

На правах рукописи

Цай Ши-Вэнь

**КРЕСТЬЯНСКАЯ ТЕМА В РУССКОМ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОМ ИСКУССТВЕ
КОНЦА XVIII – ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА**

Специальность 17. 00. 04 –
изобразительное и декоративно-прикладное искусство и архитектура

Автореферат
диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

Москва

2008

Работа выполнена на кафедре истории отечественного искусства
Исторического факультета Московского государственного
университета имени М.В. Ломоносова

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
Карев Андрей Александрович

Официальные оппоненты: доктор исторических наук, профессор
Никишенков Алексей Алексеевич

кандидат искусствоведения
Михайлова Алла Юрьевна

Ведущая организация: **Российский государственный гуманитарный
университет**

Защита состоится _____ 2008 г. В ____ час. ____ мин. на заседании диссертационного
совета Д.501.001.81 по искусствоведению в Московском государственном
университете им. М.В. Ломоносова по адресу: Москва, 119991 Ломоносовский
проспект, 27, корп. 4, Исторический факультет, аудитория ____.

С диссертацией можно ознакомиться в читальном зале фундаментальной библиотеки
МГУ им. М.В. Ломоносова

Автореферат разослан _____ 2008.

Ученый секретарь
Диссертационного совета
доктор искусствоведения, доцент

С.С. Ванеян.

Актуальность темы диссертации обусловлена тем, что русская бытовая живопись XVIII – середины XIX века как сложное, многообразное и целостное явление, несомненно, заслуживает специального внимания. Выделение крестьянской тематики определено нараставшим к ней интересом в рамках русского художественного процесса от зарождения жанра до его расцвета. К тому же в настоящее время переживается новая волна внимания к крестьянскому быту, фольклору и истории народа в целом. Однако труда, в котором бы специально рассматривалась крестьянская тематика в указанный период, до сих пор не было, о чем свидетельствует представленная в диссертации **историография**

Появление крестьянской тематики в России восходит к XVIII столетию и тесно связано со становлением бытового жанра. Не случайно книга Я.В. Брука, специально посвященная этому явлению, называется «У истоков русского жанра. XVIII век» (М., 1990). Отдельное внимание уделяется в ней рассмотрению творчества иностранных и русских мастеров, обращавшихся к крестьянской тематике. Среди них крупнейшими фигурами были Ж.-Б. Лепренс, М. Шибанов, И.А. Ерменев, И.М. Тонков. Творчество этих мастеров рассматривалось и ранее, о чем свидетельствуют, например, книги Г.В. Жидкова, А.Н. Савинова, а также написанная Т.В. Алексеевой глава «Бытовой жанр» в VII томе «Истории русского искусства»¹. Однако именно Я.В. Брук впервые попытался с современных позиций охарактеризовать крестьянский жанр как особую разновидность русского бытового жанра XVIII века. В работах М.В. Алпатова «Этюды по истории русского искусства» (М., 1967. Т. 2), Г.В. Смирнова «Венецианов и его школа» (Л., 1973), других трудах 1960–1970-х гг. преобладает историко-художественный подход. В некоторых исследованиях, содержащих важные наблюдения, затрагиваются частные вопросы, относящиеся к интересующей нас теме, как, например, в книге Э.Я. Логвинской «Интерьер в русской живописи первой половины XIX века» (М., 1978).

Историки искусства давно уже отводят творчеству А.Г. Венецианова особое место в истории развития крестьянского жанра в России. В 1878 году в «Русской старине» появился монографический очерк о Венецианове П. Петрова. Это была первая попытка оценить творчество Венецианова с исторических позиций. Однако после статьи Петрова имя Венецианова вновь надолго предается забвению.

¹ Жидков Г.В. Шибанов: Художник второй половины XVIII века. М., 1954; Савинов А.Н. Иван Алексеевич Ерменев. Л., 1982; История русского искусства. В 13 т. / Под общ. ред. И.Э. Грабаря и др. М., 1961. Т. VII.

В начале XX века происходит новое открытие творчества Венецианова. Устраивается выставка его работ из частных собраний. Журнал «Золотое руно» (1907, VII–X) посвятил Венецианову целый художественный раздел.

В 1931 году выходит книга «Венецианов в письмах художника и воспоминаниях современников». Значительным явлением были работы Н. Машковцева: очерки о творчестве Венецианова, а также книга «Гоголь в кругу художников» (М., 1955), посвященная взаимоотношениям писателя с Венециановым и А.А. Ивановым.

Искусству Венецианова и его педагогической деятельности посвящены работы З. Фомичевой – «Творчество Венецианова в первой четверти XIX века» (Л., 1949) и «А.Г. Венецианов-педагог» (М., 1952), А. Савинова «Алексей Гаврилович Венецианов. Жизнь и творчество» (М., 1955), Т.В. Алексеевой – ряд статей, монографический очерк в «Истории русского искусства» (т. 8 кн. 1.), монография «Художники школы Венецианова» (2-е изд. М., 1982) и др.

Ряд трудов выходит и в последующие годы: статья М.М. Алленова «Образ пространства в живописи «á la natura»: к вопросу о природе венециановского жанризма»², где, в частности, говорится о циклизации произведений А.Г. Венецианова, составляющей крестьянский год, книга Д.В. Сарабьянова «Русская живопись. Пробуждение памяти» (М., 1998). Примерами более позднего интереса к теме являются монографии Г.К. Леонтьевой «Алексей Венецианов» (СПб., 2000) и Т. Кожевниковой «Алексей Венецианов» (М., 2001).

Поскольку в диссертации рассматриваются не только живописные произведения мастеров XVIII – первой половины XIX века, значительный интерес для автора диссертации представляет работа Г.Н. Комеловой «Сцены русской народной жизни конца XVIII – начала XIX веков по гравюрам из собрания государственного Эрмитажа» (Л., 1961). Особое внимание в ней уделяется вопросам историко-этнографической достоверности в изобразительном искусстве.

В настоящей диссертации историко-этнографический аспект был особенно важен. Для более полного освещения этой стороны вопроса особое значение имел труд Л.Н. Семеновой «Очерки истории быта и культурной жизни России: первой половины

² Алленов М.М. Образ пространства в живописи «á la natura»: к вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание '83. Вып. 1. М., 1984.

XVIII века» (Л., 1982), а также материалы энциклопедического словаря И.И. Шангиной «Русский традиционный быт» (СПб., 2003).

Очень важным для раскрытия темы диссертационного исследования было обращение к трудам Н.И. Костомарова «Домашняя жизнь и нравы великорусского народа: Утварь, одежда, пища и питье, здоровье и болезни, нравы, обряды, прием гостей» (М., 1993) и В.О. Ключевского «О нравственности и русской культуре» (М., 1998). Благодаря изучению исторических сведений стало возможным реконструировать элементы русской обрядности, выявленные нами в произведениях изобразительного искусства, понять их смысл, связь с бытовой стороной, а также народным мировоззрением.

Большое значение имело обращение к работам по славянской истории и культуре. В частности, были использованы материалы трудов О.М. Фрейденберг «Миф и литература древности» (М., 1998), Б.А. Рыбакова («Искусство древних славян». В кн.: История русского искусства / Под общ. ред. И. Э. Грабаря, В. Н. Лазарева, В. С. Кеменова. М., 1953. Т. I.). Это помогло представить соотношение «христианское – языческое» в общем комплексе славянской культуры, что особенно существенно при аналитическом рассмотрении русских народных праздников и обрядов жизненного цикла.

Таким образом, состояние вопроса позволяет обобщить усилия ученых, представляющих различные отрасли исторических знаний, для постановки принципиально новых проблем.

Цель и задачи исследования. Цель диссертации – раскрыть особенности воплощения крестьянской темы в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX века в связи со спецификой восприятия временных циклов в отечественной художественной культуре этого времени.

В соответствии с целью необходимо было решить следующие задачи:

– рассмотреть характер отображения жизненного цикла русского крестьянина в изобразительном искусстве в зависимости от логики становления и развития бытового жанра в России;

– выявить роль «крестьянской» темы в творчестве представителей различных стилей, направлений, традиций и школ;

– провести сравнительный анализ воплощения крестьянской темы русскими и иностранными мастерами;

– определить роль индивидуального творческого метода мастера в трактовке общих для русской художественной культуры XVIII – первой половины XIX века сюжетов и мотивов.

Метод исследования определяется его целью и задачами и предполагает сочетание искусствоведческого и историко-этнографического анализа. В связи с комплексным характером исследования предполагается объединение формально-стилевого, типологического, функционального, историко-сравнительного и других подходов. Особое значение имеет сюжетно-тематический анализ произведений художников конца XVIII – первой половины XIX века.

Источники. Источниками диссертационного исследования явились произведения художников конца XVIII – первой половины XIX века, хранящиеся в Государственной Третьяковской галерее (Москва), Государственном Русском музее (Санкт-Петербург), а также представленные в других российских и зарубежных музеях. Привлекались живописные и графические работы русских и иностранных художников – представителей различных направлений в изобразительном искусстве. Помимо этого были использованы письма и воспоминания русских художников, критические статьи изучаемого времени, другие научные материалы, хранящиеся в Российской государственной библиотеке, Государственной публичной исторической библиотеке России и фондах научного архива Государственной Третьяковской галереи.

В исследовании нашли применение материалы по этнографии и фольклору русского народа. Особое значение имело обращение к таким памятникам древнерусской литературы, как «Домострой», а также к бесценным наблюдениям В.И. Даля, собранным в «Словаре живого великорусского языка».

Научная новизна работы определяется содержанием рассматриваемой темы, а также предлагаемым подходом к ее решению. В диссертации прослежены особенности отображения этапов жизненного цикла русского крестьянина в живописи XVIII – первой половины XIX века, определена в этом процессе роль творчества А.Г. Венецианова и представителей его школы, иностранных художников, работавших в России. Впервые представлен комплексный анализ развития «крестьянской» темы в русской живописи, данный в непосредственной связи с материалами этнографических и историко-культурных исследований. Избранный подход имеет методологическую перспективу. Он применим и к искусству других стран (Китая, например) в соответствующие периоды развития каждой национальной художественной школы.

Апробация результатов исследования. По теме диссертации были сделаны доклады на следующих научных конференциях: VI международной конференции молодых ученых гуманитарных факультетов МГУ имени М.В. Ломоносова в 2004 г. и VIII международной конференции молодых ученых гуманитарных факультетов МГУ имени М.В.Ломоносова в 2006 г. Опубликованы материалы докладов этих конференций, а также статья «Крестьянская тема в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX века» в «Вестнике МГУКИ».

Практическое значение результатов исследования. Материал диссертации может быть использован в исследовательской и музейной работе по изучению русской живописи, при подготовке лекционных курсов, семинарских занятий для студентов искусствоведческих и исторических вузов, при написании учебников, учебных пособий, составлении учебно-методических комплексов.

Структура диссертации. Диссертация состоит из введения, трех глав, каждая из которых членится на разделы, заключения, примечаний и списка литературы.

Основное содержание диссертации

Во **«Введении»**, содержание которого изложено выше, обоснована актуальность темы исследования, отмечается степень ее изученности, обозначены основные научные проблемы, логика построения работы и возможности ее практического применения.

I глава «День русского крестьянина» состоит из двух разделов.

В первом из них: «Крестьянская трапеза» внимание сосредоточено на широко распространенном в европейском искусстве сюжете, имеющем в России специфическое преломление. К нему обращается ряд иностранных мастеров, тяготеющих к «костюмному роду», предполагающему интерес к быту и нравам простого, чаще всего «чужестранного» народа. Таковы, например, рисунки и гравюры французского мастера Ж.-Б. Лепренса. Очень популярны были в России XVIII века и произведения голландских и фламандских мастеров, для которых, как известно, трапеза и кухня были из числа самых излюбленных тем. И хотя голландско-фламандский жанровый опыт казался бы противоречил установленной Академией нормативности, произведения этих школ постоянно использовались в учебном процессе, в том числе и как образцы для копирования. Обращение же к этой традиции в русском искусстве 1760–1770-х годов происходит во внеакадемической линии, отличаясь известной широтой: осваиваются и «сцены в кабаках» А. Остаде, и

«деревенские праздники» Д. Тенирса младшего, и жанровые портреты голландских караваджистов, и крупнофигурные застольные сцены Я. Иорданса.

С наибольшей очевидностью влияние голландско-фламандских жанровых образцов, преломленных приемами русского живописного примитива, демонстрирует картина А. И. Вишнякова (Вишнекова) «Крестьянская пирушка» (конец 1760 – начало 1770-х, ГРМ).

Особое место в развитии крестьянской темы и крестьянской трапезы в частности в русском искусстве занимает творчество М. Шибанова. Его картина «Крестьянский обед» (1774, ГТГ), представляющая крестьян Суздальской провинции, с документальной точностью воспроизводит особенности быта и костюма, характерные именно для данной местности. Вместе с тем этнографический оттенок его искусства органично сочетается с целостностью представления о народе. Образы М. Шибанова одухотворены, индивидуальны и типичны одновременно. Возвышенно-идеальная атмосфера достигается, в том числе и благодаря приемам, характерным для «большого исторического рода», что делает «обыденный» сюжет всеобщим значимым.

Наряду с картинами Шибанова, одним из самых значительных и неожиданных явлений в истории русского жанра XVIII века была серия из восьми рисунков-акварелей И. А. Ерменева, изображающих крестьян и нищих (Все – в ГРМ). Для его листа «Обед» («Крестьяне за обедом») (1770-е гг., или между 1786 и 1788) характерен сумрачный колорит, атмосфера молчания и даже скрытая тревога, что отличает работу от идиллической праздничности, принятой Академией для изображения крестьянской жизни.

Совершенно иной взгляд на народную жизнь и трапезу как ее часть ощущается в работе И.Я. Меттенлейтера, выполненной на звание академика. Этот художник написал «деревенских жителей обеих полов» – мужиков «за обеденным столом», женщин, занятых хозяйством. «Этнографический» подход к сюжету, не лишен здесь, однако, легкой стилизации в духе «старых» исторических полотен.

Второй раздел первой главы диссертации «Трудовой день русского крестьянина» посвящен рассмотрению повседневных работ и занятий, как они представлены в изобразительном искусстве. Здесь ведущим принципом в расположении материала были не даты создания картин, а этапы дня.

Несмотря на то, что в диссертации картина А. Г. Венецианова «Утро помещицы» или «Хозяйка, раздающая бабам лен» (1823, ГРМ) рассматривается в связи с конкретной темой – как отражающая начало трудового дня, – смысл и

основная ее ценность в том, что художник воссоздал обобщенный образ повседневной жизни. В этой картине, как и в других, посвященных крестьянской теме, Венецианов не стремился к буквальному перенесению на холст типов, костюмов и эпизодов сельского быта. Каждая деталь создает впечатление бытийственности, а в образе помещицы воплотились черты русской женщины, хозяйки, соответствующие народным представлениям. В целом же именно венециановский жанр, становление которого происходит после войны 1812 г., дает наиболее полноценное представление о возможностях отечественной художественной культуры первой половины XIX в. создать целостный образ крестьянского трудового дня как синтез новейших изобразительных достижений и народного мифа.

В начале 1820-х гг., знаменовавших начало нового этапа в творчестве Венецианова, были написаны портреты «Капитолина из Тронихи» (1818) и «Паранья со Сливнева (1817 – 1818, ГМИИ им. А.С. Пушкина), а затем «Жница» (1822, ГТГ), «Анисья» (1822, ГТГ), «Очищение свеклы» (не позднее 1822, ГРМ). Особенно подробно в диссертации рассмотрена последняя из названных работ Венецианова.

В «Очищении свеклы» (второе название картины – «Подготовка овощей на зиму») представлен краткий момент отдыха в процессе самой будничной, «непоэтичной» сельскохозяйственной работы. И в теме, и в композиции, и в выборе центральной фигуры – во всем проявился последовательный отказ от правил академической живописи.

Насыщенные образами повседневности все «крестьянские» работы Венецианова, тем не менее, не «зарисовки с натуры». В них ощутимо обобщенное звучание темы, поскольку идеи праведного труда, доброты, честности, добропорядочности, любви к ближнему, т.е. нравственного совершенства, не являются средством искусственного возвеличивания персонажей, а отвечают народному мировоззрению, в соответствии с которым труд требует проявления лучших человеческих качеств.

Анализ таких, порой очень разных по задачам и масштабу, произведений Венецианова как «Жница» (1822, ГТГ), «Жнецы» (конец 1820-х, ГРМ), «На жатве. Лето» (середина 1820-х, ГТГ), «Сенокос» (середина 1820-х, ГТГ) позволяет понять, каким образом мастер возводит крестьянские образы на новую высоту то путем введения лирических деталей, то созданием полновесного эпоса. Почти обязательное изображение мотива труда в природном контексте подчеркивает натуральность

воспроизведенного, дает возможность показать естественность и гармоничность крестьянского бытия в макрокосме. И если порой за находящейся на переднем плане фигурой разворачивается бесконечное пространство (как в картине «На жатве. Лето»), оно обозначает «соизмеримую» безбрежность. Жанр Венецианова событияен только в том отношении, что для его метода «а l'а Натура», заключающего в себе и постулирующего образ бытия, отрешенного от временной изменчивости, характерно в каждом событии воспроизводить со-бытие, неизменяемую сущность события, «то есть *бытие* – сущность существования»³. Любопытно, что бытийственность, или со-бытийственность бытового жанра Венецианова наиболее ярко проявляется как раз в картинах, изображающих крестьянский труд, хотя само действие, если и показано, не несет на себе главной смысловой нагрузки. Художественный метод и задачи, которые ставил перед собой Венецианов, наиболее очевидно воплотило программное полотно «Гумно» (1822–1823, ГРМ), которому в работе уделяется особое внимание. Сочетание натурального изображения пространства со статичными фигурами словно бы специально позирующих крестьян явно воспроизводит возвышенно аллегорическую обстановку. Увиденное М.М. Алленовым «поклонение серпу», идея хоровода, обрядового действия – все это не лишено основания. Не вызывает сомнения, что Венецианов, стремясь к отображению сущностного в естественном, пришел к пониманию сохранности в народе древнейшего славянского отношения к труду как ритуалу.

Примечательно, что подобное прочтение темы крестьянского труда реже встречается в произведениях учеников Венецианова. Это становится очевидным, в частности, при сопоставлении картин «Гумно» Венецианова и Г. В. Сороки (1840-е гг., ГРМ). В последнем случае сюжет, образы крестьянских девушек, как и более частные художественные детали, очевидно, обусловлены конкретикой действия. Изменив характер пространства, Сорока создает и совершенное иное, чем у учителя, эмоционально-смысловое наполнение – тревожное, напряженное, содержащее в себе потенцию движения. В крестьянских образах Г. В. Сороки нет ничего возвышенного, парадного или аллегорического. Ту же черту можно отметить в пейзажах художника «Рыбаки» (Вторая половина 1840-х, ГРМ), «Вид на плотину» (не позднее 1847, ГРМ), изображающих не только картины природы, но и крестьян за их повседневными занятиями.

³ Алленов М.М. Указ. соч. С. 141.

Меньше заинтересован крестьянской темой А. В. Тыранов. Видимо этим можно объяснить некоторое несоответствие ясного, светлого, прекрасно выписанного пейзажа с крестьянскими образами в картине «Вид на реке Тосно близ села Никольского» (1827, ГРМ). Однако его учебную картину «Беседа двух крестьянок за краснами», или «Ткачихи» (1826, ГТГ) следует в этом отношении считать исключением. Она, как показывает анализ, наполнена смыслом, который находим в «крестьянских» полотнах Венецианова: привычный, повседневный труд эпически спокоен и величав, в нем заключена особая красота.

В этом же разделе диссертации рассматривается и приписываемая некогда Г.В. Сороке работа неизвестного мастера «Отражение в зеркале» (вторая половина 1840-х гг., ГРМ). Данный в «зазеркалье» бытовой мотив в интерьере помещичьего дома с двумя фигурами занятых рукоделием дворовых кажется нечаянно увиденной сценкой. Однако пространство основательно выверено и построено, в том числе и при помощи цветового и тонального ритма. Необычен прием сопоставления тщательно и пластически определенного натюрморта на переднем плане и несколько размытых очертаний удаленных фигур. Это оригинальная, не похожая на венециановские образцы работа, сохраняет, тем не менее, верность основным принципам школы.

Отдельную группу составляют картины, изображающие труд крестьянской женщины, вернее, собственно женщин-тружениц. Полотна «Пряха» (1830-е, ГТГ), «Крестьянская девушка за вышиванием» (1843, ГТГ) А. Г. Венецианова продолжают ряд портретов тверских крестьянок. Красота последней модели – неяркая и без откровенных признаков здоровья, но в целом более «правильная» и тонкая, чем у других героинь живописца. При сопоставлении этих образов с типологически близкими изображениями В. А. Тропинина («Пряхой», например) становится очевидным различие в методе, стилистике и отношении к теме крестьянского труда. Тропинин, для которого эта тема не была главной, изобразил мило улыбающуюся крестьянскую девушку в рамках возможностей романтического портрета, одновременно опираясь на традиции головки XVIII в.

Отдельное внимание в диссертации уделяется также творчеству Л. К. Плахова. Этот художник показал и крестьянский сельскохозяйственный труд, и традиционное мужское ремесло: «Крестьянский мальчик с лучиной» (ГТГ), «Крестьянский мальчик на берегу» (1830, ГТГ), «Сцена русских мужиков» (1838), «Крестьянин за едой» (1843, Ивановский краеведческий музей), «Сушка сена» (1843, ГРМ), «Возвращение крестьян с полевых работ» (первая половина 1840-х, ГРМ), «Отдых во время

сенокоса» (первая половина 1840-х, ГРМ). Большинство этих работ – нехарактерные для венециановской школы многофигурные композиции. Они не считаются и самыми удачными для мастера. Однако Л. К. Плахов, который, кстати, принадлежит к числу первых русских художников, обратившихся к изображению быта и других трудовых сословий, с «венециановским» вниманием и тщательностью воспроизвел крестьянские костюмы, бытовые детали, орудия труда.

К теме крестьянского труда причастны и многие другие ученики А. Г. Венецианова. Известны, например, работы М. И. Антонова «Девушка, пахтающая масло», «Крестьяне в овине» (1838), К. А. Зеленцова «Русская девушка на сенокосе» (1827), Ф. М. Славянского «Крестьянка с прялкой» (рисунок, вторая половина 1830-х гг., ГРМ), «Девушка кормит цыплят» (1838–1839). В этих работах, как происходило обычно в рамках венециановской школы, в поиске художественно достоверных образов хорошо ощутим метод учителя и его опыт воплощения темы.

Найдя свой способ изображения крестьян, А. Г. Венецианов отразил исконно русское, национальное отношение к труду и к человеку труда как непременно совмещающее физическую и нравственную красоту. Крестьянский повседневный труд не показан у него как тяжелый и изнурительный не потому, что художник тяготел к идеализации, а потому, что в народе не было подобного представления о работе. Труд – святое, богоугодное дело, требующее к нему высокодуховного отношения. Только в таком свете изображенный крестьянский труд ведет к пониманию надындивидуального, надсоциального – того, что составляет предмет искусства.

II глава «Крестьянский год» посвящена живописи и графике, в сюжетах которых нашел отражение традиционный русский народный календарь. Он представлял собой систему членения, счета и регламентации годового времени, организовывал всю хозяйственную и бытовую деятельность, определял чередование будней и праздников.

Глава содержит два тематических раздела. В первом из них, «Трудовой год», рассказывается о сезонах хозяйственной деятельности. Особенно важным здесь является весенне-летний цикл А. Г. Венецианова: «На пашне. Весна», «Сенокос», «На жатве. Лето», «Жнецы», «Крестьянская девушка с серпом во ржи», «Жница» и др.

В картине «На пашне. Весна», простой будничной сюжет (крестьянка, боронящая поле), превращается в эпическую поэму о вечном воскрешении земли и

человека. Важную роль в создании возвышенно-аллегорического образа Весны в картине Венецианова играет пейзаж. От полотна веет спокойствием и величием русской природы. Оно ясно показывает, как понимал сам Венецианов на деле провозглашенный им принцип *à la* Натура. Для него картина не копия, а живая правда действительности, правда воплощения идеи, а не факта. Поэтому так органично соединились в его работе всеобщее значимая антикизация и простой ландшафтный мотив, праздничность и повседневность, универсализм замысла и убедительность его воплощения.

Однако чаще всего Венецианов обращался к летнему сезону – самой напряженной трудовой поре на селе. «Сенокос» Венецианова воплощает время наивысшего, полуденного расцвета человеческих сил. Художник видит этот расцвет не только в физической красоте, но и в красоте и зрелости души, в духовной возвышенности.

Высочайшего обобщения образа главного крестьянского сезона Венецианов достигает в картине «На жатве. Лето». Пейзаж и здесь чрезвычайно важен. Природа в соответствии со значимостью времени года предстает в пике своей зрелости. Живописец с блестящим мастерством овладевает пространством, залитым теплым животворящим золотистым светом. Бескрайние небесные и земные просторы, а также жизнь человека и бытие природы необычно гармонируют в картине. Образ кормящей дитя крестьянки на фоне тучных даров русской Цереры служит ключевым мотивом и в контексте картины оборачивается метафорой Матери-земли – одним из самых важных образов в системе народных представлений. Видимо отсвет этих воззрений лежит и на созданных Венециановым образах деревенских женщин красивых трудом в их патриархальной простоте, образах типических и одновременно вполне конкретных и узнаваемых.

Анализ небольшой работы «Жница», отображающей привязанность Венецианова и к этой поре, и к этой разновидности крестьянского труда, показывает, что воспроизведенная идеальная красота классически правильных, пропорциональных черт обусловлена, в первую очередь, характером самой модели. Будучи прирожденным колористом, художник интуитивно чувствует природу нравственного воздействия цвета на душу человека. Господство лилово-красных он ограничивает, «утишает» большим пятном теплого солнечного света, обретающего под его кистью чудодейственные свойства.

На основе увиденного в реальности мотива (любование матери-крестьянки и ее сыном бабочками) построена и композиция мастера «Жнецы». Несмотря на очевидность кропотливого труда над позирующей натурой, мастеру удалось передать как собственное очарование душевным волнением героев, так и их простодушное восхищение красотой создания природы.

Обращение к работе А.Г. Венецианова «Гумно», подробный анализ которой был дан в первой главе диссертации, обусловлено интересом к трактовке сезона, подводящего итог крестьянской страды. Словно в напоминание об осени она написана в едином золотисто-коричневатом колорите, который многократно умножается игрой света, полутеней и теней. Мир Г. Сороки в картине на аналогичный сюжет расширяется до изображения пейзажных мотивов, и в целом кажется более осязаемым и материальным, чем у его наставника.

Как известно, А. Г. Венецианов не создал картины, изображающей русскую зиму. По-своему этот «пробел» восполняет известная работа Н. Крылова «Зима» – пример редкого обращения к этому времени года в русской живописи XVIII – первой половины XIX в. Полотно свидетельствует о стремлении художника проникнуть в жизнь природы, в ее национальную красоту. Органической частью умиротворенного сельского ландшафта воспринимаются темные фигурки крестьян, занятых обычными для этого сезона заботами.

Во втором разделе главы – «Народные праздники» – рассматривается отражение в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX в. календарно-обрядовых праздников, среди которых были как официальные церковные, так и народные, более древние по происхождению, сохраняющие черты языческих верований и потому наиболее ярко демонстрирующие национальную специфику. Здесь также целесообразно было придерживаться естественной хронологии, и потому изложение материала ведется от начала календарного года – Рождества, праздников рождественского цикла.

Особое внимание уделяется картинам К. П. Брюллова «Гадающая Светлана» (1836, Нижегородский гос. художественный музей) и А. Г. Венецианова «Гадание на картах» (1842, ГРМ), отражающих одно из самых захватывающих, хотя и не поощряемых церковью, народных праздничных занятий. Как правило, мотивы, избранные К. П. Брюлловым при обращении к литературным сюжетам, являются средоточием сути романтизма в искусстве. Так, зеркало – особенно знаковый образ, символизирует главную в романтической эстетике идею двоemiрия. Освещенное

неверным светом свечи лицо Светланы, ожидающей появления образа суженого, кажется особенно напряженным в бескрайнем, темном пространстве «зазеркалья».

Полотно Венецианова «Гадание на картах» не изображает святочный обряд, однако две крестьянские девушки, несомненно, гадают о судьбе. Как и целый ряд созданных в это время работ, картина отражает напряженные поиски новых композиционных возможностей в живописи. Сделав композиционным и смысловым центром одну из карт, мастер в целом моделирует маленький, тесный мир, запечатлевая единение юных крестьянок, сошедшихся за гаданием.

Наполненные искренним всеохватывающим весельем: плясками, играми, катанием на лошадях, рождественские гулянья запечатлели в своих работах многие русские и иностранные художники. Подобные сюжеты были очень популярны за рубежом. Среди ярких примеров – экспедиционные рисунки Е. М. Корнеева, изданные в виде гравюр в 1812 г. в Париже под названием «Народы России». Его акварель «Рождественские гулянья в Охотске» (1812) очень точно передает праздничное настроение. Мы видим, с какой неизбывной удалью «шалют» мужики в ночь перед Рождеством. Зажженные факелы в руках персонажей преобразуют окружающий деревенский мир в волшебное зрелище.

Не были обойдены вниманием художников и обрядовые игры ряженых – обязательный компонент святок. Обратился к этому мотиву и автор множества рисунков типажно-костюмного и бытового жанров немецкий рисовальщик и гравер Х.-Г. Гейслер (1770–1844), который приехал в Россию в конце XVIII века. В своей гравюре «Ряженые» (1800) он точно подметил значение музыкально-шумового фона для подобных выступлений. Другая важная сторона действия ряженых – маска запечатлена в рисунке П. Каверзнева.

К числу самых востребованных мотивов в сфере костюмного и бытового жанра второй половины XVIII – начала XIX века относились, разумеется, «картины» масленичных гуляний, традиционно наполненные безудержным весельем поистине народного размаха.

Особым вниманием художников пользовались такие развлечения масленичного комплекса, как катание на санях и катание с гор, привлекая своим динамизмом и зрелищностью. А. О. Орловский в литографии «Тройка» (1826) в духе своей графики сосредоточил внимание на передаче стремительного движения, изобразив порыв лошадей, словно летящих над землей с развевающимися гривами.

Картину английского живописца и гравера Дж.-А. Аткинсона «Катания на Неве» (1792, ГРМ) отличает не только свойственная мастеру точность в воспроизведении сцен из народной жизни, но и известная взволнованность языка, призванного передать праздничное настроение русских.

Значение творчества Аткинсона – автора сюиты «Живописное изображение манер, обычаев и развлечений русских» (Лондон, 1803–1804), состоит еще и в том, что его гравюры служили материалом для других художников, таких, например, как Французский литограф Арманд Густав Убиган, издавший в 1817 году в Париже «Нравы и костюмы русских».

Разумеется, и русские, и иностранные мастера не могли обойти вниманием празднование Пасхи в России, которое в силу особого значения этого дня в церковном календаре проходило с всеобщей радостью и ликованием. Это нашло отражение в том, как изображается пасхальная трапеза (Е. М. Корнеев) или чрезвычайно популярный мотив в графике «Гулянье на пасхальной неделе» (Г.И. Скородумов, К. И. Кольман, Дж.-А. Аткинсон). Помимо принятых в этом случае подробностей в передаче праздника, в трактовке отдельных сценок и персонажей можно заметить черты мягкого юмора, что особенно характерно для Г.И. Скородумова, искусно претворившего в своей акварели опыт английской бытовой карикатуры. Из множества развлечений особенно привлекает художников эффектный мотив катания на качелях, некогда обладавшего известным магическим смыслом, связанным с земледельческими обрядами. Не были обойдены вниманием и народные танцы, прежде всего, плавные хороводы – своего рода знак русской сельской идиллии.

«От Троицы до Успения хороводов не водят»,⁴ – считали русские. Поэтому Семик или Духов день, как еще называли Троицу, праздновался достаточно широко. Нарядным и веселым предстает русское крестьянство в произведениях неизвестных мастеров середины XIX в.: на гравюре «Семик в Епифановском уезде Тульской губернии» и картине «Троицын день в Красном селе» (1840-е). Изображения церковной части праздника, в том числе храмового («Водосвятие», «Крестный ход»), дополнялись различными любимыми в народе старыми забавами, такими, например, как кулачные бои. Воспроизводя их (правда, не «стеношные» варианты, а поединки), Аткинсон и Гейслер привычно точны и театральны. Последний в 1805 году издал

⁴ Даль В. И. Большой иллюстрированный словарь русского языка: современное написание. М., 2006. С. 315.

альбом, который так и называется «Игры и увеселения русских из низших классов», состоящий из 12 раскрашенных гравюр, сопровождающихся описаниями Т. Рихтера. Среди сюжетов – «Игра в мяч», «Игра в фанты», а также «Игра в городки».

К народным играм – в свайку и в бабки, – обращается и Е. М. Корнеев. Воспитанный на поклонении классическому искусству, он идеализирует фигуры горожан и крестьян, делая из них античных атлетов с резко подчеркнутой мускулатурой, своеобразно сочетая их с реальным пейзажем и обстановкой, с остро подмеченными в жизни деталями.

С особым вниманием рассмотрены в диссертации работы И. М. Тонкова (Танкова), «Праздник в деревне» (1779, ГРМ), «Храмовый праздник» (1784, ГТГ) и «Сельский праздник» (1790-е гг., ГРМ). Опираясь на авторитет известного фламандского мастера Д. Тенирса Младшего, русский мастер создает свой праздничный мир, воспроизводящий крестьянские торжества весенне-летнего цикла. Он театрализует реалии русской деревни, изображая ее несколько сверху, что позволяет превратить сельский ландшафт в залитое волшебным светом подобие огромной сцены, где множество актеров призваны перенести зрителя в счастливый мир фантазии. Это отличает его работы от идиллических усадебных видов Семена Щедрина, опирающегося на академическую традицию итальянского пейзажа. Не лишённые порой гротескной выразительности герои Тонкова, между тем, убедительны в костюмах, поведении и разнообразии типажей. Они вполне органичны в танцах, драках, игре на музыкальных инструментах – во всем, что отличает русское веселье.

В III главе. «Жизненный цикл крестьянина в зеркале русской живописи» рассматриваются работы, в которых нашли отражение обряды, сопровождающие основные этапы жизненного цикла (родины, свадьба, ритуал прощания). Эти этапы выступают регулятором жизни крестьян, а также механизмом передачи информации другим поколениям.

В первом разделе «Начало жизни (рождение, крестины, первые шаги)», прежде всего, рассматривается практика изображения обрядов, связанных с рождением ребенка (родины, крестины). Этой теме посвящены две отмеченные в числе лучших в творчестве Ж.-Б. Лепренса живописные работы «Люлька» («Le berceau russe», буквально – «Русская колыбель», около 1764, музей Поля Гетти, Лос-Анджелес) и «Русские крестины» («Крещение по православному обряду», 1765, Лувр). И если первая отмечена печатью воздействия творчества его учителя Ф. Буше и несет в себе черты пасторали рококо, то другая, удивительно точно, за исключением нескольких

деталей, воспроизводит сложный для понимания иностранца обряд крещения. Особая роль отводится свету, выделяющему главных действующих лиц важного обряда. Из иностранных художников русские крестины изобразил также Дж. А. Атkinson. Его лист на эту тему (1804), вошедший в альбом гравюр «Живописные зарисовки манер, обычаев и развлечений русских» традиционно точен и по-своему артистичен. Из русских работ необходимо отметить картину И. Ф. Тупылева «Крестины» (1800-е, ГТГ): художник академической школы «возвысил» избранный им «низкий», простонародный сюжет, украсив его чертами необычайного.

Работы А. Г. Венецианова, изображающие крестьянку с ребенком, совершенно особым образом воплотили разные стороны отношения крестьян к детям. В картине «Сенокос», например, образ крестьянки, кормящей ребенка, отличается большей индивидуализацией, чем аналогичный мотив на полотне «На жатве. Лето», где главное – пейзаж. Статичная портретность «Кормилицы с ребенком» (начало 1830-х, ГТГ), оживлена игрой младенца.

В картинах «Мать, учащая детей своих молиться» (приписывается Венецианову, 1838, ГТГ), «Первые шаги» (1839, ГТГ) показаны важные моменты начала жизни, обретения первых навыков нравственного и физического развития. Немало работ А.Г. Венецианова, посвящены следующим после младенчества этапам жизни деревенского ребенка – детству и отрочеству. Очень важную черту их образов составляет естественность неспящего бытия, подчеркнутая мотивами сельской природы, бесконечно пространственной и близкой одновременно («Пастушок с рожком», 1820-е, Тверская областная картинная галерея; «Крестьянские дети в поле», (1820-е, ГРМ). На примере картины А. Г. Венецианова «Два крестьянских мальчика со змеем» (1820-е, ГРМ) в диссертации рассматриваются особенности как педагогической методики мастера (этот мотив использовался как учебная постановка), так и его творческого метода. В отличие от ученических работ, где господствует фронтальность, у Венецианова вся мизансцена построена на разнообразии поз, жестов, оттенков в разворотах корпуса и головы, что в соответствии с сюжетом отражает стремление придать пространству больше динамики.

В целом в искусстве этой поры вырабатывается «венециановская традиция» в изображении детей: сентиментальность и известная идеализация, что нашло отражение и в произведениях его учеников. Однако каждое конкретное воплощение темы не сводимо к этим качествам. Так, у самого Венецианова «Крестьянский мальчик, надевающий лапти» (1823–1826, ГРМ) представлен как идеальный тип сельского

отрока: в соответствующей одежде, с чертами наивности и невинности. Между тем выразительный взгляд и большие, почти грубые руки обещают качества следующего возраста. Картина же «Вот-те и батькин обед» (1824, ГТГ) представляет собой трогательную новеллу из сельской жизни, где есть место и детским горьким обидам.

Следующий раздел главы «Свадьба (венчание)», рассматривает все этапы обряда: (сватовство, обручение, сговор, др.). Эта тема интересовала многих художников. И неудивительно – свадьба, самый длительный и сложный семейный обряд, была главным событием жизни крестьянина. Русская крестьянская свадьба представляет собой яркое театрализованное представление, это единственный большой праздник в жизни крестьянина, поэтому он отмечался так широко. Все это нашло соответствующее воплощение в изобразительном искусстве.

Картина М. Шибанова «Празднество свадебного договора» (1777, ГТГ) и полотно И. А. Акимова «Благословение при сговоре крестьянской свадьбы» (известно по гравюре А.П. Екимова) изображают этап так называемой досвадебной обрядности. Проведенное в диссертации сопоставление этих произведений – композиции и других выразительных средств, позволяет сделать вывод о существовании нескольких путей изображения крестьянской обрядности. Примечателен уже сам выбор сюжетного мотива. У И. А. Акимова запечатлен, пожалуй, самый торжественный, высокоэмоциональный момент сговора – благословение молодых, тогда как М. Шибанов изображает скорее наиболее трогательный и одновременно ответственный этап – первую встречу молодых в положении жениха и невесты. Акимов как исторический живописец и крестьянскую сцену решает как академическое полотно «большого рода» с построением пространства по планам, выделением центра с главными героями и соответствующим распределением света. Господствует плавное повествование по горизонтали. Работа Шибанова также не лишена черт исторической живописи. Но он отказывается от однолинейного повествования, активизирует пространство разнообразием ракурсов героев, каждый из которых представляет собой относительно самостоятельный типаж, что, однако, не мешает выделить невесту, сделать ее средоточием композиции, в чем находит отражение суть обрядовой церемонии. При всем отличии, работы Акимова и Шибанова объединяет точность в изображении свадебного обряда. Кстати, это не всегда соблюдается, особенно иностранными авторами, о чем свидетельствует пример выполненной К. Вагнером гравюры «Русская свадьба» из французского альбома «Народы России».

В заключительном разделе главы рассматриваются ритуальные действия в обряде прощания, направленного на восстановление целостности мира, разрушенного смертью одного из членов социума. Анализ гравюр К. Вагнера по рисункам Е. М. Корнеева «Миропомазание» (1812), «Погребение» (1812) позволил констатировать довольно точное воспроизведение отдельных сторон православного обряда. Однако при очевидном стремлении художника и гравера сделать этнографический компонент главенствующим, и манеру в целом, и отдельные детали определяют правила классицизма.

Особое внимание в этом разделе уделяется картине А. Г. Венецианова «Причащение умирающей» (1839, ГТГ) – произведению последнего этапа творчества художника. Оно рассматривается как в контексте новых веяний в русской культуре, так и среди других произведений мастера и его учеников 1830-х годов. Стремление к естественной земной простоте пришло в противоречие с действительностью и закономерно приобрело новое качество, которое с очевидностью проявилось в картине «Причащение умирающей». При отсутствии действия в работе создается ощущение динамизма за счет дифференциации пространства, подчеркнутой не только расположением фигур, но и ритмическим взаимоотношением темных и светлых частей композиции. Ключевой, как и в реальном обряде, является фигура священника, образ которого выражает сознание важности вместе с тем и будничности происходящего. Этому подчиняется и трактовка каждого из персонажей, включая неестественно бледную умирающую, помещенную в выделенный светом символический центр картины. В конечном итоге, ощущение острого драматизма достигается скорее композиционными средствами, чем внешними «эффектами», которые не были редкостью в это время даже для учеников Венецианова, особенно тех, кто стал на путь подражания К. Брюллову.

Таким образом, «Причащение умирающей» является известным художественным обобщением представлений о значимости завершающего этапа крестьянского жизненного цикла. Эта картина, написанная в период, трудный для Венецианова на переломе культурных эпох в жизни России, воплощает также искания нового этапа в творчестве художника.

В **«Заключении»** представлены общие выводы по теме диссертации.

Рассмотрение процесса становления крестьянской темы в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX века в связи с естественной регламентацией жизни крестьянина позволило выявить ряд сюжетных предпочтений

на разных этапах развития бытового жанра в России. Так, «дневной цикл» в XVIII столетии наиболее ярко представлен крестьянской трапезой, тогда как в XIX на передний план выходит его трудовая составляющая.

Иконографическая и, соответственно, композиционная близость «крестьянских обедов» не исключала вариативности трактовки сюжета в зависимости от индивидуального темперамента и характера подхода отдельных мастеров. Например, трапеза в изображении М. Шибанова исполнена внутренней значительности, почти обрядовой торжественности. При этом размещение фигур за столом демонстрирует точное следование русским традициям. В обедающих крестьянах Ерменева нет заразительной веселости «Пирушки» Вишнякова, нет и эпического достоинства, как у Шибанова. Атмосфера тяжелого молчания словно замыкает изображенный фрагмент действительности в себе, и крестьянский быт предстает обособленным и статичным. Немецкий мастер И.Я. Меттенлейтер предельно точен и аккуратен в передаче среды, нравов, обычаев русских крестьян. Вместе с тем он не забывает и о «ссылках» на классическое наследие.

Разнообразие проявлений тематики «трудового дня» русского крестьянина неизменно сопровождается в рассматриваемое время общей атмосферой безмятежного сельского бытия.

Центральной фигурой среди мастеров, воспевающих бытийственное спокойствие, был, конечно, А.Г. Венецианов. Воссоздавая обобщенный образ повседневной жизни, он не стремится к буквальному перенесению на холст типов, костюмов и эпизодов сельского быта. Живописца интересует, прежде всего, человек. Однако он старается изобразить своего героя в соответствующей ему обстановке. Отсюда проистекает интерес к пейзажу, интерьеру, натюрморту, которые не отделимы от образа крестьянина. Такого рода синкретизм обусловлен спецификой избранного живописцем объекта. Как отмечалось, русский крестьянин не мыслит себя без работы, и, обращаясь к крестьянской теме, Венецианов закономерно приходит к необходимости изображать «натуру» с привычными, присущими ей атрибутами, в естественной среде. Этим объясняется и преобладание женских образов. Во-первых, Венецианов стремился передать народное отношение к труду как непременно слитому с нравственной чистотой и красотой, во-вторых, физическое, внешнее совершенство женщины позволило художнику наиболее полно и глубоко отразить то, что, по сути, является основным содержанием всех его работ, – гармонию человека и мира.

В русском искусстве 1820–1840-х годов, благодаря усилиям Венецианова и его учеников, сложилось множество формул-мотивов повседневных дел: крестьянка с серпом, она же с коромыслом на плече; мальчик, удящий рыбу и т.д.

Очень показательны, что именно Венециановым выбраны в качестве важнейших сюжетов три главные вехи крестьянского трудового года – пахота, сенокос, жатва. И неслучайно они были реализованы в самый ответственный период его творчества. Еще раньше он обращался к осенней теме «Гумно». Любопытно, что оставшийся не представленным зимний сезон был «воспет» его учеником Н. Крыловым.

Рассмотрение произведений на тему «Народные праздники» в рамках годового цикла, а также работ, посвященных жизненному циклу крестьянина позволяет сделать вывод о том, что художники XVIII – первой половины XIX в. чаще изображали не столько официальную, сколько вторую, полуязыческую сторону крестьянских праздников. И даже в воссоздании картины сельскохозяйственных работ подчеркивались детали, связанные с народной обрядностью.

Между тем в отображении жизненного цикла русского крестьянина – рождение, свадьба, похороны – художники не раз обращались к теме духовного рождения – крещению (Ж.-Б. Лепренс, Дж. А. Атkinson, И. Ф. Тупылев).

Темы младенчества, детства, отрочества наиболее полно представлены в работах А. Г. Венецианова и художников его школы. Причем произведения, изображающие крестьянку с ребенком, не только совершенно особым образом воплотили разные стороны отношения крестьян к детям, но и воссоздали символический образ благодатной природы.

Своя традиция сложилась в изображении русского свадебного обряда – сложного, многодневного театрализованного действия, в котором венчание занимает особое место и служит своего рода границей, этапом, разделяющим довенчальные обряды и послевенчальную часть. Центральное место в ряду воплощений данной темы (И.А. Акимовым, Е.М. Корнеевым и др.) занимает картина М. Шибанова «Празднество свадебного договора», несущая в себе адекватный образ строго ритуализированного веселья.

Обращение к миру образов вечера человеческой жизни предопределило особое внимание к картине позднего периода А.Г. Венецианова «Причащение умирающей» (1839). В ней, помимо новых выразительных средств в области композиции и несущего свою символику освещения, ощутимо стремление создать пластический эквивалент собственно обрядовой стороне.

Автор диссертации приходит к выводу, что в русской живописи XVIII – первой половины XIX века становится очевидной известная полнота и разнообразие отражения крестьянского бытийного цикла, а его не востребуемые сюжеты и мотивы впоследствии шаг за шагом станут достоянием искусства более позднего времени.

По теме диссертации опубликованы следующие работы автора:

1. Мир русской деревни в творчестве А.Г. Венецианова // Материалы VI международной конференции молодых ученых гуманитарных факультетов МГУ имени М.В.Ломоносова. М., 2004. С.137–141.
2. Крестьянская тема в русском изобразительном искусстве XVIII века // Материалы VIII международной конференции молодых ученых гуманитарных факультетов МГУ имени М.В.Ломоносова. М., 2006. С.133–134.
- 3. Крестьянская тема в русском изобразительном искусстве XVIII – первой половины XIX века // Вестник Московского государственного университета культуры и искусства. 2007. № 6. С. 203–205.**