

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

КРИТИЧЕСКИЙ РЕАЛИЗМ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ПЕРОВА

Аннотация: Картина «Приезд гувернантки в купеческий дом» обозначила момент формирования живописного явления, получившего наименование «малого жанра» – небольшая картина с типическим, но, как правило, занимательным и назидательным сюжетом из жизни городских обывателей, ведущая свое происхождение от ранних жанров Федотова. Возникновение «малого жанра» связано с московской школой живописи, лидером которой был Перов, с именами Иллариона Прянишникова, Николая Неврева, Владимира Маковского, Леонида Соломаткина. Все они были учениками Московского училища живописи в конце 1850-х – начале 1860-х годов.

Ключевые слова: В.Г. Перов, творчество, критический реализм, картины, Федотов, Илларион Прянишников, Николай Неврев, Владимир Маковский, Леонид Соломаткин, ученики, МУЖВЗ.

Картина «Приезд гувернантки в купеческий дом» звучит в унисон с произведениями мастеров «малого жанра» тех лет, часто разрабатывающими тему «маленького человека»: «Торг» (1866) и «Воспитанница» (1867) Неврева, «Шутники» (1865) Прянишникова, «Славильщики-городовые» (1867) Соломаткина. Житейская коллизия, изложенная Перовым в «Приезде гувернантки», прочитывается с первого взгляда – хрупкая девушка (по-видимому, дворянка), которую обстоятельства вынудили пойти в прислуги в семейство купца-самодура.

Склонив голову, она вынимает из ридикюля рекомендательное письмо. А далее зрителю предоставляется возможность в деталях рассмотреть представленные «типы» – купеческий недоросль, свысока оглядывающий гостью, испуганная девочка – будущая подопечная гувернантки, купчиха с засученными рукавами, праздная дворянка, подглядывающая из боковых дверей. Тщательно выписаны детали интерьера: портрет родоначальника фамилии, дорогая шаль брошена на стул, входная арка обвита зеленью – приметы купеческой роскоши. Когда Павел Третьяков в 1875 году, желая купить картину, спрашивал о ней мнение Крамского, то получил от художника такой ответ: «Приезд гувернантки» я помню очень хорошо. В то время, когда я видел эту картину..., я думал: как бы это было хорошо, если бы было только две фигуры: гувернантка и хозяин, пожалуй, еще девчонка, будущая ученица и только. Сама гувернантка прелестна, в ней есть конфуз, торопливость какая-то и что-то такое, что сразу заставляет зрителя понять личность и даже момент, хозяин тоже недурен, хотя не нов: у Островского взят. Остальные лица лишние и только дело портят» (Третьяков картину не купил). Замечание Крамского, что купец «не нов, у Островского взят» акцентирует тот факт, что Перов в этой картине казался уже художником как будто консервативным, лишь сочиняющим вариации на темы, давно знакомые по театральным постановкам, а не предъявляющие зрителю злободневные сюжеты «из жизни», как прежде. Позднее Достоевский писал: «Наши художники... начинают отчетливо замечать явления действительности, обращать внимание на их характерность и обрабатывать данный тип в искусстве уже тогда, когда большей частью он проходит и исчезает, вырождается в другой, сообразно с ходом эпохи и ее развития, так, что почти всегда старое подают нам на



стол за новое». Словно ощутив это угасание «злободневности», почувствовав, что горькая «правда жизни» уже высказана – им самим и его соратниками, и «бесчисленное богатство сюжетов жизни нашего отечества», кажется, исчерпано, Перов оставляет в своем арсенале главным образом такие темы, которые могли бы превзойти остротой, актуальностью, силой воздействия все предыдущие картины, – он пишет «Тройку» и «Утопленницу». «Тройка.

Ученики мастеровые, везущие воду» стала самой большой по размеру из всех картин, написанных Перовым к тому времени, и уже одно – это должно было свидетельствовать о ее важности и значительности. Как и в «Проводах покойника», движение в «Тройке» разворачивается по диагонали, но не в глубину, а из глубины на зрителя, который невольно вынужден «посторониться» или даже отшатнуться, чтобы дать дорогу исступленно шагающей «тройке». Это – крик, стон, призыв. Картина построена по принципу плаката, где пространство разомкнуто в сторону зрителя, и обращенные к нему герои требуют немедленной реакции, вроде «помоги»! В «Проводах покойника» лошадка и сани медленно преодолевали небольшой пригорок; здесь дети показаны быстро спускающимися с подобного же пригорка вниз. Оледеневшая бочка с водой едва держится на санях. Движение мастерового позади саней выглядит достаточно устрашающе – только, что дети с трудом преодолели подъем, и мастеровой, придерживающий или подталкивающий бочку, чтобы помочь им взобраться на пригорок, рискует в следующее мгновение разогнать ее по откосу прямо на детей. Написанная в следующем году «Утопленница» потребовала долговременного труда: к ней было создано несколько живописных эскизов. Здесь следует отметить одну особенность перовского творчества – крайне скудное количество эскизов, набросков, натуральных зарисовок – тех работ, где шлифуются зрительные впечатления, почерпнутые в процессе живого наблюдения.

Картины Перова словно сразу же рождаются готовыми, скомпонованными в соответствии с традиционными правилами. В них нет ничего случайного, мимолетного, того, что не «работает на идею», а подсказано прихотью природы, изменчивой жизнью, отсутствует простое любование натурой. Это – свидетельство того, что художник в своих жанровых картинах прежде всего «сочиняет жизнь» по принципу правдоподобного, достоверного факта, где все, относящееся к сфере художественной игры, отброшено за ненадобностью. Конечно это вовсе не означает, что Перов не писал с природы и не делал зарисовок, но он выискивал в природе лишь то, что соответствовало установке его зрения, подходило под уже сочиненную жизнь – не натура подсказывала идею картины, а наоборот – продумав идею, Перов отправлялся на поиски соответствующей природы. Так было и с «Утопленницей». История создания картины, точнее, история женщины, послужившей «моделью» для работы, описана Перовым в его рассказе 1880 года «На природе. Фанни под №30». Перов рассказывает, как во время работы над картиной, в поисках подходящей природы для фигуры утопленницы в морге, а именно там художник искал свою «модель», он отыскал труп проститутки Фанни с биркой №30. За несколько лет до этого Перов и его учитель Егор Васильев нашли Фанни в публичном доме, куда также зашли в поисках природы, и уговорили ее позировать им (в Училище живописи, как, впрочем, и в Академии тогда не было обнаженных натурщиц, только натурщики). Во время одного из сеансов Фанни узнала, что позировать для образа Богоматери, и пришла в ужас. О, как описание мое бледно и жалко сравнительно с действительностью!!! У меня не хватает ни умения, ни силы слова, чтоб хоть приблизительно передать этот, душу, раздирающий вопль, это отчаяние сознавшей свою погибшую жизнь, великой грешницы!!!» – вспоминал Перов. Несмотря на то, что Фанни умерла от чахотки и что на руке женщины в картине – обручальное кольцо, образ «погибшей великой грешницы» из рассказа и утопленницы из картины оказались совмещенными воедино, так, что у зрителей, знакомых с рассказом Перова, не вызывает сомнения, что утопленница – падшая женщина, которую



«среда заела», что дало повод исследовать делать замечания. Картина имеет еще одну литературную параллель – стихи Томаса Гуда, английского поэта, высоко ценимого Перовым.

По свидетельству единственного биографа Перова, замысел «Утопленницы» был навеян стихотворением Гуда «Песня о рубашке». Написанная тем же «тоскливым» размером, что и многие стихотворения Некрасова, «Песня о рубашке» действительно перекликалась и с безысходными жанрами Перова, хотя судьба героини стихотворения остается неясной, но трагичной. Кстати, о девушке, бросившейся в Темзу, не вынеся житейских тягот, рассказывается в другом стихотворении Гуда – «Мост вздохов». Таким образом, так, или иначе, «Утопленница» – одна из тех картин, перед которыми зритель с неизбежностью должен задуматься о нищете, несчастьях, отчаявшихся самоубийцах, падших женщинах, людской черствости и т.п., хотя эта работа Перова – одна из наименее повествовательных.

Список литературы:

1. Алленова Е.М. Василий Перов: [альбом / Екатерина Алленова]. – Москва: Белый город, 2001. – 47 с. – (Мастера живописи).
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 В.Г. Перова – поэта скорби // Флагман науки. – №7 (7). Август. – 2023. – С. 62-67.
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. Творчество Л.И. Соломаткина – представителя славной плеяды русских живописцев второй половины XIX века (1837-1883 года) // Молодий вчений. – 2018. – № 1 (53). – С. 184-190.
7. Филиппова О.Н. Творчество Леонида Соломаткина – самобытного художника // Флагман науки. – №4 (4). Май. – 2023. – С. 86-91.
8. Филиппова О.Н. Маленькие люди в творчестве Леонида Соломаткина // Инноватика в современном мире: опыт, проблемы и перспективы развития / Сборник научных статей по материалам XII Международной научно-практической конференции (10 мая 2023 г., г. Уфа). / В 3 ч. Ч.1 – Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2023. – С. 248-252.

