

РОЛЬ ПОРТРЕТА В СТАНОВЛЕНИИ ЖАНРОВОЙ КАРТИНЫ А. Г. ВЕНЕЦИАНОВА

*Работа представлена кафедрой русского искусства Санкт-Петербургского государственного академического института живописи, скульптуры и архитектуры им. И. Е. Репина.
Научный руководитель – доктор искусствоведения, профессор В. А. Ляпушин*

Статья посвящена участию портрета в формировании венециановского жанра. Рассмотрение ранних «Очищения свеклы», «Гумна» и «Сенокоса» позволяет увидеть как первоначальную поддержку портретом бытовой картины, так и ее последующий выход из-под его опеки.

The article is devoted to the role of a portrait in the development of A. Venetsianov's genre painting. The investigation of his early works such as «Peeling beets», «Threshing-floor», «Haymaking» shows both the initial supportive role of a portrait in Venetsianov's genre painting and the subsequent process of liberation of genre painting, which eventually became independent.

Живопись А. Г. Венецианова давно стала классикой отечественного искусства, но ее научный анализ еще далеко не завершен. Включаясь в этот процесс, настоящая работа затрагивает проблему происхождения жанровой картины художника.

К ней ведет несколько путей. «На пашне. Весна» (первая пол. 1820-х. ГТГ), «На жатве. Лето» (середина 1820-х. ГТГ) обнаруживают воздействие пейзажа; «Причащение умирающей» (1839. ГТГ), «Возвращение солдата» (кон. 1830-х. ГРМ) – исторической картины. Самую же многочисленную общность – от «Парани со Сливнева» (1817–1818. ГМИИ им. А. С. Пушкина) до «Утра помещицы» (1823. ГРМ), от «Спящего пастушка» (между 1823 и 1826. ГРМ) до «Туалета Дианы» (1847. ГТГ) – образуют произведения, в структуре которых присутствует портретный компонент.

Портретный путь к жанру для Венецианова наиболее закономерен. Выделяя три главных рода живописи – «Исторический, Портретный и Ландшафтный», – он видит задачу второго в «представлении простого, легкого народного быта, имеющего более выражение характеристическое, близкое к

на-туре»¹, т. е. изначально сближает ее с жанровой.

Их пересечение обусловлено творческой судьбой мастера, в чьем профессиональном багаже к переезду в Сафоновку портрет занимает главное место и потому естественным образом оказывается восприимчивым первым жанровым замыслам. Часть их у Венецианова так и остается в лоне портрета, воплощаясь в форме портрета-типа («Жница» (не позднее 1826. ГРМ), «Захарка» (1825. ГТГ) и др.), часть сохраняет большую степень зависимости, не порывая со свойственным портрету композиционным принципом доминирования изображения человека над фоном² (одно-двухфигурные сцены: «Крестьянский мальчик, надевающий лапти» (между 1823 и 1826. ГРМ), «Два крестьянских мальчика со змеем» (1820-е. ГРМ) и др.), часть преодолевает эту зависимость, беря у портрета лишь в соответствии с собственными надобностями, – таковы развитые бытовые картины с несколькими персонажами и значительным окружением («Утро помещицы»). Обретение свободы в использовании возможностей «родительского» жанра происходит в очень короткое

время (начало 1820-х гг.), но поэтапно, в чем можно убедиться, рассмотрев ранние «Очищение свеклы» (1822 (?). ГРМ), «Гумно» (1822–1823. ГРМ) и «Сенокос» (нач. 1820-х. ГТГ).

«Очищение свеклы» удивляет: «...здесь не найдена композиция: шесть фигур рассажены вокруг центральной женщины почти без всякой связи друг с другом»³. В какой-то мере такое впечатление сопряжено с обманом зрительских ожиданий, ориентированных на до неосознаваемости привычные жанровые схемы. В глазах публики «Очищение свеклы» (в полном согласии с авторской дефиницией) – «картинка из домашнего быта»⁴. При взгляде под другим углом, однако, в нем видится групповой портрет⁵. Это подтверждает позирование большинства изображенных, а также выделяющая их лица и сводящая к минимуму среду композиция.

Плотная группа помещена в горизонтальный формат по примеру аналогичных в полотнах Джордано и Мурильо, с которых художник писал в начале 1810-х гг. в Эрмитаже⁶. В рамках тесного пространства там сходным образом представлено несколько человек, взаимно близко расположенных и составляющих как бы единое целое. Венецианов дает этой схеме портретную редакцию, включая в нее нечто от семейных сцен Боровиковского с обнявшимися, приникшими друг к другу моделями.

Жанровый момент в пастели проявлен мало. Отсутствие контакта между персонажами нарушает единство времени: энергичность движения мальчика с корзиной предполагает конкретность минуты, тогда как напоминающие о длительном позировании повороты женщин выражают более условный ритм. Центральная крестьянка погружена в себя – ее композиционное первенство не имеет сюжетной основы; нет жанрового взаимодействия и между остальными героями.

Типичный для бидермайера союз портретного и домашнего родов, где свойствен-

ный первому способ презентации сочетается с жанровым фокусом, отмечен здесь отнюдь не бидермайеровским – спокойствия и довольства – настроением. Подчиненное скорее рокайльной прелести колориту, чем прозаической ситуации, оно тревожит, акцентируя их контраст как приметку внутренней рассогласованности произведения (пусть обращенной Венециановым в особую художественную выразительность).

Причина в том, что во владениях бытовой живописи «Очищение свеклы» – первопроходец. Возможности жанровой картины на данном этапе не освоены, отчего, берясь за нее, мастер поначалу почти не отклоняется от привычной портретной модели. Вернее, не может отклониться: если в «Утре помещицы» связь с портретом есть результат авторского выбора, то в «Очищении свеклы» у нее характер необходимости. Но, так или иначе, это покровительство опытного старшего неумелому младшему позволяет жанру испытать себя, хотя бы и внутри портретной формы. Кроме того, создает условия для появления ряда перспективных образно-пластических мотивов, ставших потом отличительным признаком художественного языка Венецианова или даже основой его новых замыслов⁷.

Важно скрытое родство пастели с программным «Гумном». У них немало точек соприкосновения в трактовке отдельных фигур и групп (фигура полуобутой крестьянки в «Гумне», например, похожа на фигуру главной героини «Очищения свеклы», положение ребенка за мальчиком с корзиной в пастели сходно с положением одной из участниц правой группы полотна и т. д.). Вновь присутствует сочетание позирования и непозирования персонажей, половина которых застыла добросовестными натурщиками, а другая живет независимой от зрительского внимания жизнью. По одному названные моменты – частность, но, собранные вместе, они дают увидеть в «Очищении свеклы» трансформированную «Гумном» почти до неузнаваемости первоначальную данность.

Та схема группового портрета, что лежит в основе пастели, растворяется внутри новой композиции, покоряясь иным жанровым интересам. Авторский ход заранее предугадан наличием в «Очищении свеклы» четырех планов. Там спрессованные, в «Гумне» они раздвигаются – вторгшийся воздух отрывает фигуры друг от друга и тем подчиняет себе. Соответственно, портретное начало уничтожается, а всем находкам пастели-прототипа сообщается новый художественный смысл. Так, без главенства в холсте изображение полуобутой крестьянки, в противовес изображению ее предшественницы из «Очищения свеклы», уже не портрет, а рядовой элемент более сложной формальной структуры. Вместе с лидерством внутри композиции исчезает и портретная самодостаточность образа, оставляя на память о себе лишь оболочку – сосредоточенность позирования.

Заметнее всего портретная инерция в пластике героев: движениях, жестах, обращенности к публике. Притом люди являются в «Гумне» самостоятельной темой меньше, чем в «Очищении свеклы», где она важна как поддержка неокрепшей жанровой. Там отсутствие взаимодействия персонажей восполнено перенятой у портретов Боровиковского монолитностью группы, «Гумно» же заменяет его единством их подчинения перспективе, перед силой которой портретное начало отступает в тень. Фигуры крестьян здесь прежде всего пространственные вехи (как после у Иванова фигуры детей в «Семи мальчиках» (1840-е. ГРМ)). Произошедшее перед интерьером Гране открытие универсального, возвышающегося над прочими изобразительного закона раскрепостило живописца – влияние портрета с сего момента уже не диктат.

Чтобы найти скрытую в «Гумне» портретную схему, требуется настоящая реконструкция. В формальном устройстве «Сенокоса» она наглядней.

В данном холсте Венецианов подступает к жанровой картине уже не через овла-

дение пространством, а через сюжет. Попытка объединить героинь центральной сцены диалогом – следующий шаг в сравнении с простым соседством участников «Очищения свеклы». Способ воплощения замысла, однако, во многом остается портретным. Выгороженный стогом и деревом передний план «Сенокоса» образует для женщины и девочки отдельную камерную среду, делая их внутри нее подобными персонажам композиций вроде «Парани со Сливнева» или «Насти с Машей» (первая пол. 1820-х. Местонахождение неизвестно) с масштабным главенством там фигур над фоном. Наряду с этим основным признаком портрета в «Сенокосе» есть и другие: характерное для портретной презентации статичное позирование изображенных, общая развернутость сцены в нашу сторону, малое до нее расстояние.

Обязанность портрету отделяет «Сенокос» от назначаемых ему порой в товарищи по циклу «времена года»⁸ «Весны» и «Лета» – те ближе пейзажу. По степени зрелости Венецианова как мастера картины «Сенокос» скорее их предшественник; трудности на пути к гармонии в нем еще не преодолены. Тогда как облик женщины несет на себе печать возвышенной условности под стать изображению сенокоса вдаль, внешность маленькой героини трактована столь же скрупулезно, что и предметы рядом (до падающей тени от сережки в ухе). Два разных уровня образно-пластического обобщения, первый из которых подразумевает взгляд через передний план вдаль, охват многого без задержки на частностях, а второй остановку на переднем плане и рассмотрение явления вблизи, мешают друг другу. Отсюда шероховатости художественного решения, типичные для работ «экспериментального» этапа в развитии венециановской бытовой живописи. Судя по ним, полотно современно «Очищению свеклы» и «Гумну», т. е. написано в самом начале 1820-х⁹.

Впоследствии столкнувшиеся в «Сенокосе» подходы реализуются по отдельнос-

ти. «Весна» и «Лето» воплощают стремление автора к высокому символическому образу, утверждая тем достоинство крестьянской темы в тогдашнем искусстве. Многие в них перекликается с ранней картиной и даже прямо предвосхищено ею¹⁰, но от портретных связей они уже вполне независимы. «Утро помещицы» и «Деревенская госпожа за завтраком», где происходит художественное освоение повседневности, напротив, наследуют «Сенокосу» именно в части использования портретной формы, которая и тут и там дает Венецианову возможность сосредоточиться на натурной конкретике, выразить «здесь и сейчас». Правда, если в «Сенокосе» присутствие этой формы ограничивается плас-

тической схемой, то в «усадебных жанрах» у нее есть и мощное содержательное обоснование – родство произведений с семейным портретом.

Портрет сыграл немалую роль в становлении венециановской бытовой живописи. Три рассмотренные картины представляют процесс воочию: вначале портрет опекает жанр, вмещая его в себя («Очищение свеклы»), а затем, когда тому становится тесно, сам оказывается внутри жанра, либо распавшись на элементы («Гумно»), либо сохранившись там, как косточка в плоде («Сенокос»). Даже во втором, наиболее благоприятном для портрета варианте его влияние оказывается перенаправленным в безопасное для картинного начала скрытое русло.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Венецианов А. Г. О системе преподавания в рисовальных классах. Вторая половина 1830-х – 1840-е гг. // Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике. Л.: Искусство, 1980. С. 65.

² Леняшин В. А. ...Художников друг и советник. Современная живопись и проблемы критики. Л.: Художник РСФСР, 1985. С. 247.

³ Коваленская Н. Н. История русского искусства первой половины XIX века. М.: Искусство, 1951. С. 116.

⁴ Автобиографическая записка А. Г. Венецианова // Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике. Л.: Искусство, 1980. С. 181.

⁵ Алпатов М. В. О «натуре простой» и «натуре изящной» // Этюды по истории русского искусства. М.: Искусство, 1967. Т. 2. С. 95.

⁶ Б. Э. Мурильо «Отдых на пути в Египет» (между 1665 и 1670. ГЭ), Л. Джордано «Оплакивание Христа» (ГЭ)

⁷ Венециановская поэтика сделала выбор в пользу созерцательности, продолжив в будущем не тему активного движения мальчика с корзиной, но тему плавных поворотов, представленную центральной героиней и группой справа. В этой группе – первая мысль «Жнецов» (кон. 1820-х. ГРМ). Здесь же предвосхищено сочетание (в фас и в профиль, очень близко) двух лиц «Гадания на картах» (1842. ГРМ). Занятый едой ребенок склоненной головкой напоминает о малыше из картины «Вотте и батькин обед!» (1824. ГТГ), а также об одном из «Двух крестьянских мальчиков со змеем». Сама композиция пастели, способ связи между персонажами позже откликнется в «Портрете детей Путьяиных» (1831–1833. ГТГ).

⁸ Леонтьева Г. К. Алексей Гаврилович Венецианов. Л.: Художник РСФСР, 1980. С. 32.

⁹ Датировка холста концом 1810-х – началом 1820-х, предложенная Г. Б. Андреевой (Андреева Г. Воссоединение с семьей // Мир музея. 2002. № 3. С. 16), точнее вошедшей в каталог Третьяковской галереи «середины 1820-х» (Государственная Третьяковская галерея. Каталог собрания. Живопись первой половины XIX века / Под общ. ред. Я. В. Брука и Л. И. Иовлевой, авт. вступ. ст. О. А. Алленова. Т. 3 С. 73)

¹⁰ Это воплощение в картинной форме темы сезонного сельского труда и материнства, национальная окраска пейзажа, символично-поэтические черты в главном образе, а также ряд мотивов. В женщине с лошастью на заднем плане «Сенокоса» слева угадывается предшественница крестьянки из «Весны»; профиль женщины в «Лете» читается таким же уплощенным силуэтом на светлом фоне, как и профиль героини «Сенокоса», и т. д.