

Филиппова Ольга Николаевна,  
Педагог-библиотекарь,  
Ассоциация искусствоведов,  
г. Москва

### ЭТАПНАЯ ФИГУРА (О ТВОРЧЕСТВЕ В.Г. ПЕРОВА)

**Аннотация:** Данная статья посвящена творчеству Василия Григорьевича Перова (1834-1882), ставшего главой школы критического реализма в русской живописи. Выдающийся новатор бытового жанра, крупнейший мастер психологического портрета, Перов создал произведения, которые определили новый этап отечественного демократического искусства.

**Ключевые слова:** В.Г. Перов, творчество, этапная фигура, критический реализм в русской живописи, новатор бытового жанра, мастер психологического портрета.

На рубеже 1850-х-1860-х годов в атмосфере общественного подъема и позднее в условиях политической реакции, наступившей вскоре после отмены крепостного права, когда быть несоциальным для русского художника означало быть безнравственным, именно Перов решил главную и невероятной сложности задачу, которую выдвинуло время: утвердить критический реализм, создать произведения, имеющие, по словам Н. Чернышевского, «значение приговора о явлениях жизни», соединить социальное и эстетическое в художественных образах. К этому стремились многие из его современников: И. Прянишников и Н. Неврев, В. Пукирев и Л. Соломаткин, но во главе движения, безусловно, стоял Перов. В историю русского искусства он входит картиной «Сельский крестный ход на пасхе» (1861). О впечатлении, которое она произвела, говорит письмо художника В. Худякова П. Третьякову.

Как напоминает это реакцию на произведения Н. Чернышевского и Д. Писарева, Н. Некрасова и Ф. Достоевского. В этой работе все ново: и сознательное обращение к обыденному, даже неприглядному жизненному материалу, и живопись, и композиционные принципы, предвосхищающие эволюцию Перова и одновременно явившиеся мощным толчком в сторону художественно-пластического мышления, свойственного живописцам второй половины XIX и начала XX века – И. Репину и В. Сурикову, М. Нестерову и С. Иванову, Б. Кустодиеву и С. Коровину. Созданная молодым художником картина показывает зрелость, самостоятельность его идейных и творческих принципов, прочность профессионального фундамента, за которым стояли практические занятия-штудии под руководством учителей и копирование, первые композиционные опыты и «напряженная, нервная работа, непомерная трата энергии, безграничный расход душевных сил», характеризующие начало его трудного творческого пути. Об этом начале мы и сегодня, несмотря на все усилия исследователей, знаем недостаточно. Главными подтверждениями «непомерного труда» Перова остаются его произведения, по качествам своим чрезвычайно серьезные, подготовившие чудо рождения новой живописи в «Сельском крестном ходе на пасхе». Первым таким произведением явился «Автопортрет» (1851), написанный в семнадцатилетнем возрасте, когда за плечами Перова было лишь около трех занятий (с перерывами) в Арзамасском училище А.В. Ступина. Здесь закладывались основы профессиональных знаний, формировались представления об отечественном и зарубежном искусстве. Училище имело прекрасную библиотеку, коллекцию эстампов, музей, в котором наряду со случайными работами, заурядными копиями с второстепенных оригиналов находились портреты, выполненные такими мастерами, как Д. Левицкий, А. Егоров, В. Шебуев, К. Брюллов, а также коллекцию античных статуй и бюстов и огромное количество



рисунков самого разного плана, как учебных, так и творческих. Судя по описи, составленной в 1847 году Ступиным, его собрание насчитывало более шести тысяч, как мы бы сейчас сказали, единиц хранения. Преподавание исходило из культа мастерства и прежде всего рисунка, точного, основанного на знании человеческого тела. И не случайно Академия художеств, курировавшая школу, часто принимала ее воспитанников в число своих учеников.

Судя по списку ранних работ, составленному на основании литературных источников, ибо от этого времени сохранился лишь «Автопортрет», интересы юного Перова разнообразны: он обращается к жанру («Нищий, просящий милостыню», «Деревенская тройка», «Народное гулянье в семик»), копирует «Старика» К. Брюллова, «Цыганку», «Гречанку» (неизвестных авторов), пишет портреты отца и всех домашних. Интерес к портрету всячески поощрялся в Арзамасском училище (в общей сложности его учениками было написано до двух тысяч портретов). Перовский «Автопортрет» 1851 года соединяет в себе воспитанное ступинской школой строгое отношение к цвету, здесь почти монохромному, точный пластичный рисунок, свободную, идущую от брюлловских портретов композицию и объясняемые только одаренностью, талантливостью лирические качества натуры художника, которые иногда ускользают при анализе его наследия, заслоняемые другими проблемами. Но они, эти качества, неотделимы от творческой личности, объясняя человеческую проникновенность, эмоциональную неотразимость зрелых холстов. В классах московского училища живописи и ваяния, куда Перов поступил в 1853 году, он занимается у Мокрицкого, С. Заряно. Его ближайшим наставником оказывается Е. Васильев, протянувший молодму художнику руку помощи в самый тяжелый для него период, когда тот из-за невозможности вносить плату за обучение готов был бросить училище. Некоторые вещи Перова были исполнены еще во время учебы, и работа над каждой из них становилась реальным этапом художнического взросления. Всячески поддерживал его в этих опытах Васильев, хлопотавший за него перед Н. Рамазановым в петербургской Академии художеств («он ведь молодец, умный и благородный малый, полюбите его»). Выставлявшиеся на отчетных выставках училища и Академии композиционные холсты сразу же включались в художественную жизнь, попадали под прицел критики. Для публики и критики уже первая картина Перова – «Приезд станового на следствие», написанная в 1857 году, – стала заметным событием. В нем увидели «прямого наследника и продолжателя Федотова». Так же, как у Федотова, его искусство было «серьезно и больно кусалось». Следующая картина Перова – «Сцена на могиле» (1859) – получила высокую оценку в искусствоведческой литературе, как неопределенная по жанру, надуманная по сюжету, дидактическая. И все же выводы, которые делаются по поводу этой работы, выглядят слишком торопливыми; дружное осуждение не рождает ясности понимания. Что в ней действительно неудачно? В чем выражается «вневременная и абстрактная сентенция? Что изменилось бы в нашем ощущении от «Сцены на могиле», не зная мы ее зашифрованной основы? Упрощенное понимание картины, как живописного переложения песни, что в принципе чуждо синтезирующему, а не иллюстративному творческому метода Перова, привело к поверхностному восприятию и отдельных образов, особенно женщины с ребенком – вдовы. Следующая, не вызвавшая больших разногласий, была картина «Первый чин». Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы, написанная в 1860 году (на малую золотую медаль). Сопоставление ее с федотовским «Свежим кавалером» напрашивается само собой. У исследователей творчества Перова не вызывает сомнений, что здесь «молодой мастер прибегает к прямой «художественной цитате», что «молодой художник почти повторяет центральный образ федотовской картины вместе с сюжетно-психологической мотивировкой его поведения» и что «основные принципы сатирической характеристики переносятся почти в готовом виде». «Проповедь в селе», написанная в 1861 году на большую золотую медаль, занимает промежуточное положение в творчестве молодого Перова. «Проповедь в селе»



оказалась тем, чем ей и предназначалось быть: она подвела итог раннему творчеству, стала предчувствием нового мироощущения, убедила всех в мастерстве автора – Перову была присуждена большая золотая медаль с правом поездки за границу. За время, остающееся до поездки, Перов заканчивает «Сельский крестный ход на пасхе» и пишет «Чаепитие в Мытищах» (1862). Последняя работа до сих пор по-настоящему не оценена. Особая, какая-то фольклорная ясность создала иллюзию наивности, чуть ли не примитивности художественного выражения, что на самом деле далеко не так. В то же время язык, образный строй картины, действительно, роднит ее с притчевой, доходящей до прямолинейности, простотой метких, разящих высказываний на тему жадности, душевной черствости – «сытый голодного не разумеет». В этом отношении она близка фольклорному духу лубка, сатирическим картинкам И. Терехова, едкой журнальной карикатуре – наиболее демократическим, свободолобивым проявлениям «неофициальной» культуры. Таким образом, Василий Григорьевич Перов – это не просто один из крупнейших художников второй половины XIX века. Это фигура этапная, стоящая рядом с такими мастерами, как П. Федотов, А. Венецианов, И. Репин, чье творчество ознаменовало рождение новых художественных принципов, стало вехой в истории искусства.

*Список литературы:*

1. Ляпунов В.А. В.Г. Перов. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 104 с., ил.
2. Филиппова О.Н. Творчество В.Г. Перова – живописца и рисовальщика (1833-1882 гг.) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. №01 (108). ЯНВАРЬ 2018. Ч. II. Москва, 2018. С. 50-52.
3. Филиппова О.Н. Творчество А.Г. Венецианова (1780-1847), как одного из наиболее значительных русских художников первой половины XIX века // Молодой ученый. – 2018. – №7 (59). – С. 364-374.
4. Филиппова О.Н. П.А. Федотов – художник и поэт (1815-1852 гг.) // Сборник публикаций научного журнала «Chronos» по материалам XI международной научно-практической конференции 1 часть: «Вопросы современной науки: проблемы, тенденции и перспективы» г. Москва: сборник со статьями (уровень стандарта, академический уровень). М.: Научный журнал «Chronos», 2017. С. 21-26.
5. Филиппова О.Н. Зигзаг судьбы (о творчестве П.А. Федотова) // Флагман науки. – №8 (8). Сентябрь. – 2023. – С. 61-63.
6. Филиппова О.Н. Товарищество передвижных художественных выставок и Илья Репин // Флагман науки. – №4 (4). Май. – 2023. – С. 80-85.

