История искусства: Прочитать главу из энциклопедии (Энциклопедия для детей. Том 7. Искусство. Часть 2. Архитектура, изобразительное и декоративно-прикладное искусство XVII—XX веков.). «ТВОРЧЕСТВО ХУДОЖНИКОВ I ПОЛОВИНЫ XIX ВЕКА.» Выделенный текст переписать в тетрадь.

**КАРЛ БРЮЛЛОВ**

**(1799—1852)**

Карл Павлович Брюллов ещё студен­том имел репутацию молодого гения. Позже, когда художник стал знамени­тым, его прозвали Великим Карлом. Мастер сумел найти золотую середи­ну между господствовавшим в акаде­мической живописи классицизмом и новыми романтическими веяниями. Брюллов учился живописи с ран­него детства: сначала дома — не­сколько поколений семьи Брюлло (или Брылло; так звучала эта фран­цузская фамилия, позднее переде­ланная на русский лад) были худож­никами, — а с 1809 по 1821 г. в Петербургской академии художеств.

В 1822 г. только что созданное Общество поощрения художников направило Брюллова за границу. В Риме он написал множество сцен из жизни современной Италии, запе­чатлел немало итальянок, красота которых в началеXIX в. считалась совершенной. У героинь брюлловских картин правильные черты и безупречный овал лица, обрамлён­ный чёрными как смоль волосами. Эти полотна словно излучают тепло южного солнца; их золотистый ко­лорит и очарование темноволосых красавиц привлекали публику, вызы­вая множество подражаний.

Для картины «Итальянский пол­день» (1827 г.) мастер выбрал не юную модель, а зрелую женщину, чья красота в его глазах олицетво­ряла собой полдень жизни. Однако обращение к натуре, далёкой от изящных классических пропорций, вызвало неудовольствие в Обществе поощрения художников. Тогда Брюл­лов отказался от пансиона и стал независимым живописцем.

Именно в Италии Брюллов создал свои первые портреты-картины. На знаменитом полотне «Всадница» (1832 г.) изображены воспитанницы графини Ю. П. СамойловойДжованнина и АмацилияПаччини: старшая сестра на вороном коне подъезжа­ет к дому, а младшая, выбежав на крыльцо, с восторгом смотрит на неё. В отличие от традиционных портретов здесь показаны герои в движении. Оно подчиняет главному персонажу других действующих лиц и предметы, объединяя их в гармо­ничную композицию. Темой порт­рета-картины становится, по словам художника, «человек в связи с це­лым миром».



***Карл Брюллов.***

***Всадница. 1832 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Карл Брюллов.***

***Итальянский полдень. 1827 г.***

***Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

\*Общество поощрения художников (1821—1875 гг.; в 1875-1929 гг. — Общество поощрения художеств) — организация, основанная дворянами-меценатами в Петербурге. Общество про­водило конкурсы, выставки; с 1857 г. содержало Рисо­вальную школу.

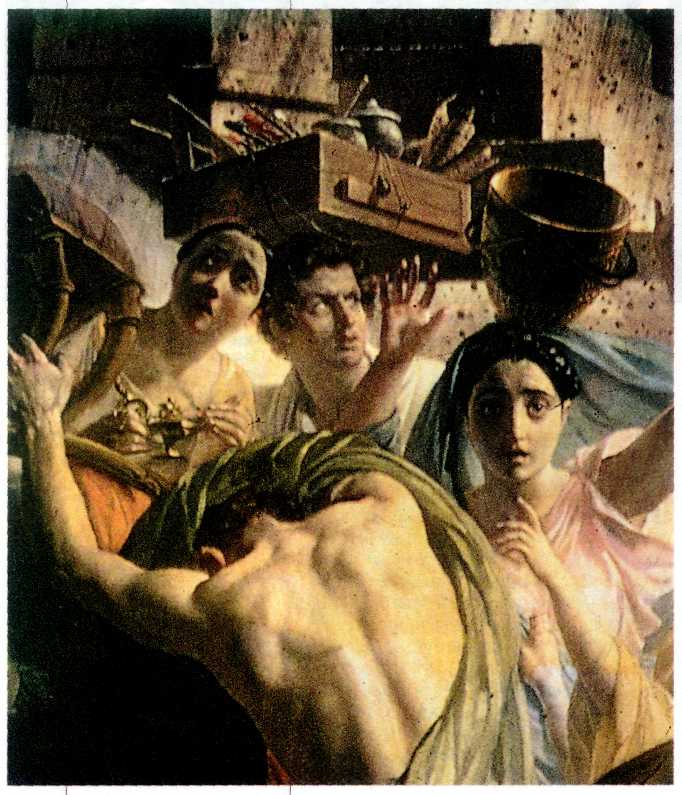


***Карл Брюллов.***

***Последний день Помпеи. 1830—1833 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

Ещё в 1827 г. Брюллов посетил раскопки античного города Пом­пеи, который был погребён под толстым слоем лавы и пепла во время извержения Везувия в 79 г. «Последний день Помпеи» (1830— 1833 гг.) стал самым известным произведением мастера. Мотив катастрофы, неистовства сил при­роды, эффектное грозовое освеще­ние — всё это характерно для ро­мантической идеи господства рока и стихии над человеком. В картине нет главного героя, обязательного в исторической живописи классициз­ма. Но все персонажи написаны в академическом духе: их позы краси­вы и величественны, они похожи на античные статуи, волнение и ужас отражаются лишь на лицах. Среди многочисленных охваченных па­никой героев картины выделяется фигура художника, несущего ящик с красками, — это автопортрет Брюллова, который изобразил себя в роли участника трагедии.

Во время работы Брюллов тща­тельно изучил свидетельства совре­менников катастрофы и открытия археологов.



***Карл Брюллов.***

***Последний день Помпеи. Фрагмент. 1830—1833 гг. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

Для некоторых персона­жей (мать с дочерьми на первом плане слева, женщина, лежащая в центре) художник использовал слеп­ки, сделанные во время раскопок (в пустоты, образованные в пепле телами погибших, заливался гипс, который, застывая, воссоздавал их предсмертные позы).

И в Италии, и в России, где полот­но «Последний день Помпеи» было выставлено в Академии художеств, Брюллова ждал триумф. Поэтому ко­гда в 1835 г. он вернулся на родину, император Николай I заказал ему картину на тему, взятую из отечест­венной истории, — «Осада Пскова польским королём Стефаном Баторием в 1581 году» (1839—1843 гг.).

Сам художник называл эту неудачную работу «досадой от Пскова» и не за­кончил её. Больше он к исторической живописи не возвращался.

Брюллов много работал в жан­ре портрета. Поэта и драматурга Нестора Васильевича Кукольника живописец запечатлел в образе ро­мантического героя, охваченного разочарованием и безысходностью (1836 г.).

В «Автопортрете» (1848 г.) нет традиционных атрибутов живопис­ца — палитры, кистей и т. д. Тонкая нервная рука Великого Карла устало свисает с подлокотника кресла. Руки на портретах Брюллова всегда очень выразительны: они «договаривают» то, на что лишь намекают лица,



***Карл Брюллов. Графиня Ю. П. Самойлова, удаляющаяся с бала с приёмной дочерью АмацилиейПаччини. Около 1842 г. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

Героиня этого портрета-картины Юлия Самойлова была близким другом художника. Здесь она одновре­менно участница и созерцательница маскарада. Фоном для величественной фигуры графини служит яр­ко-красный занавес, который отделяет её от карнавальной толпы. Брюллов запечатлел не просто бал, а, как говорил он сам, «маскарад жизни». Не слу­чайно за картиной закрепилось более короткое и за­поминающееся название — «Маскарад».



***Карл Брюллов.***

***Портрет***

***Н. В. Кукольника.***

***1836 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Художник, обычно выбиравший для своих моделей определённое амплуа, представил самого себя в роли утом­лённого мэтра. «Автопортрет» был написан стремительно, за один сеанс и сохранил все преимущества этю­да — яркость и живость.

В 1849 г. Брюллов из-за болезни вновь уехал за границу на остров Мадейра, а в 1850 г. переехал в Рим, где провёл последние годы жизни.

**АЛЕКСАНДР ИВАНОВ**

**(1806—1858)**

Александр Андреевич Иванов родил­ся в Петербурге в семье профессора Академии художеств, который и стал его наставником в искусстве.

Уже первая крупная работа восем­надцатилетнего живописца на сюжет из «Илиады» Гомера — «Приам, ис­прашивающий у Ахиллеса тело Гек­тора» (1824 г.) — показала, что он в совершенстве усвоил академическую манеру живописи. Классическая кра­сота Ахиллеса, мастерски выполнен­ные одежды коленопреклонённого Приама, подобные античным статуям персонажи второго плана, искус­ная композиция сделали бы честь любому маститому академику.

В 1827 г. Иванов написал для Общества поощрения художников картину на библейский сюжет — «Иосиф, толкующий сны заключён­ным с ним в темнице хлебодару и виночерпию». За неё Общество по­ощрения художников удостоило мо­лодого живописца большой золотой медали и сразу заказало ему ещё одну картину, на этот раз на тему из древнегреческой мифологии — «Беллерофонт отправляется в поход против химеры» (1829 г.). Хотя это произведение не вызвало восторгов Общества, автор получил заслужен­ную награду — право на поездку в Италию.

Иванов посетил Флоренцию, Рим, Венецию, Неаполь. Он остался равнодушен к академической живо­писи болонских художников XVII в., но зато восхищался работами мас­теров раннего Возрождения. В Ита­лии живописец впервые увидел мраморные античные статуи, с гип­совыми слепками которых он по­знакомился в классах Академии художеств. Эти впечатления отрази­лись в картине «Аполлон, Гиацинт и Кипарис» (1831 — 1834 гг.). Картина осталась незаконченной. Иванов признался, что бросил работу над ней, когда утратил весёлое располо­жение духа.

В середине 30-х гг. художник вновь обратился к сюжетам из Биб­лии. В картине «Явление Христа Марии Магдалине» (1834—1836 гг.) классическая правильность поз и жестов героев сочетается с христи­анской просветлённостью их лиц, ощущением чуда. Особенно вырази­тельна фигура Марии Магдалины: она поднимается с колен навстречу Христу, протягивая к Нему руки. Христос жестом останавливает её. Его образ соответствует академи­ческим канонам красоты. За эту картину Иванов получил звание академика. Она очень понравилась Обществу поощрения художников, которое сохранило за живописцем пансион ещё на три года.

\*Беллерофонт — грече­ский герой. Чтобы сразиться с трёхглавым огнедышащим чудовищем — химерой, боги подарили ему крылатого ко­ня Пегаса.

\*\*Мария Магдалина — в христианской традиции раскаявшаяся грешница, верная последовательница Иисуса Христа, первая увидевшая Его воскресшим.

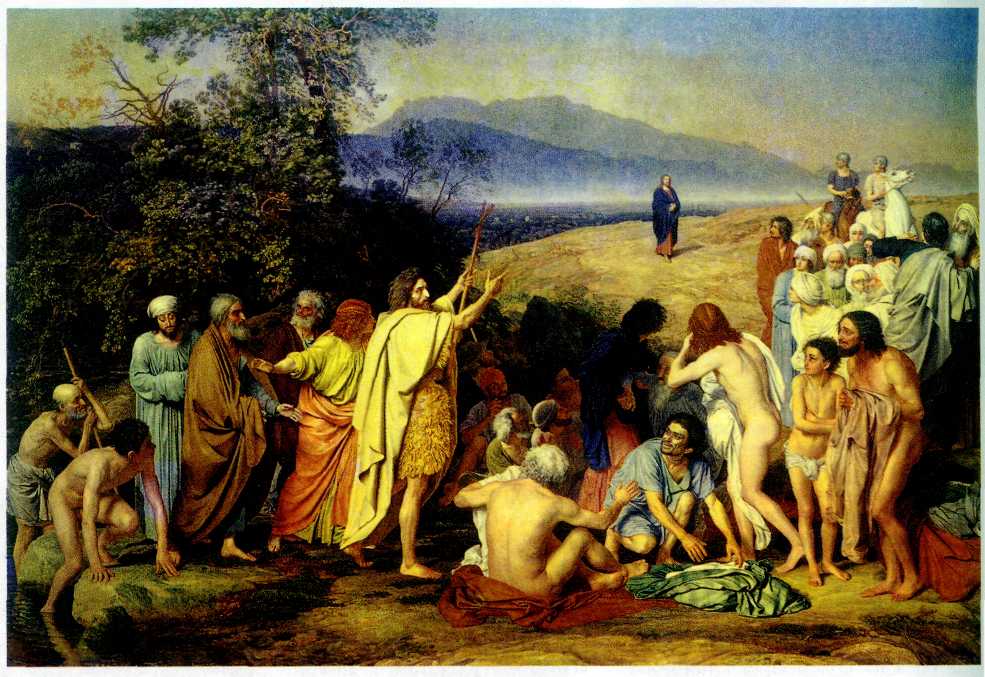


***Александр Иванов. Явление Христа Марии Магдалине. Фрагмент. 1834—1836 гг.***

***Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

Замысел композиции большого произведения «Явление Христа наро­ду» (1837—1857 гг.) возник у Ивано­ва в середине 30-х гг. Посылая эскиз отцу в Петербург, художник сопрово­дил его подробным описанием, по которому можно узнать героев буду­щей картины: учеников, окружающих Иоанна Крестителя и готовых после­довать за Христом; выходящих из во­ды людей, которые спешат увидеть Мессию; юношу, уже принявшего крещение и смотрящего на Христа; группу левитов и фарисеев. Уже тог­да Иванов задумал изобразить Христа в отдалении от других персонажей. «Иисус должен быть один совершен­но», — подчёркивал он.

Художник много работал над отдельными образами, писал их иногда с нескольких моделей. Так, например, в лице Иоанна Крестите­ля соединены черты юноши и женщины.



***Александр Иванов. Явление Христа народу. 1837—1857 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

\*Левиты — со­гласно Библии, потомки Левия, третьего сына Иакова, родона­чальника еврей­ского народа; у древних евре­ев — священно­служители.

\*\*Фарисеи—представители ре­лигиозно-полити­ческого течения в Иудее

во II в. до н. э. — II в. н. э. В Еванге­лиях порицаются как лицемеры.

Создавая образ Иисуса Хри­ста, он набрасывал рядом с ли­цами живых натурщиков и натур­щиц головы античных статуй. На некоторых зарисовках словно стал­киваются два противоположных характера, а образ в картине их примиряет, он всегда более нейтра­лен и спокоен.

Не менее подробно разрабаты­вал Иванов в этюдах мотивы приро­ды, многие из них даже стали закон­ченными пейзажами. В «Явлении Христа народу» изображены земля и вода, долина и горы, зелень, небе­са и солнечный свет. Но это не ре­альный пейзаж, в поисках которого Иванов вначале хотел отправиться в Палестину, а образ целого мира, сложенный, подобно мозаике, из разных впечатлений художника об итальянской природе.

В 1837 г. художник начал рабо­тать на холсте размером почти семь с половиной на пять с половиной метров. Вопреки академическим правилам он расположил Христа — смысловой центр картины — в глу­бине композиции.

В своём произведении Иванов соединил некоторых героев в пары. Сопоставлены юный апостол Иоанн (он стоит позади Иоанна Крестите­ля в красном плаще) и рыжеволосый обнажённый юноша (в центре кар­тины): оба они устремлены к Иисусу. Выходящие из воды старик и юно­ша (в левом нижнем углу полотна), наоборот, противопоставлены друг другу. Это образ начала и конца человеческой жизни, встречи про­шлого и будущего. Будущее Иванов связывал с явлением Христа, про­шлое — с пророчеством Иоанна Крестителя, поэтому старик вслуши­вается в слова Иоанна, а юноша стремится рассмотреть Мессию. И в двух других парах персонажей (в центре полотна, прямо под фигу­рой Иисуса, и справа, перед группой левитов и фарисеев) старики слуша­ют, а молодые смотрят.

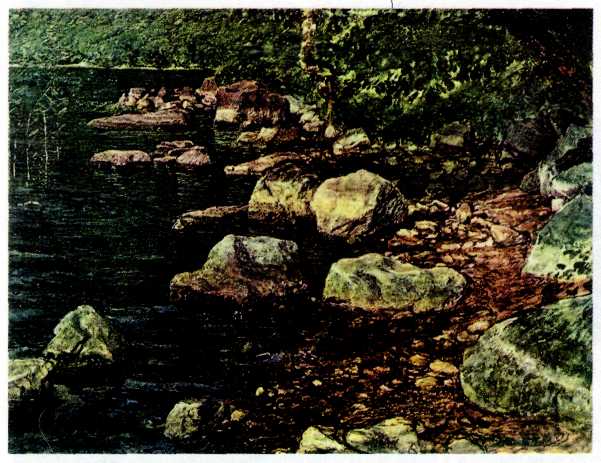
Справа на первом плане распо­ложены мальчик, от холода обхва­тивший себя руками, и дрожащий мужчина, выражение лица которого — смущённое и напуганное — говорит о малодушии.



***Александр Иванов.***

***Голова Иоанна Крестителя. Этюд к картине «Явление Христа народу». Государственный Русский музей, Санкт-Петербург.***

Образ «дро­жащего» противопоставлен образу рыжеволосого юноши: состояния страха и восторга замечательно пе­реданы в их позах. Тело рыжеволо­сого юноши прекрасно в своём по­рыве, в нём сочетаются духовное и физическое совершенство. «Дро­жащий» олицетворяет идею непод­готовленности человека к переме­нам, он страшится их и привязан



***Александр Иванов. Вода и камни под Палаццуола. Этюд к картине «Явление Христа народу». Государственный Русский музей, Санкт-Петербург***.

к прошлому (как и старики, он слу­шает, а не смотрит).

Во время работы над картиной Иванов познакомился в Риме с Ни­колаем Васильевичем Гоголем. Общ­ность взглядов сблизила их, и худож­ник запечатлел писателя на полотне. В его правой части, среди группы ле­витов и фарисеев, выделяется стран­ная фигура: человек в кирпично-красной одежде, с растрепавшимися чёрными волосами входит в толпу со стороны Христа, оглядываясь на Него. Зритель читает на лице этого персонажа (так называемого бли­жайшего к Христу) живое, острое переживание собственного несо­вершенства и неудовлетворённость окружающим миром.

Прототипом образа странника, или путешественника, изображён­ного на картине, стал сам Иванов. Он наблюдает происходящее беспри­страстно, как будто со стороны, хо­тя расположен в центре полотна,



***Александр Иванов. Аппиева дорога. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Иванов внимательно вглядывался в пейзажи Италии — колыбели европейской цивилизации. Здесь не только каждый камень, но и сама земля — свидетель истории. Вот Аппиева дорога, которая была проложена древними римлянами в 312 г. до н. э. Подобно морщинам на лице старика, она несёт следы прошедших времён и символизирует вечность.

прямо под руками Иоанна Крестите­ля. Наблюдатель, свидетель, но не уча­стник событий — такой видит свою роль художник.

Иванов не стал изображать Свя­того Духа в виде голубя или сияю­щего облака над головой Христа, как другие художники в подобных сценах. В его произведении чудо Богоявления совершается в умах и душах людей, поэтому здесь нет действия, персонажи картины за­мерли в красноречивых позах.

Иванов известен в основном как автор одной картины — «Явления Христа народу». Двадцать лет мастер работал над этим произведением. Современники считали его непрак­тичным мечтателем: он не хотел отвлекаться от своей большой кар­тины и писать для заработка попу­лярные бытовые сценки. Незадолго до смерти, весной 1858 г., он привёз картину в Петербург.

Признание несколько запоздало: у Иванова не было прямых учеников, но русские художники последую­щих поколений по-разному прелом­ляли его идеи в своём творчестве.

**ПАВЕЛ ФЕДОТОВ**

**(1815—1852)**

Павел Андреевич Федотов, осново­положник совершенно нового для России жанра бытовой сатириче­ской картины, родился в Москве в семье отставного офицера. По жела­нию отца он окончил Первый Мос­ковский кадетский корпус и отпра­вился в Петербург. В свободные от службы часы юный прапорщик по­сещал рисовальные классы Акаде­мии художеств и залы Эрмитажа, где выставлялись жанровые картины голландских мастеров XVII в.Несколько портретов однополчан сделали Федотова известным. Из та­ких портретов он составлял на небольших листах бумаги целые ком­позиции в технике акварели (напри­мер, «Встреча в лагере лейб-гвардии Финляндского полка великого князя Михаила Павловича 8 июля 1837 го­да», 1838 г.). Одновременно появлялись карикатуры и меткие, остроум­ные зарисовки армейской жизни.

В 1844 г. Федотов вышел в от­ставку и решил осуществить свою мечту: стать наконец профессио­нальным художником. Днём он на­блюдал и запоминал любопытные сценки на улицах Петербурга, а по вечерам рисовал.

Сначала Федотов работал в гра­фических техниках: карандаше, акварели и сепии, позднее перешёл к живописи маслом.

Две сепии «Кончина Фидельки.) и «Следствие кончины Фидельки» (1844—1846 гг.) объединены общими персонажами и сюжетом. Они рас­сказывают о смерти барыниной собачки и о происшедших вслед за этим событиях. На первом листе художник изобразил переполох в до­ме: он полон детей, прислуги, копоша­щихся по всем углам кошек и собак, которые, однако, не могут заменить барыне её любимицы. Царящие здесь хаос и взаимное раздражение персо­нажей, кажется, озвучивают сцену криками и плачем.

Вторая работа изображает тот же дом на другой день. Шум и гвалт сме­нились тишиной, нарушаемой лишь шёпотом людей, соболезнующих хо­зяйке: от расстройства она слегла. На первом плане — художник за мольбертом, рисующий проект надгробного памятника Фидельке. Это сам Федотов. Автор не отделял себя от своих персонажей, он и сме­ялся над ними, и сочувствовал им.



***Павел Федотов. Следствие кончины Фидельки. 1844—1846 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Сюжет первой картины, написан­ной маслом, — «Свежий кавалер» (1846 г.) — был сначала разработан в сепии «Утро чиновника, получив­шего первый крестик». Небольшая комната, в которой происходит действие, кажется ещё теснее из-за того, что она захламлена сломанной мебелью, пустыми бутылками, ос­колками посуды. Здесь многие вещи рассказывают о привычках хозяина. На столе и следы вчерашнего ужина (колбаса на бумаге, графин водки, свечной огарок со щипцами для сня­тия нагара), и туалетные принадлеж­ности, попавшие сюда уже утром, ко­гда герой стал собираться на службу.

Под одним столом спит собака, из-под другого виднеется... голова гостя. Сам кавалер стоит посреди всего этого хаоса в неожиданно величест­венной позе, а кухарка с насмешкой указывает раздувшемуся от спесихозяину на прохудившийся сапог. В первой картине Федотов только пробовал себя в масляной живописи. Вводя цвет, он скорее раскрашивал отдельные предметы, чем объеди­нял их в гармоничную цветовую композицию.

«Сватовство майора» (1848 г.) на­поминает сцену из водевиля на очень распространённый сюжет — брак по расчёту. Майор, видимо проиграв­шийся в пух и прах, решил поправить свои дела, женившись на девушке из купеческой семьи, которой лестно породниться с дворянином. Долго­жданное появление жениха произво­дит всеобщий переполох. Хозяин дома, солидный купец, улыбаясь сва­хе, пытается негнущимися пальцами застегнуть длиннополый сюртук; ку­харка оцепенела с блюдом в руках, а позади неё снуют и перешёптывают­ся домочадцы. Невеста, смущённая ситуацией и своим непривычным платьем, в последний момент пыта­ется убежать. Майор стоит в передней и виден только зрителям. Он приоса­нился, втягивает брюшко и подкручи­вает усы, желая показаться бравым воякой. Черты его лица напоминают автопортреты Федотова — как знать, может быть, художник примерял насебя роль жениха? Однако это сход­ство не помешало ему остроумно сравнить ноги майора-кавалериста с изогнутыми ножками стула, стояще­го рядом.

Художник говорил: «Живопись требует добросовестности». Он лю­бовно собирал вещи, которые изо­бражал в своих картинах, по всему Петербургу. Например, нужную ему для «Сватовства майора» люстру он взял напрокат в трактире. Однажды Федотов рисовал кулебяку, но не ус­пел закончить, пока она была горя­чей, и был вынужден купить ещё од­ну. Столь же придирчиво Федотов относился к моделям. Прототип куп­ца из «Сватовства майора» он встре­тил у Аничкова моста и чуть ли не год настойчиво убеждал его по­зировать. Для того чтобы предста­вить своих персонажей в нужных позах, художник купил манекен с подвижными суставами и наряжал его то девицей, то купцом, то майо­ром. В результате кропотливого тру­да живописца зрителю кажется, что он не только видит, но и слышит эту картину: звон рюмок и подвесок на люстре, окрик хозяйки, шёпот слуг, мурлыканье кошки.

За «Сватовство майора» Акаде­мия художеств присвоила Федотову звание академика. Картина имела огромный успех у публики.

Следующей работе «Завтрак ари­стократа» (1849—1850 гг.) художник дал и другие названия, шутливые, больше похожие на пословицы: «Не в пору гость» и «На брюхе шёлк, а в брюхе щёлк». Бедный, но не же­лающий ударить в грязь лицом мо­лодой щёголь застигнут врасплох нежданным гостем именно в тот мо­мент, когда собирается приступить к своему скудному завтраку. Он пря­чет чёрствый ломоть хлеба под кни­гу и одновременно старается про­глотить кусок, лежащий за щекой. Его поза и лицо выражают и страх, и неловкость, и желание сохранить свою репутацию.

С четырёх вариантов картины «Вдовушка» (1851 — 1852 гг.) начался новый этап в творчестве Федотова. Содержание его последних композиций не сводится к сюжету, кото­рый можно пересказать словами, — этим они отличаются от ранних произведений живописца. Публика отнеслась к ним более прохладно.

***Павел Федотов.***

***Вдовушка. 1851—1852 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

Холодный свет раннего петербургского утра, отражённый зелёными стенами, делает изобра­жение почти призрачным. Поблескивают золо­тая рама и оклад иконы, тускло мерцают сереб­ряные подсвечники и посуда в корзине, горит, ничего не освещая, тоненькая свеча на стуле у изголовья кровати. Героиня, молодая женщи­на, очень бледна, лицо и вся фигура кажутся скорбно-усталыми. На комоде за её спиной портрет мужа в офицерском мундире, который поразительно напоминает самого художника. В картине нет действия. Здесь ничего не про­исходит, не ощущается даже ход времени.

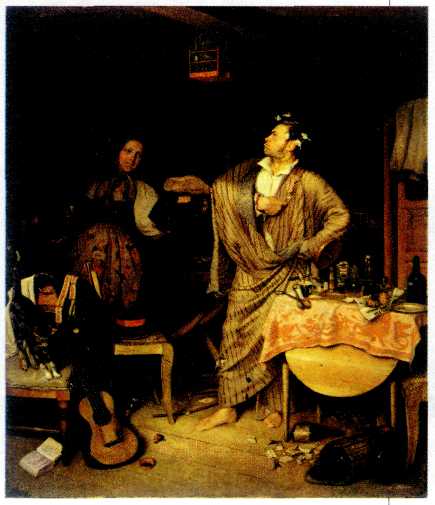
Герой картины «Анкор, ещё анкор!» (1851 — 1852 гг.) — офицер, который, видимо, служит где-то в глухой провинции. Он лежит на топчане и играет с собакой, под­стриженной «под льва», заставляя её прыгать через чубук курительной трубки. И это отупляющее занятие, и вся обстановка убогого временно­го жилища выражают скуку челове­ка, который не знает, чем заполнить свои однообразные дни. По метко­му выражению Федотова, такие лю­ди «убивают время, пока время не добьёт их». В названии картины бессмысленно повторяется одно и то же слово («анкор» по-французски означает «ещё»). Цветовой контраст освещенной свечой красной ска­терти и холодного зимнего пейзажа за окном усиливает ощущение тос­ки и безысходности.

В последней картине Федотова «Игроки» (1852 г.) тема карточной игры развивается в загадочное дра­матическое действие. Странная ком­ната освещена свечами, отчего вок­руг пляшут зловещие тени. Игра закончена, и трое игроков встали, разминая затёкшие от долгого сиде­ния тела. Лиц у них как будто нет. Можно рассмотреть лишь лицо про­игравшего, который сидит за столом в оцепенении. Он похож на Федото­ва. На стене висят пустые рамы — три игрока словно вышли из них.

Как ни странно, зрители отверну­лись от Федотова именно тогда, когда он превратился в настоящего, зрелого художника.



***Павел Федотов. Анкор, ещё анкор! 1851—1852 гг. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Павел Федотов.***

***Свежий кавалер. 1846 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***

\*Сепия *(греч.*«каракати­ца») — прозрачная коричне­вая краска, которая пригото­влялась из чернильного мешка морского моллюска (каракатицы); рисунки, вы­полненные такой краской.

АЛЕКСЕЙ ВЕНЕЦИАНОВ И ЕГО ШКОЛА

Алексей Гаврилович Венецианов (1780—1847) родился в Москве в семье купца. В двадцать два года он отправил­ся в Петербург и поступил на государ­ственную службу. В свободное время Венецианов посещал Эрмитаж, изучал и копировал картины старых мастеров. Здесь же он познакомился с известным портретистом Владимиром Боровиков­ским и поступил к нему в ученики.

В 1811 г. на соискание звания ака­демика художник представил в Акаде­мию художеств автопортрет. С этой целью традиционно выставлялись ре­лигиозные или исторические картины либо портреты известных людей, а автопортрет — впервые. Из мягко освещённого пространства прямо к зрителю обращено некрасивое, но одухотворённое лицо мастера. Его глаза за стёклами очков внимательны и сосредоточенны. Кажется, что мо­дель не он, а зритель, смотрящий на портрет. Работа была прекрасно напи­сана и вызвала всеобщее одобрение. Венецианов стал академиком.

Вскоре он женился, приобрёл име­ние Сафонково в Тверской губернии, оставил службу и уехал в деревню. В своей усадьбе Венецианов продолжил занятия живописью и начал педагоги­ческую деятельность. Художника влек­ли живая русская природа, простые лю­ди, их труд и образ жизни, напрямую связанные с землёй.

Картина «Гумно», написанная в 1823 г. с натуры, — и интерьер, и жан­ровая сцена одновременно. Потоки солнечного света проникают в помеще­ние сразу с трёх сторон: через проём на переднем плане холста (чтобы изо­бразить интерьер максимально досто­верно, Венецианов приказал выпилить стену гумна), а также через ворота слева и на заднем плане. Группы и отдельно стоящие фигуры крестьян по­степенно уводят взгляд зрителя вглубь картины. Это полотно, выставленное в академии, вызвало волну споров, но в конце концов получило признание. Его купил император Александр I.

В дальнейшем Венецианов создал целую серию «крестьянских» полотен, которые назвал «портретами жизни че­ловеческой». Мальчик-пастушок спит наберегу речки. У него за спиной типич­ный русский пейзаж, один из первых в истории русской живописи («Спящий пастушок», 1823—1824 гг.). Статная женщина в сарафане идёт по полю, дер­жа под уздцы лошадей. Её взгляд прико­ван к ребёнку, сидящему на краю поля («На пашне.Весна», первая половина 20-х гг.). Хлеб созрел, и его убирают женщины-жницы. Крестьянка, сидящая вполоборота к зрителю на высоком по­мосте, кормит младенца («На жатве.Лето», середина 20-х гг.). Художник писал без эскизов и предварительного рисунка, сразу на холсте с натуры или по воспоминаниям. Непосредствен­ность и простота резко отличали его картины от академических работ.

Венецианов трагически погиб в 1847 г.: он ехал в санях и не спра­вился с лошадьми. Но его достижения и открытия продолжали жить в рус­ском искусстве благодаря работам учеников, многие из которых были крестьянами окрестных деревень.

Из школы Венецианова вышло не­мало интересных живописцев. 

***Алексей Венецианов. На пашне. Весна. Первая половина 20-х гг. XIX в. Государственная Третьяковская галерея, Москва***.



***Алексей Венецианов. На жатве. Лето. Середина 20-х гг. XIX в.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Алексей Венецианов. Захарка. 1825 г. Государственная Третьяковская галерея, Москва.***



***Павел Федотов.***

***Сватовство майора.***

***Фрагмент.***

***1848 г.***

***Государственная Третьяковская галерея, Москва.***