

МАРИНА ПЕТРОВА

“ХУДОЖНИК ПРАВДЫ БЕЗ ПРИКРАС...”

“Венецианов никогда не был среди отвергнутых. Каждое новое поколение открывало в нем что-либо, что делало нашего мастера особенно пленительным для новых вкусов. Его негромкое, по-домашнему удобное, какое-то шепотливое искусство чудесно отвечало разными своими свойствами требованиям самых разных поколений” (1). Так писалось о художнике в 1919 г. Но если “каждое новое поколение открывало” в искусстве Венецианова что-то новое для себя, то правомерно ли в этом случае говорить о его “шепотливости”? Таким ли уж оно было тихим и скромным, если со временем интерес к творчеству этого мастера не только не затихает, но, напротив, нарастает и именно потому, что каждый раз в исторической перспективе оно открывается своей новой гранью? Не есть ли это основание говорить не о “шепотливости” искусства Венецианова, а, напротив, о его потенциале?

Сам поэтический склад души этого художника, “его духовное воззрение”, как он говорил, не могли не откликнуться на красоту русской природы, ее просторы и ширь, увлекающие взгляд в бескрайние дали, рождая ту созерцательность ума и сердца, что так присуща русской природе, и так тонко подмечена и прочувствована им.

Венецианов не приукрашивает природу, а пишет такой, как она есть, в ее подлинности и естестве. Правдивости. Недаром уже современники называли его “художником правды без прикрас...” И потому вполне закономерно родившееся у художника в начале 1820-х гг. стремление написать серию картин из цикла “Времена года”. Но из всего цикла было создано лишь две картины: “На пашне. Весна” и “На жатве. Лето”. Обе – в собрании Третьяковской галереи. Но даже этих двух полотен, небольших по размеру, внешне скромных, не броских, оказалось достаточно, чтобы сказать новое и весьма веское слово в искусстве. Слово, возымевшее существенное воздействие на дальнейший ход развития русского искусства.

В центре картины “На пашне” – молодая крестьянка в белой рубаше и рядном розовом сарафане, украшенном золотистой тесьмой, и сверкающем на солнце красном, расшитом шелком повойнике. Без всяких усилий, легко и непринужденно ведет она под уздцы двух лошадей, тянущих борону. Обычно всех поражает масштаб фигуры крестьянки, которая, в нарушение всех пропорций, оказывается выше лошадей. И чаще всего интерпретируют ее образ как Флору – античную богиню цветов, расцвета, весны и полевых плодов. Такое объяснение действительно “ложится” на сюжет картины и ее название. Но соответствует ли оно природе искусства Венецианова? Ассоциация с ан-

тичным образом противоречит самому характеру, основам творчества мастера. “Объемля красоту” (2) милой сердцу, родной природы, он первым воспел ее в тонких поэтических образах. Он первый в отечественном искусстве сумел выявить и отобразить национальную стихию русского народа: его мягкость, женственность, пассивность, созерцательность. Качества, которые русская философия сформулирует только на рубеже XIX–XX веков. И потому его “живая натура” во всем своем многообразии, увиденная, по словам самого Венецианова, “высшим, Духовным, чувством зрения”, и предстает на полотнах мастера в образах вдохновенных, одухотворенных, в которых также слышна особая напевность русского мелоса. Мягкого, протяжного, плывущего над Русской равниной, множась эхом в ее просторах и воспаряя к небесам. Художнику, все творчество которого пронизывает коренное, национальное начало, незачем было обращаться к античной богине. Его гораздо больше привлекала “христианская теплая душа” (3), как он говорил, своего народа.

В картине “На пашне” художник остается верен себе. Воссозданный им пейзаж – простой, непритязательный, в котором – ни холмов, ни рек, ни лесов. Одно огромное поле, протянувшееся до самого горизонта. Справа срезанное и обожженное молнией дерево да поднявшаяся здесь же редкая молодая зеленая поросль. Ничего особенного, примечательного. Но есть что-то завораживающее в этом пейзаже и в этой нарядной крестьянке, ее мягких, неторопливых движениях, этой ритмике плавной, почти танцевальной, как в хороводе, этой поступи, легкой, едва касающейся земли, словно парящей. Такой пластический рисунок оказывается характерен только для этой женщины и не распространяется на занятых тем же трудом двух других крестьянок: слева и еле заметную фигуру на самом горизонте. Понятно, что обработать это огромное поле в одиночку сложно. Такое тематическое оправдание служит надежным прикрытием главной идеи картины, сущность которой раскрывается исключительно с помощью такого средства выражения, как перспектива. Ее значение в живописи Венецианов приравнивал к “Грамматике в Литературе” (4). И не только потому, что “она, – писал художник, – научает с точностью переносить видимые нами... предметы на холст или бумагу” (5). Перспектива “так же, как Грамматика, – утверждал он, – способствует к правильному выражению идей и понятий, образующихся в уме нашем” (6).

Картина “На пашне” стала, пожалуй, первой, где Венецианов использует перспективу в самом широком ее толковании. Он выстраивает композицию сразу в трех перспективах. Сам по себе этот прием не нов и известен еще со времен Проторенессанса, где утверждение прямой перспективы было продиктовано самой идеологией эпохи Возрождения: “человек – мера всех вещей”. Но Венецианов, в отличие от своих предшественников, впервые в русском искусстве соединяет в композиции и прямую и две обратных перспективы. Началом последних становятся те самые две группы, что расположены художником слева и на дальнем плане. Поскольку идущие от них перспективы направлены к центру, то по отношению к нему обе они оказываются не прямыми, а обратными. В одной, что идет от горизонта, выдержана фигура женщины, в другой – лошади. Отсюда масштабное несоответствие фигур, поскольку и женщина, и лошади оказываются в разных пространственных сферах. На пересечении этих сфер и располагает художник всю эту группу, лишая тем самым общее построение картины повествовательности, простого протокольного перечисления, рассказа, но при этом обеспечивая теснейшую взаимосвязь всех планов. Но главное, что с помощью такого сложнейшего пластического приема именно эта группа становится не только композиционным, но и смысловым центром картины.

Как известно, обратная перспектива – одно из главных условий создания иконы, как отображения мира горнего. Венецианов, вводя в композиционное построение две обратных перспективы, не посягает на икону, но с их помощью задает своей картине определенный – духовный ракурс. Он-то, в свою очередь, и продиктовал особый язык иносказания – язык христианской символики, в которой “поле, – слову самого Христа, есть мир” (Мф., XIII, 38). Лошадь – символ движения и вместе с тем статности и красоты, но одновременно мужества и благородства. Зеленое дерево символизирует духовное возрождение и вообще развивает мысль о возрождении. В картине ничего проходного, случайного. Даже васильки, которыми забавляется сидящий на обочине ребенок, естественно и органично вписываются и в сюжет картины,

и в ее христианскую символику, в которой этот полевой цветок означает верность и постоянство, простоту и нежность, но также ассоциируется, как защита от дьявола, с Богородицей и Христом. Васильки также известны как символ власти и величественности. Раскрывшийся сокровенный смысл воссозданного пейзажа собирает, концентрирует в себе народный костюм, в который одета женщина, придавая всей этой символике национальную окраску. И тем самым воссозданная панорама возникает в картине образом русского мира, о котором говорит здесь художник: его духовных основах, о мужестве и благородстве русского народа, и вместе с тем воспекает его природную статность, красоту и величие. И в этом смысле картина – как признание в любви к своему народу, к России, чей образ преисполнен веры в ее духовные силы, ее святость. И потому ребенок на первом плане, как евангельский призыв художника: “Будьте, как дети”! Храните чистоту и девство ваших душ!

Как это ни покажется странным, но воссозданный Венециановым образ не является при всем том чем-то неожиданным для русского искусства, выпадающим из его контекста. Напротив, это откровение религиозной души художника очень естественно и органично вписывается в него. Уже исторические живописцы XVIII в. в своих работах проповедовали и христианскую любовь, и идею братолюбия, и торжество духовных сил над страстями человека. Картина Венецианова “На пашне. Весна” – это дальнейшее продвижение по пути, на который изначально и добровольно вступило отечественное искусство, и на котором оно обрело свои фундаментальные основы. И полотно Венецианова – это их дальнейшая, углубленная разработка, увенчанная емким, одухотворенным образом.

Спустя почти сто лет о том же, но уже в атмосфере трагического ощущения времени, его разлада и нестроения, будет говорить и Нестеров в своей картине “Душа народа”. Следуя той же евангельской идее, тому же призыву Христа, он поведет за мальчиком русский народ во имя его сохранения и спасения.

Высоким смыслом наполнена и другая картина Венецианова “На жатве. Лето” (середина 1820-х). Заниженная точка зрения, подняв высоко линию горизонта, придала построению планов особый ритм – по восходящей, когда планы не чередуются друг за другом, а возвышаются один над другим. Вертикальный формат картины закрепляет и поддерживает возникшее движение. Фигура молодой женщины на первом плане в красном сарафане и белой рубахе с ребенком на руках собирает, фокусирует на себе наш взгляд. Подхваченный восходящим ритмом, он устремляется вдаль, к самому горизонту и, отрываясь от земли с уже поспевающей жатвой, вздымает к облакам, мерно плывущим по небу, впитывая в себя его прозрачную голубизну. Чуть ли не половину холста художник отдает огромному, бескрайнему небосводу, под которым вершится жизнь человека, жизнь природы. И уже оттуда, из небесной выси, в золотистом мареве летнего тепла и света глаз обозревает в тишине и покое эту землю, ее поля с богатым налитым колосом, уже поднявшиеся ряды снопов и затерявшихся среди них людей. И все это соединяется, сливается в единое неразрывное целое, объединенное в картине общим золотистым тоном, как символом Божьего света. “Тут... зашевелится душа и запоет хвалебный гимн, пораженная красотами неба, дающего столь благо земли!” (7) – тонко подметила в своих мемуарах дочь художника А. А. Венецианова. Александра Алексеевна сумела услышать, почувствовать восторг души художника миром простым и безыскусным, но прекрасным в своем естестве, миром, пронизанном, пропитанном Божией благодатью. Такое воззрение на окружающий мир, его пассивное восприятие без активного воздействия на него и есть созерцательность. Только мастер не просто наслаждается эстетическим видением открывшегося ему пейзажа, но воспринимает, созерцает его “чувством высшим, Духовным”. Духовная созерцательность, как форма, как способ видения окружающего мира – вот то новое, что привнес, чем обогатил отечественное искусство Венецианов. Но появление этой новизны не есть нечто непонятное, возникшее неожиданно, неизвестно откуда. И дело здесь не только в религиозности Венецианова или степени его таланта, что играло, разумеется, немаловажную роль. Есть еще и сама природа русского искусства, которая определяется не только национальными мотивами.

И здесь хотелось бы вновь обратиться к предшественникам Венецианова. Первые выпускники Академии художеств еще не имели достаточного профес-

сионального опыта, возможности опереться на традиции светского искусства, которым еще только предстояло сложиться со временем. Тем не менее уже тогда своими произведениями они проповедовали не столько господствовавшие просвещенческие идеи, сколько близкие ими христианские ценности, которыми жили, к которым приобщились с раннего детства. Иными словами, русское искусство не постепенно, не по мере развития и роста профессионализма обрело свои духовные основы, а встало на этот фундамент сразу. И для последующих поколений художников он был естественной, востребованной их собственной духовной жизнью опорой. Отсюда идеи и идеалы, проповедуемые ими, отсюда же и их открытия, как откровения души, наполненной “чувством высшим, Духовным”. И хотя идеи Просвещения продолжали витать в воздухе, питая и настраивая общественное сознание, тем не менее тот же Венецианов все-таки приоритет отдавал религии. “Поэтические взрывы, выкомпилеванные из романов 18 столетия”, называл не иначе, как “чревобесие” (8). “Чёрт ли в том просвещении, где нет веры” (9), – писал он уже на склоне лет.

Его произведения, как “весенняя улыбка солнца”, были освещены каким-то вдохновенным, внутренним светом, согреты теплом и искренностью, которые источала его чистая, добрая душа. Потому столь притягательно искусство Венецианова, пронизанное искренней любовью к родной земле, простому человеку, “ко всему миру Божьему, что так прекрасен и радостен, и всегда неизменно велик” (10). Может быть, именно потому, что уже в этих двух картинах художник сумел так много сказать, так полно выразить свое духовное воззрение на мир, и отпала необходимость разрабатывать дальше задуманный им цикл. И если тематически он остался незавершенным, то программно реализован полностью.

Как известно, не только идеями, которыми насыщен художественный образ, определяется значение любого произведения, но и его воздействием, влиянием на последующий ход развития искусства. Вот таким импульсом и стал венециановский цикл, казалось бы, мягкий, легкий, “акварельный”, но который своей духовной энергетикой вызвал к жизни такие силы, такую мощь, которые навсегда определили непреходящую ценность русского искусства.

Понятно, что сам по себе прием, как таковой, еще ни о чем не говорит. Все определяет цель, достижению которой он служит. Но, может быть, именно потому, что сама цель в венециановском цикле была продиктована духовной жизнью, которой жила, которой наполнилась душа художника, впервые примененный им способ построения композиции и получил такое распространение среди наших живописцев. Большие мастера прибегали к нему не ради того или иного пластического или композиционного эффекта, но прежде всего стремясь воссоздать в своих картинах духовно осмысленное художественное пространство. И у каждого художника оно будет свое, наполненное новыми, но всегда очень глубокими, масштабными идеями, отвечающими за просу времени.

Необычайная действенность и плодотворность венециановского приема раскроется уже в знаменитой картине Александра Иванова, композиция которой также выстроена в трех перспективах. В одной выдержано все, что связано с реалиями жизни: и местность, и природа, и люди. А поскольку это – мир дольний, то и выстраивает его художник в прямой перспективе. В другой, тоже прямой, – фигура Иоанна Крестителя и именно потому, что он также человек. Вводя для него свою перспективу, художник подчеркивает тем самым его необычность, неординарность, рождению которого, как известно, также предшествовало благовещение Архангела Гавриила, что и продиктовало художнику необходимость выделить его особым образом. По той же самой логике, но только уже усугубленной божественной природой Христа, Иванов специально для Него вводит в композицию еще одну – третью перспективу. Но по своему характеру она, в отличие от первых двух, – не прямая, а обратная, как в иконе. Благодаря этому фигура Христа, масштабно не тождественная изображениям первого и второго планов, оказывается в ином – параллельном, или надмирном пространстве, началом которого является Сам Христос. И поэтому неслучайно прямо за Его фигурой разворачиваются голубые дали. Кстати, сам художник называл голубой цвет мистическим. И справедливо, поскольку в христианской символике одно из значений голубого – соответствие

“Ипостаси Духа Святого” (11). И потому вся эта мистическая голубизна, разрастаясь в обратной перспективе, возникает в картине образом духовного пространства, из которого, кажется, только что вышел Христос во плоти, что и станет в русском искусстве первой попыткой прикосновения к самому сокровенному — к божественной природе Христа. Отобразить в станковой картине божественность Спасителя, пусть даже опосредованно, через воплощенные Его духовного ареала, как это сделал Иванов, не удавалось еще никому. Таким образом, композиция, выстроенная сразу в трех перспективах, представляя собой средоточие трех разных сред, обретает некий символ, как точка схода разных миров: человечества, ветхозаветного пророчества и грядущего спасения. Тем самым художественному пространству картины задано сразу три измерения: историческое, временное и мистическое. И весь этот вселенский масштаб и боговдохновенная сила идей и образов картины достигнуты Ивановым с помощью приема, открытого Венециановым.

Спустя 10 лет к этому же приему прибегнет и В. Г. Перов в своей известной картине “Последний кабаk у заставы”, где перспектива будет служить не только средством композиционного построения, но прежде всего сама станет выражением “идей и понятий”.

Перов, называвший кабаk “вертепом разврата”, в противовес ему помещает на вершине невысокого холма маленькую церквушку. Спрятавшаяся за деревьями, словно отгородившись ими от мирского смрада, она оказалась в основании разбегающихся от нее вверх линий. Справа — абрисом поднимающегося уступами обелиска, а слева — диагональю заснеженных крыш. Скомпонованная таким образом пространственная среда, отождествленная с небесной сферой, начинает существовать, как в обратной перспективе, разрастаясь, по восходящей. И свет, заполняющий ее, все более разгораясь по мере удаления от горизонта, набирает свою силу, под натиском которой отступают ночные тени. И тогда линия горизонта, совпав с вершиной холма, осененного храмом, становится пограничьем не столько между небом и землей, сколько светом и тьмой. И, следовательно, церковь оказывается ключевым звеном в композиции, вобравшей в себя образы двух миров: дальнего с его адскими, губительными страстями, и горнего, открывающегося в обратной перспективе духовным пространством Церкви с его просветленностью и чистотой.

По-особому использует этот прием и Нестеров в своей картине “Святая Русь” (1901–1905), пластическая драматургия которой оказывается как бы поделенной на две части: на Русь старую, держащуюся вековых основ Православия, и на Россию новую, современную, утратившую молитвенную связь с Богом. Паломники, данные в прямой перспективе, кто стоя, кто на коленях, теснятся ко Христу, но их взгляд скользит мимо, в сторону. Никто, кроме священника, не смотрит на Него, а значит, не видит Его. Пришедшие к церкви миряне пропустили встречу с Богом и с сонмом святых, может быть, самых главных и почитаемых на Руси. Для этих образов мира горнего художник использует обратную перспективу и пишет их фигуры, как в иконах, на фоне нарастающего ритма церковных крыш монастыря. Соединение двух разных по характеру перспектив позволило Нестерову осуществить свой замысел. Картина была задумана им как некая мистерия, что развернулась на полотне религиозной драмой русского народа. И потому сложившийся в историческом времени образ Святой Руси, лишенный в картине Нестерова своего благостного пафоса, обретает привкус горечи и боли, переживаемой художником, как он писал, за “обнищавшую духом Россию” (12).

Как видим, прием, введенный Венециановым в арсенал выразительных средств, оказался необычайно богатым. Родившись как способ построения духовного пространства и вообще для решения проблем духовной жизни человека, он впоследствии, несмотря на различие и многообразие художественных целей и задач, никогда за пределы духовной сферы в русском искусстве не выходил.

Не стала исключением и вторая картина венециановского цикла “На жатве. Лето”. Не одно поколение художников и прежде всего пейзажистов будет прикладывать немало усилий, чтобы наполнить атмосферу картины духовной созерцательностью, впервые воссозданной Венециановым. Не каждому удастся достичь заветной цели, но стремиться к ней они будут практически все.

Одним из первых, кому удалось достичь ее, был Иван Шишкин. Он и живопись-то понимал, как немую, но теплую, живую беседу души с природой

и Богом. И потому обозначенная венециановской картиной цель была ему необычайно близка. Но достичь ее удалось не сразу, а лишь в картине “Полдень. В окрестностях Москвы”, написанной в 1869 г., когда художнику было уже под сорок.

В этой картине гонимой перспективой дороги взгляд как бы на мгновение сдерживается сливающимися вдаль полями. И только потом начинает медленно восходить невысоким пригорком слева, вытянувшимися, словно свечки, белой колокольней и куполом церкви, а также высоко поднявшейся над избой тонкой струйкой дыма, едва различимой в мареве летнего полдня. А затем взгляд сразу же вздымает вверх и, подхваченный вертикалями облаков, начинает парить в этом голубом просторе. И уже оттуда, из небесной выси, глаз обозревает и раскинувшиеся внизу леса и доли, необъятную ширь полей, дороги и реки без конца и края, избородившие землю, умытую теплым дождем и успевшую уже просохнуть под лучами жаркого солнца. Бьющее откуда-то справа, оно разбеливает, словно растапливает облака. А ветер, разогнавший грозовые тучи, уже гуляет по полям, взбадривая высокий налитой колос, прогнувшийся под собственной тяжестью. Преображенная природа вновь возрождается к жизни. Возрождается не в буйстве красок, а сочной зеленью придорожной травы, желто-белым сиянием скромных полевых цветов, веселым шелестом спелой ржи, воздухом, напоенным свежестью и чистотой, звенящей тишиной летнего полдня, когда солнце в зените, и высокое, высокое небо, от которого и животворящий свет, и спасительная влага, и живительное тепло, и Божья благодать.

Иное наполнение обрела созерцательность в картине А. Куинджи “Север”. Именно здесь изначально присущая искусству художника масштабность пластического образа перешла как бы в свою новую стадию, обрела новую ипостась, которой еще не знала отечественное искусство.

Открывшееся глазу огромное, без конца и края, пространство представлено во всем многообразии северной природы, в которой так мало солнца и тепла. Но даже в этих условиях она не утрачивает своей естественной красоты, в которой нет экзотики, нет вычурности и эффектности, но есть сдержанность, скромность, простота. И как бы вторя этой негромкой тональности, наделяет художник колорит картины мягким, плавным сочетанием зеленого и нежно-сиреневого, низводя их, по мере сближения, до бледно-голубого, растворенного в нежной дымке там, на самом горизонте. Прозрачная, тонко прописанная дымка, прорвав пелену клубящихся облаков, вбирает, впитывает в себя зелень земли, сглаживает очертания редкого кустарника, снимает зеркальный блеск водной глади. Этим же светом художник тонально собирает цвета, согревая их теплом своего сердца, своей любви к природе, преклонением перед ее силой и размахом. И атмосфера картины наполняется какой-то неожиданной величием, торжественностью повествования, в котором небо и земля выступают его главными героями. Выступают не в противоборстве, не в противостоянии, как в ранних работах мастера, но в каком-то космическом единении, неотъемлемости, сопричастности друг другу, рождая грандиозный образ, исполненный доселе невиданного – планетарного, вселенского масштаба.

Вообще созерцательность – в самой природе русского человека, его национальной стихии. Именно в ней находило свое наиболее полное выражение русское сердце, русская душа. Впервые это национальное свое отображение также в искусстве Венецианова. Но в его крестьянских образах, в его пейзажах созерцательность предстает уже не только как стихийное проявление ментальности народа, но прежде всего как особое, ОДУХОТВОРЕННОЕ состояние души. Именно в пейзаже созерцательность раскрывается не опосредованно, а прямо, выявляя свою духовную высоту. И потому пейзажная живопись в России – это не только портрет природы, и не только эмоциональный отклик художника на родные просторы. Пейзаж – это прежде всего сама душа народа, его дух, его мирозерцание, что и придает ему, как жанру, характер национального. Духовная созерцательность русской пейзажной живописи и определяет ее принципиальное отличие от своего европейского аналога, несмотря на внешнюю – стилистическую и формальную близость. Об этом также в русском искусстве впервые сказал в своем цикле “Времена года” Алексей Гаврилович Венецианов.

ПРИМЕЧАНИЯ:

1. Эфрос А. “Вакханка” А. Г. Венецианова и его два портрета. В кн. “Кооперация и искусство”. М., 1919, с. 41.
2. Венецианов А. Г. Статьи. Письма. Современники о художнике. М., 1980, с. 61.
3. Там же, с. 144.
4. Венецианов А. Г. Статьи. Письма. Современники о художнике. М., 1980, с. 63.
5. Там же.
6. Там же.
7. Там же, с. 232.
8. Венецианов А. Г. в письмах художника и воспоминаниях современников. М.-Л., 1931, с. 177.
9. Там же, с. 210.
10. Врангель Н. Н. Алексей Гаврилович Венецианов в частных собраниях. С.-Петербург, без даты, с. 12.
11. Настольная книга священнослужителя. Т. IV, 2005, Свято-Успенская Почаевская лавра, с. 153.
12. Нестеров М. В. О пережитом. 1862–1917. Воспоминания. М., 2006, с. 350.