

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

ПОРТРЕТ В ТВОРЧЕСТВЕ ВАСИЛИЯ ПЕРОВА

Аннотация: Общеупотребительное выражение «творческий путь» есть следствие естественной потребности обозреть созданное любым художником в целом, в совокупности и в отношениях, линиях между отдельными произведениями, но также и между отдельными художниками. Само собой, понятно, что эти линии, образующие траекторию пути, не существуют в момент совершения каждого отдельного шага. Так, вот, при таком рассмотрении отдельных произведений и периодов под знаком целого, в творчестве Перова в последовательности чередований, группировок и соседств одних произведений и периодов относительно других вдруг проступает удивительная концептуальная логика. Например, отношения полярности между сугубо положительной настроенностью жанра 1870-х годов и сугубой критической направленностью жанра предшествующего десятилетия. Эта полярность приобретает характер программных манифестаций в случаях противоположности сходного.

Такова переключка обладающих непреложностью математической формулы триадических композиций в картине «Тройка», являющейся безусловной кульминацией критического пафоса 1860-х годов, с открывающей 1870-е годы картиной «Охотники на привале», где снова триада фигур, в которой воплощен слегка анекдотического свойства житейский юмор, разлитый во всех жанровых сценах Перова 1870-х годов. Причем, эта «смена вех» имеет здесь такой же принципиальный характер переворачивания на противоположные всех тезисов предшествующего периода, как то, было прежде всего в «Проводах покойника», относительно ранних произведений, или подобно тому, как в конце десятилетия бессобытийность «Последнего кабака у заставы» противопоставлена повествовательной детализации «Сельского крестного хода», открывающего 1860-е годы. Попадающий точно на рубеж десятилетий сдвиг в сторону положительных явлений находит свое выражение сразу же в двух направлениях. Одно – смена жанрового сюжета, переход к изображению отрадных сторон человеческого житья-бытья. Второе – возрастание опять-таки с самого начала 1870-х годов роли портрета.

Ключевые слова: Василий Перов, портрет, творчество, «Тройка», «Охотники на привале», «Проводы покойника», «Последний кабак у заставы», «Сельский крестный ход», смена жанрового сюжета, коллеги-реалисты.

Портрет переводит объектив зрения с безотрадных жизненных обстоятельств на личность, способную, претерпевая, выстрадать, отразить и преодолеть гнет этих обстоятельств. То есть, независимо от того, как именно в конце концов будет показана эта личность, симптомом настроенности художественного внимания на положительное в жизни является сам факт возросшей значительности портрета в общем объеме художественных интересов. Но, может быть, еще более поразительным воплощением этой в своем роде математической логики, является то, что вблизи рубежа 1860-1870-х годов, но еще в пределах десятилетия, где определяющую роль играет жанр, Перов создает два портрета, являющиеся в буквальном смысле «портретами в пределах жанра, изображающие не индивидуальные характеры, но персонажей, характеризующих определенные, сформировавшие их жизненные обстоятельства, т.е. таких персонажей, которых называют типы. Первый из них – «Фомушка-



сыч» с подозрительно-неодобрительной физиономической гримасой – может служить олицетворением критической позиции, как бы двойником художника, написавшего под именем Перова известные жанровые картины 1860-х годов, и кстати, написанный спустя два года «Автопортрет» враждебно-хмурым выражением определенно напоминает «Фомушку-сыча»; тогда, как следующий «Странник» уже как бы обращен и «приветствует» Перова 1870-годов. Он свободен от обусловленности только теми обстоятельствами, которые заставляют «наохлиться», нахмуриться; ведь странник – именно тот, кто странствует, не будучи привязан к определенному окружению. Именно в аспекте такого более спокойного и благорасположенного взгляда пытается изобразить мир Перов в 1870-е годы. К этому необходимо добавить, что как раз с начала 1870-х годов именно такая настроенность художественной «оптики» становится общей для русского искусства в целом. Итак, художник, оторвавшись от критической злободневности, отправляется в свободное странствие. Но знаменательно, что по жанру – это любопытствующее путешествие вдоль житейских пристаней, образуемых мирными радостями обычного досужества, которыми человек утешается поперек жизненных невзгод, осуществляя непреложное «привычка свыше нам дана, замена счастию она». Но и портреты Перова в облике моделей, costume, деталях окружения, воссоздают ту же самую неброскую, привычную, несколько скучноватую прозаическую житейскую среду. Они принципиально одомашнены, интерьерны. В них разлита уютная тихость. Александр Островский – с добродушно ясным взором светло-серых глаз, в теплом халате, спокойно-доверительно, но без аффектации любопытства или особенной заинтересованности склонившийся в сторону зрителя, увиденный как бы в приятельском кругу. Владимир Даль – опять-таки по-домашнему удобно и надолго устроившийся, как в нише, в глубоком кресле, как-то особенно надежно огражденный от внешнего мира мягкими боковыми выступами, прилегающими к спинке. Пожалуй, лишь в одном из портретов 1870-х годов присутствует нечто, похожее на пафос. Это «Портрет купца Ивана Степановича Камынина». Акцентированная статика фронтальной позы, отчетливая композиционная симметрия, фиксирующая внимание как раз на асимметрии лица с как будто немигающими глазами и вопросительно-испытующим, устремленным на должника взглядом неумолимого кредитора. Камынин на портрете Перова изображен именно в статусе своего рода почитаемого, едва ли не иконного образа, в роли основателя купеческого дома, словно бы претендующий быть в центре семейного портретного иконостаса. Это особый сорт парадного портрета. Однако же и здесь утвердительный пафос этого портрета связан с представлением о благоденствии дома, с непреходящими ценностями устойчивого, традиционного, бытового уклада. Конечно, у Перова и в этом случае получилась концептуальная формула – образ-олицетворение частнособственнического инстинкта с присущим самой его природе свойством бестрепетности, граничащей с душевной черствостью. Но здесь свойство это предстает вовсе не в плане критически-обличительном, как то, было в предшествующем десятилетии, но опять-таки в форме положительной, объективной констатации «истины фактического обстояния дел»; оно, это качество бестрепетной твердости, – совершенно того же рода необходимость, диктуемая инстинктом самосохранения, как колебимость воина в битве, относимая к необходимым атрибутам воинской доблести. Только вот сугубо и принципиально интерьерный, домашний масштаб этой самой «доблести», в сущности, чужд самому понятию пафоса. Получается нечто вроде парадокса «беспафосного пафоса». Начиная с портрета Островского, многие портреты создавались по заказу Третьякова, и в самих избираемых для портретирования лицах, в самой этой избирательности, уже заключалась программа, которая просилась быть перенесенной на характеристику этих лиц – показать в них облеченных общественным авторитетом «властителей дум», так сказать, власть имеющих. Именно так, в таком именно «образе»



изображал своих современников – Толстого, Салтыкова-Щедрина, Некрасова, того же Третьякова – по тем же заказам Третьякова Иван Крамской. Этой, несколько абстрактной, отвлеченной от всего будничного серьезности «жрецов общественного блага», какими представляются герои портретов Крамского, в портретах Перова противостоит сниженно-будничная, беспасфосная, даже прозаически-скуchnоватая интонация. Как будто бы единственным исключением, противоречащим этой «концепции», является самый знаменитый из портретов Перова – портрет Достоевского. Однако эта исключительность в большей мере кажущаяся. Она есть следствие обратной проекции на перовский портрет этой экстраординарной репутации, которую Достоевский приобрел в глазах последующих поколений, т.е. результатом «вчитывания» в этот портрет тех «мучений мысли», которые вычитываются в произведениях писателя. Между тем, согласно мемуарным свидетельствам, такая поза с замкнутыми на коленях пальцами в положении нога на ногу, с поникшими плечами и взглядом, ушедшим в себя, была позой, свойственной Достоевскому в обычные минуты задумчивости. Это было житейски-похоже, не более того. Но именно этот портрет дает повод отметить немаловажную особенность портретного и вообще изобразительного метода Перова, как и его коллег – реалистов 1870-х годов.

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.

