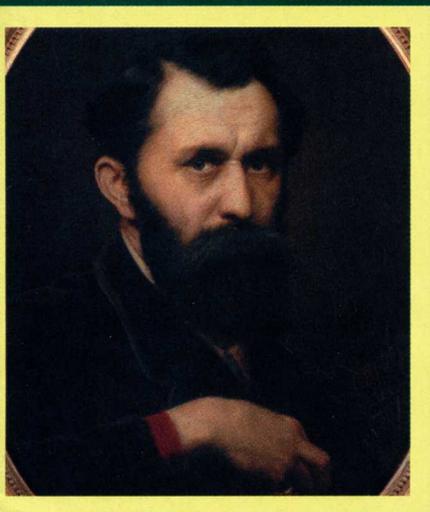


# 50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

## Перов

# 24



*В. Перовъ*

Шедевр «Охотники на привале» (1871) — в деталях

Перов стоял у истоков «обличительного» направления

Мастер всегда был по-настоящему «народным» художником

Он столкнулся с непониманием бывших единомышленников

# 50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

«50 художников. Шедевры русской живописи»

Выпуск №24, 2011

Выходит раз в неделю

## РОССИЯ

Издатель, учредитель, редакция: ООО «Де Агостини», Россия

Юридический адрес: 105066, г. Москва, ул. Александра Лукьянова,

д. 3, стр. 1

Письма читателей по данному адресу не принимаются.

[www.deagostini.ru](http://www.deagostini.ru)

Генеральный директор:

Николаос Скилакис

Главный редактор:

Анастасия Жаркова

Финансовый директор:

Наталья Василенко

Коммерческий директор:

Александр Якутов

Менеджер по маркетингу:

Михаил Ткачук

Свидетельство о регистрации средства массовой информации в  
Федеральной службе по надзору в сфере связи, информационных  
технологий и массовых коммуникаций (Роскомнадзор) ПИ  
№ ФС77-40451 от 30 июня 2010 г.

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,  
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону  
бесплатной «горячей линии» в России:

8-800-200-02-01

Адрес для писем читателей: Россия, 170100, г. Тверь, Почтамт,  
а/я 245, «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»  
Пожалуйста, указывайте в письмах свои контактные данные для  
обратной связи (телефон или e-mail).

Распространение: ЗАО «ИД Бурда»

## УКРАИНА

Издатель и учредитель: ООО «Де Агостини Паблицинг», Украина

Юридический адрес: 01032, Украина, г. Киев, ул. Сакаганского,

д. 119

Генеральный директор: Екатерина Клименко

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ  
Министерства юстиции Украины КВ № 15896-5666Р от 17.08.2010

Для заказа пропущенных номеров и по всем вопросам,  
касающимся информации о коллекции, обращайтесь по телефону  
бесплатной «горячей линии» в Украине:

8-800-500-8-400

Адрес для писем читателей: Украина, 01033, г. Киев,  
а/я «Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»  
Украина, 01033, м. Київ, а/с «Де Агостіні»

## БЕЛАРУСЬ

Импортер и дистрибутор в РБ:

ООО «РЭМ-ИНФО», г. Минск, пер. Козлова, д. 7г,

тел.: (017) 297-92-75

Адрес для писем читателей: Республика Беларусь, 220037, г. Минск,

а/я 221, ООО «РЭМ-ИНФО»,

«Де Агостини», «50 художников. Шедевры русской живописи»

## КАЗАХСТАН

Распространение: ТОО «КГП «Бурда-Алатау Пресс»

Рекомендуемая цена: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

Издатель оставляет за собой право увеличить  
рекомендуемую цену выпусков.

Издатель оставляет за собой право изменять  
последовательность номеров и их содержание.

Отпечатано в типографии: ООО «Компания Юнивест Маркетинг»,  
08500, Украина, Киевская область, г. Фастов, ул. Полиграфическая, 10

Тираж: 220 000 экз.

© ООО «Де Агостини» 2011

Текст: Александр Панфилов

ISSN 2218-8614

Дата выхода в России: 03.03.2011

## В НОМЕРЕ

**Жизнь и эпоха** **3**

**Знаменитые работы** **6**

СЕЛЬСКИЙ КРЕСТНЫЙ ХОД НА ПАСХЕ (1861)

«ТРОЙКА». УЧЕНИКИ МАСТЕРОВЫЕ ВЕЗУТ  
ВОДУ (1866)

ПРИЕЗД ГУВЕРНАНТКИ В КУПЕЧЕСКИЙ ДОМ  
(1866)

ПОРТРЕТ ПИСАТЕЛЯ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО  
(1872)

**Шедевр** **14**

ОХОТНИКИ НА ПРИВАЛЕ (1871)

**Стиль и техника** **20**

**Картинная галерея** **26**

ФОМУШКА-СЫЧ (1868)

ПОСЛЕДНИЙ КАБАК У ЗАСТАВЫ (1868)

СТРАННИК (1870)

СТАРИКИ-РОДИТЕЛИ НА МОГИЛЕ СЫНА (1874)

**Музеи мира** **30**

### Иллюстрации предоставлены:

Передняя обложка: (основная) В. Перов. Охотники на привале. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (врезка) В. Перов. Автопортрет. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 3: (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; (низ) Архив изображений ДеА; 4: (верх) В. Перов. Парижское гулянье. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) П. Федотов. Сватовство майора. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 5: (верх, лев) В. Перов. Портрет А. К. Саврасова. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (верх, прав) А. Архипов. Прачки. Государственная Третьяковская галерея, Москва (центр) В. Перов. Христос в Гефсиманском саду. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 6/7: В. Перов. Сельский крестный ход на Пасхе. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 8/9: В. Перов. Тройка. Ученики мастерские везут воду. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 10/11: В. Перов. Приезд гувернантки в купеческий дом. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 12/13: В. Перов. Портрет писателя Ф. М. Достоевского. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 14: (все) Bridgeman/Fotobank.ru; 15: (верх) В. Перов. Рыбаков. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) В. Перов. Птицелов. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 16/17 и 19: В. Перов. Охотники на привале. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 20: (центр) В. Перов. Савояр. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) В. Перов. Спящие дети. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 21: (верх) В. Перов. Чаепитие в Мытищах близ Москвы. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 22: (верх) В. Перов. Портрет А. Н. Островского. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 23: (верх) В. Перов. Проводы покойника. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) В. Перов. Утопленница. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 24: (верх) В. Перов. Дворник, отдающий квартиру барыне. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) В. Перов. Дилетант. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (низ) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 25: (верх) В. Перов. Никита Пустосят. Спор о вере. Государственная Третьяковская галерея, Москва, (центр) Государственный Русский музей, Санкт-Петербург; 26: В. Перов. Фомушка-сыч. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 27: В. Перов. Последний кабак у заставы. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 28: В. Перов. Странник. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 29: В. Перов. Старики-родители на могиле сына. Государственная Третьяковская галерея, Москва; 30/31: (все) Ивановский областной художественный музей.

## Поэт скорби

*Перов прожил нелегкую жизнь, полную потерь, сомнений и разочарований. На протяжении целого десятилетия художник был признанным лидером русской живописи, но в конце своего пути столкнулся с охлаждением публики и непониманием бывших единомышленников.*

**Н**есмотря на то, что деятельность Перова вполне можно назвать публичной, о его частной жизни известно немного. В этом смысле художник был очень «закрытым» человеком. Он не оставил после себя дневников, не писал манифестов и статей, его редкие письма всегда отличались лаконизмом и какой-то функциональной точностью. Тем не менее, основные вехи судьбы крупнейшего русского живописца восстановить несложно.

Василий Григорьевич Перов родился 23 декабря 1833 года (4 января 1834 года по новому стилю) в Сибири — в старинном городке Тобольске, в семье губернского прокурора барона Григория Карловича Криденера. Детство будущего художника было омрачено неким «зигзагом». Дело в том, что он появился на свет незаконнорожденным, до брака, — его родители обвенчались позже. Все его младшие братья получили титул баронов и фамилию «Криденер», Перов же был записан мещанином под фамилией своего крестного отца — «Васильев».

Начальным обучением мальчика занимались мать и нанятый дьячок. Именно последний дал ему прозвище «Перов» — за пристрастие ребенка к каллиграфии. Прозвище намертво «приросло» к нему и стало «полноценной» фамилией, под которой впоследствии и узнал мастера художественный мир.

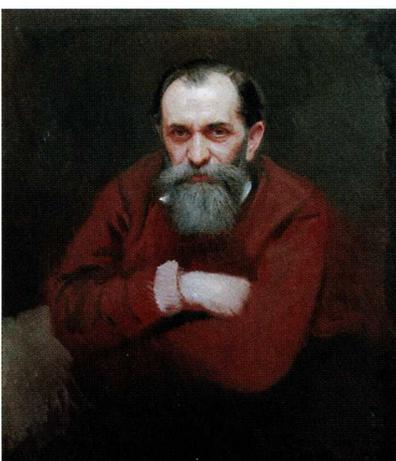
Отец Перова был образованным человеком. Он общался в Сибири с ссыльными декабристами, исповедовал передовые идеи, мечтал о справедливом общественном устройстве и, как следствие, был очень неудобен для окружающих. В результате вскоре ему пришлось уйти с казенной службы — недолго поколесив по России, Криденер обосновался в Арзамасском уезде Нижегородской губернии, где ему предло-

жили место управляющего в одном из крупных помещичьих имений. Окончив здесь, в Арзамасе, уездное училище, Перов поступил в местную художественную школу академика живописи А. В. Ступина, находившуюся под патронажем Петербургской Академии художеств. В стенах школы, культивировавшей «строгий рисунок», подросток провел три года — с 1846 по 1849 год. Престарелый Ступин уже тогда разглядел в своем воспитаннике «искру Божью»: «Васенька не пропадет, — говорил он его матери, — у него талант, из него выйдет художник».

Еще три года Перов, живя в имении с семьей, занимался «художествами» самостоятельно. В 1852 году он переехал в Москву, а в следующем, 1853-м, году начал обучение в Московском училище живописи и ваяния. Обучение длилось до 1862 года, чуть, впрочем, не прервавшись в 1855 году. К тому времени отец

Перова окончательно разорился, и молодой человек, лишенный всякой поддержки, решил бросить учебу и уехать в провинцию, предполагая зарабатывать там уроками рисования. Ситуация действительно сложилась тяжелая — Перову негде было жить, он почти голодал, из-за отсутствия верхней одежды в морозные дни пропускал занятия. По некоторым сведениям, юношу тайно приютила пожилая женщина, служившая в женском приюте, — тайно, потому что

© И. Крамской. Портрет художника Василия Перова. Холст, масло. 81x71. Ж-2985. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



*Этот портрет Василия Перова написан И. Крамским в 1881 году, незадолго до смерти героя нашего выпуска.*

Перова окончательно разорился, и молодой человек, лишенный всякой поддержки, решил бросить учебу и уехать в провинцию, предполагая зарабатывать там уроками рисования. Ситуация действительно сложилась тяжелая — Перову негде было жить, он почти голодал, из-за отсутствия верхней одежды в морозные дни пропускал занятия. По некоторым сведениям, юношу тайно приютила пожилая женщина, служившая в женском приюте, — тайно, потому что



*Так в первой половине XIX века выглядел Тобольск, где родился В. Перов.*



Эскиз к картине «Парижское гулянье» (1863—64). Почти все «французские» работы Перова остались незавершенными.

лицам мужского пола в этом заведении находиться не позволялось. Все разрешилось в тот день, когда преподаватель училища Е. Васильев предложил Перову бесплатно квартиру и стол у себя. Этому человеку художник оставался благодарен всю жизнь. Оканчивал учебу Перов под руководством видного представителя венециановской школы С. Зарянку.

К тому времени он являлся уже обладателем нескольких медалей. В частности, Большой серебряной медали в 1857 году была удостоена картина «Приезд станового на следствие», в которой молодая критика увидела манифест новой живописи — «социальной» и «критической». А в 1861 году «итоговая» работа Перова «Проповедь в селе» получила Большую золотую медаль, дававшую право на пенсионерскую заграничную командировку. О таланте Перова громко заговорили, его личным «разъяснителем» стал В. Стасов, которому суждено было сыграть ведущую роль в русской художественной жизни второй половины XIX века.



В молодом художнике увидели продолжателя дела безвременно ушедшего Павла Федотова.

Женившись в конце 1862 года на Елене Эдмондовне Шейнс, Перов уехал с молодой женой за границу усовершенствоваться, по его собственным словам, «техническую сторону». Он посетил Берлин, Дрезден, жил в Париже, но не прошло и двух лет, как художник засобирался домой, так и не «высидев» до конца пенсионерского срока. За границей он чувствовал себя неуютно. В специально составленной «объяснительной записке» Перов мотивировал свое решение тем, что стремится «по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов, как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества».

Эти «разработки» в очень скором времени принесли ему славу. Всякая новая картина Перова 1860-х годов становилась общественным явлением. Тогдашние перовские работы звучали в унисон с эпохой великих реформ, ибо, вскрывая язвы общественной жизни, как бы показывали, что и как следует исправлять. В 1866 году за картины «Тройка» и «Гитарист-бобыль» Перов был удостоен звания академика живописи, в 1870 году за картины «Птицелов» и «Странник» — звания профессора.

В конце 1860-х годов в жизнь Перова ворвалась трагедия — в 1869 году он потерял жену, а следом — двоих старших детей. Необычным образом это отозвалось в творчестве — трагедия словно высветлила его, и художник, забыв про «скорбные» сюжеты, устремился на поиски «отрадного» в жизни. В 1872 году он вновь женился — на Елизавете Егоровне Другановой — по характеристике старшей дочери П. М. Третьякова, В. П. Зилоти, «небольшой, полной, с круглым лицом, темными глазами и невероятно милой улыбкой».

То, что Перов принял активное участие в организации Товарищества передвижных художественных выставок (ТПХВ), — вполне логично, вся его «критическая» живопись без «зазоров» соответствовала идеологии этого художественного сообщества. А вот его выход из ТПХВ в 1878 году многих удивил, особенно странной выглядела мотивировка — Перов утверждал, что Товарищество изменило своей первоначальной программе, во главе которой будто бы стояло регулирование материальных сборов от продажи картин, и увлеклось привитием зрителям

«Сватовство майора» (1848) — одно из самых известных полотен П. Федотова, «продолжателем» которого называли молодого Перова.



На этом перовском портрете 1878 года изображен А. Саврасов. Художники, вместе преподававшие в МУЖВЗ, близко дружили.

совершенно определенных идей. Впрочем, столь резкая реакция в какой-то мере объяснима «кризисностью» мироощущения Перова в конце 1870-х годов. Он несколько потерялся, пробуя себя на новых художественных путях и столкнувшись с фатальным непониманием бывших единомышленников. Тот же Крамской, на-

пример, как бы «закрыл» его, заявив, что после репинских «Бурлаков» о Перове как о художественном явлении говорить вообще невозможно.

Определенной «отдушиной» для мастера в это время стало преподавание в Московском училище живописи, ваяния и зодчества (МУЖВЗ) — его пригласили туда еще в 1871 году на место умершего С. Заряно. Педагогом Перов оказался блестящим. «В Московской школе живописи, — вспоминал М. В. Нестеров, — все жило Перовым, дышало



В «Прачках» (1901) А. Архипова, учившегося у Перова в МУЖВЗ, можно услышать эхо традиции, в которой работал учитель.



им, носило отпечаток его мыслей, слов, деяний. За редким исключением все были преданными, восторженными его учениками». Говоря об этом «сюжете» жизни художника, отметим, что в училище он ближе других сошелся с другим знаменитым преподавателем — Алексеем Саврасовым. По некоторым свидетельствам, несколько раз они даже писали в «тандеме», помогая друг другу, — это, в частности, касается перовских «Охотников на привале». Помимо Нестерова, среди учеников Перова выделим А. Рябушкина, И. Левитана, К. Коровина, Н. Касаткина, А. Архипова.

Между тем, жизнь клонилась к концу. С 1874 года Перова «ела» злая чахотка, он угасал на глазах. Тот же Нестеров удивлялся: «Как случилось, что Василий Григорьевич Перов в 49 лет стал седым, разбитым стариком?» 29 мая (10 июня по новому стилю) 1882 года художник умер в Кузьминках под Москвой. Похоронили его при большом скоплении народа на кладбище московского Данилова монастыря.

«Христос в Гефсиманском саду» (1878) — свидетельство художественных поисков Перова, которые он вел в конце своей жизни.

## ХРОНОЛОГИЯ ЖИЗНИ

- 1833 Родился в Тобольске в семье губернского прокурора Г. К. Криденера. Рожденный до венчания родителей, записан мещанином Василием Васильевым — по фамилии крестного отца.
- 1846–49 Учится в арзамасской художественной школе академика живописи А. В. Ступина.
- 1852 Переезжает в Москву.
- 1853 Поступает в Московское училище живописи и ваяния.
- 1861 За картину «Проповедь в селе» получает Большую золотую медаль, дающую право на заграничную пенсионерскую стажировку.
- 1862 Женится на Елене Эдмондовне Шейнс. Вместе с женой едет за границу.
- 1863–64 Посещает Берлин, Дрезден, Италию. Живет в Париже.
- 1864 Досрочно возвращается в Россию.
- 1866 Удоставляется звания академика живописи.

- 1867 Показывает на Всемирной выставке в Париже картины «Первый чин», «Дилетант», «Гитарист-бобиль», «Проводы покойника», «Тройка».
- 1869 Умирает Е. Э. Перова.
- 1870 Участвует в организации Товарищества передвижных художественных выставок. Входит в правление Товарищества. Становится кассиром его московского отделения. Получает звание профессора.
- 1871 Начинает преподавать в Московском училище живописи, ваяния и зодчества.
- 1872 Женится на Елизавете Егоровне Другановой.
- 1873 Показывает на Всемирной выставке в Вене картины «Охотники на привале», «Рыболов» и «Портрет А. Н. Островского».
- 1874 У художника обнаруживают чахотку.
- 1878 Официально выходит из ТПХВ.
- 1882 Умирает в Кузьминках под Москвой.

# Сельский крестный ход на Пасхе

(1861)

71,5 x 89 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

## Христов праздник

Для картины характерно «барельефное» расположение персонажей, что позволяет последовательно рассматривать их. Этот композиционный прием, к слову, сближает это полотно с ивановским «Явлением Христа народу».



Большую часть холста занимает небо (оно несет очевидную символическую нагрузку). Это стало возможным благодаря тому, что праздничная процессия выстроена в движении справа налево — как бы «срываясь» вниз.



Эффектная деталь — перевернутая икона в руках пьяного старика, одетого в лохмотья. Она подчеркивает степень «ликования» празднующих Христова Воскресение.

Еще один символ — пасхальное яйцо, раздавленное пьяным священником. Слева от священника изображен дьякон, в попытке спасти яйцо не удержавшийся на ногах и выронивший в грязь молитвенник.



Московское училище живописи и ваяния времен учения в нем Перова отличалось от Петербургской Академии большей свободой. Это, в частности, выражалось в том, что учащиеся сами могли выбирать темы для «программных» картин. Что и сделал Перов, готовясь участвовать в конкурсе на Большую золотую медаль. Но сформулированный замысел (а это и был сюжет «Сельского крестного хода на Пасхе») вызвал недоумение в академическом совете и был отвергнут за «непристойность изображения духовных лиц». Перов уступил совету, заменив этот сюжет сюжетом «Проповеди в селе», за которую и получил чаемую награду —

она давала право на заграничную пенсионерскую поездку. Но прежнего своего замысла молодой живописец не оставил и еще до отъезда за границу «Крестный ход» все-таки написал. Будучи выставленной в 1862 году на постоянной выставке Общества поощрения художеств в Петербурге, картина произвела эффект разорвавшейся бомбы. Вскоре ее приказали снять с выставки. Заговорили о том, что как бы Перову вместо Италии не попасть на Соловки. Делались предупреждения и П. М. Третьякову, успевшему приобрести это полотно. Ожидался запрос от Синода по поводу покупки «безнравственных» полотен. Но все обошлось.



# «Тройка». Ученики мастеровые везут воду

(1866)

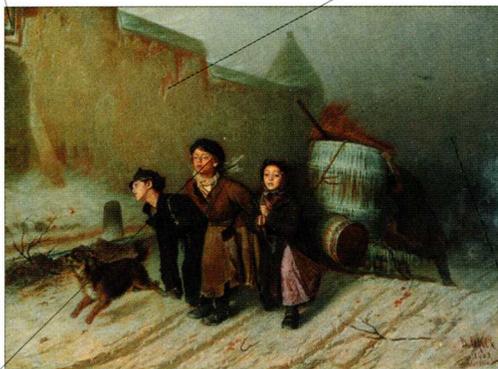
123,5 x 167,5 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

## Поруганное детство



Икона, обрезанная краем картины, есть не что иное, как еще один раздраженный кивок художника в сторону официальной Церкви.



Лица детей, выхваченные светом, являются композиционным центром картины — все остальное тонет в мглистом зимнем тумане большого города. Лица искажены страданием и словно несут на себе приговор существующему миропорядку.

Перов в этой картине не стремится к детализации, обходясь максимально скупым изобразительным рядом. Монастырскую стену он делает безнадежно глухой, лишая ее всяких архитектурных подробностей.



Место действия — Москва. На это указывает выплывающий из тумана на заднем плане силуэт Рождественского собора.



В письме к Д. Григоровичу Перов так объяснял замысел этой хрестоматийной картины: «Четыре маленьких несчастных ученика (мастеровых), в страшный мороз и вьюгу везущие в гору огромную кадку воды, одетые не совсем по сезону». Таким образом, мы имеем возможность увидеть, как менялась композиционная идея полотна в процессе работы над ним. А работа была долгой, кропотливой. Довольно быстро написав «пристяжных» детей, автор никак не мог найти модель для центрального персонажа. Грустную историю, тесно связанную с этими поисками, Перов поведал в своем рассказе «Тетушка Марья». Он все-таки однажды обнаружил нужного мальчика — тот шел вместе с

матерью молиться в храм. Женщина поначалу наотрез отказала художнику, говоря, что он сглазит сына, но потом согласилась, чтобы тот позировал Перову. А спустя четыре года после создания «Тройки» живописцу довелось вновь встретиться с ней. Она сообщила ему, что ее Вася умер, и попросила показать картину, на которой он был изображен. Перов отвел ее в галерею П. М. Третьякова. Взглянув на картину, женщина воскликнула: «Вот он — как живой! Вот и зубик его сломанный!» Перов и Третьяков оставили ее у картины, а когда вернулись, увидели, что она стоит перед ней на коленях. Перов сделал рисованный портрет Васи и подарил его несчастной матери.



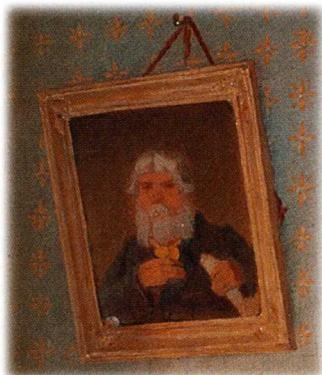
# Приезд гувернантки в купеческий дом

(1866)

44 x 53,5 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

В темном царстве



На стене висит портрет «старомодного» купчины — основателя и столпа этого темного царства, которое в новейшие времена стремится скрыть свою зверскую сущность за благопристойной внешностью.

Этот персонаж, пожалуй, наиболее отвратителен. Комментируя свою картину, Перов говорил о «бессовестном любопытстве» — эта многозначная формула как нельзя лучше характеризует взгляд молодого купчика.



В движении рук гувернантки, достающей рекомендательное письмо, сквозят неуверенность и страшная «чужеродность» этому миру. Более того, в этом жесте уже есть предчувствие своей будущей гибели.



Единственное светлое пятно на картине — девочка в розовом платье, к которой, собственно и приглашена гувернантка. Вообще, «розовое» в художественном мире Перова обычно указывает на душевную чистоту.

В этой картине отчетливо слышны отзвуки жанровых полотен Павла Федотова — вспомним хотя бы его «Сватовство майора». Какие-то композиционные и стилистические переключки очевидны. И вместе с тем — это произведение Перова гораздо трагичнее, безысходнее. Построенное на идее «столкновения» и «противостояния» двух антагонистических миров, оно погружает нас в душную, герметичную атмосферу «темного царства» (если вспомнить добролюбовское определение московской купеческой среды). На эту вторичность по отношению к художественному миру А. Н. Островского любил указывать критики Перова. В частности, известен отзыв И. Крамского об этой картине, посланный в ответ на вопрос о ее «качестве», заданный

П. Третьяковым (он предполагал ее приобрести, но так и не приобрел) почти через десять лет после ее создания. «Сама гувернантка прелестна, — отмечал Крамской, — 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». Вряд ли Крамской тут абсолютно прав. Да, некоторые работы Перова страдают перегруженностью людьми и деталями, в этой пестроте взгляд зрителя теряется, но в данном случае, надо думать, все персонажи находятся на своем месте и эффективно работают на реализацию художественной идеи, занимавшей ум автора в пору создания этого полотна.



# Портрет писателя Ф. М. Достоевского

(1872)

99 x 80,5 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Это полотно — вершина Перова-портретиста. В чем причина того, что именно образ Достоевского удался художнику более других? Быть может, в мировоззренческой близости «поэта скорби» и признанного певца «униженных и оскорбленных». Быть может, в душевном «совпадении». Заочное знакомство двух мастеров произошло еще в начале 1860-х годов — тогда Достоевский в своем отчете об академической выставке выделил перовскую «Проповедь в селе». Когда же П. Третьяков попросил писателя позировать художнику, тот практически без раздумий согласился. Это случилось зимой 1871—72 годов, в пору интенсивной работы над «Бесами». Приводим свидетельство жены Достоевского, Анны Григорьевны, из ее «Воспо-

минаний»: «Прежде чем начать работу, Перов навещал нас каждый день в течение недели; заставлял Федора Михайловича в самых различных настроениях, беседовал, вызывал на споры и сумел подметить самое характерное выражение в лице мужа, именно то, которое Федор Михайлович имел, когда был погружен в свои художественные мысли». Позже, осенью 1872 года, Достоевский навещал Перова в Москве, они вместе обедали, ездили в галерею Третьякова. Наконец, в марте 1873 года в «Дневнике писателя», публиковавшемся в «Гражданине», появилась статья Достоевского «По поводу выставки», в которой содержалась высокая оценка перовской картины «Охотники на привале».

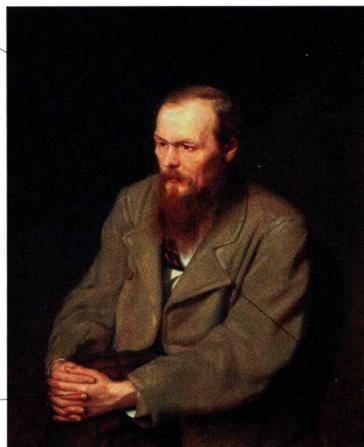
## Провидец



Писатель изображен в три четверти — так, что его глаза смотрят мимо зрителю. Эта отрешенная сосредоточенность является одной из основных художественных характеристик портрета.



Руки, сцепленные в замок на приподнятом колене, словно отгораживают Достоевского от бытового окружения, выступая границей мира высоких и страстных мыслей.

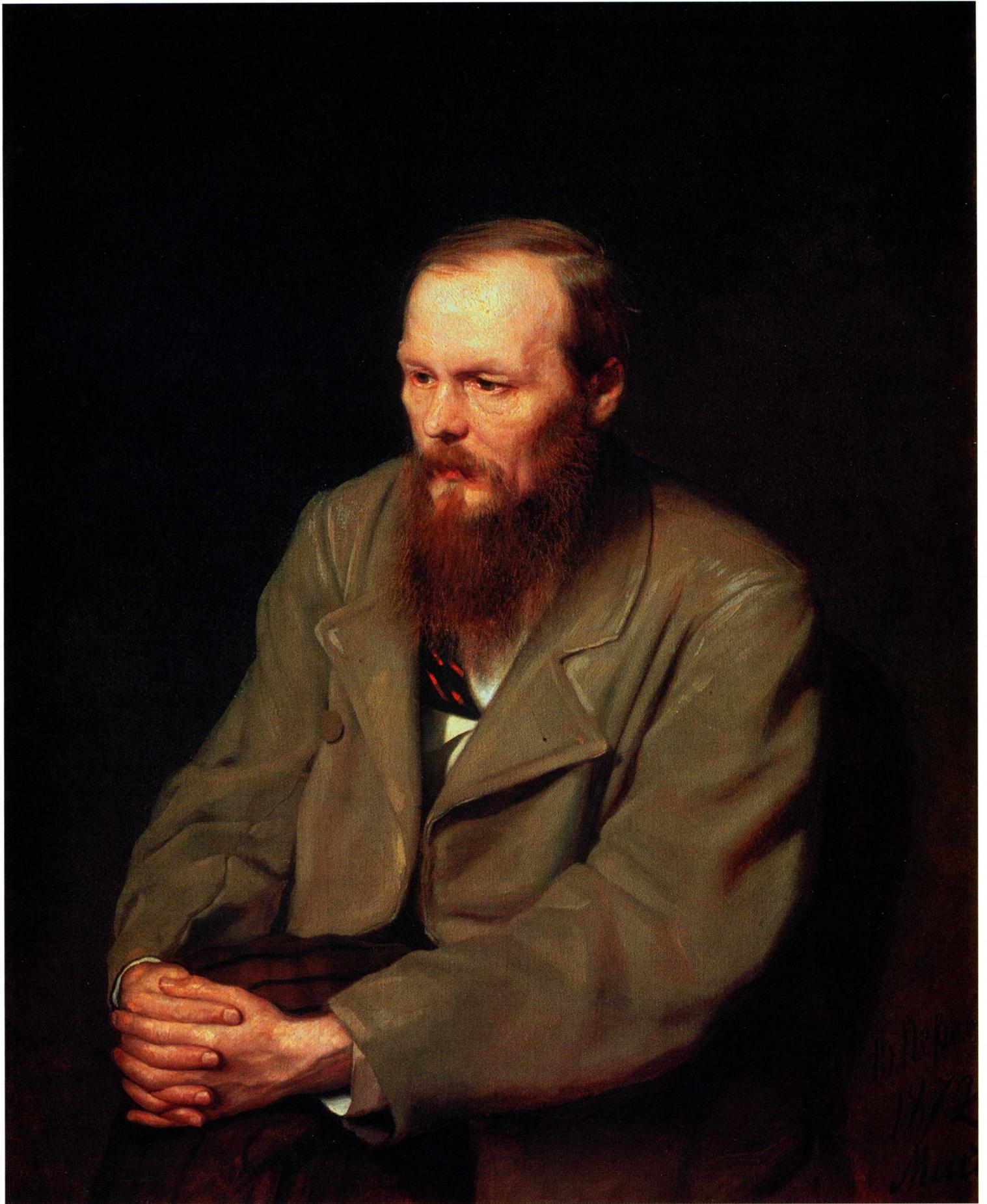


Видавший виды сюртук писателя очень похож на арестантское платье — вероятно, этим Перов сознательно намекал на каторжное прошлое Достоевского.



Темное пространство фона, из которого словно выхвачена светом фигура писателя, напоминает о рембрандтовских приемах письма. Впрочем, достоверно известно лишь то, что, перед тем как приступить к своей портретной серии, Перов копировал в Эрмитаже работы Веласкеса и Ван Дейка.





# Охотники на привале

(1871)

119 x 183 см

Государственная Третьяковская галерея, Москва

Перов не на шутку увлекался охотой, и было бы странно, если бы эта страсть не нашла отражения в его творчестве. То есть так называемая «охотничья серия» художника, появившаяся в начале 1870-х годов, являлась творением неслучайным. Самой яркой, самой запоминающейся картиной этого цикла стали «Охотники на привале», очень быстро превратившиеся в своеобразную «икону» русского охотничьего мира. Оригинальное полотно, созданное в 1871 году, Перов показал на Первой передвижной выставке. Оно вызвало разноречивые отклики. Впрочем, перелом в творчестве художника, случившийся на рубеже 1860—70-х годов, современники и вообще восприняли далеко неоднозначно. По-прежнему верен Перову остался В. Стасов, сравнивший «Охотников» с лучшими охотничьими рассказами Тургенева. Со Стасовым сердито спорил М. Салтыков-Щедрин, усмотревший в картине неестественную «театрализацию». «Художественная правда, — выносил свой вердикт знаменитый сатирик, — должна говорить сама за себя, а не с помощью толкований». Любопытен комментарий Достоевского к этому полотну: «Что за прелесть! Конечно, растолковать — так поймут и немцы, но ведь не поймут они, как мы, что это русский враль и что врет он по-русски».



## Охотничьи сюжеты

Художники всех времен и народов с удовольствием изображали охотничьи сценки. Европейские живописцы не стали исключением в этом ряду, создав целый охотничий «отдел» в европейском изобразительном искусстве.

Охотничьи сцены всегда привлекали художников своей синтетичностью — в них без труда встречались и сочетались жанровая картина, портрет, натюр-морт, пейзаж. Тут каждому открывались широчайшие возможности для демонстрации собственного мастерства. Разумеется, в разные эпохи эти сценки решались в различных стилистических ключах, хотя и в самые «нереалистические» времена полностью избежать «реализма» в показе охотничьих сюжетов никому не удавалось — сама специфика темы заставляла

держаться поближе к «реальности». Это доказывают, например, опыты таких разных мастеров XVIII века, как Антуан Ватто, Джордж Стаббс или Томас Гейнсборо. Взгляните хотя бы на «Отдых на охоте» «маскарадного» Ватто — несмотря на типичную для автора «галантность» самой сцены, помещена она, тем не менее, не в окружении паркового ландшафта, но «на лоне» вполне дикой (хотя и несколько идеализированной) природы. В русской реалистической традиции второй половины XIX века некая «фотографичность» и вовсе стала непременным условием работы в данной области — вспомним хотя бы И. Шишкина. Впрочем, Перов показал, что излишняя серьезность в этом деле тоже ни к чему — его «Охотники на привале» одновременно лукавы и лиричны.



Д. Стаббс писал охотничьи сцены, как правило, на заказ, что, впрочем, никак не противоречило его собственным душевным предпочтениям. «Отдых после охоты» (ок. 1770) — одна из таких работ.

«Отдых на охоте» (1720) кисти А. Ватто написан в манере, которую исследователи называют «меланхолическим реализмом».

# Воссоздаем работу Перова

Современники называли Перова «знатоком поющего и растущего мира» и «ценителем поэзии охоты». При этом название «охотничья серия», «приклеившееся» к ряду картин художника, — является не вполне точным. В нее, помимо «Охотников на привале», входят работы «Рыболов», «Голубятник», «Птицелов», «Ботаник». Так что выходит, что наш шедевр в этом ряду наиболее полно отвечает обозначению серии. В нем Перов блеснул своими умениями — особенно это касается психологических характеристик главных героев произведения. Кстати, списаны они с вполне конкретных лиц, давно идентифицированных искусствоведами. Так, моделью для рассказывающего «страшную» историю охотника, помещенного слева, послужил известный врач Дмитрий Павлович Кувшинников. Он «засветился» в русской культуре не только у Перова, послужив и прототипом доктора Дымова из знаменитого чеховского рассказа «Попрыгунья». Молодым, одетым с иголки охотником, помещенным справа, Перов изобразил члена московской городской управы Николая Михайловича Нагорнова, а иронично ухмыляющимся персонажем в одежде простолюдина — врача, писателя и художника-любителя Василия Владимировича Бессонова (известен и его «полноценный» перовский портрет 1869 года).



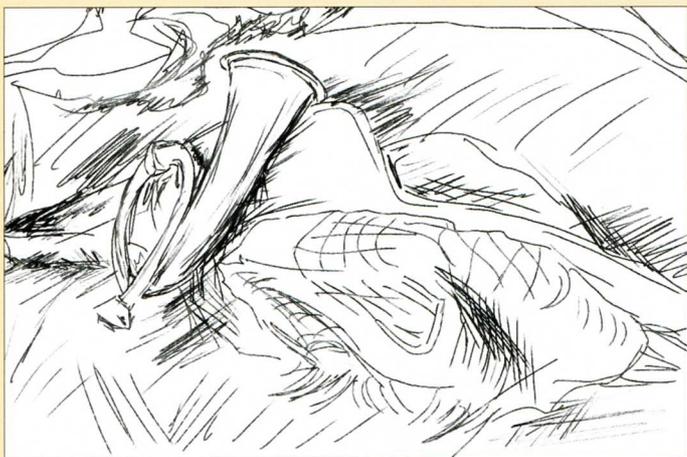
**Вверху:**  
Еще одна картина «охотничьей серии» Перова — «Рыболов» (1871). Она полна напряженного внимания, тут нет и следа той «расслабленности» отдыха, что характерна для «Охотников на привале».



**Слева:**  
Очаровательная картина Перова «Птицелов» (1870) входит в его «охотничью серию».







## 1. ПЕРВОНАЧАЛЬНЫЙ НАБРОСОК

Первоначальный штриховой набросок наш художник выполнил углем таким образом, чтобы штриховка определяла затененные области выбранного фрагмента и задавала направление мазков на больших участках близкого по тону цвета (фон и трава). При этом были четко разграничены элементы композиции — в дальнейшем «закрашивании» будет производиться внутри, а не поверх обозначенных контуров.



## 2. ПОДМАЛЕВОК

Далее черной краской с добавлением ализаринового кармина наш художник усилил эти контуры и закрасил теневые области композиции. Смесью ализаринового кармина и натуральной тердисиины был выполнен подмалевок земли, части одежды и кожаного клапана охотничьей сумки. Поверх еще влажного подмалевка наш художник нанес косые редкие штрихи, используя смесь ализаринового кармина, желтой охры и среднего желтого кадмия. Смесью желтой охры и белил он окрасил меховую подкладку одежды молодого слушателя.



## 3. БЛИКИ, РОЖОК, СЕТЬ

На этом этапе наш художник смесью среднего желтого кадмия, желтой охры и белил воспроизвел блики и средние тона поверхности охотничьего рожка. Темные участки окрашивались той же смесью, но с заменой белил обожженной тердисииной и черной краской. Смесью, использовавшейся для нанесения темных тонов, был выполнен подмалевок сети, а смесью желтой охры и среднего желтого кадмия — ее предварительный рисунок.



## 4. УТОЧНЕНИЕ ДЕТАЛЕЙ

На последнем этапе наш художник сгладил границы цветовых областей и смесью светлого желтого кадмия, белил и охры усилил блики на рожке, одновременно стремясь к тому, чтобы элементы сети выглядели объемными. Поверх подмалевка земли и травы он прорисовал пожелтевшие стебли. Делалось это «поверхностными» энергичными мазками смеси желтой охры, среднего желтого кадмия и обожженной тердисиины, выполненными полусухой кистью. В некоторых местах наш художник нажимал на кисть чуть сильнее, тем самым «добавляя» в смесь краски еще непросохшего фона.

## Охотничьи байки

## Птицы

Охотники настолько увлечены беседой, что даже не замечают уток, летящих у них чуть ли не над головами. Эта психологическая деталь казалась (и кажется) многим записным охотникам совершенно неправдоподобной, но она (вкуче с другими) нужна Перову, чтобы подчеркнуть «страшность» истории, которую рассказывает персонаж, изображенный слева.



## Осенний пейзаж

Тревожный пейзаж, написанный на заднем плане картины, несколько «ломает» ее общую интонационную схему, внося в нее беспокойную ноту. По некоторым данным, в написании этого пейзажа принимал участие А. Саврасов, хотя документально этот факт не подтвержден.



## Диалог рук

Руки человека играют большую роль в творчестве Перова. Не является исключением и эта картина. Действие тут во многом задается именно руками героев, ими же определяются и важнейшие психологические характеристики. Растопыренные руки «вралю» иллюстрируют его «ужасную» историю; простолюдин левой рукой недоверчиво почесывает голову; левая рука молодого слушателя напряженно сжата.



## Неофит

На лице юного охотника написан восторг, смешанный с простодушным ужасом. Он увлеченно внимает «страшному» рассказу, запоминая каждое слово, чтобы потом передать его своим приятелям. Вся его новая, с иголочкой, одежда указывает на то, что охота для него — дело новое и, более того, очень «значительное», поскольку является своеобразным знаком наступившей «взрослости».

## Натюрморт с дичью

Судя по всему, Перов не испытывал особого влечения к «чистому» натюрморту, но этот изысканный натюрморт с дичью показывает, что это равнодушие было продиктовано ни в коей мере не слабостью техники, — все тут на своем месте, все композиционно оправданно.



## Простолюдин

Герой, изображенный в центре картины, необыкновенно выразителен. Совершенно ясно, что перед нами человек, прошедший «огонь, воду и медные трубы». Он ни на йоту не верит рассказу новоявленного барона Мюнхгаузена, но с удовольствием участ

вует в начатой игре, внутренне (да и внешне) подсмеиваясь над наивностью молодого слушателя.

# Отец русского жанра

Перова привычно воспринимают как убежденного сторонника искусства критического реализма, такого «рыцаря без страха и упрека» от социальной живописи, а между тем все не так просто — сложнейший творческий путь художника вовсе не похож на прямую линию, но полон кризисов и изломов.

Есть что-то странное в художественном мире Перова. Казалось бы, творчество мастера не должно вызывать вопросов. В ряду своих современников он как будто наиболее ясен, прозрачен. «Народен». Последнее определение давно стало общим местом, и в нем есть свой резон — действительно Перов написал множество картин, известных каждому. До такой степени много, что выделить среди этих шедевров наиболее «шедевральные» затруднительно — все они знакомы нам с детства, все сопровождают постоянно, возникая тут и там — на выставках, в репродукциях, в средствах массовой информации и пр.

Но почему же всякое серьезное обсуждение творчества Перова очень быстро превращается в настоящий «суд» — со своими обвинителями и защитниками, с предъявлением характерных «pro» и «contra», с пафосными речами и полнейшей невозможностью противоборствующих сторон прийти хоть к какому-то согласию? Этот суд начался при жизни художника, продолжился после его смерти и не закончен до сих пор.

Главное обвинение, выдвигаемое против Перова, — «идейно выдержанное, но малохудожественное творчество». Говоря о «малой художественности», обычно поми-

## Дети

Не будет преувеличением назвать Перова художником «детства». В его работах мы найдем множество детей. Большинство из них — представители социальных низов, со всей присущей этим низам атрибутикой: сиротством, бездомностью, плохой одеждой и едой, непосильной работой. Генеалогию детских образов Перова определить нетрудно — это творчество, с одной стороны, испанцев Риберы и Веласкеса, а с другой — нашего

Венецианова. Но у всякого времени — свои песни. Несчастные дети Перова — а детство в гуманистической традиции представляет собой образ «полного», не искаженного взрослой греховностью человека — словно вопиют о неправильном устройстве общества, призывают к его революционному реформированию. Литературная ассоциация напрашивается сама собой — мы имеем в виду тезис близкого по мироощущению Перову Достоевского о «слезе ребенка», делающей бессмысленной идею рая. В качестве примера такого рода работ приводим картины «Спящие дети», 1870 (слева) и «Саволяр», 1863—64 (вверху). Любопытно, что последняя — одна из немногих законченных картин времен пенсионерской командировки за границу. Там Перов испытывал немалые трудности с воплощением «чужих» тем, но детская тема на этом фоне не стала «чужой» — это показательно.



## Антиклерикализм

Перов всегда воспринимался современниками как борец с «продажной» Церковью. На то были весомые причины. И, прежде всего, своеобразный «триптих», созданный молодым художником и состоящий из картин «Проповедь в селе» (1861), «Сельский крестный ход на Пасхе» (1861) и «Чашепитие в Мытищах, близ Москвы», 1862 (справа). Впоследствии смысл этого триптиха был уточнен страшным по своему содержанию рисунком «Дележ наследства в монастыре» (1868) и картиной «Трапеза (Монастырская трапеза)», 1865—76 (внизу). Кстати, длительное время написания (Перов переписывал ее) последней работы говорит само за себя, как бы подчеркивая важность для художника этой темы. И опять-таки, отдавая ей должное, Перов отвечал на общественный запрос — антицерковные настроения были необыкновенно характерны для радикально настроенной интеллигенции 1860-х годов. Тут вновь уместно вспомнить «церковную» проблематику великих романов Достоевского, которые живописец, надо думать, внимательно читал. И еще одно замечание — не следует превращать антиклерикализм



© В. Перов. Трапеза (Монастырская трапеза). Холст, масло. 84x126. Ж-3000. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

нают тусклую гамму, рутинную композицию, сухость письма, «раскрашенность» картин, чрезмерную увлеченность «гиперреализмом», «рассказ» вместо «показа»... Кому верить? Ведь тот же Константин Коровин, много понимавший в цвете, писал в своих воспоминаниях о Перове, сравнивая его с другими преподавателями Московского училища живописи, ваяния и зодчества: «Это было уже другое — это был колорист». А Валентин Серов, стоявший у истоков новейшей живописи, всю жизнь восхищался перовскими «Учителем рисования» и «Гитаристом-бо-

Перова в его антирелигиозность, как это обычно делали на протяжении десятилетий. Вот последнего в художнике никогда не было — в этом убеждают пронзительные образы Христа, созданные Перовым в конце жизни.

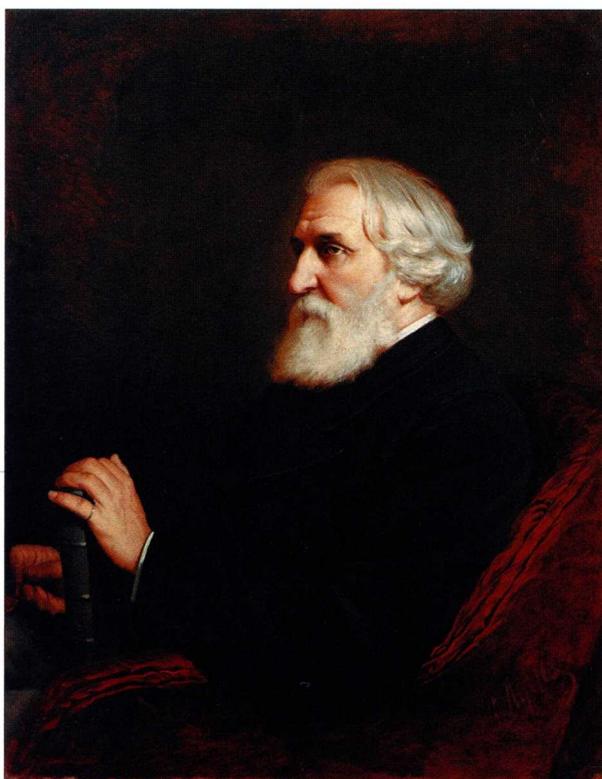
былем». И даже Репин, которым все в конце 1870-х годов «побивали» якобы «устарелого» Перова, признавал (пусть сквозь зубы, пусть слегка снисходительно, но признавал): «При беспристрастном взгляде на искусство Перова можно видеть и у него большую пластическую мощь». Да и с идейной выдержанностью не все ясно — «идеология» раннего Перова сильно отличается от «идеологии» Перова закатного (если вообще не противостоит ей).

В чем же дело? А в том, что Перов никогда не был художником, застывшим в догмах (пусть и «прогрессивных»); он все время двигался, искал неизведанные пути и на всяком новом витке своего развития осваивал новые приемы, имел особенные стилистические пристрастия. Вот применительно к различным периодам его творчества и есть смысл обсуждать его «стиль и технику». И делать это, не «срываясь» в набор привычных стереотипов.

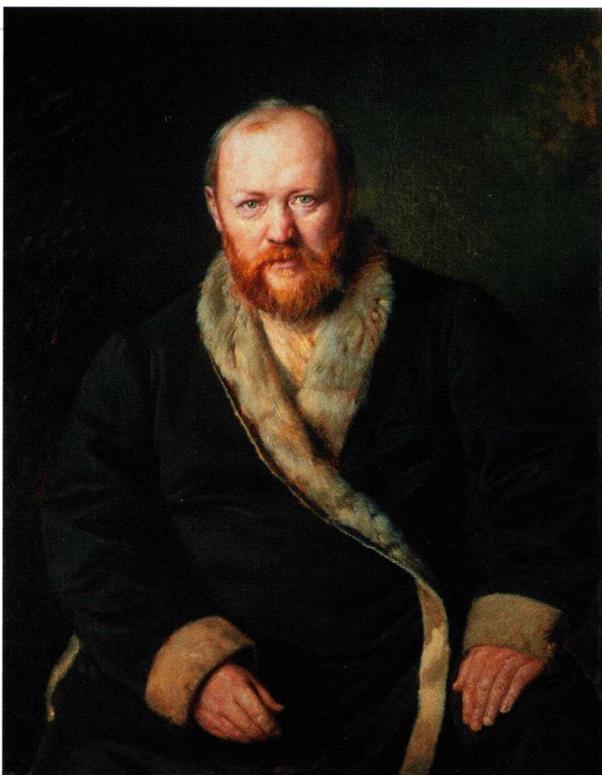
По поводу периодизации творчества Перова вроде бы давно споров нет. Оно отчетливо распадается на три этапа (если вывести за скобки пору очевидного ученичества).

## Портреты

Перов — один из самых знаменитых русских портретистов второй половины XIX века. Вплотную занялся этим жанром художник на рубеже 1860—70-х годов с легкой руки П. М. Третьякова, заказавшего ему портреты тогдашних «властителей дум». В основном это писатели. По-другому и не могло быть в России, где жизнь во многом воспринималась через литературу, где литература одновременно выступала во множестве ролей — наставника, обличителя, проповедника, выразителя сокровеннейших народных дум... При всей традиционности композиции и эксплуатации «немодных» приемов портретирования портреты кисти Перова узнаваемы с первого взгляда. У них есть две отличительные особенности: во-первых, это выражение внутренней «сущности» модели — при сохранении точности в передаче сходства; во-вторых, элементы жанра, проникшие в перовские картины этого ряда. Последнее очевидно, например, в знаменитом



© В. Перов. Портрет писателя И. С. Тургенева. Холст, масло. 102x80. Ж-4090. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



«Портрете А. Н. Островского», 1871 (вверху). Впрочем, и представленный на этой странице «Портрет И. С. Тургенева», 1872 (слева) ничуть не противоречит сказанному. Замечательно сказал о перовских портретах М. Нестеров: «Выраженные такими старомодными красками, простоватым рисунком, они будут жить долго и из моды не выйдут так же, как портреты Луки Кранаха и античные скульптурные портреты».

Условно: первый — «поэзия скорби» и «критика действительности»; второй — поиски «отрадного»; третий — уход в «монументальные» жанры. Чтобы адекватно понять Перова, следует уяснить мотивировки этой сознательной перестановки парусов, выявить логическую связь между этапами.

Прежде всего, нужно отметить — Перов не был «гомункулом из пробирки», своими картинами он во многом отвечал на запросы времени. Быть может, он был не-

сколько более чуток к ним по сравнению со своими современниками, что тут же уловила передовая критика, поднявшая его на щит. Но перовское творчество, будучи в большой степени обусловленным историческими декорациями, оказывало и обратное воздействие, так или иначе формируя общественные настроения и эти декорации, в свою очередь, меняя.

Перов выступил на художественную сцену, когда объявилась потребность в «перестройке» российской жизни. Искусство же, как многие считали, должно было стать основным орудием чаемого переустройства. Его задача, сформулированная Чернышевским, Стасовым и близкими им критиками, — указывать на социальные язвы, как бы «диагностировать» их. В этом контексте первые нашумевшие работы Перова — такие, как «Приезд станового на следствие» (1857) или «Проповедь в селе» (1861), — «били» в самую точку. При этом собственно техника молодого Пе-

## Критический реализм

В этой «номинации» Перов прославился более всего. Лидером «социально-критического» направления в тогдашней русской живописи его сделала картина «Проводы покойника», 1865 (справа). Эта страшная работа — с ее трагическим безмолвием, с ее атмосферой бездонного одиночества перед лицом беды — стала своеобразным манифестом — и не только этическим, но и эстетическим. Последнее произошло в невиданной до того живописной «простоте», которую долго после этого будет эксплуатировать Перов. Еще одно произведение этого ряда, звучащее хорошо различным «достоевским» призвуком, — «Утопленница», 1867 (внизу) — имело очень любопытную предысторию, поведавшую автором в его рассказе «На натуре. Фанни под №30». Художник писал о том, как в поисках природы для воплощения замысла он наткнулся в морге на труп проститутки, с которой был знаком. Дело в том, что некогда он и его учитель Е. Васильев взяли ее из публичного дома для того, чтобы она позировала им для образа Богородицы. Когда Фанни узнала, кого с ней пишут, разразилась бурная сцена: «Как же можно с меня, — рыдала Фанни, — изображать лик Пречистой



Девы Марии!» Далее позировать она отказалась. Как тут снова не вспомнить «Преступление и наказание» Достоевского — с его святыми проститутками и исчадиями ада в «благопристойном» виде!



рова оставалась довольно старомодной, почти «академической» — сюда можно отнести и привычное интерьерное построение сцены, заглаженное письмо, жанровый «бытовизм», четкие контуры, локальный цвет, условный пейзаж и пр. Но главное было не это, а то, что, как писал В. Стасов, перовское искусство было «серьезным» и «больно кусалось». Все заметили, что молодой художник «поднимал выпавшую из рук Федотова кисть», но при этом шел дальше, чураясь федотовских «нравоучительности и фельетонного легкого смеха». Именно за это Перова — а не Федотова или, скажем, Венецианова — провозгласили «отцом русского жанра» и «Гоголем русской живописи». Гоголь, к слову, действительно был любимейшим писателем художника. Вместе с певцом «бедных людей» Достоевским и ку-

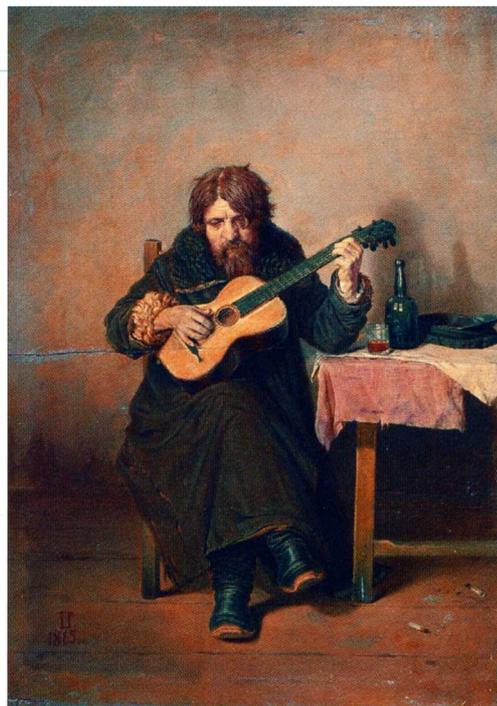
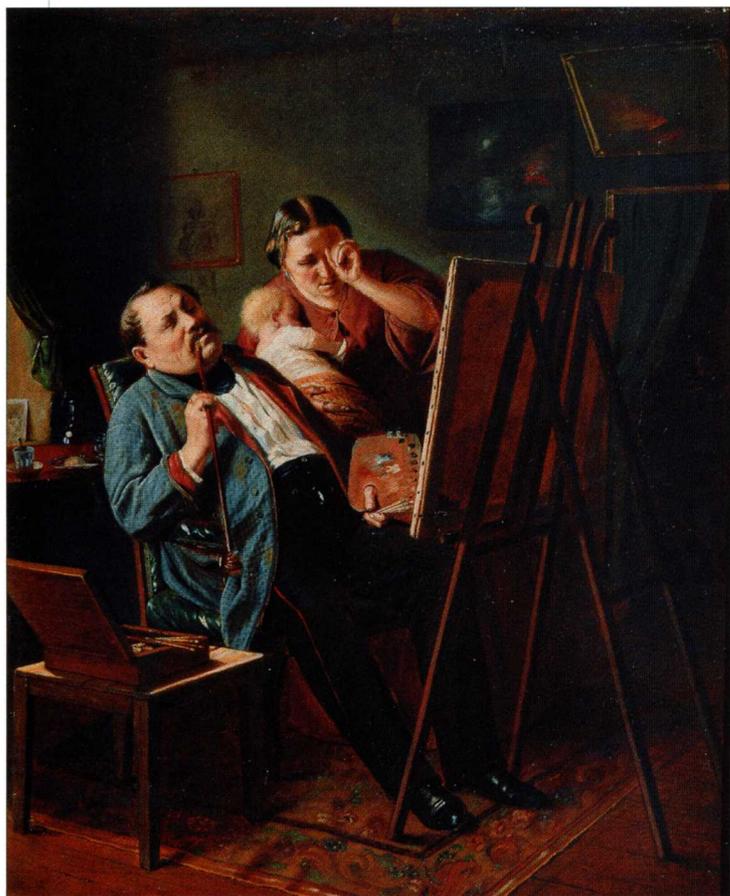
миром поколения Некрасовым. Они и в стиле похожи — в своей приверженности к негромким краскам, туманным зимним пейзажам, скупым изображениям.

В этом русле Перов работал до самого начала 1870-х годов, когда вдруг словно «забыл» про скорбь, устремившись на поиски «отрадного». Тут расцветает палитра, тут возвращается даже некая «фельетонность», тут появляется «лирика». А в глазах публики Перов плавно эволюционирует в записного портретиста. Эту случившуюся облегченность не все поняли. А ведь все логично — уставшее от несбывшихся социальных надежд и тотальной критики общество возжаждало положительного идеала. И на этот запрос Перов как мог ответил. В сущности ведь, и неплохо ответил.

Но внутренней своей неудовлетворенности одолеть при этом не смог. Дело осложнялось тем, что в русской живописи в это время появилась целая когорта молодых мастеров, которые, как многим показалось, опередили Перова. Особенно много говорили о Репине. Перов, не привыкший числиться на вторых ролях, слегка растерялся и занервничал. На закате своей жизни он много экспериментирует. Он полностью меняет область приложения своих художественных сил.

## Житейский анекдот

Жанровые картины, исполненные в стилистике «житейского анекдота», занимают большое место в наследии Перова. Их отличают мягкий юмор (чаще, нежели сатира и «обличение»), великая наблюдательность, тонкий психологизм. И если поначалу Перов работал вполне в русле федотовской традиции — именно к ней можно отнести, например, картину «Дилетант», 1862 (внизу), — то постепенно художник эволюционировал в область более неоднозначных решений. Так, «Дворник, отдающий квартиру барыне», 1865 (справа) — это уже почти аллюзия на литературную тему «бедных людей», вынужденных безропотно терпеть чужое хамство. Особенно выразителен здесь образ звероподобного дворника, то ли подтягивающего падающие штаны, то ли неприлично почесывающегося. Еще один известный «житейский анекдот» Перова — пронзительная работа «Гитарист-бобиль», 1865 (справа внизу), поражающая своим неявным лиризмом. Кстати, «Гитарист-бобиль» является показательным примером так называемой «однофигурной композиции», счастливо найденной и освоенной художником в эпоху своих парижских штудий. Подобных композиций у него немало.



© В. Перов. Гитарист-бобиль. Дерево, масло. 31х32. Ж-4093. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011



## Историческая живопись

В сущности, исторической темой Перов интересовался с молодых лет — еще в свою ученическую бытность в Московском училище живописи и ваяния он делал эскизы к «Степану Разину», так и не осуществленному. Но в конце жизни интерес художника к истории обострился. Замысел триптиха, посвященного Пугачевскому бунту, беспримерен для тогдашней русской живописи. К сожалению, из трех задуманных картин («Восстание», «Помещики и крестьяне», «Суд Пугачева») из-под кисти художника вышел лишь «Суд Пугачева», 1879 (внизу). Представленный здесь вариант, хранящийся в Русском музее в Петербурге, — самый поздний из известных трех. Перова интересовали переломные, «судьбоносные» для истории родной страны моменты. Он не стремился к «монументализации» прошлого, хотя сам «монументальный» характер его исторических исследований «в красках» очевиден. В этом убеждает еще одно историческое полотно живописца — «Никита Пустосвят. Спор о вере», 1880—81 (вверху), — посвященное столкновению староверов и никониан в присутствии царевны Софьи. От этой точки, в сущности, ведет свое начало новейшая история России. Любопытно, что в это же время над картиной «Утро стрелецкой казни» (тема все той же борьбы «старого и нового») работал молодой Суриков. Это еще раз доказывает то, насколько чуток был Перов к носящимся в воздухе эпохи идеям и настроениям.



© В. Перов. Суд Пугачева. Холст, масло. 226х330. Ж-2455. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург, 2011

Оставляет камерные жанры, пробует себя в религиозной и исторической живописи, в «переосмысленном» фольклоре, словно торя пути для идущих за ним Сурикова, Васнецова, Поленова... Он заметно углубляется в содержательном отношении, прибавляет в философичности. Модернизирует саму манеру письма, используя «зримый» мазок, делая более корпусной и энергичной фактуру холста, стараясь уйти от «рассказа» и передать «впечатление», увлечь «размышлением».

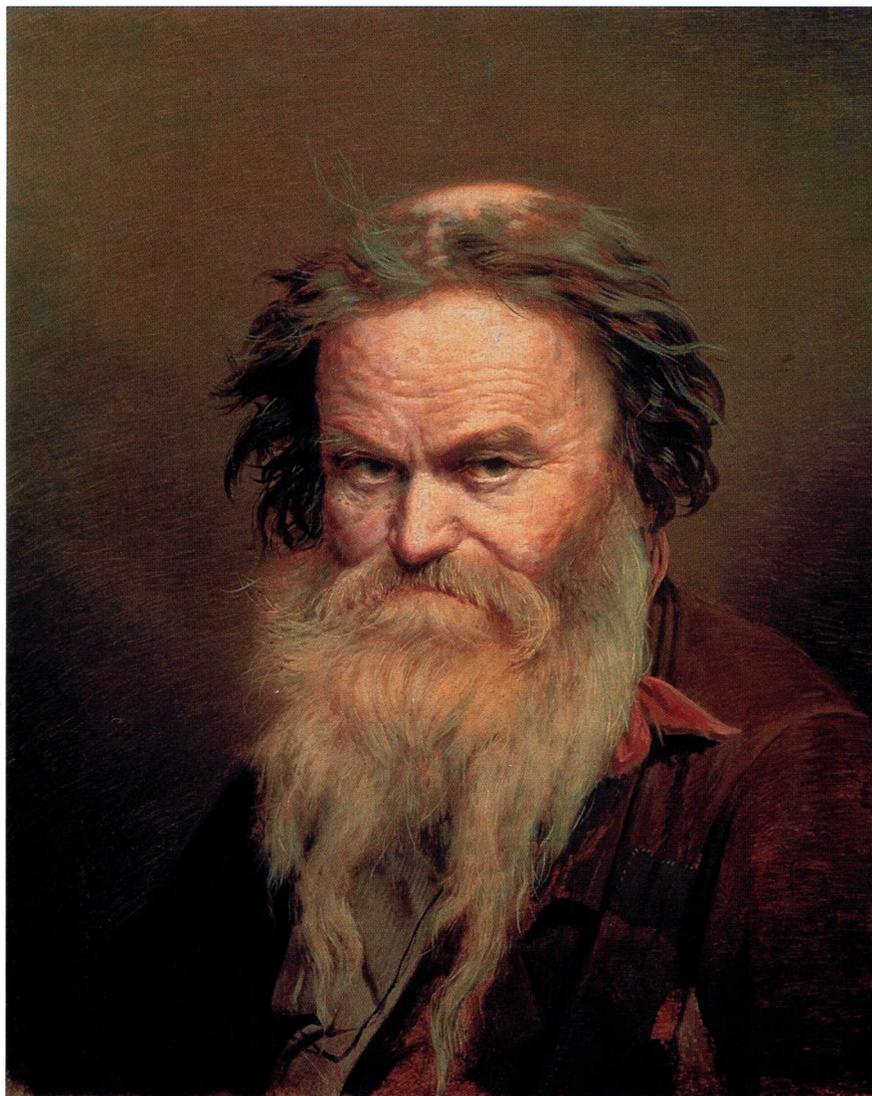
Из последних своих работ Перов мало что показывал зрителям — да и то сказать, практически ничего из начатого

он не завершил. Это были именно поиски, предчувствие нового. На реализацию замыслов Перову уже не хватило жизни. Но ценности его творчества это не умаляет — предчувствие иногда гораздо важнее исполнения.

# Наследник Гоголя

Перов — подобно Гоголю, которого он очень любил, — был одержим идеей дать в своем творчестве «энциклопедию» русских типажей. Именно эта одержимость гнала его домой, в Россию, из-за границы, где он так и не смог «высидеть» положенный пенсионерский срок. И это было знаковое бегство, означавшее грандиозный переворот в психологии русского художника, — ведь прежде молодые мастера изо всех сил пытались как можно дольше задержаться где-нибудь в солнечной Италии. В. Стасов, говоря о перовском «Сельском крестном ходе на Пасхе», утверждал, что в этой

живописной процессии он увидел «океан русских людей». Но эта формула прекрасно характеризует и все творчество Перова, только и занятого любовным изображением этого бурного «океана», плотью от плоти которого являются и фольклорная Ярославна, и пьяные попы, и несчастные дети, и религиозные фанатики XVII века, и «властители дум» сердитого поколения шестидесятников. «Любовное» — тут ключевое слово. И тысячу раз прав был М. Нестеров, сказавший: «Перова больше нет среди нас. Осталось его искусство, а в нем его большое сердце».



*ФОМУШКА-СЫЧ (1868). В этой работе Перов предпринял попытку описать определенный народный тип — с его мудростью, великим жизненным опытом, недоверчивостью. Обратите внимание на то, как похожи выражения лиц этого крестьянина и самого Перова в его «Автопортрете» 1870 года.*



**ПОСЛЕДНИЙ КАБАК У ЗАСТАВЫ (1868).** Эта неподвижная, «беззвучная» и почти безлюдная картина, исполненная в темных тонах, исследует один из самых больших «узлов» русской жизни. Литературные аллюзии и тут очевидны — глядя на нее, мы вновь должны вспомнить проблематику Некрасова, Достоевского, писателей-демократов 1860-х годов.



**СТРАННИК (1870).** Еще один народный тип, но уже отвечающий более светлому взгляду, характерному для Перова начала 1870-х годов. Тут мудрость претворяется в подвижничество. Существует словесный портрет человека, послужившего прототипом для этого образа; этот портрет был дан Перовым в рассказе «Под крестом» (1881): «Внешность старика была почтенна, красива и очень симпатична. Он был высокого роста, но уже согнувшийся. Глаза грустные, как бы задернутые черным флером или временем долгого страдания».



**СТАРИКИ-РОДИТЕЛИ НА МОГИЛЕ СЫНА (1874).** Эта пронзительная картина представляет собой иллюстрацию к тургеневскому роману «Отцы и дети». Цитируем: «Евгений Базаров похоронен в этой могиле. К ней, из недалекой деревушки, часто приходят два уже дряхлые старичка — муж с женою. Поддерживая друг друга, идут они отяжелевшею походкой; приблизятся к ограде, припадут и станут на колени, и долго и горько плачут, и долго и внимательно смотрят на немой камень, под которым лежит их сын; поменяются коротким словом, пыль смахнут с камня да ветку елки поправят, и снова молятся...»

# Ивановский областной художественный музей

*О том, что Иваново — город невест и прехвосходного ситца, известно давно. Однако не только невестами и ситцем славен этот город, но и своим замечательным художественным музеем, в котором собраны поистине бесценные сокровища.*

Ивановский областной художественный музей был открыт сравнительно недавно — в 1960 году. Но надо заметить, что молод он лишь «по паспорту». В действительности же его история началась гораздо раньше — после революции, когда в распоряжении «победившего класса» оказались великолепные частные коллекции произведений искусства. Конфискованные у владельцев, они составили художественный отдел Ивановского краеведческого музея.

В 1920—30-х годах экспозиция художественного отдела пополнилась картинами и другими предметами искусства из собраний Третьяковской галереи, Государственного музейного фонда и Русского музея. К концу 1930-х годов краеведческий музей обладал уже весьма внушительным собранием живописи, скульптуры, образцов декоративно-прикладного искусства. Работники художественного отдела гордились своими сокровищами, однако не могли не думать о том, что близка пора, когда музейные залы и хранилища будут не в состоянии вместить все эти замечательные экспонаты. Уже тогда поднимался вопрос о реорганизации музея, но вскоре на-



*Ивановский областной художественный музей расположен в помещительном здании бывшего реального училища.*

чалась война, и вопрос этот, само собою, отошел даже не на второй, а на самый дальний план. Вновь вернулись к идее реорганизации лишь в 1958 году. В соответствии с решением правительства львиная доля произведений искусства из собрания краеведческого музея была передана вновь созданному Ивановскому областному художественному музею.

Помещение для нового музея выбирали со всей тщательностью и, в конце концов, остановились на просторном здании, построенном в 1886 году архитекторами В. Ф. Сикорским и П. В. Троицким. В нем до 1917 года находилось городское реальное училище. В 1960 году, как уже говорилось, художественный музей распахнул свои двери для первых гостей.

О коллекции музея есть что сказать — она удовлетворит и восхитит самых тонких ценителей прекрасного. Неизменно поражает воображение посетителей экспозиция, посвященная искусству Древнего мира. Ивановский музей — один из редчайших в провинции, где можно увидеть древнегреческую вазопись, римские терракоты, мозаики и сосуды выдувного стекла. А наиболее известный экспонат «древней коллекции» — мумия знатной египтянки, относящаяся к I тысячелетию до н. э.



*Один из залов музея.*



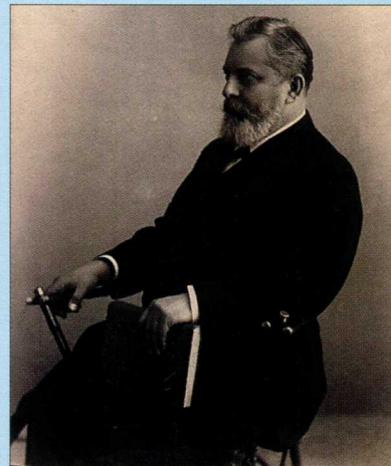
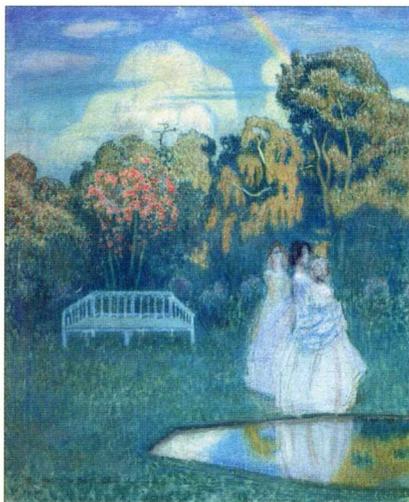
Хранящийся в музее «Портрет писателя А. Ф. Писемского» (1862) — одно из значительнейших достижений Перова в области портретной живописи.

Ничуть не менее обширно представлено в музее и древнерусское искусство. Достаточно сказать, что здесь собраны иконы всех наиболее известных иконописных школ Древней Руси — строгановской, московской, северной, поволжской, владими́ро-суздальской. Особо следует отметить три фрагмента фрескового иконостаса из разрушенного Благовещенского собора города Юрьевца, писанного, по преданию, последним царским жалованным иконописцем Оружейной палаты Кириллом Улановым (умер в 1731 году).

Гордость музея составляет коллекция русского искусства XVIII—XX веков, насчитывающая более пятисот подлинников. Пожалуй, нет такого известного русского художника, который не был бы представлен здесь хотя бы одной работой. Список экспонатов впечатляет — это портреты кисти Левицкого, Боровиковского, Рокотова, полотна Брюллова, Тропинина, Айвазовского, Сурикова, Крамского, Поленова, Репина, Перова, Саврасова, Врубеля, Левитана, Коровина и многих других мастеров, а также скульптуры Антокольского, Трубецкого и Коненкова. Ивановский музей предлагает своим гостям поистине уникальную возможность: познакомиться со всеми жанрами, стилями и направлениями, когда-либо бытовавшими в русском искусстве, — от парсуны XVIII столетия до символизма и авангарда. Жемчужины собрания — «Вдовушка» П. А. Федотова, «Лето» М. В. Нестерова, «Испанка» А. Я. Головина и, конечно же, перовский портрет Писемского, входивший в созданную им галерею виднейших представителей отечественной интеллигенции второй половины XIX века.

В заключение упомянем еще о двух коллекциях: западноевропейской гравюры (около 25 тысяч листов, и среди них — работы таких мастеров, как Уильям Хогарт и Адриан ван Остаде) и восточного искусства. Что касается восточного собрания ивановского музея, то оно, несомненно, — самое крупное в провинции. В него входят тибетские свитки, китайская и персидская живопись, японская графика, резная кость, ювелирные украшения, текстиль и керамика.

И, наконец, последний штрих к и без того уже внушительному «портрету» музея: коллекция произведений мастеров Палеха и Холуя. То же — одна из крупнейших в России.



Промышленник и меценат Д. Г. Бурялин (1852–1924).

## Просветитель

В основу собрания Ивановского областного художественного музея легла богатейшая коллекция ивановского фабриканта Дмитрия Геннадьевича Бурялина. Всю свою жизнь он посвятил собиранию «древностей и редкостей» и созданию музея, признаваясь: «Музей и работа в нем — это моя душа, а фабрика — лишь необходимость для существования всей семьи». Торжественно открытый в 1914 году в специально отстроенном для него Бурялиным особняке, Музей промышленности и искусства носит сейчас имя своего основателя. Помимо экспозиционных залов, в новом здании размещалась и тщательно подобранная (и притом совершенно бесплатная) библиотека, открытая для всех желающих с 10 утра до 10 вечера (кроме церковных праздников). После прихода к власти большевиков и ткацкая фабрика, и музей были национализированы. Музей переименовали тогда в Ивановский краеведческий и лишь в новейшее время вернули ему прежнее название. Самого Бурялина, невзирая на его заслуги перед городом, выселили из родового дома. Не вынеся этого удара, он скончался в 1924 году.

Картина В. Борисова-Мусатова «Парк погружается в тень» (1904) из собрания музея — превосходный образец русского живописного символизма.

НЕ ПРОПУСТИТЕ СЛЕДУЮЩИЙ НОМЕР!

Еженедельное издание

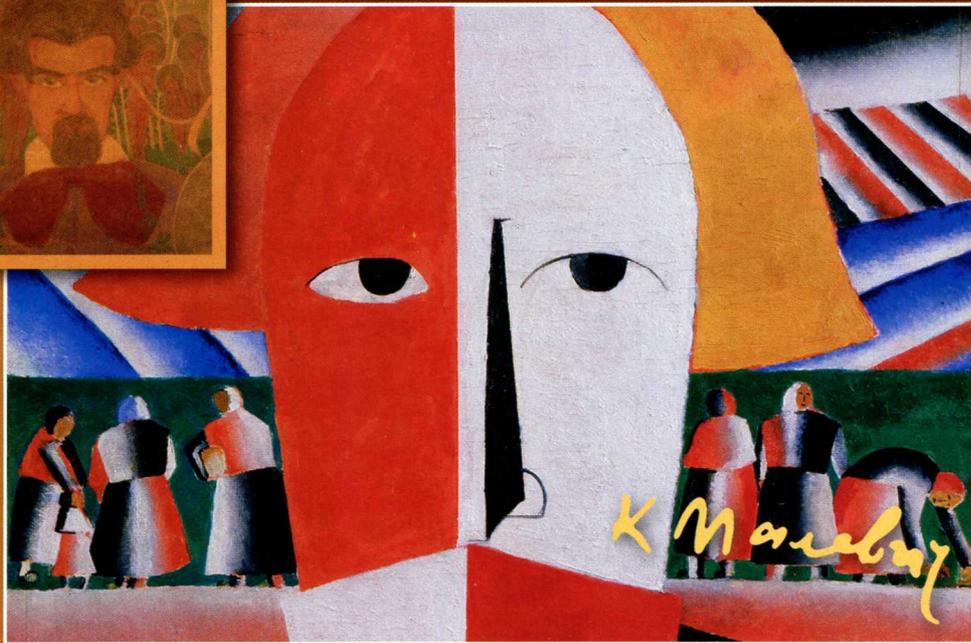
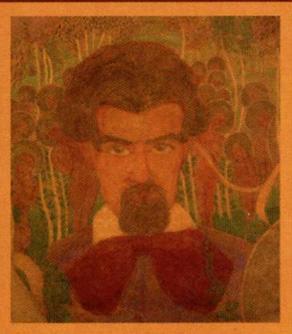
РЕКОМЕНДУЕМАЯ ЦЕНА: 69 руб., 11,90 грн, 299 тенге, 4900 бел. руб.

# 50 Художников

ШЕДЕВРЫ РУССКОЙ ЖИВОПИСИ

Малевич

25



Шедевр «Голова крестьянина» — в деталях

Малевич стоял у истоков русского авангарда

Художник замыслил переустроить Вселенную

В 1927 году он оставил часть своих работ в Берлине

DeAGOSTINI

В продаже через неделю!

ISSN 2218-8614



9 772218 861773 00024

DeAGOSTINI