался, вновь ощущал свою

нужность миру. Над «Туалетом Дианы» он работал со всей любовью, на которую было еще способно старое сердце. Увы, нередко случается, что самые любимые дети выходят неудачными. Он хотел сделать ее прекрасной — но откровенно идеализированное лицо все той же, теперь состарившейся крестьянки Маши, что позировала ему для всех «Купальщиц» и «Вакханок», скорее производит отталкивающее впечатление. Он отдал картине все душевное тепло свое — от нее, заглаженной до эмалевого блеска, веет холодным равнодушием. Меццански нарядная обстановка отдает качеством, которого никогда прежде не бывало у Венецианова, — безвкусицей...

Зиму 1847 года Венецианов с интересом и увлечением делал большой заказ: образа двадцати святых и запрестольный образ Троицы для тверской церкви. Окончив эскизы, он непременно сам хотел отвезти их в Тверь. Назначил день выезда — 4 декабря. К шести утра тройка уже стояла у крыльца. «Не провожай меня, Сашурка», — сказал он дочери последние слова. Сани были легки, застоявшиеся лошади бежали быстро. Перед тем, как спускаться с крутой горы, у которой стояло милюковское Поддубье, ненадолго остановились, перепрягли лошадей. Венецианов раскурил сигару. Под гору лошади вдруг понесли. Кучер Агап бросил вожжи и вывалился из легкого возка. Венецианов вожжи подхватил, надеясь выправить возок, осадить лошадей. Резким толчком и его выбросило на обледенелую дорогу. Вожжей он не отпустил, и его тело стремительно летело по дороге, ударяясь обо все встречное. Тройка влетела в ворота Поддубья. На шум и грохот сбежались милюковские крестьяне, молотившие на гумне хлеб. На дороге лежала варежка, в которой еще курилась сигара. Кто-то попытался сделать кровопускание. Было поздно.

Миг смерти краток. А прощание с жизнью начинается задолго до последнего часа. Все, что мы когда-то, не зная того, сделали в последний раз, обозначает вехи прощания с жизнью. Вот он только что в последний раз раскурил сигару. До этого сказал последнее слово любимой дочери. Когда-то в последний раз он закрыл этюдник. Когда-то — в последний раз — закрыл книгу, дописал письмо, вымолвил слово. И наконец, в последний раз вдохнул чистый свежий воздух родных полей...

Тогдашняя Россия и не заметила утраты одного из лучших своих сынов. Вокруг имени трагически погибшего художника надолго воцаряется молчание. Он был не слишком заметен, непритязателен. Всю жизнь внятными тихим голосом он рассказывал в своих картинах о том, что знал сердцем, о своем житейском круге. Рассказывал о русских — русским. Тогда его голос слышали немногие. Еще меньше было прозорливцев, что поняли его. Но время, большое, всеильное время стало верным его союзником: год от года голос Венецианова все громче, все отчетливее звучит на всю Россию, эхом отзывается за ее пределами. Когда-то Чаадаев в третьем философическом

письме высказал всем его сердцем пережитую истину: «...да и может ли великая душа, каково бы ни было ее призвание на земле, быть лишеной патриотизма? К тому же есть общий закон, в силу которого воздействовать на людей можно лишь через посредство того домашнего круга, к которому принадлежишь, той социальной семьи, в которой родился; чтобы явственно говорить роду человеческому, надо обращаться к своей нации, иначе не будешь услышан и ничего не сделаешь».

Именно поэтому неповторимо индивидуальное, остронациональное искусство Алексея Гавриловича Венецианова с каждым грядущим годом, отдаляющим его жизнь от сегодняшнего дня, активно набирает силу воздействия, видится с большого расстояния все более значительным, вызывающим глубокий интерес, духовное сопереживание и у художников, и у самых широких зрительских кругов.

Сомнения нет — этот процесс с течением времени будет расти, числу истинных прозелитов художника суждено множиться.

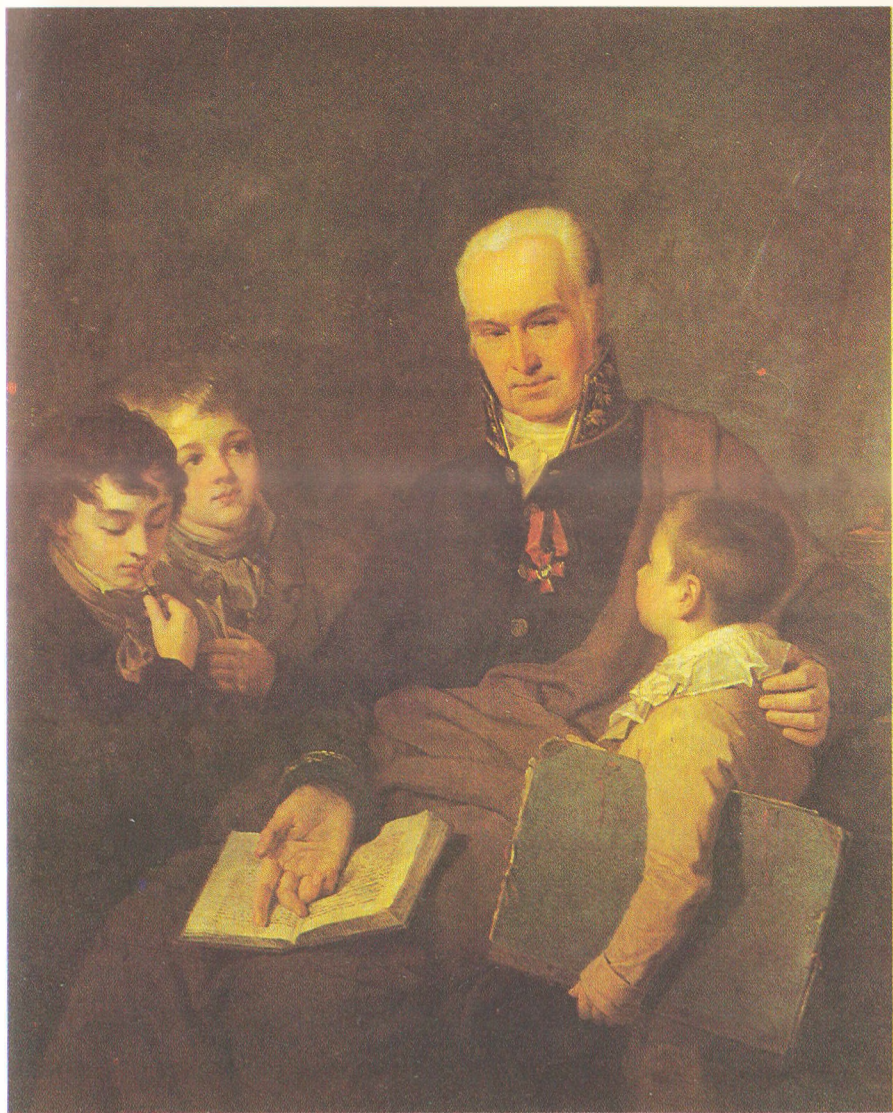
ЛИТЕРАТУРА

- Петров П. Н. Алексей Гаврилович Венецианов, первый, по времени, русский бытовой живописец. Очерк его жизни и деятельности.— Русская старина, 1878, окт.— дек.
- Бенуа А. Художественное значение Венецианова.— Золотое руно, 1907, № 7—9.
- Врангель Н. Время и школа Венецианова.— Золотое руно, 1907, № 7—9.
- Успенский А. А. Г. Венецианов.— Золотое руно, 1907, № 7—9.
- Врангель Н. Выставка работ Венецианова в Музее Александра III.— Старые годы, 1911, апр.
- Урениус М. С. А. Г. Венецианов и его школа. М., 1925.
- Либерфорт И. А. А. Г. Венецианов. М., 1940.
- Дмитриева Н. А. А. Г. Венецианов.— Искусство, 1948, № 1, 5.
- Фомичева З. А. Г. Венецианов-педагог. М., 1952.
- Савинов А. Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество. М., 1955.
- Машковцев Н. Гоголь в кругу художников. Очерки. М., 1955.
- Алексеева Т. В. Художники школы Венецианова. М., 1958.
- Алексеева Т. В. А. Г. Венецианов и развитие бытового жанра.— В кн.: История русского искусства. М., 1963, т. 8.
- Алпатов М. О «натуре простой» и «натуре изящной». Крестьянские образы А. Г. Венецианова.— Искусство, 1963, № 1.
- Сарабьянов Д. Образы века. О русской живописи XIX столетия, ее мастерах и их картинах. М., 1967.
- Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике. Сост., вступ. ст. и примеч. А. В. Корниловой. Л., 1980.
- Леонтьева Г. К. Алексей Гаврилович Венецианов. Л., 1980.
- Markowa V. Venecianov. Budapest, 1966.
- Stephanowitz T. Alexej Gawrilowitsch Wenezianow. Berlin, 1974.

Венеціановъ



Автопортрет.
1811. Масло, холст. 67,5 × 56. Гос. Русский музей



Портрет К. И. Головачевского с тремя воспитанниками Академии.
1811. Масло, холст. 143,5×111. Гос. Русский музей



Портрет молодого человека в испанском costume.
1804. Пастель, бумага. 55×47. Гос. Русский музей



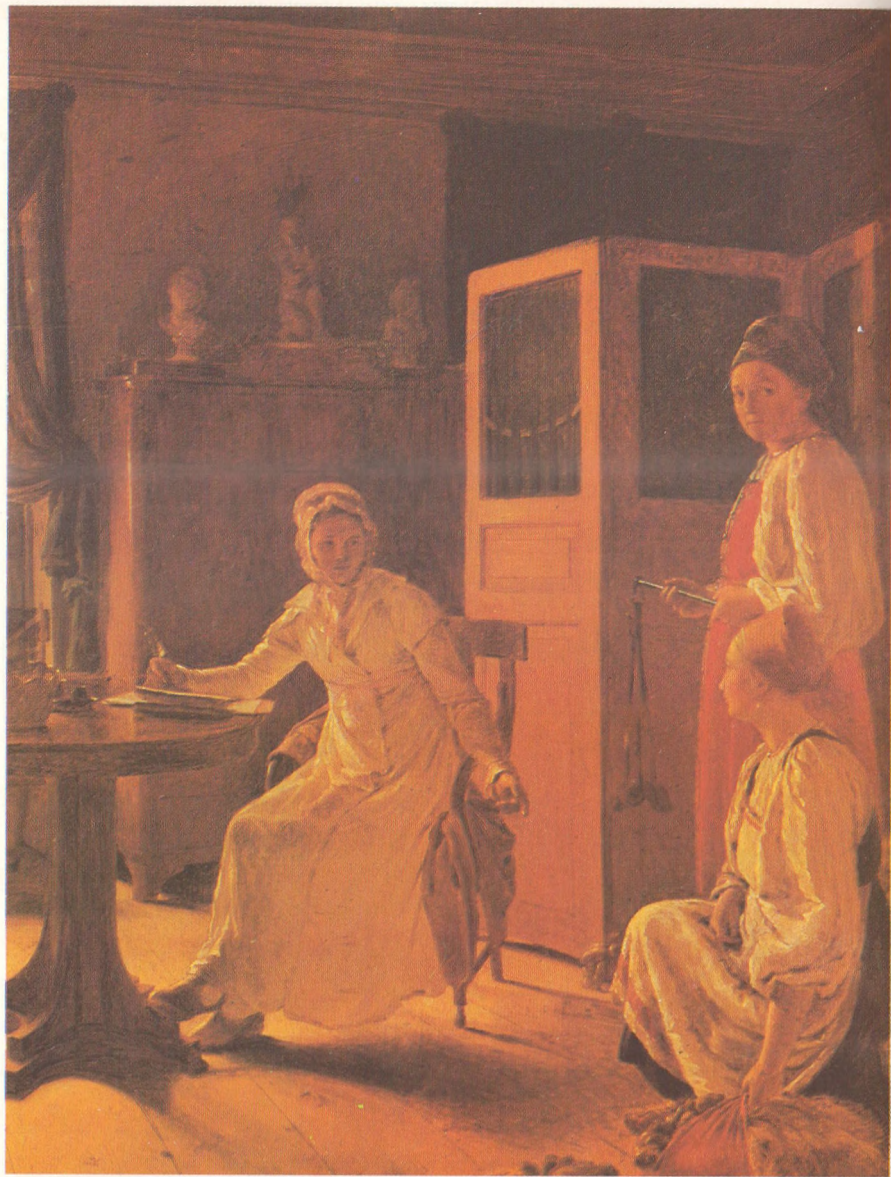
Портрет М. А. Венециановой, жены художника.
1820-е. Масло, холст. 67,5×52. Гос. Русский музей



Портрет художника И. В. Бугаевского-Благодарного.
1816. Пастель, бумага. 25,7×22. Гос. Третьяковская галерея



Портрет В. С. Пуятиной, в замужестве Поздеевой.
Конец 1810-х — начало 1820-х. Масло, холст. 30×23,5.
Гос. Третьяковская галерея

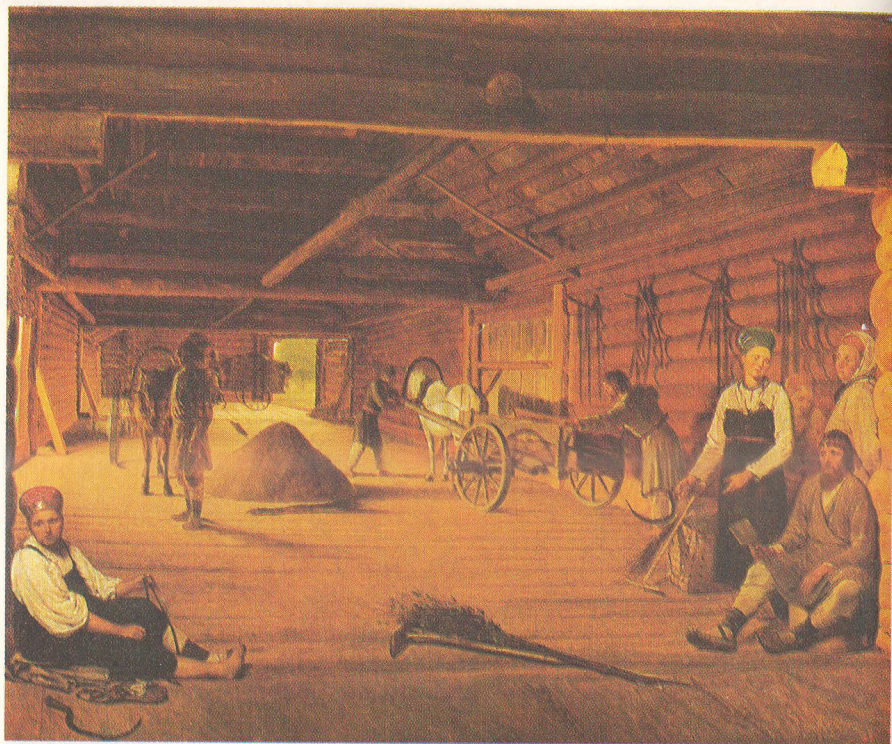


Утро помещицы.

1823. Масло, дерево. 41,5×32,5. Гос. Русский музей



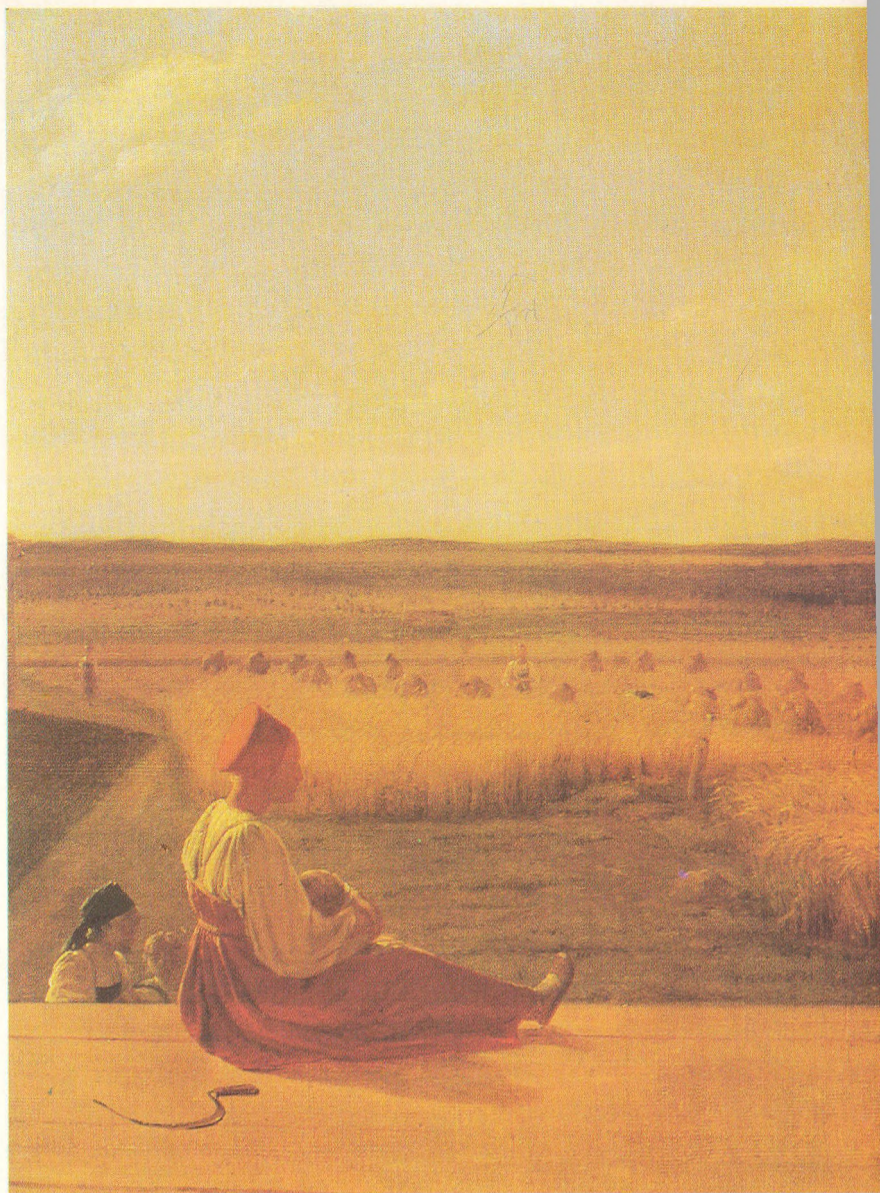
Спящий пастушок.
1823—1824. Масло, дерево. 27,5×36,5. Гос. Русский музей



Гумно.
1824 (2?). Масло, холст. 66,5 × 80,5. Гос. Русский музей

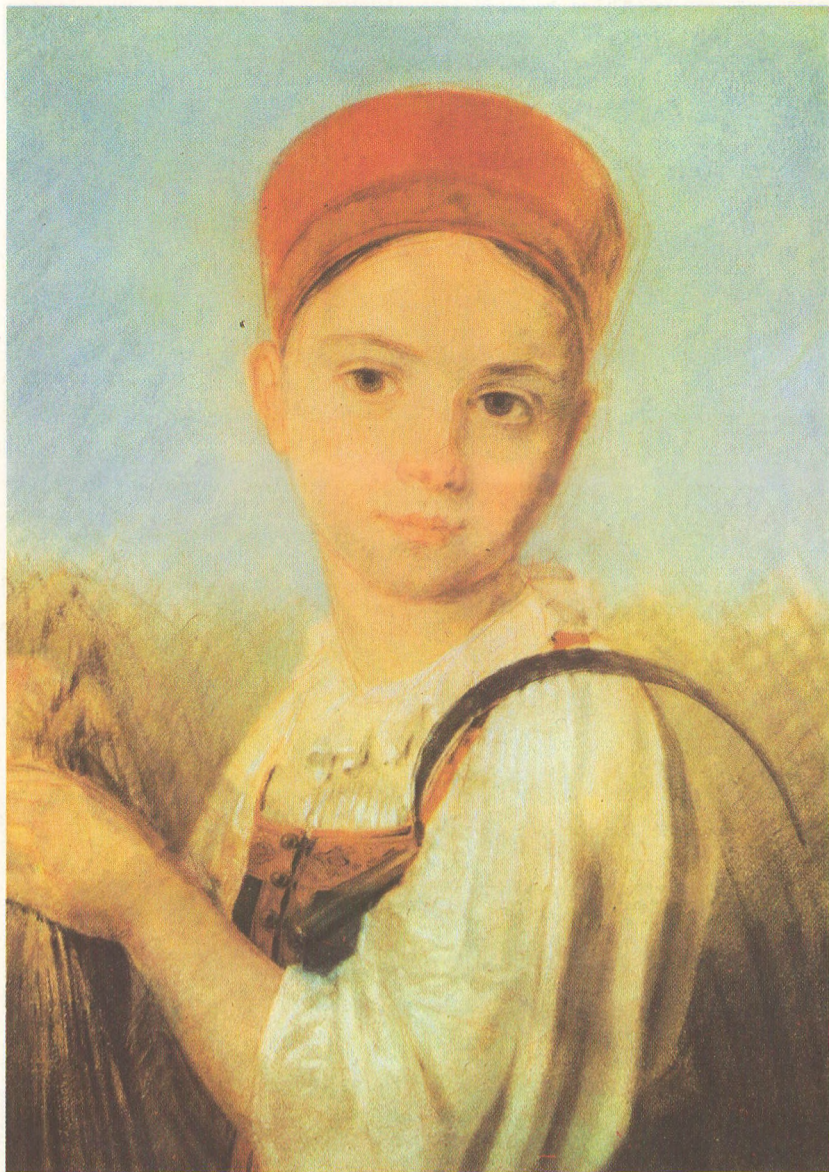


На пашне. Весна.
Середина 1820-х. Масло, холст. 51,2×65,5.
Гос. Третьяковская галерея



На жатве. Лето.

Середина 1820-х. Масло, холст. 60×48,3. Гос. Третьяковская галерея



Крестьянская девушка с серпом во ржи.
1820-е. Пастель, бумага. 36,2×27,8. Гос. Третьяковская галерея



Крестьянская девушка с теленком.
1829(?). Масло, холст. 65,5×53. Гос. Третьяковская галерея



Жнецы.

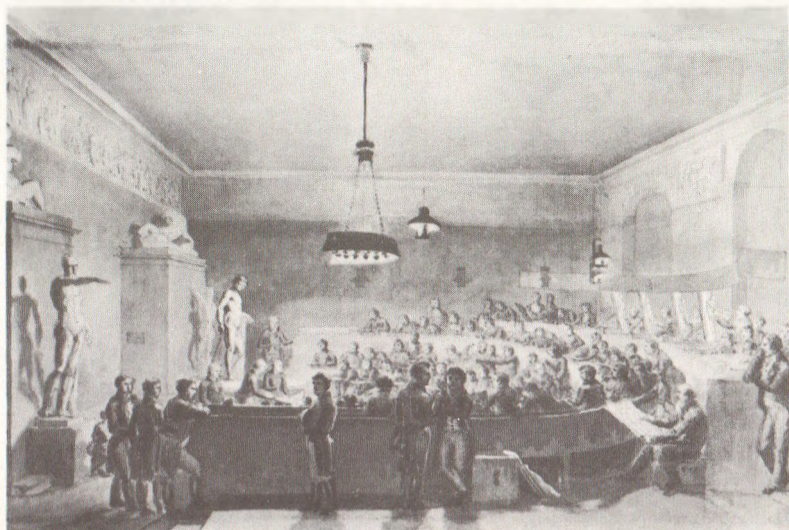
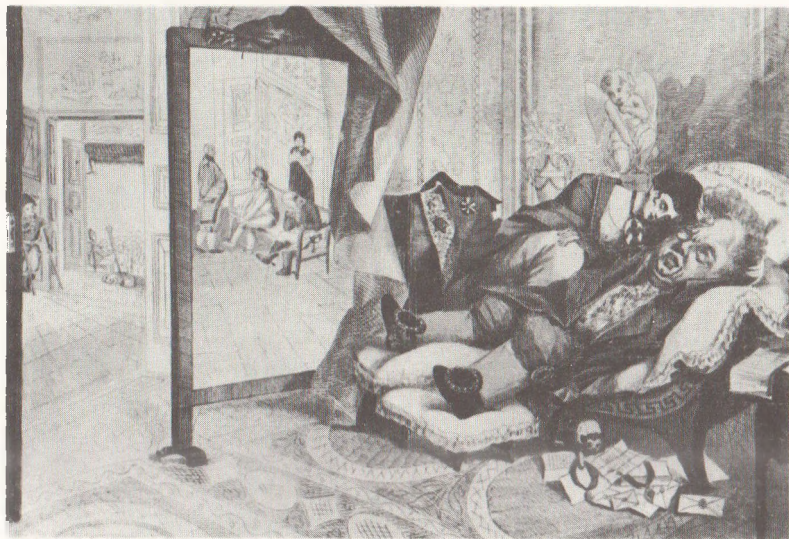
Около 1825. Масло, холст. 66,7×52. Гос. Русский музей

Портрет Н. М. Карамзина.
1828. Масло, холст.
78 × 65,5.
Всероссийский
музей А. С. Пушкина,
г. Пушкин



Портрет П. В. Хавского.
1827. Масло, холст.
53 × 43.
Новгородский
государственный объединенный
историко-архитектурный
музей-заповедник





Вельможа.

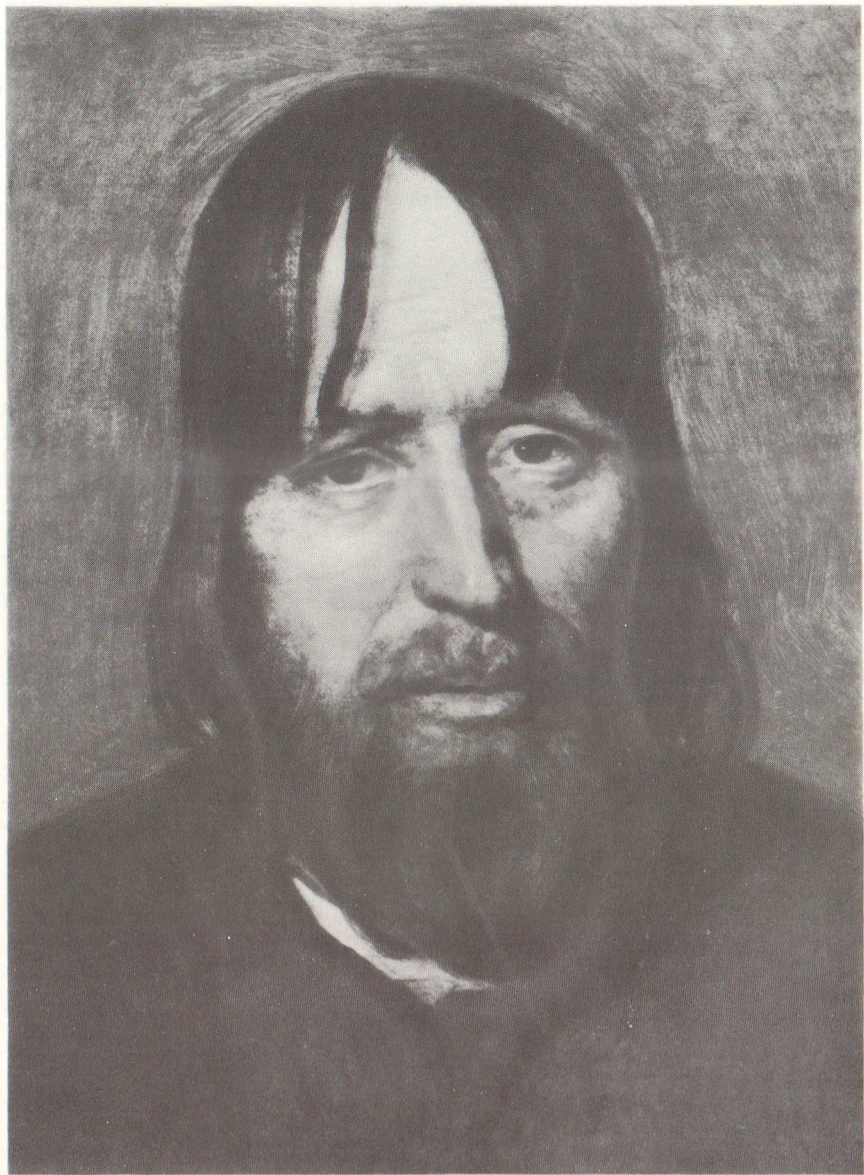
1808. Офорт, акварель. 34,9 × 32,3. Гос. Русский музей

Натурный класс Академии художеств (четвертый вариант).

1825. Тушь, кисть. 29,3 × 39,1. Гос. Русский музей



Старая няня в шльчке.
1829. Масло, холст. 67 × 52. Гос. Русский музей



Голова старика-крестьянина.
1825. Масло, холст. 41×31,6. Гос. Третьяковская галерея



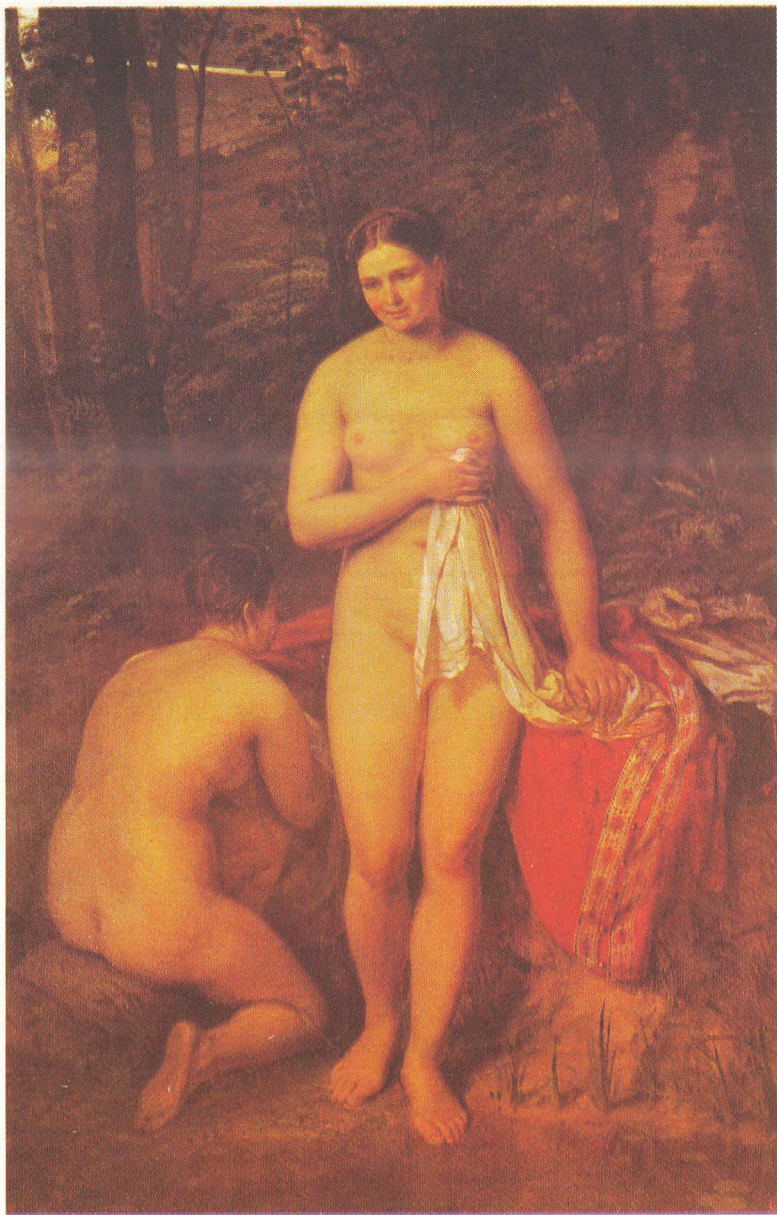
Захарка.
1825. Масло, картон. 39,8×30,7.
Гос. Третьяковская галерея



Портрет А. А. Венециановой, дочери художника (Девочка в шляпке).
1825—1826. Масло, холст. 41 × 33,2. Гос. Третьяковская галерея



Крестьянка с васильками.
1830-е. Масло, холст. 48,3×31,7. Гос. Третьяковская галерея



Купальщица.

1829. Масло, холст. 52,5×36,5. Гос. Русский музей



Возвращение солдата.
1830-е. Масло, холст. 79×97,5. Гос. Русский музей



Причащение умирающей.
1839. Масло, холст. 76×94. Гос. Третьяковская галерея



Портрет детей Панасовых с няней.
1841. Масло, холст. 103,5×90,5. Гос. Третьяковская галерея



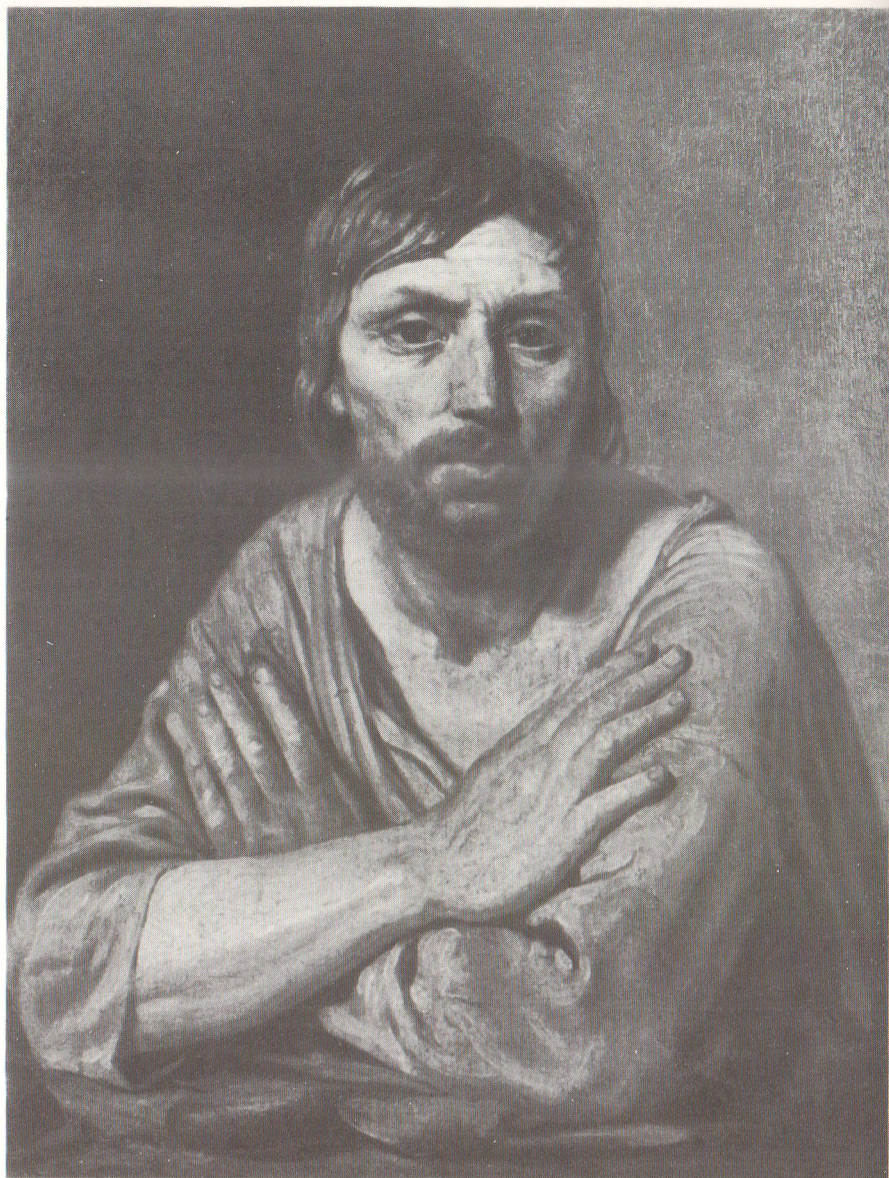
Портрет М. Н. Стромилловой.
Около 1820. Пастель, бумага. 29,5 × 24.
Калининская областная картинная галерея



Портрет Н. В. Гоголя.
1834. Литография. Овал. Гос. Русский музей



Портрет М. М. Filosofoвой, урожденной Рокотовой.
1823. Масло, холст. 69 × 60. Гос. Третьяковская галерея



Крестьянин со скрещенными руками.
1820-е. Масло, дерево. 29,5×24. Гос. Русский музей



Портрет П. И. Милюкова.
1820-е. Масло, холст. 65,5×50. Калининская областная картинная галерея

Леонтьева Г. К.

Л47 Алексей Гаврилович Венецианов. — Л.: Искусство, 1988. — 288 с., 16 л. ил., портр. — (Жизнь в искусстве).

ISBN 5-210-00022-2

Книга посвящена замечательному живописцу первой половины XIX в. Первым из русских художников Венецианов сделал героем своих произведений народ. Им создана новая педагогическая система обучения живописи.

Судьба Венецианова прослежена на широком фоне общественной и литературно-художественной жизни России того времени.

Л $\frac{4903020000-033}{025(01)-89}$ 84-88

ББК 85.143(2)1

Галина Константиновна Леонтьева

А. Г. ВЕНЕЦИАНОВ

СЕРИЯ «ЖИЗНЬ В ИСКУССТВЕ»

Редакторы *А. К. Подымова, Г. К. Черлинка*. Художники серии *М. Аникст и С. Бархин*. Художественный редактор *Л. Е. Миллер*. Технические редакторы *Г. С. Устинова, Л. Н. Чешейко*. Корректор *Т. А. Румянцева*.

ИБ № 2792

Сдано в набор 18.04.88. Подписано в печать 13.10.88. М-25176. Формат издания 60×84/16. Бумага тип. № 1, для ил. офсетная мелованная. Гарнитура обыкновенная новая. Печать высокая, ил. офсетная. Усл. печ. л. 18,72. Усл. кр.-отт. 26,27. Уч.-изд. л. 22,3. Тираж 100 000 экз. Зак. 1374. Изд. № 422. Цена 3 р. 20 к. Издательство «Искусство», Ленинградское отделение. 191186, Ленинград, Невский пр., 28

Ордена Октябрьской Революции, ордена Трудового Красного Знамени Ленинградское производственно-техническое объединение «Печатный Двор» имени А. М. Горького Союзполиграфпрома при Государственном комитете СССР по делам издательства, полиграфии и книжной торговли. 197136, Ленинград, П-436, Чкаловский пр., 45

31/2015