



Научная статья

УДК 7.03+75.071.1(470)“18”

DOI 10.46748/ARTEURAS.2025.04.012

## Алексей Венецианов и его школа. Опыт реализации идеи частной творческой мастерской



Степанова Светлана Степановна

*Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация*

*svetlan-stepan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0896-1765>, SPIN-код (Science Index): 8493-8658*

**Аннотация.** Опыт А.Г. Венецианова по созданию школы и художественные результаты ее деятельности представляют собой уникальный феномен в истории русского искусства. В статье рассматривается вопрос о роли личной инициативы и условиях реализации идеи о воспитании художников в частной мастерской. Автор статьи выделяет несколько ключевых моментов, необходимых для успешной реализации проекта по созданию независимой от государственных учебных заведений образовательной структуры: роль личности, материальную базу, идейные установки и метод. В статье рассматриваются исторические условия создания и существования школы, причины ее упадка и значение достигнутых венециановцами художественных результатов. Немаловажную роль в создании школы Венецианова сыграл общественный интерес к теме народа, актуальность вопроса о самобытности национальной культуры. Основой авторского преподавательского метода был приоритет «натуры» в приобретении профессиональных навыков, ее наблюдения и воссоздания средствами графики и живописи. Венецианов стремился не только формировать у своих учеников профессиональное умение, но и проверял на опыте учеников состоятельность своей «методы». Особый вопрос касается взаимосвязи и взаимодействия Венецианова как организатора школы и ее наставника с Императорской Академией художеств. Упрощая процесс обучения за счет опускания традиционной для академического учебного процесса стадии копирования «оригиналов» и уделяя особое внимание самостоятельной работе учеников с натуры, Венецианов не являлся прямым антагонистом Академии художеств как учебного заведения. Однако невольно он оказывался в условиях конкуренции с профессорско-преподавательским составом. Попытки Венецианова внедриться в Академию художеств или войти в состав создаваемого Московского училища живописи и ваяния не увенчались успехом. Тем не менее творческое наследие Венецианова и его школы остается безусловной художественной ценностью, а его методы актуальны по сей день.

**Ключевые слова:** русское искусство первой половины XIX века, Академия художеств, А.Г. Венецианов, художественная школа, метод преподавания, теория перспективы, жанровая живопись, крестьянский жанр, интерьер, художественный образ

**Для цитирования:** Степанова С.С. Алексей Венецианов и его школа. Опыт реализации идеи частной творческой мастерской // *Искусство Евразии* [Электронный журнал]. 2025. № 4 (39). С. 214–227. <https://doi.org/10.46748/ARTEURAS.2025.04.012>. URL: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1255>.

Original article

## Alexey Venetsianov and his school. The experience of implementing the idea of a private creative workshop

Svetlana S. Stepanova

*State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation**svetlan-stepan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0896-1765>, SPIN-code (Science Index): 8493-8658*

**Abstract.** A.G. Venetsianov's experience in establishing a school and the artistic results of its activities constitute a unique phenomenon in the history of Russian art. The article explores the role of personal initiative and the conditions for implementing the idea of educating artists in a private workshop. The author highlights several key aspects necessary for the successful implementation of a project to create an independent educational structure. These include the role of the individual, the material base, the ideological principles, and the creative method. The article examines the historical conditions of the school's existence, the reasons for its decline, and the significance of the achieved artistic results. The public's interest in the theme of the people and the relevance of the issue of national culture's identity played a significant role in the creation of the Venetsianov School. The author's teaching method was based on the priority of "nature" in acquiring professional skills, observing it, and recreating it through graphics and painting. Venetsianov strove not only to develop his students' professional skills, but also to test the effectiveness of his "method" through their experiences. A particular issue concerns Venetsianov's relationship with the Imperial Academy of Arts. In his teaching process, there was no stage of copying "originals," which was common in academic education. Instead, the focus was on students' independent work from nature and, in the early stages, drawing simple geometric shapes and everyday objects. However, Venetsianov was not a direct antagonist of the Academy as an educational institution. Nonetheless, he was forced to compete with the faculty members. Venetsianov's attempts to gain admission to the Academy of Arts or join the newly established Moscow School of Painting and Sculpture were unsuccessful. Despite this, the creative legacy of Venetsianov and his school remains a significant historical and artistic asset.

**Keywords:** Russian art of the first half of the 19th century, Academy of Arts, A.G. Venetsianov, artistic school, teaching method, theory of perspective, genre painting, peasant genre, interior, artistic image

**For citation:** Stepanova, S.S. (2025) 'Alexey Venetsianov and his school. The experience of implementing the idea of a private creative workshop', *Iskusstvo Evrazii = The Art of Eurasia*, (4), pp. 214–227. doi:10.46748/ARTEURAS.2025.04.012. Available from: <https://eurasia-art.ru/art/article/view/1255>. (In Russ.)

### Введение

Существует понятие «школы» как учебного заведения или ученичества у конкретного мастера. И «школы» как целостного явления, связанного с формированием определенного единства творческих установок наставника и подопечных, стиливой схожести и общности художественного мировоззрения. В отечественной традиции художественного образования таких примеров немного. Сложилось так, что ни один крупный мастер

первой половины XIX века не создал свою школу, хотя В.А. Тропинин посещал занятия учеников Художественного класса, на базе которого было создано Московское училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ), а А.А. Иванов намеревался подключиться к преподаванию в этом училище в 1840-е годы. Но и Академия художеств, и Московское училище — не частные структуры, при том что Художественный класс в Москве возник в 1830-е годы по частной инициативе и находился

под кураторством Московского художественного общества. Таким образом, деятельность А.Г. Венецианова в этом ряду занимает особое и весьма значимое место.

Его просветительская работа уже современниками была заслуженно оценена как уникальный и важный опыт приобщения к искусству представителей низших сословий, что подчеркивало важность социально-общественного фактора. Со времени публикации монографии Т.В. Алексеевой, отмечавшей «поэтическую непосредственность» и реалистичность отражения природы в творчестве учеников [1], интерес к феномену Венецианова и его школы не иссяк, хотя столь же объемного и представительного труда пока больше не появлялось, несмотря на то что потребность в нем явно назрела. Свой вклад внесли историки-краеведы Тверского края. Автор книги «Венецианов в Сафонково» [2], вышедшей в 2020 году, подробно анализирует на архивном материале условия жизни художника в деревне, его взаимоотношения с крестьянами, освещает строительство усадебного дома, где располагалась школа. В 2021 году в Третьяковской галерее проведена выставка «Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина», на которой были представлены работы как наставника, так и его подопечных, отдельный раздел был посвящен школе как историко-художественному феномену [3]. В 2024 году в Государственном Русском музее прошла выставка Григория Сороки, в издание к которой были включены рисунки из его карманного альбома 1842 года с натурными зарисовками крестьян [4]. В канун юбилея Григория Сороки в Удомельском районе были проведены культурные мероприятия, установлен памятный знак на месте дома, где родился художник, и издана книга, освещающая историю края, объекты, связанные с именами Венецианова и Сороки, которого автор называет одним из самых таинственных художников, поскольку его жизнь и творчество описаны до сих пор недостаточно полно [5]. Обращаются к этой теме в издательских, выставочных и лекционных проектах сотрудники Тверской картинной галереи.

*Актуальность* исследования обусловлена необходимостью дальнейшего осмысления феномена венециановской школы в контексте ее исторического существования и значимости для современных процессов в сфере художественного образования.

*Цель* настоящего исследования заключается в анализе роли личной инициативы и базовых условий реализации идеи воспитания художников в частной мастерской. Для достижения данной цели были поставлены следующие задачи: сопоставить школу Венецианова с Арзамасской

школой; выявить ключевые моменты, необходимые для реализации проекта по созданию независимой от государственных учебных заведений образовательной структуры; определить истоки и основные особенности венециановского метода; дать общую характеристику художественным работам венециановцев; осветить характер взаимоотношений Венецианова как наставника и Императорской Академии художеств.

*Объектом* исследования является школа Венецианова как опыт создания независимой образовательной институции в условиях регламентации общественной и частной жизни, условия ее расцвета и причины упадка.

*Методологической основой* исследования является сравнительно-исторический анализ обстоятельств существования школы Венецианова, искусствоведческий анализ методических установок и художественных результатов деятельности учеников.

### **Школа Венецианова как историко-культурный феномен Частные художественные школы в России в первой половине XIX века**

Первый опыт создания именно художественной школы по инициативе частного лица связан, как известно, с Александром Ступиным. Арзамасская школа, или Ступинская школа, созданная по инициативе Александра Васильевича Ступина в Арзамасе, существовала в 1802–1861 годах и позиционировалась как учебное заведение иконописного и живописного дела, готовившее также учителей рисования. Его детище давало профессиональные навыки и позволяло ученикам в дальнейшем трудоустроиться преимущественно в сфере художественных услуг при оформлении храмов и выполнении частных заказов. Редко кто из них проявил себя в чисто художественном самостоятельном творчестве. В сопоставлении со Ступинской школой опыт Венецианова по созданию некоей обучающей творческой площадки принес иные результаты. Так, если формированием своей творческой личности тот же Василий Григорьевич Перов обязан всё же не Ступинской школе, где он начинал обучение, а Московскому училищу живописи и ваяния, то ученики Венецианова сформировали свое индивидуальное творческое лицо в период пребывания под учительством наставника. Другое дело, что со временем, перейдя, так сказать, «в другие руки», они меняли свою стилистику, как Алексей Тыранов, Григорий Михайлов или Фёдор Славянский. Но работы, которые связаны с их обучением у Венецианова, образуют ту самую, пусть и не абсолютную, целостность

### **Факторы, влиявшие на появление феномена Школы Венецианова**

Какие факторы послужили основанием для создания школы?

Во-первых, личная инициатива, склонность к педагогической деятельности и потребность в передаче знаний. И здесь мы видим определенный парадокс. Если Ступин, получивший начальное художественное образование в Петербургской Академии художеств, был носителем базовых профессиональных знаний, то Венецианов оставался самоучкой, бравшим уроки у В.Л. Боровиковского (что документально не подтверждено, кроме косвенных фактов), копировавшим в Эрмитаже и рисовавшим портреты на заказ. Возможно, благодаря протекции Боровиковского Венецианов представил в академию свой «Автопортрет» и получил за него звание «назначенного», а после исполнения программы — «Портрета К.И. Головачевского с тремя воспитанниками Академии художеств» (1811, ГРМ) — удостоился звания академика, обретя статус профессионального художника.

Во-вторых, материальная база. Женитьба на Марфе Афанасьевне Азарьевой в 1815 году и приобретение земли в Тверской губернии с несколькими деревнями укрепила материальное положение Венецианова и позволила со временем привлекать учеников и даже построить дом в Сафонково, где могла размещаться школа. Часть средств художник привлекал от дохода со своих деревень. Получив статус «придворного живописца» и орден Св. Владимира 4-й степени, он ежегодно получал 3 тысячи рублей, которые тратил на поддержание школы. Заботясь об учениках, Венецианов организовал с Обществом поощрения художников (ОПХ) издание литографий со своих работ, которые выполняли его подопечные. Способствовали материальному обеспечению школы и лотереи, проводимые ОПХ. «Его семейство было нашим семейством», — вспоминал А. Мокрицкий [6, с. 254], отмечая патриархальность отношений, которая стала существенной чертой деятельности школы. Но при всех усилиях Венецианова, расходы на содержание учеников и организацию учебного процесса намного превышали его возможности.

В-третьих, немаловажным условием успешной деятельности школы является творческая установка, идея, которая могла бы объединять учащихся. Этой идейной основой стал известный тезис Венецианова: «писать не *a'la Rembrandt* или *a'la Rubens* и проч., но просто, как бы сказать, *a'la натура*» [6, с. 49]. Как часто копировал он сам именно этих живописцев, доподлинно нам не известно. На выставке ОПХ 1826 года были представлены «Любовь дочери» (копия с полотна Рубенса «Отцелюбие римлянки») и «копия с Ван Дейка». Встречается упоминание о копии

с «Мадонны» Рафаэля (очевидно — с «Мадонны Альба», выполненной в 1844 году и приобретенной Паскевичем). Сохранились копии Венецианова с Б.Э. Мурильо («Отдых на пути в Египет», 1811, ГРМ) и Луки Джордано («Оплакивание Христа», около 1811). По собственному признанию художника, двенадцатилетнее копирование в Эрмитаже мешало ему в овладении натурой и обретении собственного стиля. Между тем без оглядки на образцы хорошей живописи не формируется ни один художник. Мадонны того же Мурильо — возвышенные и прекрасные в своей простоте, или его нищие мальчишки — веселые и живые, могли задавать определенный настрой в изображении русских народных типов. И, полагаю, неслучайно «Смеющийся мальчик с пряниками» (1826, Приморская государственная картинная галерея) его ученика Никифора Крылова чем-то схож с эрмитажным образом испанского художника (Б.Э. Мурильо, «Мальчик с собакой», ГЭ). Как и образ крестьянки, кормящей ребенка, который восходит к сакральным образам европейских Мадонн (Н.С. Крылов, «Русская крестьянка кормит ребенка из рожка», не позднее 1830, ГРМ). По свидетельству П.П. Свинына, Крылова, приехавшего в Петербург, привело в изумление собрание картин Эрмитажа, особенно «Караваж, Рубенс, Ван-Дик, Жерардоу, Поль-Потер, Рембрандт, Гранет» [1, с. 159]. Любопытный образец копии с неизвестного оригинала ученика Ф. Игина хранится в ГМИИ имени А.С. Пушкина. Ученики копировали или ориентировались в своих решениях и на самого Венецианова, как Ф. Славянский, взявший за основу расположения фигуры в картине «Девушка в лесу» (1840-е, ГРМ) венециановскую «Параню со Сливнева». Ему же принадлежит и великолепно исполненная копия с утраченной работы Тыранова «Кабинет художника Алексея Гавриловича Венецианова» (конец 1830-х – начало 1840-х, ГТГ).

Стремление «откреститься» от копирования той или иной манеры вполне понятно. Определенные затруднения при переходе от рисования «мертвых» оригиналов к живой натуре испытывают даже художники, обучающиеся много лет в академиях. Дело в том, что характер передачи реальных форм и конкретного пространства в копируемых картинах уже задан манерой их автора и стилем эпохи. Все технические трудности с построением композиции, распределением фигур, передачей перспективных изменений пропорций уже преодолены. И свет в них — это свет, смоделированный художником в зависимости от обрванной и колористической задачи. Производя же эксперимент при написании картины «Гумно» (1822–1823, ГРМ), Венецианов берется анализировать природу света как такового, его естественного воздействия на форму и цвет предметов

в реальном пространстве. При этом художник не копировал картину Гране, как это сделал А. Алексеев [7, л. 8], осваивая метод перспективного построения пространства.

### **Специфика метода Венецианова и художественные особенности творчества его учеников**

#### **Творческий метод как базовый принцип образовательной концепции**

Собственный удачный опыт укрепил художника в правоте своей творческой концепции: изучение природы в реальной ситуации позволяет приобрести и технические, профессиональные навыки.

Метод, проистекающий из идейной установки Венецианова, служил опорой для разработки собственно учебной программы. Примечательно, что, даже рассуждая о перспективе в теоретической работе «Нечто о перспективе», Венецианов подразделяет ее на «практическую» и «теоретическую» и относит к последней не только остеологию и анатомию, но и третьим пунктом называет словесность, логику и метафизику, которые «столько же для художника нужны, как и рисунок. Внимание к действиям душевным, рассмотрение изящных движений, Греками принятых, естественность оных...» [6, с. 59]. Одной из целей художника, собиравшего вокруг себя талантливых молодых людей, не имеющих доступа к академическому образованию, было желание Венецианова проверить действенность своей методики — писать «*a'la natura*», порой даже работая с ними вместе, научая приемам живописи «из-под руки». Обязательной частью программы стало изучение линейной перспективы и написание «внутренностей комнат». По мысли Венецианова, этот опыт служил для учеников «началом правил знакомства глаза с натурой» [6, с. 62]. Это было важно тем более, что до 1837 года перспектива преподавалась в Императорской Академии художеств только штатным и своекоштным академистам, исключая вольноприходящих. Но в отличие от работ художников-перспективистов, основанных на точном линейном чертеже, на полотнах венециановцев свет не просто выполняет функцию выявления конструкции и декора. Взаимодействие света и тени оказывается содержательным приемом, одухотворяющим мертвую материю. Если говорить о наиболее востребованной типологии картин в творчестве учеников Венецианова, то ею стали бытовые сцены в интерьере. Одной из основных в творчестве венециановцев стала типология картины, в которой соединялись элементы интерьерной, портретной и жанровой композиции. Создавая несложные конфигурации фигур, образующих группы, молодые художники учились понимать взаимодействие

фигур и предметов в том или ином пространстве, изучать воздействие света на изображаемые объекты не только с точки зрения выявления формы и фактуры, но и как способа создания визуального поэтического образа пространства. Венецианов учил своих подопечных видеть внутри самых обычных натуральных мотивов такие взаимосвязи элементов формы, которые позволяли выявлять художественные качества, не противоречащие законам гармонии стилиевой системы классицизма. Жанр интерьеров в то время называли «легким и подручным» родом живописи, не несущим в себе важных смыслов. Но именно в творчестве венециановцев в этом жанре не просто запечатлелся тот или иной интерьер — усадебный или дворцовый, а воплотилась целостная картина жизни, поэзия и правда, конкретность объекта и дух своей эпохи, эпохи русского ампира. Свой вклад они внесли и в портретный жанр, во многом по-новому запечатлев национальные образы крестьян и ремесленников, за внешними приметам народного быта уловив глубину и серьезность бытия этой социальной среды. Сложные, многофигурные сюжетные коллизии многим из них были недоступны. Но и скромные композиционные приемы, колористическая сдержанность оказывались органичны миру «простых предметов русских», отразив материально-духовное единство крестьянского бытия (ил. 1–3).

#### **Историко-культурные условия существования школы**

Что способствовало существованию школы во времена строгой регламентации общественной и частной жизни в России?

Во-первых, авторитет самого Венецианова, пик интереса к творчеству которого приходится на 1820-е годы. Надо признать, что он умело пользовался связями с теми, кто был способен повлиять на продвижение его творчества и деятельность школы. Такими людьми были П.А. Кикин, один из основателей ОПХ, обеспечивший представление императору Александру I картины «Гумно», за которую художник получил 3 тысячи рублей, П.П. Свинын и В.И. Григорович, писавшие о нем и его учениках статьи [6, с. 271–280]. Благодаря широкому кругу знакомств в культурной среде, начитанности и кругозору по части искусства, он обладал столь важным для малоимущих и малообразованных учеников авторитетом. Его суждения служили источником знаний и верных представлений о ценности хорошей живописи.

Во-вторых — актуальность темы народа и самобытности национальной культуры, артикулируемая в печати и в среде образованного общества. И здесь роль Свинына и Григоровича неопределима, потому что искусство первой трети XIX века

1. К.А. Зеленцов.

**Мальчик-крестьянин,  
надевающий лапти.**

Не позднее 1826.

Холст, масло.

32 × 25,2.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: [3]





2. **А.В. Тыранов.**

**Ткачихи.**

1826.

Холст, масло.

54 × 42,2.

Государственная

Третьяковская галерея.

Источник: [3]

3. **Е.Ф. Крендовский.**  
**Сборы на охоту.**  
1836.  
Холст, масло.  
50,5 × 40,5.  
Государственная  
Третьяковская галерея.  
Источник: [3]



еще только прокладывало пути к национальной специфике, пытаясь в лице авторов журнальных статей осмыслить и сформулировать оригинальные, самобытные черты русской школы. Расцвет и первые успехи венециановцев связаны со второй половиной 1820-х – началом 1830-х годов, когда их работы появлялись на выставках и упоминались в печати. Их приобретали коллекционеры, они пользовались поощрением со стороны императора и ОПХ, получали академические награды. И здесь возникает важная тема взаимоотношений Венецианова с академией.

### **Творческие установки Венецианова и академическая система**

Искусствоведение советской эпохи продвигало идею противопоставления искусства и творческих установок Венецианова Императорской Академии художеств. Да, взаимоотношения с институцией, монополюльно управлявшей как процессом образования, так и художественной культурой в целом, были непростыми, а порой и драматическими. Однако сознательным антагонистом Венецианов не был. Другое дело, что интуитивно осознанная ценность природы как таковой и важность поддержки художественных способностей без диктата определенной стилиевой установки принесли свои плоды. Важная специфика метода Венецианова заключалась в том, что, в отличие от Ступина, который следовал в методике обучения базовым принципам Академии художеств, он упрощал для учеников процесс получения профессиональных навыков за счет того, что изъяснял начальный этап рисования с «оригиналов». Освоение технических приемов рисования шло путем изображения самых простых геометрических тел и бытовых предметов. «Как чтение с письмом по правилам Грамматики есть первый приступ ко всем родам Литературы, так и приспособление глаза *точно видеть природу* и по правилам перспективы переносить ее на холст или бумагу — есть приступ ко всем трем родам живописи» [6, с. 65]. Венецианов, как сын своей эпохи, эпохи зрелого классицизма и романтических веяний, формировал свою художественную систему на основе двух составляющих: «природы, которая воспринималась как объект, определяющий смысл художественных заданий и творческий метод, и живописной культуры классицизма как системы, выработавшей приемы гармонизации художественной формы и ставшей прочной почвой искусства» [3, с. 34]. Ни ценности античного наследия для формирования художника, ни важности копирования старых мастеров он не отрицал. Один из его теоретических тезисов гласил: «Необходимость изучения природы простой, по причине ее разнообразия бесчисленного; переход оной к изящной; сравнение природы с антиками моделей

Греков. Красота общая, частная и личная, гармония частей, Греками открытая» [6, с. 58–59]. То есть переход к освоению пластического совершенства антиков должен был совершаться после того, как ученик овладеет приемами передачи природы. Античность в виде копий и слепков наполняла жизненное и творческое пространство как галерей Академии художеств, так и домашних интерьеров. Те, что находились в доме Венецианова, служили учебными пособиями, настраивали глаз на гармонию пропорций, выразительность пластики. Дух античности присутствует и в той «благородной простоте» и «спокойном величии», которые стали кодом ампириной эпохи.

### **Взаимодействие Венецианова с Академией художеств**

Поселившись в деревне, найдя среди крестьян темы и природу для своих картин, избрав тем самым свой путь в искусстве, Венецианов не отказывался от попыток наладить связи с Академией художеств. Для карьеры его учеников это было неизбежной необходимостью, и Венецианов это хорошо понимал. Однако невольно он оказывался в ситуации соперничества с теми, кто в ней преподавал. Дело в том, что класса бытового жанра, который он мог бы возглавить, в этот период не было. Портретным руководил профессор А.Г. Варнек, классом перспективы — М.Н. Воробьев. Поэтому, самостоятельно разрабатывая теорию перспективы, Венецианов был лишен возможности распространить ее в стенах академии, поскольку Воробьев, по словам В.И. Григоровича, «по мере надобности дает им (ученикам. — Прим. С. С.) советы по части перспективы, столь необходимой для наблюдения во всяком произведении» [8, с. 420]. Однако несколько раз Венецианов попытался получить место преподавателя в стенах государственного учебного заведения. В 1824 году для получения звания советника ему было поручено выполнить заданную программу — изобразить класс академии, где ставилась живая натура. Незадолго до этого класс был заново отделан, и его вид с включением фигур преподавателей мог бы пополнить историческую галерею интерьеров академии. Однако, создав несколько интересных графических эскизов-вариантов, Венецианов не смог продолжить работу по разным причинам. В 1837 году он принял участие в демидовском конкурсе, объявленном академией, на историческую картину, изображающую какое-либо великое деяние Петра I. Он пишет картину «Пётр Великий. Основание С. Петербурга» (1838, холст, масло, 260 × 351, ГТГ), рассчитывая в случае победы употребить премиальные на содержание школы. Но ни одно из представленных на конкурс полотен премии не удостоилось.

**Причины упадка школы и попытки Венецианова проявить себя на педагогическом поприще**

Стабильности школы не способствовали усугубившиеся материальные трудности. Содержать учеников и решать организационные проблемы становилось всё более сложно. Многие из подопечных покидали своего наставника, не успев получить достаточных навыков; другие попадали под влияние того же Карла Брюллова и академического направления. Кроме того, статус вольноприходящих изменился с начала 1830-х годов: они получали право посещать наряду с рисовальными и художественными классами, получать положенные по Уставу медали и другие знаки отличия. В 1839 году ученики вместе со своим наставником участвовали в лотерее ОПХ в пользу Петербургской детской больницы и очередной академической выставке академии. В лотерею было разыграно 27 работ, и это стало последним значительным появлением венециановцев в поле зрения любителей искусства. Совместным трудом Венецианова и учеников стало оформление Обуховской больницы.

В «Автобиографии», составленной в конце 1830-х годов, он писал о себе в третьем лице: «Но ежели бы Венецианов был профессором в Академии и имел под своим ведением учеников, в Академию приходящих, и вел бы их по своей методе, будучи обеспечен профессорским жалованьем и квартирой, то из сотни приходящих учеников может быть бы Венецианов нашел не один десяток людей с талантами разными... открылись бы декораторы, орнаментисты, рисовальщики для технологических заведений, для фарфоровых, ситцевых, бронзовых и проч. фабрик и просто хорошие литографчики» [6, с. 182–183]. Как видим, художник готов был употребить свою «методу» и для образования сведущих в искусстве ремесленников. То есть его просветительская установка охватывала широкий спектр профессиональных навыков, и не только сугубо художественных. Любопытно, что с этой идеей массового художественного просвещения перекликается мысль, которая будет высказана В.В. Верещагиным в связи с озабоченностью развитием вкуса среди народа: «Живя всё время за границей, я всё больше и больше убеждаюсь в необходимости этого (воспитания вкуса.— Прим. С. С.). Художников-мастеров у нас вовсе нет, и наверное вы засмеялись бы даже, если бы вам сказали, что в средних и древних веках были: слесари-художники, переплетчики-художники и даже стекольщики-художники! Вообще, народный гений — творчество не особенно быстро растёт у нас, разве только в русском стиле. Что же касается всего остального, то почти все фабриканты наши выписывают

себе образцы из-за границы и копируют их, уже не говоря о том, что почти ни один ремесленник не знает никакого стиля, ни характера и не умеет владеть карандашом и потому ничего не может создать» [9].

В этот период он разрабатывает структуру системы преподавания в рисовальных классах с разделением программы на четыре ступени — два подготовительных и два действующих класса. Начинать полагалось с изучения геометрических тел и мелких бытовых предметов. Тех, в ком открылась способность верно видеть натуру, переводить на вторую ступень. Здесь уже предполагалось знакомство с перспективой, практические занятия с изображением интерьеров комнат и вещей в них. В третьем классе следовало приучать рисованию на камне, давать срисовывать изображения на медалях, рисовать с бюстов, а самым опытным позволять писать портреты друг с друга. В четвертом — по написании нескольких картинок маслом разрешать ходить в Эрмитаж и копировать. Рассуждения Венецианова касались обучения рисованию и девочек, преимущественно цветов — для составления узоров, а в процессе обучения «более всего печься об улучшении их вкуса и памяти» [6, с. 66]. Для чего предназначался этот документ, неизвестно. Художник, видимо, подытоживая свой практический опыт, хотел представить на его основе некую учебную программу для просвещения народа через получение практических художественных навыков. Возможно, Венецианов намеревался предложить эту программу для создаваемого Московского училища живописи и ваяния. Дело в том, что, потеряв средства содержать школу, он вновь попытался найти себя в казенном учебном заведении. В 1840 году решался вопрос о создании в Москве художественного училища на базе Художественного класса, и Венецианов решил попытаться счастья. В.И. Панаеву, директору канцелярии Министерства Императорского двора, он признавался: «Желание мое принять на себя обязанность наставника в Москве и в моем любимом искусстве, на свободе, доходит до малодушия, особливо когда я воображаю те тысячи жаждущих ученья, то их успехи мне мерещатся как старинному немцу» [6, с. 143]. Год спустя был написан портрет детей Панаева, возможно — для поддержания дружеского расположения чиновника («Портрет детей Панаева», 1841, ГТГ). По-видимому, с этими попытками связано появление многофигурных композиций «Проводы рекрута» (конец 1830-х, ГМЗ «Павловск») и «Возвращение солдата» (конец 1830-х, ГРМ), которые подтверждали бы его профессиональный уровень. Кроме того, подобные сюжеты могли импонировать создателям московской школы с ее патриотической направленностью. Но его мечте



4. Г.В. Сорока  
(Васильев).  
Вид села Спасское  
Тамбовской губернии.  
1840-е.  
Холст, масло.  
69 × 88,5.  
Тверская областная  
картинная галерея.  
Источник: [4, с. 52]

так и не удалось исполниться в силу целого ряда причин. Когда С.П. Шевырёв, один из членов совета Московского художественного общества (МХО), обратился к В.И. Григоровичу с просьбой рекомендовать преподавателей для училища, тот, при всём уважении и дружеском расположении к Венецианову, предложил другие кандидатуры: «Профессоры живописи и ваяния должны быть у вас такой силы в рисовании, чтобы положить начало школе твердое, прочное. Я говорил об этом с Павлом Ивановичем Кривцовым, и мы попали с ним на одну мысль: рекомендовать вам Завьялова и Пименова. Первый отличный рисовальщик, но я пишу собственно вам и для вас. Я предпочел бы ему другого художника, если бы он был такой же сильный рисовальщик и опытейший живописец» [8, с. 363]. Полагаем, что под «другим художником» Григорович имел в виду Венецианова, но при этом не хотел его обидеть

своим суждением, почему и просил Шевырёва сохранить конфиденциальность. В марте 1843 года через Министра Двора П.М. Волконского Венецианов хлопотал об «исходатайствовании ему чина коллежского асессора» [6, с. 185] и звания профессора без исполнения программы, по прежним заслугам и работам. Но искомого статуса не получил. Здесь можно говорить и о косности академических порядков, и о настороженном отношении к Венецианову — почти самоучке, несмотря на звание академика. И хотя 1840-е годы отмечены уникальным творчеством Григория Сороки (ил. 4), следует признать, что безусловные творческие достижения венециановцев, к сожалению, не заложили основу для нового направления, которое было бы в силах противостоять академической школе и проявлению салонно-академических тенденций в портретном и бытовом жанрах.

На склоне лет Венецианов испытал глубокое разочарование в своей деятельности. «Никогда моя поездка в Питер не была так несчастлива, как эта последняя, — как будто судьба решила мне отказывать в собственных моих желаниях и надобностях для того, чтобы отомстить мне за какую-нибудь полсотню людей, сведенных с пути, рождением назначенного. Может быть, Тыранов, Зарянко — с аршинами, Михайлов, Славянский, Алексеев и проч. — с сохами и топорами гораздо счастливее, беззаботнее бы были, нежели теперь с кистями их», — пишет он В.И. Григоровичу в январе 1847 года [6, с. 144]. Но представить русское искусство без произведений названных живописцев невозможно. Значит, подвижнический труд Венецианова был не зря.

### Выводы

В заключение обзора деятельности Венецианова по созданию частной образовательной структуры мы приходим к выводу, что, несмотря на объективные трудности и препятствия, обусловленные конкретной историко-культурной ситуацией первой половины XIX века, полученный практический опыт может быть учтен при изучении других частных инициатив, имевшихся в истории художественного образования. Предпринятый в статье анализ факторов, способствовавших возникновению такого явления, как школа Венецианова, имеет *практическое значение* в свете актуальности проблем профильного образования в ситуации множественности институций, связанных с получением художественных навыков, и многополярности идейных установок в современном мире. Поэтому следует подчеркнуть, что значение педагогики Венецианова — в ее своевременности в историческом времени и актуальности идейных установок в исторической перспективе. Внимание

к индивидуальным особенностям молодого дарования — ценнейшее качество вдумчивого преподавания, востребованное во все времена. «Алексей Гаврилович умел передать всем ученикам своим одно начало, но давал полную свободу развиваться особенностям их таланта...», — вспоминал А.Н. Мокрицкий [2, с. 262]. Наиболее талантливыми учениками Венецианова стали: Н.С. Крылов (1802–1831), А.В. Тыранов (1808–1859), А.А. Алексеев (1811–1878), Е.Ф. Крендовский (1810 – после 1853), А.Г. Денисов (1811 – после 1834), Л.К. Плахов (1811–1881), С.К. Зарянко (1818–1870), Г.В. Сорока (1823–1864). К.А. Зеленцов (1790–1845), не являясь прямым учеником Венецианова, был дружен с ним и оказался близок по характеру творчества.

«Академическая школа преподавала правила, Венецианов воспитывал интуицию художественности», — верно заметил в своей статье М.М. Алленов [10, с. 136]. Но развивать интуицию, эмоциональную чуткость к прекрасному сложнее, чем преподавать сумму технических навыков. Зачастую эта развитость — плод самовоспитания художника, зрелого, а не ученического смотрения на мир и на великие произведения искусства. Существенным вкладом в историю русской культуры стало то, что благодаря творчеству Венецианова и его учеников народная жизнь становится важной темой в русском искусстве, предвосхищая демократическую жанровую живопись второй половины XIX века, но не в ракурсе «критического» отражения действительности, а в воплощении сущностных основ бытия крестьянского мира. Венециановцы в своих простонародных образах задали определенную меру серьезности, простоты и высокий уровень художественного вкуса. На наш взгляд, они остаются не образцом для подражания, а определенным эталоном творческих задач, когда в сфере внимания живописца оказываются «простые предметы русские».

#### Список источников

1. Алексеева Т.В. Художники школы Венецианова. М.: Искусство, 1982. 419 с., цв. ил.
2. Виноградов Б.К., Иванова Н.И. Венецианов в Сафонково. Жизнь, творчество, гибель, потомки. Великий Новгород: Виконт, 2020. 462 с., цв. ил.
3. Алексей Венецианов. Пространство, свет и тишина / отв. ред. Т.Л. Карпова, авт. ст. С.С. Степанова. М.: Государственная Третьяковская галерея, 2021. 263 с., цв. ил.
4. Талант трагической судьбы. К 200-летию со дня рождения Григория Сороки / науч. ред. Г. Голдовский. СПб.: Русский музей, 2024. 60 с., цв. ил.
5. Подушков Д.Л. Художник Григорий Васильев (Сорока). Крестьянский самородок из Удомельского края. Вышний Волочёк: Ирида-прос, 2023. 176 с., цв. ил.
6. Алексей Гаврилович Венецианов. Статьи. Письма. Современники о художнике / сост. и вступ. статья А.В. Корниловой. Л.: Искусство, 1980. 391 с., 24 ил.
7. Российский государственный исторический архив (РГИА). Ф. 789. Оп. 1. Ч. 1. Ед. хр. 2945.
8. Григорович В.И. Избранные труды / сост., вступ. ст. и прим.: Н.С. Беляев. СПб.: Лема, 2012. 479 с.
9. В.В. Верещагин — В.В. Стасову, 20 июля / 1 августа 1882 г. // Мастера искусства об искусстве. Избранные отрывки из писем, дневников, речей и трактатов. Т. 6: Искусство народов СССР XIV–XIX вв. / под ред. А.А. Фёдорова-Давыдова. М.: Искусство, 1969. С. 470–471.
10. Алленов М.М. Образ пространства в живописи «a'la natura». К вопросу о природе венециановского жанризма // Советское искусствознание'83. Вып. 1 (18) : сборник статей / редкол.: В.М. Полевой [и др.]. М.: Советский художник, 1984. С. 123–146.

#### References

1. Alekseeva, T.V. (1982) *Artists of the Venetsianov School*. Moscow: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
2. Vinogradov, B.K. and Ivanova, N.I. (2020) *Venetsianov in Safonkovo: life, work, death, descendants*. Velikiy Novgorod: Vikont Publ. (In Russ.)
3. Karpova, T.L. (ed.) (2021) *Aleksei Venetsianov: space, light and silence*. Moscow: State Tretyakov Gallery Publ. (In Russ.)
4. Goldovskiy, G. (ed.) (2024) *A talent of tragic fate: On the 200th anniversary of the birth of Grigoriy Soroka*. Saint Petersburg: Russian Museum Publ. (In Russ.)
5. Podushkov, D.L. (2023) *The artist Grigoriy Vasiliev (Soroka): a peasant self-taught artist from the Udomlya region*. Vyshniy Volochek: Irida-pros Publ. (In Russ.)
6. Kornilova, A.V. (comp.) (1980) *Aleksey Gavrilovich Venetsianov: articles, letters, contemporaries on the artist*. Leningrad: Iskusstvo Publ. (In Russ.)
7. *Russian State Historical Archive (RGIА)*, coll. 789, inv. 1, part 1, item 2945. (In Russ.)
8. Grigorovich, V.I. (2012) *Selected works* [Comp. by N.S. Belyaev]. Saint Petersburg: Lema Publ. (In Russ.)
9. Vereshchagin, V.V. (1969) 'V.V. Vereshchagin to V.V. Stasov, July 20 / August 1, 1882', in Fedorov-Davydov, A.A. (ed.) *Masters of art on art: selected excerpts from letters, diaries, speeches and treatises*. Vol. 6: *Art of the peoples of the USSR 14th–19th centuries*. Moscow: Iskusstvo Publ., pp. 470–471. (In Russ.)
10. Allenov, M.M. (1984) 'The image of space in painting "a'la nature": on the nature of Venetsianov's genre painting', in Polevoy, V.M. (ed.) *Soviet Art Studies'83*, issue 1. Moscow: Sovetskiy khudozhnik Publ., pp. 123–146. (In Russ.)

**Информация об авторе**

*Степанова Светлана Степановна, доктор искусствоведения, главный научный сотрудник отдела живописи XVIII – первой половины XIX века, Государственная Третьяковская галерея, Москва, Российская Федерация, svetlan-stepan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0896-1765>, SPIN-код (Science Index): 8493-8658.*

**Information about the author**

*Svetlana Stepanovna Stepanova, Dr. Sc. (Art History), Chief Specialist of the Department of Painting of the 18th – first half of the 19th centuries, the State Tretyakov Gallery, Moscow, Russian Federation, svetlan-stepan@yandex.ru, <https://orcid.org/0000-0003-0896-1765>, SPIN-code (Science Index): 8493-8658.*

Автор заявляет об отсутствии конфликта интересов.  
The author declares that there is no conflict of interest.

*Статья поступила в редакцию 01.11.2025; одобрена после рецензирования 23.11.2025; принята к публикации 25.11.2025.*

*The article was received by the editorial board on 01 November 2025; approved after reviewing on 23 November 2025; accepted for publication on 25 November 2025.*