



## Annotation

Эти биографические очерки были изданы около ста лет назад в серии «Жизнь замечательных людей», осуществленной Ф. Ф. Павленковым (1839—1900). Написанные в новом для того времени жанре поэтической хроники и историко-культурного исследования, эти тексты сохраняют ценность и по сей день. Писавшиеся «для простых людей», для российской провинции, сегодня они могут быть рекомендованы отнюдь не только библиофилам, но самой широкой читательской аудитории: и тем, кто совсем не искушен в истории и психологии великих людей, и тем, для кого эти предметы – профессия.

---

- [Л. К. Дитерихс](#)
    - 
    - [Предисловие](#)
    - [Глава I](#)
    - [Глава II](#)
    - [Глава III](#)
    - [Глава IV](#)
    - [Источники](#)
  - [notes](#)
    - [1](#)
    - [2](#)
    - [3](#)
-

# **Л. К. Дитерихс Василий Перов. Его жизнь и художественная деятельность**

*Биографический очерк Л. К. Дитерихса  
С портретом В. Г. Перова, гравированным в  
Лейпциге Геданом*



## Предисловие

Эпоха конца пятидесятих и начала шестидесятих годов, без сомнения, имела огромное влияние на нашу общественную жизнь, на развитие общественных институтов. Начатая правительством коренная реформа всего строя тогдашней русской жизни не замедлила отразиться на разнообразных ее сторонах. Наше общество само привлекло себя к колоссальной работе, выделив для этого из своей среды людей наиболее способных и чутких.

Еще в тридцатых и сороковых годах появилась целая группа людей, занятых народными вопросами, изучением русской жизни и собиранием материалов для этого. Собирались и издавались песни, поговорки, сказки, коллекционировались всевозможные предметы старины. Нельзя сказать, чтобы эти труды были совершенны; они страдали в большинстве случаев отсутствием систематичности и каких-либо обобщений и выводов; в этом, впрочем, были виноваты самые условия тогдашней жизни.

В литературе в это же время все более и более прививалось сознание необходимости узнать и описать русскую жизнь такой, какая она есть, без прикрас и преувеличений.

За Пушкиным и Гоголем потянулась целая плеяда высокодаровитых художников, взявших в своих произведениях высоко правдивую народную ноту, которая чрезвычайно верно отзывалась во всей тогдашней интеллигенции. Видимо, почва была настолько готова, что оставалось только сеять и пожинать. Вкусы публики стали заметно меняться под влиянием литературы, в которой изображались верно и талантливо очерченные типы и сцены русской действительности.



**Перов В. Г. Автопортрет 1851 г.**

В жизни каждого общества бывают моменты, когда наступает пора менять идеалы и стремления. Двигателями его на этом пути бывают отдельные личности, в которых как бы совмещается все выработанное прошлым народным опытом со способностью прозревать новые пути и идеалы. В истории есть немало подобных примеров, когда усилиями одного или нескольких лиц преобразовывалась духовная и умственная жизнь целого народа. Достаточно вспомнить эпоху гуманизма на Западе, эпоху Возрождения, чтобы понять то значение, какое иногда имеет появление сильного, могучего ума, воодушевленного лучшими стремлениями. Нечто подобное мы видим и в истории русского искусства. С появлением Федотова был подписан смертный приговор старому направлению. Но Федотов, если можно так выразиться, был

бессознательным проводником новых идей и стремлений, впервые тогда появившихся в нашем обществе. Несмотря на всю свою талантливость, он или не ясно, или совсем не сознавал значения своих произведений и не вдумывался в причину успеха их среди публики; не подозревал, что его деятельность есть отражение народившихся новых стремлений и идеалов общества, уставшего довольствоваться старой стряпней и требовавшего свежей пищи для ума.

Он так и умер, не сознавая всей значительности своего подвига, но были люди, еще при жизни его понявшие значение этого подвига и постаравшиеся поддержать знамя, которому он бессознательно был предан.

Это знамя было знаменем национального направления в нашем искусстве, – направления, можно сказать, возрождавшего русское искусство, ибо оно возникло на волне того высокого подъема общественной мысли, который имел место в начале шестидесятых годов. К этому времени успехи в изучении русской народности продвинули русскую историческую и общественную науку далеко вперед и открыли широкое поле для деятельности научной и художественной.

Заветы, оставленные Федотовым в виде его картин, были сохранены, и тем, кто хотел идти по этому пути, была предоставлена прекрасная возможность черпать сюжеты из неиссякаемого источника народной жизни. К услугам таких лиц была, кроме личных впечатлений и наблюдений, целая литература национального направления, полная самых разнообразных, верно подмеченных характерных типов и сцен.

Живопись не замедлила воспользоваться этим богатым достоянием. Художественная молодежь, или только что выскочившая из классов Академии, или даже продолжающая там свое образование, вся поголовно, как голодная, набросилась на эту здоровую пищу, чутьем почуяв, что только этот путь ведет к истине, и, не задумываясь, отвергла старые традиции классического искусства.

То время представляло разительные примеры борьбы нарождающегося национального направления со старым, классическим и романтическим, отживающим свой век в стенах и под покровительством Академии. Везде, на всех пунктах, где только горела борьба, – везде победителем являлось новое искусство с его восторженными и энергическими бойцами. Бывали примеры героических поступков. Вспомним историю отказа от конкурса на большую золотую медаль тринадцати молодых людей, по преимуществу очень талантливых и поэтому имевших надежду получить ее. Отказ этот они мотивировали тем, что не находят возможным писать картину, стесненные несвободным выбором сюжета, и просили Академию

разрешить писать каждому на свой сюжет. Академия, сохраняя свои постановления, не могла уступить им, а они, в свою очередь, не могли и не хотели идти на компромисс со сложившимися у них убеждениями и поэтому должны были выйти из Академии. Нужно сказать, что большинство этих молодых людей не имели почти никаких средств, и отказ этот ставил их в очень тяжелое положение. Немного можно найти примеров, где были бы проявлены подобные мужество и стойкость в отстаивании своих идеалов. Эта группа молодых художников составила так называемую Петербургскую артель художников, часть членов которой впоследствии перешла в состав нового Товарищества передвижных выставок в качестве его основателей.



**Перов В. Г. Автопортрет 1870 г.**

Но раньше, чем все это случилось, на художественное поприще

вступил человек, с именем которого у нас привыкли связывать если не возникновение, то во всяком случае победоносное утверждение национального направления в искусстве. Этот человек, воспитанный в исключительно тяжелых условиях жизни, громкой славой своего имени обязан был только самому себе. Направление этого художника было более чем серьезно. Он не увлекался дешевыми сюжетами; он мыслил глубоко, и точность его психологического анализа была до такой степени поразительна, что никто не мог даже близко подойти к нему в этом отношении.

Но, черпая свои сюжеты исключительно из национальной жизни, он в то же время был максимально открыт общечеловеческим принципам. Являясь в своих произведениях художником-христианином, он как воспитатель оказал огромное влияние на последующее развитие русского искусства.

До него наша живопись блистала на европейских выставках полнейшей безликостью, бесхарактерностью, фальшью и отсутствием самобытной физиономии. Он первый дал ей направление и облик, который ее отличает от искусства других наций. Он заглянул во все уголки русской жизни и если не в картинах, то в рисунках и эскизах воспроизвел эту жизнь в большинстве ее проявлений, сохраняя к ней теплое и участливое отношение. Склонность к «униженным и оскорбленным» была характерной чертой его высокого дарования.

Этим великим борцом за правду в искусстве был Василий Григорьевич Перов, имя которого навсегда останется в истории русской живописи. Его жизни и художественной деятельности мы посвящаем настоящий очерк.



# Глава I

*Происхождение Перова. – Его отец. – Постоянные переезды. – Первые уроки грамоты. – Дьячок. – Болезнь и первое увлечение искусством. – Поступление в школу и неприглядность условий обучения. – Знакомство с Безобразовым и его влияние на развитие Перова. – Школа рисования Ступина. – Жизнь и работа дома. – Первая самостоятельная картина – «Распятие». – Способ, которым она была написана. – Натурищик Иван. – Колебания родителей в выборе дороги для сына. – Приезд Мюнцендорфа решает дело. – Отправление в Москву для поступления в Училище живописи и ваяния.*

Василий Григорьевич Перов был сыном барона Григория Карловича Криденера; рожденный (1833 год) вне брака, он не мог пользоваться фамилией отца и связанными с ней преимуществами, несмотря на то, что родители его вскоре после рождения повенчались. По бумагам он долго прозывался Васильевым, по фамилии своего крестного отца. Отец Перова, барон Криденер, считался для своего времени очень образованным, начитанным и умным человеком. Характер его был очень мягкий и гуманный. Вследствие интриг и доносов он после многолетней службы вынужден был просить о переводе его во внутренние губернии России, мотивируя, впрочем, свое желание тем, что Сибирь с ее климатом пагубно влияет на его здоровье.

Барон был вскоре переведен прокурором в Архангельск, и с этого времени для маленького Василия, которому тогда еще не минуло и года, началась жизнь, полная тревог и почти что ежегодных переездов с места на место.

Криденеры выехали из Тобольска 4 декабря 1834 года, в жестокий мороз. Нужно вспомнить все неудобства, связанные с тогдашним способом передвижения, состояние дорог, которые, впрочем, и теперь дают себя знать, чтобы понять, как мучительно было подобное путешествие для семьи, имеющей на руках маленькое существо, только что оправившееся от трудной болезни.

Несмотря, однако, на это, а также на то, что путешествие длилось шесть недель, будущий художник выдержал его великолепно: он даже поправился и окреп за это время.

В Архангельске барону Криденеру тоже не повезло на службе, и менее чем через два года он должен был выйти в отставку, поводом к чему стали

написанные им на местную администрацию эпиграммы. Эти французские стихи, должно быть, пришлись не по вкусу заправилам города, потому что они начали всячески преследовать автора; пошли в ход доносы, и барон принужден был подать прошение об отставке. Получив ее, он сначала уехал со всем семейством в Петербург, а потом переселился в родовое имение Суслеп, около Дерпта, к старшему брату своему Морицу. Тут мать стала обучать своего первенца русской грамоте; ему тогда еще не было и пяти лет; несмотря на это, он через год уже порядочно читал и знал наизусть несколько стихотворений.

Через год вся семья снова двинулась в путь, на этот раз в Самарскую губернию, к зятю Г. К. Криденера, Д. В. Панову, женатому на его дочери от первой жены; через полгода Криденер со всей семьей переселился к другому зятю, П. И. Степанову, в его имение Кольцовку. Здесь для мальчика настало время систематического образования. После непродолжительных занятий с матерью его отдали в ученье сначала к священнику, а затем к заштатному дьячку. Немного нужно было в то время маленькому ученику для того, чтобы приохотиться к учению, и такими достоинствами вполне обладал этот на первый взгляд невзрачный учитель: отсутствие педантизма, способность применяться к детскому возрасту, веселый, шутливый нрав, соединенные с умом и начитанностью, – всего этого было совершенно достаточно для того, чтобы сухая материя славянской грамоты, чистописания и арифметики с охотой была усвоена маленьким Василием. Особенно большие успехи он делал в каллиграфии.

Одновременно с ним у дьячка занимался другой ученик, сын крестьянина, крайне безобразный на вид и тупой в учении. В то время как будущий художник старательно выводил букву за буквой, этот мальчик только и делал, что болтал ногами. Выведенный из терпения таким отношением к делу, дьячок как-то раз разбил его: «Куда тебе писать, тебе только ногами болтать, и будешь ты у меня Иван Болтов, а вот он (указывая на маленького Василия) будет у меня Василий Перов». Эти прозвища с легкой руки дьячка остались навсегда за его учениками, и, следовательно, история русского искусства до некоторой степени обязана его находчивости и остроумию тем, что на ее страницах появилась фамилия Перова. Занятия с дьячком продолжались два года. Когда Перову исполнилось девять лет, отец его, получив место управляющего у Языкова, в Арзамасском уезде, вынужден был со всем семейством переехать туда.

В скором времени после переезда в Саблуково – так называлось имение Языкова – маленький Василий, и без того отличавшийся некрепким здоровьем и чрезвычайно нервным характером, заболел натуральной оспой,

последствия которой, в виде слабости зрения, остались у него на всю жизнь. Мать не отходила от его постели, и благодаря ее заботливому уходу, а также вниманию врача он остался жив. С выздоровлением, несмотря на строгий запрет шалить, живой, нервный характер мальчика не замедлил проявиться, и Василий вместе с братом Григорием, томясь взаперти в одной комнате, своими шалостями и проделками не раз выводили из себя добрую, самоотверженную мать, так что когда, после позволения выйти из запертой комнаты, нашлось для маленького Василия дело, все вздохнули свободно.

А дело было такое, что оставило во впечатлительной душе мальчика глубокий след, пробудив в нем желание идти только что открытым путем и навсегда определив его направление в жизни. Дело в том, что у отца Перова был портрет, на котором он был изображен вместе с собакой, когда-то принадлежавшей ему; Григорию Карловичу вместо этой собаки хотелось видеть на портрете другую, в то время бывшую у него, и для этого из Арзамаса был выписан живописец, который из старой собаки сделал новую. Процесс письма, технические приемы, растирание красок – все это в высшей степени занимало мальчика и настолько увлекло его, что по отъезде живописца он сам вооружился карандашом и клочком бумаги и принялся рисовать; и что в особенности удивительно – он начал пробовать рисовать прямо с натуры, пытаясь передать ту или иную человеческую фигуру. Немало маленький Перов извел бумаги и карандашей, а дело все не клеилось, пока мать не посоветовала ему вместо рисования с натуры взяться за копирование какой-нибудь из имеющихся в доме картин. Мальчуган с увлечением отдался этой работе, и вскоре все стены, подоконники, заборы и прочие плоскости стали украшаться его рисунками, чем он не раз навлекал на себя неудовольствие матери, принужденной, наблюдая за порядком в доме, уничтожать эти первые опыты будущего реформатора русского искусства.

Но что матери не нравилось, то отец если и не одобрял, то во всяком случае снисходительно дозволял, и благодаря ему, его страстной любви к детям, прощавшей им не только такие проступки, но и более крупные шалости, мальчик продолжал заниматься рисованием, изводя бумагу, уголь, мел и карандаши. Упоминая об этом в своих записках, Перов с особенным чувством вспоминает, как под музыку отца (барон Криденер был страстный музыкант, играл на скрипке и любил рассказывать детям о великих музыкантах) он во время рисования переносился фантазией в далекие страны и недоступные небесные выси.

Но вся эта вольная жизнь должна была кончиться с поступлением в школу. Его отдали в Арзамасское уездное училище, поместив на жительство к

учителю Фаворскому. Разница между тем, что осталось дома, где все было так привлекательно, и тем, что представилось маленькому Васе в школе, была так разительна, что он долгое время не мог отделаться от печальных мыслей и сравнений не в пользу нового своего местопребывания. Если и теперь иногда слово «училище» пугает будущих школьников, то в прежнее время, когда ученики отдавались родителями в бесконтрольное распоряжение наставников, слово это действительно могло наводить ужас на такие нервные натуры, как Перов. Ему не раз доставалось от учителей за его резвый характер, и поневоле он должен был смириться, вести себя скромно, как это понималось училищным начальством, и прилежно учиться. Он и здесь, как у дьячка, заявил себя прекрасным почерком, а также своими способностями к рисованию, которым он продолжал заниматься, кроме обязательных уроков в классе, еще и на свободе, развивая в себе наблюдательность и технику; конечно, большей частью эти попытки не шли дальше копирования оригиналов, но все же такая исключительная любовь и тогда уже обращала на себя всеобщее внимание; впрочем, занятия рисованием не мешали ему успевать и по другим предметам, что оказалось возможным благодаря его способностям и в особенности развившейся любви к чтению, которая в последующие годы превратилась в настоящую страсть. Последнему в особенности помогло то обстоятельство, что барон Криденер познакомился с одним из арзамасских купцов, М. Г. Безобразовым, выделявшимся среди тогдашнего купечества своим образованием и знанием иностранных языков. Библиотекой, имеющейся у него, часто пользовался не только отец, но и его сын, который вскоре заслужил особенную любовь Безобразова, поощрявшего даровитого мальчика в его занятиях рисованием, а также помогавшего ему в выборе книг для чтения.

В то время, в середине сороковых годов, в Арзамасе продолжала процветать школа живописи академика А. В. Ступина, основанная им в 1802 году. Конечно, эта школа была далеко не идеальным заведением подобного рода, а скорее походила на иконописную мастерскую, содержимую хозяином-живописцем, правда гуманным и честным, но во всяком случае не стоявшим на высоте своего положения, хотя и пользовавшимся благоволением Совета профессоров Академии.

Это благоволение выражалось как в материальной помощи деньгами и классными пособиями, так и в наградах самому Ступину и его ученикам. Из числа последних особенно выделялся Алексеев. Ему-то главным образом и была обязана школа более или менее правильной постановкой преподавания, выгодно отличавшей ее от подобных мастерских.

Школа принимала заказы на всякого рода живописные изделия: иконостасы, портреты, пейзажи, даже исторические картины, – и конечно все это, писанное учениками, выпускалось в свет под фамилией самого Ступина, хотя и он иногда пописывал иконы и даже один раз написал вид Арзамаса, находящийся теперь в Таврическом дворце в Петербурге.

Вот в эту-то школу, по совету Безобразова, и поступил Перов, предварительно выдержав сильное сопротивление матери, желавшей отдать его в нижегородскую гимназию и опасавшейся поступления своего Васи к Ступину, так как ученики его школы пользовались в городе очень плохой славой как бездельники и пьяницы. Побежденная доводами сына и Безобразова, мать наконец согласилась, и Г. К. Криденер, поехав к Ступину, договорился насчет поступления сына. Тем не менее Перову пришлось пробыть в школе всего только три месяца, так как он чуть было не втянулся в жизнь учеников Ступина, попав с ними на пирушку к какой-то модистке, откуда явился домой навеселе. Мать пришла в ужас и решила забрать своего Васеньку из школы; но этот перерыв в занятиях продолжался недолго, так как почти в то же время отцу Перова было отказано от места управляющего, и он со всей семьей перебрался в Арзамас, где нанял квартиру напротив школы Ступина. Близкое соседство, а также возможность следить за поведением мальчика снова позволили ему ходить в школу, где он мало-помалу завоевал себе расположение и похвалы Ступина. Последний не раз успокаивал сомнения матери насчет будущности сына: «Ты, матушка, не беспокойся: Васенька не пропадет – у него талант, из него выйдет художник; это я тебе верно говорю». Но, несмотря на такие одобрительные отзывы, молодой Перов долгое время не мог получить разрешения Ступина писать масляными красками и только благодаря маленькой хитрости добился этого разрешения. Один ученик, Ивановский, уговорил его тайком от Ступина начать копировать красками этюд Брюллова «Старик». Ступин имел обыкновение во время обеденного перерыва приходить в классы и рассматривать работы учеников. Во избежание выговора за самовольное решение писать красками Перов прятал во время обеда свою копию, но как-то раз позабыл это сделать, и она попала на глаза Ступину. Однако вместо ожидаемого выговора Перов получил похвалу и поощрение: «Хорошо, брат, хорошо! Ты теперь пиши красками – пора уже». Перов был вне себя от радости.

К этому времени отец его снова получил место управляющего, на этот раз в селе Пияшное, у директора московского опекунского совета Михайлова, куда и переехал со всем семейством, оставив Василия в Арзамасе у Ступина. Перед отъездом Перов дал матери слово не водить

компании с учениками Ступина и до такой степени держал его, что не раз подвергался оскорблениям со стороны товарищей. Натянутость этих отношений закончилась полным скандалом: как-то за обедом один из учеников обозвал Перова скотиной; это настолько вывело его из себя, что он, не долго думая, запустил в обидчика тарелкой с горячей кашей; обожженный ученик пожаловался Ступину, а тот, не разобрав дела как следует, обвинил Василия Перова. Обстоятельство это заставило его немедленно бросить школу. Насколько уже тогда проявлялся самостоятельный характер молодого художника видно из того, что он не остановился перед перспективой пройти пешком тридцать пять верст до Пияшного, заявив Ступину, что он не намерен сносить обиды от его учеников и лучше уйдет из школы, чем останется в ней.

Мать, а с ней и все родные были очень рады и довольны таким решением Василия, и с этих пор он стал продолжать свое художественное образование дома, чему помогали тайком от Ступина и бывшие его товарищи, присылая ему разные оригиналы для копирования. Но копии его больше уже не удовлетворяли, и он задумал сделать что-нибудь оригинальное. Под влиянием ли великопостной службы или желая изобразить человеческое тело, – только он остановился на мысли написать «Распятие».

Из числа дворовых Перов был в особенно хороших отношениях с одним юношей, Иваном, с которым, кроме совместных охот, еще и делился своими художественными фантазиями. С этим-то Иваном он пришел к заключению, что для написания образа нужно сделать крест и достать натурщика. Но кто согласится позировать в такой трудной позе? После долгих размышлений и колебаний Иван берется помочь этому горю, и вот они вдвоем сооружают крест, ввинчивают в местах, где должны находиться руки и ноги, железные кольца и переносят этот крест в гостиную, причем Иван, раздевшись, продевает руки в кольца и вполне отдается в распоряжение молодого художника. Картина пишется весь Великий пост, и все это время она, а еще более добровольный натурщик привлекают всеобщее любопытство; крестьяне в особенности жалели бедного Ивана и пресерьезно были уверены в том, что Перов прибивает его гвоздями к кресту. На Страстной неделе картина была кончена, и решено было пожертвовать ее одной из сельских церквей. Эта первая самостоятельная работа Перова, конечно, грешила во многих отношениях, в ней было еще много неумелого как в технике письма, так в рисунке и колорите, но в общем она представляет довольно удачную попытку, в которой видны несомненные признаки дарования настолько явно выраженного, что

дальнейшие колебания со стороны родителей в выборе дороги для сына не могли иметь места. Картина теперь находится в церкви села Николаевского и помещена там в алтаре как запрестольный образ.

Перову в это время шел семнадцатый год. Этот первый успех в самостоятельной работе заставил его еще больше думать о продолжении систематического художественного образования и добиваться от родителей позволения ехать в Москву, в чем ему помог родной племянник его отца, П. И. Мюнцендорф, приехавший после окончания Дерптского университета погостить на лето в Пияшино. Вдвоем они уговорили мать Перова позволить ему попытать счастья в Москве, куда вместе с нею он и отправился, не откладывая дела в долгий ящик.

Живя с родителями в Пияшино, он кроме рисования занимался чтением и особенно любил делить свое время с крестьянами, среди которых приобрел много друзей. Впоследствии такое времяпрепровождение помогло ему в выборе направления художественной деятельности, дав много материала для создания глубоко правдивых картин из крестьянской жизни. Его охотничьи симпатии, выразившиеся так ясно в лучших его созданиях, уже в то время захватывали его и заставляли по целым дням без усталости бродить по лесам и болотам.

## Глава II

*Общая характеристика Училища живописи и ваяния. – Его преподаватели: Мокрицкий, Скотти и Зарянко. – Их взгляды на искусство и постоянная взаимная вражда. – Поступление в Училище и жизнь у 2-жи Штрейтер. – Московские впечатления. – Тяжелые условия жизни. – Отчаяние Петрова. – Его решимость просить место учителя рисования. – Перемена обстоятельств. – Егор Яковлевич Васильев и жизнь у него. – Характеристика Егора Яковлевича. – Малая серебряная медаль. – «Приезд станового на следствие». – «Первый чин». – «Проповедь в селе». – «Крестный ход на Пасхе». – «Чаепитие в Мытищах». – «Дилетант». – Перов – пенсионер Академии. – Женитьба и отъезд за границу.*

В то время Московское училище живописи и ваяния было далеко не тем рассадником реализма в искусстве, каким оно стало впоследствии благодаря влиянию все того же Перова. В нем царствовал тот же дух классицизма и условности, что и в Петербургской академии; но все же сравнительно с последней юношам с самостоятельным талантом там дышалось несравненно легче, быть может, вследствие более близкого знакомства с обыденной жизнью, быть может, вследствие менее строгого преследования классических традиций со стороны профессоров училища. В начале пятидесятых годов в училище профессорами и преподавателями были М. И. Скотти (историческая живопись), А. Н. Мокрицкий (портретная) и М. А. Рамазанов (скульптура). Между ними постоянно шла то глухая, то открытая борьба из-за направления и методов преподавания. Перов в своем рассказе «Наши учителя» («Художественный журнал», 1881) дал хорошие характеристики этих лиц как преподавателей. Вот как он описывает Мокрицкого:

«Ученики очень любили его слушать. Их увлекали его рассказы о великих мастерах, о живописных местностях и очаровательных картинах. И если бы Мокрицкий не был обольщен собою как хорошим, даже выдающимся художником; если бы он не предлагал каждому своей помощи и совета, даже тому, кто его об этом не просил, а также и тем, которые от них уже по несколько раз отказывались; если бы он не навязывал также копировать своих плохих произведений, чуть не насильно всовывая их в руки оторопелых учеников, то его наверно бы очень любила молодежь и он несомненно мог бы сделать много хорошего и принести много пользы



своими живыми и воодушевленными рассказами. О преподавании живописи Мокрицкий имел самые смутные представления: он уверял, что натура – дура! Надо изучать великих мастеров. Изучая их высокие творения, только и возможно прийти к чему-нибудь разумному, сознательному и изящному, ученик, прежде чем пользоваться натурой, должен изучить рисунок и живопись по образцам великих мастеров... Пожалуйте вот ко мне, я вам покажу и дам рисуночки из „Страшного суда“ Микеланджело. Вы их почертите побольше, и я ручаюсь, что это будет для вас самое полезное... Скопируйте также что-нибудь. Я вам помогу и в этом случае, у меня есть много прекрасных образцов, и, поработавши с них, вы сами увидите, как подвинетесь...»

Немудрено, что Мокрицкий преподавал таким образом, когда его идеал, его «великий учитель» Брюллов учил тому же. Сам Мокрицкий рассказывал однажды, как он принес Брюллову свой классный рисунок и как Брюллов его «внимательно просмотрел и сделал замечания; потом взял карандаш, нарисовал кисточку, выправил следки, просмотрел внимательно контур и, указывая на красоту линий, сказал: „Видите ли, как нужно смотреть на натуру; как бы ни был волнист контур, рисуйте его так, чтобы едва заметно было уклонение от общей линии... смотрите почаще на антики: в них всегда выдержано спокойствие, гармония общей линии, оттого они важны и величественны“...» Это был весь кодекс, вся *ria desideria*<sup>[1]</sup> не только великого Брюллова, но и всех тогдашних художников, не исключая и Скотти. Этот последний был всегда в разладе с Мокрицким, и если Мокрицкий уверял, что «натура – дура», то Скотти на следующий месяц говорил ученикам: «Надо изучать натуру! Это – лучший учитель», хотя сам всю свою жизнь проработал без всякого изучения природы, довольствуясь тем готовым кодексом условных принципов и понятий, который был в ходу в его время. Рамазанов же пользовался постоянными пререканиями этих двух преподавателей и, стараясь не вмешиваться, извлекал из этого пользу для своих личных целей. На место уехавшего в Италию Скотти был приглашен преподавателем известный портретист Зарянко. Этот уже был совершеннейшим антиподом Мокрицкого. Если Мокрицкий навязывал ученикам свое увлечение «великими образцами» и антиками, то Зарянко советовал рабски подражать натуре, отвергая при этом всякую мысль о свободном творчестве, вдохновении и требуя «математической точности» в рисовании и письме.

В том же рассказе «Наши учителя» Перов описывает, каким образом под руководством Зарянко писались не только классные этюды, но даже и картины для выставок. Для того чтобы нарисовать с натуры какой-либо

предмет, для передачи верных и «математически точных» внешних очертаний этого предмета он рекомендовал ученикам всегда прибегать к механическим приспособлениям. К таким приспособлениям он относил всевозможные меры и способы измерения и поощрял в этом направлении всякую попытку и изобретательность учеников, так что доходило до смешного. Так, не довольствуясь уже имеющимися способами, один ученик притащил в класс крепко сколоченный огромный крест, по которому измерял пропорции натурщиков... Зарянка был большой любитель таких крайностей, и нет ничего удивительного, что все его старания и разглагольствования на тему о математической точности пошли прахом, как только ученики его столкнулись с живой действительностью. Те из них, которые отличались сильной впечатлительностью и творческой одаренностью, мигом сбросили с себя навязанные Зарянкой взгляды на искусство и сделались вполне самостоятельными художниками со своим лицом; но таких, к сожалению, было меньшинство, а большинство из всей массы учащихся не имело этих противодействующих начал и поэтому, столкнувшись с действительностью, погибло для искусства. К тому же постоянная несхожесть во взглядах как на само искусство, так и на преподавание между Зарянкой и Мокрицким еще более способствовала затемнению понимания целей и назначения искусства, а существующие разногласия вносили полный хаос в умы учеников.

Но не таков был Перов. Несмотря на полную возможность погибнуть вместе с прочими своими сотоварищами, он благодаря своим личным качествам вышел невредимым из этого училищного хаоса смутных понятий и сталкивающихся друг с другом прямо противоположных интересов преподавателей.

Приехав с матерью в Москву, молодой художник остановился у знакомой смотрительницы женского приюта, Марьи Любимовны Штрейтер, и, не откладывая, стал разузнавать об училище и условиях поступления туда. Для этого, по предложению племянника г-жи Штрейтер, он познакомился с одним художником, который, пересмотрев рисунки и этюды, привезенные Перовым из деревни, и одоблив их, посоветовал обратиться к инспектору училища, причем выразил полную уверенность в приеме Перова. Василий был в восторге от похвалы художника и решил на следующий же день, несмотря на праздник, идти в училище. Мать с г-жой Штрейтер всячески уговаривали его переждать праздник, но Перов упорно стоял на своем и на другой день, взяв с собой лучшие рисунки и двугривенный для швейцара, отправился туда. Двугривенный, как водится, помог ему проникнуть к Рамазанову, который очень сочувственно принял

его, долго расспрашивал и рассматривал рисунки и объявил Перову, что в сентябре он может прийти к нему: «Вы можете поступить в училище и если только вам никто не поправлял этого, то трудитесь, работайте, – из вас будет художник, у вас есть талант». Такой отзыв известного художника еще более ободрил как самого Перова, так и в особенности его мать, успокоив ее насчет будущности сына. Оставив его в Москве у Штрейтер и снабдив кое-какими скудными средствами, она уехала домой, и с тех пор Перов предоставлен был самому себе. Первое время Москва, развлечения и весьма понятное желание немного позабавиться сильно занимали Перова и не позволяли ему как следует приняться за работу; но все же он среди удовольствий всякого рода не забывал карандаша и кистей, рисуя что попадалось на глаза. С отцом он вел оживленную переписку, посылая ему почти все, что ни наработал. В письмах отца всегда находились указания и советы, как жить и работать, с предупреждениями от соблазнов столичной жизни; советы эти, хотя и хорошо понимаемые Перовым, тем не менее не всегда производили на него должное влияние, и юное, задорное увлечение иногда пересиливало в нем голос благоразумия. Но вскоре все это прошло: под влиянием суровой действительности и отсутствия средств первоначальный лихорадочный пыл сменился противоположными ощущениями, к которым примешивалась некоторая доля сомнения в самом себе, в своих силах; а главное, Перов остро чувствовал недостаточность общего и специального образования, мешавшую ему глубже и шире смотреть на вещи. К этому прибавилось и еще одно: отец его, обремененный семьей, не только перестал присылать ему средства, но не мог даже платить г-же Штрейтер за его содержание, что ставило Перова в невозможные условия; только благодаря необыкновенной доброте Марьи Любимовны он до самой ее смерти пользовался квартирой, где имел пристанище и скудный кусок хлеба. Больше этого г-жа Штрейтер не могла уделить ему из своих средств, и Перов мало-помалу дошел до критического положения.

Переходя от отчаяния к апатии, он почти перестал работать в классе и дома; ему все надоело, карандаш валялся из рук, наблюдения новых сцен не давали ему, как прежде, богатого материала и даже перестали его интересовать. Часто в это время тяжелого отчаяния он уходил из дома на кладбище и там предавался горьким думам о безотрадном будущем. Все больше и больше мирясь с мыслью о невозможности продолжать художественное образование, он мучительно пытался найти выход из своего отчаянного положения. Таким выходом представлялось ему получение места учителя рисования где-нибудь в уездном городишке.

Конечно, это было самым благоразумным и устраняло разом все затруднения, но Перов не принадлежал к тем людям, которые могли бы решиться так скоро и бесповоротно потушить в себе священный огонь. Он и среди отчаяния минутами иногда надеялся на неведомую судьбу, смутно веря в то, что она поможет ему выйти из затруднений. И помощь неожиданно-негаданно явилась, причем оттуда, откуда никак нельзя было ее ожидать. Будущность Перова была спасена, и на страницах летописей русской живописи появилось его блестящее имя.

Все это случилось следующим образом: в числе преподавателей училища был Егор Яковлевич Васильев, который, узнав о стесненных обстоятельствах Перова, весьма деликатно, а главное вовремя, оказал ему помощь, предложив поселиться у него на казенной квартире и пользоваться столом. Перов в письме к Одному своему приятелю подробно описывает эту перемену в своей жизни:

«... Благодетельницы моей, Марьи Любимовны, нет уже в живых! До самой смерти тяготила ее забота о моей участи: как я останусь? что мне делать? как мне быть? Однако же все эти вопросы разрешились за несколько дней до ее кончины, и она не унесла с собой в могилу скорбного чувства о моем сиротстве. Да, я понес в лице ее тяжелую утрату, но не осиротел совершенно. До сих пор не могу хорошенько уяснить себе всего, что со мной случилось, и как могло случиться все то, что случилось. Постараюсь насколько могу связно и по порядку рассказать тебе, как я устроился, – вернее, как меня устроила сама судьба моя.

Ты знаешь, что я хотел ехать в провинцию учителем рисования; откладывая со дня на день, я не решался просить училище о выдаче диплома: какой-то внутренний голос говорил мне, что спешить с этим ни к чему; притом же инстинктивно чувствовалось, что совершить нравственное самоубийство недолго, но и сознавать в 22 года свою бесполезность даже самому себе – невыносимо горько. Я медлил... на что надеялся, чего ждал? право не знаю. В один особенно прекрасный день я отправился, по обыкновению, в класс; на душе было сумрачно и гадко, – я беспрестанно ожидал, что передо мной затворят двери училища за невнесение платы. Робко поднявшись по лестнице, я вошел в швейцарскую, и между тем как снимал галоши и вешал картуз, старик-швейцар наш, подойдя, объявил мне, что Егор Яковлевич меня спрашивал и приказал послать к себе. У меня так

и опустили руки; ну, думаю, значит – конец; вероятно, запретят посещать классы... и я, печальный, пошел в античную залу. Проходя к месту, я увидел Е. Я., поправлявшего кому-то рисунок. Я раскланялся, но не решился тотчас подойти к нему, – мне казалось неловким объясняться с ним при других, да и боялся помешать ему, а потому, разложив свой портфель, принялся за работу, по временам поглядывая на Е. Я., – он на сей раз показался мне очень серьезным. Ты, думаю, догадываешься без объяснений, что Егор Яковлевич Васильев – не кто другой, как учитель рисования в гипсовых классах, куда я переведен недавно. До сих пор я знал его очень мало, знал только, что он искательно со всеми раскланивается, всем жмет руку и очень любит разговаривать с учениками, поправляя их рисунки. На вид Е. Я. маленький, кругленький, с порядочной лысиной, коротко остриженными серыми волосами на голове и такими же бакенбардами кругом всего лица; добрые черные глаза боязливо посматривают во все стороны, красивые и резко очерченные губы всем приветливо улыбаются. Сюртук он постоянно застегивает на все пуговицы, точно военный; широкий галстук хомутом опутывает его шею, а под ним вокруг шеи виднеется белый воротничок всегда чистой, хотя довольно толстой рубашки; широкие черные штаны и неуклюжие выростковые сапоги дополняют костюм его. Одни считают его очень добрым, другие называют подхалимой. Вот все, что знал я о Е. Я. и каким его видывал.

Итак, я сидел и тревожно на него поглядывал, а он рисовал, казалось, с большим вниманием, беспрестанно вскидывая глаза на антик и опуская их на рисунок. Так прошло немало времени; я больше наблюдал, чем работал: голова занята была предстоящим объяснением, а потому работа, как и следовало ожидать, не клеилась, – уж хоть бы поскорей, думал я, решили чем-нибудь; все равно один конец, а томительное ожидание нестерпимо. В это время вошел в залу один из учеников старшего класса; мне нужно было поговорить с ним по поводу рисунков, которые я брал у него домой, на квартиру. Торопливо сложив портфель, я вышел к нему на середину, к нам подошли другие ученики, и таким образом составилась кружок, которому вошедший рассказывал о счастливой находке модели – старика-богадельника. Вдруг я почувствовал, что кто-то дернул меня за полу; оборотись, я

увидел прошедшего мимо Е. Я.; неужели это он дернул меня? – подумал я, глядя ему вслед недоумелыми глазами. Между тем Е. Я., пройдя почти всю залу, как-то странно, неуклюже манил меня к себе рукой; по мере моего приближения он все более и более улыбался и, когда я уже совсем близко подошел к нему, – нерешительно и робко, точно не учитель ученику, а ученик учителю, совал мне свою руку и говорил скороговоркой: „Если вам можно-с, зайдите, пожалуйста, ко мне-с, в мою квартиру; вы знаете, где я живу-с?“ – „Как же, знаю“, – отвечал я. „Ну так зайдите через полчаса, мне нужно с вами поговорить-с“. Противной показалась мне эта излишняя вежливость: хотя человека выгнать, выгнали бы уже просто, – так нет, с соблюдением утонченной деликатности и возможных приличий, словно издеваются. „Хорошо, приду“, – отвечал я грубо. Е. Я. удивленно посмотрел на меня, улыбаясь, раскланялся, повторил: „Пожалуйста, зайдите“ – и ушел. Через полчаса я позвонил у двери в его квартиру, но мне долго не отпирали; я понял, что позвонил уж слишком осторожно и сильнее дернул ручку звонка. В квартире хрипло залаяла собака, потом послышались шаги, и наконец ключ завертелся в замке; дверь отворила мне горничная уже не первой молодости, маленькая, курносоватая и довольно нерасторопная.

– Дома Егор Яковлевич? – спросил я. „Дома; идите вон туда“, – отвечала она неласково и показала рукой лестницу направо.

Прямо против двери со входа стояла на полу большая неоконченная картина, и из-за нее раздавался голос напевающего Е. Я. Услышав шорох, он выглянул из-за картины и засуетился. Я забыл тебе сказать, что от самого порога квартиры по всем комнатам меня сопровождал противный, толстый мопс; рыча и скаля зубы, он, казалось, выжидал удобный момент, как бы половчее схватить меня за ногу.

– Пошел вон, каналья! – закричал на него Е. Я., смеясь и топая ногой – Извините-с, – продолжал он, обращаясь уже ко мне, – этот Домейка-с ужасная бестия, так и норовит поймать кого-нибудь за ногу-с, но он не кусается, разве только попугает; я очень рад, что вы пришли, – добавил он скороговоркой и опять начал нерешительно совать мне свою руку.

– Пожалуйста – вот сюда-с; трубочки покурить не желаете ли? Вы курите?

– Курю, – отвечал я сурово.

– Ну так, пожалуйста, набейте вот эту-с, она почище, закурите и садитесь вот здесь, мы потолкуем-с. А мне можно будет работать при вас? Вы позволите-с?

– Пожалуйста, – сказал я, и мне очень странной показалась такая подготовка к ожидаемому объяснению, да и сам Е. Я. казался каким-то чудаком.

Не без труда закурив поданную трубку с длинейшим чубуком, я уселся на стуле сбоку, а он не столько работал, сколько возился на своем табурете, беспрестанно ко мне поворачиваясь, – в одной руке его была палитра, в другой – кисти; наконец, усевшись плотно, он повел следующую речь:

– Я вас вот зачем пригласил-с: вы извините, пожалуйста, вы, как я вижу, человек не богатый-с.

И он глядел на меня, как будто просил прощения за такое обидное открытие. Ну, подумал я, кончай скорее, и во мне шевельнулось недоброе чувство.

– Я это заметил-с, – продолжал, запинаясь, Е. Я., – и потому хочу предложить вам... – он опять взглянул на меня как-то просительно, – не хотите ли вы у меня жить-с?

Я выпустил изо рта чубук и вытаращил на него глаза.

– У меня квартира казенная, и вы мне никакого убытка не принесете; напротив-с, доставите большое удовольствие своим товариществом... я теперь один-с; вот у меня маменька... – и он на минуту задумался и опустил глаза, – вот с ней вам трудно будет поладить... ну да вы уж как-нибудь поладьте-с... так вот-с, у меня уж и жили два ученика, да один уехал на место-с, а другой получил звание художника и работает здесь, в Москве, и я теперь один, а привык, чтобы кто-нибудь у меня жил-с, а вас-то я приглашаю потому, что видел ваши эскизы; мне кажется, у вас хорошие способности и, Бог даст, со временем из вас выйдет хороший художник-с, а вот из тех-то двоих, по совести сказать, ничего не вышло-с, – что делать? не всякому Бог дает дарование... – и Е. Я. вздохнул в раздумье, – так как же-с, что вы на это скажете? – спросил он и, не дождавшись ответа, продолжал: – Едим мы неважно-с, а сыты будем, спать вы будете вот здесь, – и он показал на дверь в коридор из комнаты, в которой мы находились. – Так вот-с: что вы скажете? Подумайте хорошенько!

Я сидел, как остоленбелый, смутно понимая, что говорил мне Е. Я. Напор мыслей и чувства до такой степени ошеломил меня, что я, кажется, во все время не моргнул ни разу: глядел и ничего не видел; сердце сильно билось, и во всем чувствовалась какая-то нервная дрожь. Что я мог сказать ему? Я вполне сознавал безграничную доброту этого великодушного человека, понимал его горячее участие к моему безотрадному положению, глубоко чувствовал всю великость его благодеяния и не мог принудить себя сказать хоть бы слово благодарности, – язык оказался несостоятельным, я задыхался и молчал. Е. Я., казалось, догадался о моем душевном состоянии; он суетливо встал, зажег спичку и предложил закурить давно погасшую мою трубку.

– Егор Яковлевич! – наконец проговорил я и хотел броситься к его ногам, целовать руки, но он поспешно скользнул в другую комнату.

– Извините-с, я сейчас, – говорил он, кланяясь с порога, – я вот только девушку кликну-с.

Оставшись один, насилу смог я хоть несколько овладеть собой.

– Вот-с моя девушка; они вам будут и белье стирать, я уж говорил им-с.

– Егор Яковлевич, я не знаю, как мне благодарить и вас, и Бога, – хотел я сказать, но он перебил меня...

– Так вы подумайте-с, поговорите с той дамой, где вы живете (он знал о ней из моих же рассказов при поправке рисунков), и, если она ничего не будет иметь против этого, переезжайте хоть завтра, хоть сегодня же, когда хотите, чем скорее, тем лучше-с; а теперь подите-ка, поговорите с ней, да и сами подумайте и скажите мне-с, я буду ждать вашего ответа, прощайте-с...

И он с обыкновенною своею манерой протянул мне свою руку; я хотел поцеловать ее, но Е. Я. быстро ее отдернул и, кланяясь, повторял: „До свиданья-с, до свиданья-с“.

– Ах, позвольте, я провожу вас, – сказал он, когда я вышел уже из комнаты, – этот каналья Домейка, пожалуй, схватит вас за ногу-с... – Он проводил меня до лестницы, подождал, пока я сошел с нее, и запер дверь, повторив еще раз: „До свиданья“.

Как я сошел вниз, как я надел в швейцарской галоши и фуражку, как очутился на улице, – право не помню: словно ветром несло меня вдоль Мещанской, где я жил; я никого не



видел, ничего не замечал, – будто ничего и не существовало кругом меня, и только войдя уже в комнату, где в кресле, у окна, сидела Марья Любимовна, опомнился и пришел в себя.

– Что с вами? – спросила она, взглянув мне в лицо с недоумением. Я бессвязно и бестолково начал рассказывать, что случилось со мной в это утро, и когда кончил, глаза ее наполнились слезами.

– Неужели моя грешная молитва дошла до Тебя, Царица Небесная! – шептала она, набожно крестясь и умильно смотря на висевший перед нею образ. – Ну, мой друг, большей радости и утешения ты не мог принести мне, – прибавила она, задыхаясь, и вдруг закашлялась. Долгий припадок мучительного кашля так утомил ее, что она всем телом откинулась на спинку кресла и в изнеможении закрыла глаза; впалая грудь ее высоко поднималась, она тяжело дышала и судорожно перебирала исхудалыми пальцами, которые дрожали на ее коленях, как высохшие листья.

Через несколько дней ее не стало, и я переехал к Е. Я.».

Это письмо прекрасно характеризует Перова. Он был из тех людей, которые свои надежды основывают не на русском «авось», а только на своих силах. Поэтому так понятны его недоумение и изумление, когда совершенно посторонний человек, каким был Егор Яковлевич, предложил ему свое покровительство и выход из отчаянной ситуации. Ему и в голову не приходила мысль, что могут найтись добрые люди, способные войти в его положение. Ему, брошенному родной семьей, это казалось просто изумительным. Восторг, с каким он встретил решение добрейшего Егора Яковлевича, – эта готовность целовать руки и чувство бесконечной благодарности, – показывает, что подобное развитие событий было для Перова совершенно неожиданным; а та искренность, которой дышит каждое слово его письма, определялась натурой его, была ему присуща, что он и доказал всей своей художественной деятельностью.

Егор Яковлевич не ошибся в своих предположениях относительно дарований Перова, который, избавившись от тяжелых дум и забот о будущем, всеми силами старался оправдать доверие этого добрейшего человека и тем самым выказать свою глубочайшую благодарность ему.

Целыми днями он занимался то в классе, то у себя дома. Наделенный необыкновенной наблюдательностью, молодой художник заносил в свой альбом все, что так или иначе останавливало его внимание; трезвая правда, которой он придерживался в трактовке интересовавших его сюжетов, уже

тогда ясно показывала, какой художник из него может выработаться. Нельзя сказать, чтобы такое направление было по душе его преподавателям; хотя они и не мешали развиваться даровитому ученику, но их мнения, направление их преподавания, наконец, постоянные разглагольствования Мокрицкого и Зарянко могли посеять в неопытном уме сначала недоумение, а потом самый ужасный хаос мнений и понятий.

К счастью, с Перовым этого не случилось; благодаря самостоятельности во взглядах и самобытности художественной физиономии его не коснулись отжившие теории Мокрицкого и новаторская деятельность Зарянко. В рассказе «Наши учителя» Перов очень подробно останавливается на этих личностях. Он изображает не только портреты Мокрицкого и Зарянко, в особенности последнего, но даже, можно сказать, типы, которые и сейчас встречаются. Одному нравится Венера, другому – Аксинья; один всеми силами старается доказать, что подражать нужно Рафаэлю и Тициану, другой же полагает все спасение в изображении каждой поры на коже, каждой случайной складки в костюме натурщика.

Из сотен учеников, поступающих в наши художественные школы, лишь небольшой процент сумеет сохранить свою физиономию, данную ему Богом, а большая часть или исказится, или погибнет для искусства.

Между тем будь преподавание поставлено правильно, умей преподаватели примениться к каждому ученику, разгадай они его способности (все ученики поступают в школу по предварительному экзамену, следовательно, им сама школа выдает аттестат в том, что они способны на дальнейшее развитие), – не могло бы быть столько грустных примеров. Впрочем, неизвестно, можно ли вообще разобраться в такой массе учеников, разгадать и правильно направить их дарования. Лучшие умы настоящего пришли к убеждению, что художественные школы с их системой преподавания, с их способом награждать и отличать успехи кроме вреда ничего не приносят.

Знаменитый писатель, сам художник-архитектор, Violet le Duc в статье «Réponse à M. Vitet à propos de l'enseignement des arts du dessin» спрашивает:

«...разве академическое преподавание устроено так, чтобы развивать интеллигенцию ученика?» – и сам же отвечает: «Академическая метода представляет две опасности: первая та, что ученики, вовсе не одаренные способностями к искусствам, научаются рисовать, стряпать произведения, так как для этого есть способы чисто механические; вторая та, что развивается исполнение чисто условное, в ущерб работе мысли... Нет, надо

начинать с расширения и увеличения интеллигенции учащегося; не следует ограничивать его горизонт стенами школы или мастерской, но доказывать ему, что все должно быть предметом его наблюдения, что он должен сперва на живой натуре, и раньше чем на картинах и статуях мастеров, схватывать выражение человеческих чувств посредством изучения жеста; что он должен разбирать внешние проявления форм, эффекты света и красок...»

Действительно, если мы будем изучать образованность не только учеников, но даже самих преподавателей, то окажется, что есть немало причин прийти в ужас и усомниться в успехах художественного воспитания, поставленного в зависимость от методов и приемов, практикуемых ныне. Да и можно ли, собственно говоря, назвать нынешнюю практику преподавания методом? Это скорее шатание с завязанными глазами, корабль без компаса и с туманной целью впереди – вот что это такое; и уж конечно она лишена разумной, ясно осознаваемой задачи и рациональной методы! Егор Яковлевич, вероятно, не принадлежал к числу таких преподавателей, коль скоро заинтересовался судьбой Перова. Сам лишенный дарования, он не смотрел завистливо на дарования других и всегда умел верно ценить и понимать людей. Личность Е. Я. Васильева обрисована Перовым в его рассказе «На натуре». Это был в высшей степени добрейший человек, которого любили и уважали ученики. Свою квартиру он постоянно разделял с кем-нибудь из них, по своему выбору, причем ученик безвозмездно пользовался стиркой и столом. Конечно, учитывая его скудные средства, большего Егор Яковлевич предложить не мог, и поэтому в сильные морозы Перов часто, за неимением пальто и теплого платья, сидел дома. Только впоследствии, когда к Егору Яковлевичу переселился Прянишников, Перов стал пользоваться его шубой, что позволило ему бывать в училище чаще, тогда как прежде посещения училища частыми быть не могли.



**Перов В. Г. Спящие дети. 1870 г.**

С переездом в квартиру Егора Яковлевича Перов повеселел, вновь принялся за работу и вскоре стал считаться одним из выдающихся по дарованию учеников.

В 1856 году в Академию был послан портрет его работы, изображавший его меньшого брата, Николая. Академия присудила Перову малую серебряную медаль. Эта первая награда ободрила художника, и он с жаром принялся за картину на большую серебряную медаль. Сюжетом он выбрал приезд станового на следствие. Становой, с бурбонской, грубой физиономией, только что, должно быть, приехал в волостное правление; дорожный погребец раскрыт, из него вынута закуска; графин с водкой вносит волостной старшина, видимо старающийся всеми силами заслужить благосклонность начальства. Письмоводитель с жалким подвязанным

лицом копается в бумагах, не забывая, впрочем, скосить глаза на поднос с соблазнительной сороковкой. Перед станковым в разорванной рубашке, со связанными руками стоит несчастная жертва его правосудия, которую под руку держит сельский староста со значком на кафтане. У порога волостного суда мужичонка вяжет пучок розог. Таково нехитрое содержание этой картины. Между тем, вдумываясь в него глубже, увидим, что Перов затронул этой картиной одну из самых мрачных сторон нашей общественной жизни.

В литературе уже появились «Губернские очерки» Щедрина, где были задеты и беспощадно разобраны некоторые явления русской дореформенной жизни. Правда и искренность, звучавшие в этих очерках, обратили внимание тогдашнего общества на действительность, заставили о многом задуматься. Всегда серьезно настроенный и чуткий к проявлениям народной жизни, Перов ухватился за блеснувшую в голове мысль изобразить ее неприглядную сторону; юношеские впечатления помогли выбрать сюжет, а любовь к «униженным и оскорбленным» довершила остальное. Посланная в Академию картина обратила на себя всеобщее внимание; о ней заговорили в печати, осыпали ее похвалами и предсказывали молодому автору блестящую будущность.

Вот что писал Рамазанов в «Московских ведомостях»:

«В этом произведении юного художника видно, кроме природного дарования к изображению сцен народного быта, еще и замечательное художественное исполнение: задуманный сюжет сочинен, обставлен и исполнен весьма удовлетворительно; что касается до характеров, то в каждой фигуре видим мы столько выражения, что при большей опытности художник обещает быть наряду с лучшими жанристами. Рассмотрите эту картину внимательнее...»

Большинство критиков находили в картине несомненные достоинства; она звучала чрезвычайно верно, в унисон общему направлению, и, кроме того, сюжет ее безусловно говорил о большой наблюдательности автора и был передан художественно правдиво.

Академия удостоила Перова большой серебряной медали. Нужно было теперь заработать малую золотую. Для этой цели Перов взял сюжетом «сцену на могиле» на слова песни: «Мать плачет, как река льется; сестра плачет, как ручей течет; жена плачет, как роса падет – взойдет солнышко, росу высушит». Изображение разной степени горя этих женщин занимала

Перова; идея использовать подобную тему для картины была и новой, и чрезвычайно трогательной. Сочинив эскиз, он принялся за работу. Посредине комнаты было сооружено из всевозможного домашнего хлама возвышение, вроде надгробной насыпи. Натурщиками служили ему старуха, мать Егора Яковлевича, горничная и кухарка. Всю осень и часть зимы 1858 года Перов проработал над этой картиной; но, несмотря на похвалы всех видевших ее, остался недоволен и поэтому не послал ее в Академию; почему-то ему показалось, что он еще слаб в рисунке. Это предположение заставило его снова вернуться в гипсовые классы училища и наравне с прочими учениками штудировать всевозможных аполлонов, венер и психей. Конечно, это не могло продолжаться долго: человек, вкусивший всю прелесть творчества и самостоятельного труда, должен был соскучиться на простой механической работе, и притом Перов вовсе не был так слаб в рисунке. Если ему чего и не доставало в то время, так это большей сочности письма и красок, чем он, впрочем, страдал почти целую жизнь, избавясь от этого недостатка только в конце своей деятельности.



## **Перов В. Г. Сцена на могиле 1859 г.**

Подвернувшийся мотив для новой картины заставил его бросить вечерние классы и приняться за композицию. Картина должна была изображать сына дьячка, получившего первый чин. Как в картине Федотова «Первый орден», так и у Перова главное действующее лицо – надутый, безмозглый чиновник из писцов, сознающий, что с наградой снизошли на него и все соответствующие привилегии и льготы.

Это сознание своего исключительного положения, эта жажда поскорей узнать на деле, что значит коллежский регистратор и Станислав третьей степени, просто-таки написаны на их лицах. Но у Федотова все же чиновник симпатичнее, чем у Перова. У последнего он вышел таким, каким только и может быть сын у такого папеньки, как изображенный на картине дьячок, и у такой маменьки. Сколько самого бессмысленного, животного восторга в глазах чадолюбивых родителей! Сколько тупой чванливости на лице у виновника этих восторгов! Узкий лоб, крупные губы и развитые челюсти – все это такие признаки, при которых люди, их имеющие, никак не могут называться симпатичными и внушать доверие; эти люди, чуть только почувствуют почву под ногами и некоторую безнаказанность, становятся деспотами, и притом самыми тупыми, бессмысленными, деспотами не по характеру и наклонностям, а прямо из желания быть ими. Во всей фигуре, в позе, осанке вы чувствуете, что это – будущий гроза подчиненных и искатель у начальства. И рядом с этой олимпийской фигурой – маленький, тщедушный портной с мотком ниток и с мелом в руке. Выражение его лица – смесь почтительности и иронии. «Как ты ни топорщся и ни раздувайся, а ты не больше, как коллежский регистратор – китайский император», – думает он.

Вообще характеры всех действующих лиц в картине разработаны и выражены превосходно. В то же время тщательное, добросовестное, все же, впрочем, несколько сухое письмо вполне заслуживало малой золотой медали. На выставке эта картина, а также и «Сцена на могиле» (Перов отправил обе картины в Академию) обратили на него внимание всех. В печати опять появилась масса хвалебных статей. Его сравнивали и с Островским, и с Щедриным, находили, что Перов – продолжатель Федотова. Мельников в «Светоче», сравнивая этих двух художников, писал:

«Не раз уже перо комика и карандаш художника преследовали и осмеивали эту несчастную слабость наших



простых людей гоняться за переходом в высшее сословие... Но, всматриваясь в дело внимательно, кто не сознается, что под комическим складом этой стороны жизни видна и обратная сторона медали, возбуждающая что-то другое, кроме смеха... Пусть же литература рисует нам эти жалкие типы в сатире, пусть карандаш и кисть осмеивают их в карикатуре, мы будем смеяться, но так, как учили нас Гоголь и Островский».

В особенности точно было угадано направление дарования Перова в статье журнала «Искусство». В ней было прямо сказано, что сила Перова – в его знании почвы, в его народности, подобно Островскому. Эта верность оценки оправдалась впоследствии, когда Перов, уехав за границу, принужден был вернуться назад именно вследствие того, что потерял почву под ногами.





## **Перов В. Г. Портрет А.Н. Островского.1871 г.**

Картина действительно обратила на себя внимание, и многими известными литераторами по ее поводу были написаны статьи. Укажем на статьи Я. Полонского и Ковалевского. Почти все статьи были хвалебные, как картина и заслуживала, и только «Московские ведомости» не разделяли всеобщего восторга, находя, что она скучна по мысли и суха по исполнению.

Но особенно сильная полемика разгорелась, когда Перов написал картины «Проповедь в селе» и «Крестный ход на Пасхе».

По поводу последней картины вступили в горячий спор два лица, оба так или иначе принадлежавшие художественному миру. Один из них – известный критик В. Стасов, а другой – не менее известный художник Микешин. Первый хвалил за правду и искренность, за верно подмеченные и переданные типы, находил, что искусство должно заняться такого рода сюжетами; второй писал, что подобное направление убивает настоящее высокое искусство, унижает его, показывая только неприглядную сторону жизни, что не может служить достойной целью; жалел о былых временах, о сюжетах из «Илиады» и «Одиссеи» и вообще наговорил немало. Кто был здесь прав – решить нетрудно. Реальное направление с того времени и до нашего не прерывалось; оно воспитало и продолжает воспитывать многих наших знаменитых художников, и понятно, что искусство этим не будет ни унижено, ни тем паче убито.

Даже администрация вмешалась. Академия получила предписание немедленно снять картину «Крестный ход», а купившего ее известного владельца галереи картин Третьякова обязали подпиской не давать ее ни на какие публичные выставки.

Кроме этих двух картин на той же выставке была и третья – «Чаепитие в Мытищах». Сюжетом послужила сцена, виденная Перовым во время одной его поездки по московским окрестностям. Слишком сильная доля тенденции и обличительные мотивы не могли здесь подкупить ни публику, ни критику так, как в картине «Крестный ход», в которой кроме этого было то, чего не хватало «Чаепитию», а именно новизна и оригинальная смелость сюжета, что всегда, и особенно в то время, привлекало к ней внимание и симпатии многих.



**Перов В. Г. Чаепитие в Мытищах, близ Москвы 1862 г.**

На выставке 1862 года появилась его прелестная картина «Дилетант». Майор, возвратившись с учений домой, сидит у мольберта с палитрой и кистями в одной руке и с трубкой в другой. Откинув голову назад, он любуется своим произведением, вероятно, каким-нибудь «ландшафтом» с мостиками, ручейками, беседками и т. п. Сзади него, с ребенком на одной руке, стоит его жена в утреннем костюме и не может оторваться от мазни своего благоверного. «Ах, как хорошо! Ты бы, Николаша, вот сюда написал бы лодочку, а в лодочке – меня и себя, когда мы были жених и невеста...» – «Ну, матушка, чего захотела... не прикажешь ли изобразить и твою матушку?...»

Эта чрезвычайно милая и верная жанровая сценка прошла почти не

замеченной в тогдашней печати. Что же делать? То было время горячей и упорной борьбы, и такие сюжеты не могли привлекать внимания: от художника требовали большей чуткости к общественным интересам и большей пряности, если можно так выразиться, в выборе сюжетов.

Несмотря на разноречивые мнения и, может быть, вследствие того интереса, который был возбужден появлением «Проповеди в селе» и «Крестного хода на Пасхе», Академия сочла нужным признать Перова заслуживающим большой золотой медали.

Эта награда давала ему возможность побывать на средства казны за границей; но он не сразу воспользовался ею, все лето вместе с Прянишниковым проведя под Москвой, куда часто приезжал к своей невесте Елене Шейниц, племяннице Резанова. Только весной 1862 года, уже женатым, уехал он за границу.

## Глава III

*Жизнь за границей. – Париж. – Просьба о дозволении возвратиться. – Мотивировка этой просьбы. – Ходатайство Совета Академии. – Возвращение. – «Трапеза». – «Проводы покойника». – «Очередная у бассейна». – «Тройка». – «Приезд гувернантки». – «Сцена на почтовой станции». – «Гитарист». – «Мальчик-мастеровой». – «Чистый понедельник». – «Учитель рисования». – «Божья Матерь и Христос». – Перов начинает заниматься портретной живописью. – Лучшие его вещи в этом жанре. – «Последний кабак». – «Сцена у железной дороги». – «Птицелов»*

Всю художественную деятельность Перова можно разделить на три эпохи. Первая – увлечение его почти что исключительно сюжетами этического и сатирического характера, куда входит весь период его пребывания в училище и Академии вплоть до получения большой золотой медали; вторая эпоха – время господства более спокойного и менее тенденциозного направления, деятельность его в числе членов Товарищества передвижных выставок; и, наконец, последняя – период, когда он был занят исключительно русской историей и религиозными сюжетами. Две первые эпохи вполне определяют его художественную физиономию, последняя тоже немало добавляет к его репутации; может быть, проживи он дольше, ему бы и удалось сделать больше в этой области. На это указывает его колоссальная картина «Никита Пустосвят», некоторые фигуры которой могут послужить нам для верной оценки его понимания истории. Но об этом мы скажем в свое время, а теперь займемся дальнейшим изложением его биографии. Итак, с женой он уехал за границу. Побывав в Берлине, в Дрездене, он приехал в Париж и решил здесь остаться на год или два. В своем донесении конференц-секретарю Ф. Ф. Львову он пишет:

«По отъезде моем за границу я до сих пор еще не мог известить вас о месте постоянного моего жительства; но теперь, остановившись в Париже, я думаю прожить здесь около года, а потом отправиться ненадолго в Италию, и оттуда буду просить позволения возвратиться в Россию. Осмотревши галереи в Берлине, в Дрездене и в Париже, я с нетерпением ожидаю выставку, которая откроется 1 мая. Кроме того, я имел случай

быть в мастерских обоих Ахенбахов, Иордана и Вотье, чем обязан г-ну Ляму, который в прошедшем году из нашей Академии получил звание академика; он просил меня передать вам его искреннюю благодарность за внимание к нему, причем просил сказать, чтобы русские, отъезжающие за границу, адресовались к нему, а он очень будет рад показать все замечательное в Дюссельдорфе. Я нанял в Париже мастерскую, работать же начну только с 15 апреля, потому что ранее не освободится ни одной мастерской. Не знаю, удастся ли мне до здешней выставки съездить в Лондон, потому что там тоже будет выставка, и мне бы очень хотелось побывать там. Вчера мы с И. И. Соколовым были на вновь открывшейся постоянной выставке; там много картин, но мало хорошего, кроме двух или трех, и то не знаменитых. В отношении художественном Париж представляет много интересного: сцены на каждом шагу и занимательны по разнообразию; я сделал несколько эскизов, но на котором остановлюсь – не знаю и потому не могу вам написать, какой сюжет буду исполнять. Хочу попробовать писать на доске, изучая Месонье, – не знаю, как пойдет. Более сообщить ничего не имею, а когда начну писать, то пришлю чертеж своего сюжета».

По следующим его письмам в Академию можно видеть, что он несколько раз брался за кисти. Так, он начал большую картину с очень сложной композицией, «Праздник в окрестностях Парижа», и другую – «Продавец песенников», обещал прислать фотографические снимки с них, но не мог ни кончить этих картин, ни исполнить своего обещания.

Причину этого мы находим в его письме к конференц-секретарю от 4 июня 1864 года. Вот что он в нем пишет:

«Осмеливаюсь просить Совет о позволении мне возвратиться в Россию. Причины, побуждающие просить меня об этом, я постараюсь здесь представить: живя за границей почти два года и, несмотря на все мое желание, я не мог исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна, – незнание характера и нравственной жизни народа делает невозможным довести до конца ни одной из моих работ; я уведомлял Совет Академии о начатых мною работах, которыми я занимаюсь и в настоящее время, и буду иметь честь их представить в Академию в октябре месяце этого года, но не как конченные картины, а как

труды для разработки технической стороны искусства; посвятить же на изучение страны чужой несколько лет я нахожу менее полезным, чем по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов как городской, так и сельской жизни нашего отечества. Имею в виду несколько сюжетов из русской жизни, которые я бы исполнил с любовью и сочувствием и, надеюсь, более успешно, чем из жизни народа мне мало знакомого; при этом желание сделать что-нибудь положительное и тем оправдать милостивое внимание ко мне Совета дает мне смелость надеяться на снисхождение к моей покорнейшей просьбе. При всемилостивейшем разрешении Совета Академии о моем возвращении в Россию я прошу прислать мне подъемные деньги на обратный путь. Получивши разрешение и деньги, поеду на два месяца по Италии, откуда возвращусь прямо в Россию, где надеюсь написать зимою картину, а лето 1865 года посвятить на этюды и путешествия».

Напечатанные курсивом слова чрезвычайно важны не только для полной характеристики художественной и нравственной сторон личности Перова, но и для анализа всего последующего развития русского искусства.

Еще покойный А. Иванов писал, что русскому художнику незачем ездить за границу, но не так ясно сумел сформулировать свою мысль, как Перов.



**Перов В. Г. Голубятник. 1874 г.**

Последний поставил вопрос ребром, и вся его художественная profession de foi<sup>[2]</sup> выразилась в этих немногих словах, общий смысл которых в том, что художнику прежде всего необходимо быть правдивым; где же лучше и вернее достигается это, как не дома, на родине, где все знакомо и мило его сердцу?

Эти слова легли в основание художественных понятий всего нынешнего поколения художников. Быть может, ими немного и злоупотребляли, но «где рубят лес, там щепки летят», а что приходилось действительно расчищать дремучий лес спутанных понятий и представлений об искусстве, это мы видим на примере многолетней борьбы Товарищества передвижных выставок с Академией.

Как бы там ни было, Совет Академии в этом случае поступил согласно желанию Перова. В июле был представлен доклад министру двора:

«Находящийся за границею пенсионер Академии по живописи народных сцен (genre), Перов, просит о дозволении возвратиться в Россию, не ожидая окончания трехлетнего срока, назначенного по § 132-му устава Академии 30 августа 1859 года для занятий за границей, объясняя, что в течение двухлетнего пребывания его в чужих краях он постоянным изучением успел уже разработать техническую сторону живописи, насколько ему силы позволили, и теперь желал бы исключительно заняться сюжетами из городской и сельской жизни в России, как более ему знакомой. Академия, принимая во внимание доказанный пенсионером Перовым талант и любовь его к изучению русского народного быта, находит, что возвращение его в Россию после двухлетних занятий за границей, с прибавкой остающегося не выданным ему за границей пенсионера на один год к трехлетнему содержанию для путешествия по России, было бы весьма для него полезно, – имеет честь покорнейше просить Ваше Сиятельство об испрошении на то Высочайшего Его Императорского Величества соизволения».

Вследствие такого ходатайства Академии Перову было высочайше разрешено возвратиться в Россию.

В письме ко Львову он чрезвычайно благодарит его за успешное исполнение просьбы и в то же время сообщает, что он, Перов, посылает для выставки две картинки: «Нищие на парижском бульваре» и «Парижские Шифонье» – и прибавляет: «А большие картины я оставил писать: *нет сил, недостает терпения кончить вещи, начатые по неопытности*».

Чем больше вникаешь в характер такой личности, как Перов, тем больше и больше изумляешься той громадной правдивости, которая была в нем и составляла его неотъемлемую часть. У нас еще несколько раз будет случай констатировать эту черту его характера, которая во многом мешала ему, главное же, не позволяла устроиться более обеспеченно.

Осенью 1864 года Перов возвратился в Россию и поселился в Москве в доме Резанова, дяди своей жены. Теперь для него настала пора самой продуктивной работы. Множество знакомых типов, сцен и положений обступили его с первого же дня, и он горячо принялся за работу.

Еще будучи за границей, он задумал большую, сложную картину из



монастырской жизни, имеющую по тенденции много общего с «Чаепитием в Мытищах».

Сцена представляет монастырскую трапезную. Огромная светлая зала вся уставлена столами, которые ломятся под тяжестью обильных яств и питья. Идут поминки после похорон какого-то богатого купца. Со стен трапезной на пирующих монахов сурово смотрят изможденные лики святых... в глубине залы висит огромное распятие. На раскрасневшихся лицах пирующих написаны самые разнообразные чувства. Одни еще не успели достаточно вкусить от плодов земных и поэтому ведут беседу о сладости плодов небесных; другие же все свои помышления сосредоточили на соблазнительных яствах, так вкусно и аппетитно выглядящих. Некоторые заняты опоражниванием блюд в свои огромные карманы... другие ссорятся с лакеями, чересчур медленно исполняющими приказания... но все, видимо, довольны поминками, обилием кушаний и весело поминают покойничка, благодаря щедрых наследников. Только в углу, у самых дверей трапезной, приютились какие-то сморщенные, несчастные существа, как будто бы даже не совсем гармонирующие с общим веселым и довольным настроением... Впрочем, подобная дисгармония несколько не нарушает аппетита пирующих: к этому они привыкли...

Такова общая композиция этой картины. Вследствие различных обстоятельств она не появилась на выставке 1866 года и была представлена публично только на посмертной выставке произведений Перова, довольно сильно переписанная им. Кроме нее Перов написал для конкурсов в Московском и Петербургском обществах любителей художеств и поощрения художников две картины: «Проводы покойника» и «Очередная у бассейна».

С картины «Проводы покойника» начинается вторая эпоха художественной деятельности Перова. Видимо, его уже не удовлетворяло сатирическое направление, и он перешел к более драматическим сюжетам, полным грусти и сожаления об «униженных и оскорбленных». Нужно признаться, что такой поворот от слишком тенденциозных сюжетов к сюжетам более спокойным и поэтому более художественным пошел Перову на пользу. Направление осталось то же, но отношение к жизни изменилось: не было уже того задорного юношеского пыла, когда хочется поучать других и кажется, что своими произведениями можно переменить общее мнение, когда хочется все накипевшее негодование вылить в ярких и сильных образах, сопоставив массу противоположностей, когда верится, что таким путем можно достичь намеченной цели.



**Перов В. Г. Блаженный. 1875—1879 г.**

Жизнь понемногу делала свое дело, и задор молодости сменился более спокойным и объективным отношением к окружающему. Перов уже более не поучает, не старается посредством сатиры будить общественную мысль; тем не менее, симпатии его остаются все теми же: обездоленные, несчастные занимают главное место в его картинах; грусть, а иногда и ужас охватывают зрителя при взгляде на эти глубоко прочувствованные сцены, на эти изможденные лица, на драматизм положений... Вот первая картина в ряду этого цикла – «Проводы покойника».

Глухая зимняя пора. Сугробы снега намел по сторонам дороги лихой ветер. Макушки оголенных деревьев качаются и скрипят, по небу ползут тяжелые тучи... Серо на небе, серо на земле, и тяжело на душе у бедной бабы, везущей на погост гроб с телом мужа. Сидя на переднем конце гроба, она, кажется, забыла об окружающем ее мире, не чувствует ни ветра, что треплет концы ее платка, ни мороза, проникающего сквозь ее залатанный старый полушубок. Она вся ушла в тяжелую думу: «Что делать, чем жить и кто поддержит ее в непосильной работе?.. Жил покойник – было как будто хорошо, а может быть, и не хорошо, и не богато, но зато нужда тяжелая, из которой выбиться нельзя и которой конца-краю нет, не смела заглянуть в их избенку. А теперь?..» И она все ниже и ниже склоняет свою голову, все тяжелее становится у нее на душе... А по сторонам гроба в розвальнях лежат укутанные в рваную одежду ребята. Они притихли; они понимают, что мамке тяжело и не до них. Клячонка с голоду тяжело переступает с ноги на ногу; ветер рвет ее косматую гриву и треплет из стороны в сторону хвост; тяжело ей везти всю семью, взбираться на пригорок, откуда уже виднеется вдали утонувшая в сугробах убогая церковь...

Саврасушка, трогай...  
Натягивай крепче гужи...  
Служил ты хозяину много,  
В последний разок послужи...

Один Серко не унывает... Задравши хвост, он весело бежит рядом с розвальнями... Ему и при покойничке не доводилось сытно есть, так что не привыкать, стать, к голодухе.

«Очередная у бассейна» принадлежит к тому же ряду картин. Бросаются в глаза непроглядная нищета и убожество этих собравшихся около фонтана людей, ждущих своей очереди нацедить ведро воды. Обе картины, посланные: первая в Петербург в Общество поощрения художников, а вторая в Московское общество любителей художеств, заслужили на конкурсе первые премии. Наш известный писатель Д. В. Григорович, будучи в то время секретарем Общества поощрения художников, следующим образом отзывался об одной из этих картин:

«Произведение Перова в ряду лучших произведений того же рода русских художников достойно занять всегда видное место... Картина эта показывает художника, одаренного истинным,

живым и совершенно самобытным талантом, художника, обдумывающего свои произведения, творящего без спеха, с той любовью и вниманием, какие может дать человек, смотрящий серьезно на искусство, которому служит».

«Тройка», или «Ученики-мастеровые везут воду», «Приезд гувернантки в купеческий дом» и «Сцена на почтовой станции» рисуют нам тяжелое, унижительное положение людей, обреченных на наемный труд.

Особенно характерна в этом отношении картина «Приезд гувернантки». Вся купеческая семья высыпала навстречу бедной женщине. «Сам» так торопился познакомиться с будущей воспитательницей своих чад, что даже не потрудился одеться приличнее: как был в халате, так и вышел в переднюю. Бесконечная тупость и самодурство разлиты во всей его фигуре; «моему нраву не препятствуй» – чувствуется в этом ожирелом теле, в этих скотских, бессмысленно устремленных на приезжую глазах. А что за фрунт его сынок, стоящий у притолки, можно догадаться по выражению, с которым он смотрит на гувернантку. Тяжело придется ей в этой семейке, и не много нужно прозорливости, чтобы решить, что она, промаявшись с сорванцами некоторое время, сбежит от них куда глаза глядят.

В «Тройке» перед нами дети, отданные в учение к мастеровому и вместо того, чтобы учиться, принужденные исполнять всевозможные хозяйственные и домашние работы. Так, теперь хозяин приказал им привезти бочку воды, и они, надрываясь и коченея на жестоком морозе, спешат исполнить это приказание. Тяжело тянуть им в гору огромную обледенелую бочку – мимо кремлевских стен, с которых ветер несет заиндевелый снег, больно секущий их изможденные лица.

Наряду с картинами подобного содержания Перов пишет картинки, если можно так выразиться, без всякого содержания, но зато отличающиеся необыкновенно тонкой выпиской, очень мало или почти не уступающей Месонье, произведения которого Перов особенно любил и изучал, будучи за границей. Из картин подобного рода назовем «Гитариста» и «Мальчика-мастерового, засмотревшегося на попугая».



**Перов В. Г. Гитарист-бобыль. 1865 г.**

Давая отчет Академии как ее пенсионер, Перов в своем донесении при описании своих работ говорит: «...со всех моих картин, как прежде написанных, так и тех, которые пишу теперь, я предпринял снять фотографии и составить альбом; первая тетрадь уже готова, и потому имею честь предложить Совету принять ее и следующие тетради в виде полного отчета о моих занятиях прошедшего и будущего времени».

На парижскую всемирную выставку 1867 года были посланы в числе прочих картин русской школы также и произведения Перова, которые заняли одно из самых видных мест в художественном отделе и заслужили всеобщие похвалы французской и иностранной печати. Публика также не прошла мимо этих маленьких полотен, где так ярко выразилось

мировоззрение русского художника.

В том же году Перов прислал на академическую выставку четыре картины: «Чистый понедельник», «Учитель рисования», «Утопленница» и «Божья Матерь и Христос у житейского моря».



**Перов В. Г. Утопленница. 1867 г.**

Обычная грустная нота звучит в «Учителе рисования» и «Утопленнице». Первая картина изображает старого учителя, ожидающего прихода своего богатого ученика. Сидя у стола, на котором разложены бумаги и оригиналы, он грустно задумался о своей погубленной жизни. Быть может, у него был талант, но тяжелые условия жизни заставили его взяться за преподавание; и вот, в молодости мечтавший о великих творениях, он в старости вынужден поправлять носы и губы, нарисованные каким-нибудь богатым учеником. Грустная и глубоко правдивая картина! Вероятно, на эту тему натолкнула Перова печальная участь художника Шмелькова, при всем своем таланте принужденного существовать исключительно уроками.

Еще более захватывающее впечатление производит «Утопленница». Серое утро только что наступило, и туман, еще не успевший подняться,

заволакивает весь задний план. На берегу лежит вынутый из воды труп молодой женщины... Примостившись у вытянутой на берег лодки, сидит городской и с полным безучастием, покуривая свою носогрейку, смотрит на труп... В этой скромной, маленькой картинке заключается и жгучая сатира на наши общественные нравы и взаимные отношения, и вопрос, над разрешением которого билось и продолжает биться немало философов. Много можно передумать и понять, смотря на нее... В ней Перов поднялся почти до высоты философского разрешения жизненных вопросов, и, обладая живописью более могучими средствами, чем краски и кисти, эта картинка, быть может, произвела бы не меньшее впечатление, чем целый ряд проповедей о любви и сострадании к ближнему.

На эту тему Перовым впоследствии был написан чрезвычайно поэтичный рассказ «Фанни под № 30», где описывалось несчастное создание, грешное телом, но целомудренное душой; об этом рассказе и о других литературных опытах Перова мы поведем речь в свое время.

«Чистый понедельник» изображает московских Филемона и Бавкиду, возвращающихся из бани домой с вениками под мышкой и связкой бубликов в руках... На лицах у этой четы написано полное довольство от сознания важности исполненного долга: «Вот и довелось попариться, теперь бы за самоварчик», – приблизительно так думают они.

«Божья Матерь и Христос у житейского моря» как серьезная картина на религиозную тему, быть может, и удовлетворяет потребностям мистически настроенного ума, но своим появлением на выставке она возбудила немало толков в печати и в публике. Г-н Стасов находил эту картину совершенно неудачной как по стремлению художника изобразить воздержание от страстей, так и по исполнению. Вообще, можно сказать, что этот род живописи никогда не давался Перову, несмотря на неоднократные его попытки.

Академия за эти картины присудила ему звание академика и ходатайствовала через министра двора перед государем императором о продлении его пенсионерского содержания еще на два года для того, чтобы «дать ему возможность трудиться еще некоторое время без заботы о насущном содержании, особенно в настоящее тяжелое для художников время, когда нет сбыта их произведений».

На этой выставке произошел случай, имевший влияние на последующую деятельность Перова. Дело в том, что один ученик Московского училища живописи и ваяния, некто Брызгалов, желая избежать солдатчины, с отчаянием стал просить Перова помочь ему в этом. Перов согласился руководить его работой, и хотя Брызгалов чрезвычайно



плохо написал свой этюд «Старик-читальщик», но все же получил звание художника благодаря тому, что Перов прошел этот этюд с начала и до конца.

Мало того – Брызгалову присудили золотую медаль за экспрессию, чего не удостоился даже сам Перов. Удивленный таким успехом, Перов решился начать писать картины крупных размеров, а также принялся за портреты в натуральную величину. На академической выставке 1868 года появились два таких его произведения: этюд юродивого («Фомушка-сыч») и портрет Ф. Ф. Резанова.

Первое считается одним из лучших созданий Перова по глубине и верности, с которыми передан психологический облик изображенного. В этом отношении Перов до сих пор не имеет себе равных среди наших современных художников. Он был необыкновенно тонким психологом, умевшим часто на лету схватывать характеристические черты человека и переносить их на полотно. Для Перова всегда на первом плане стояли данные внутреннего, психофизического свойства. Начиная писать чей-нибудь портрет, он старался проникнуть в душу изображаемого, уловить характерные особенности этой души; он не довольствовался, подобно другим портретистам, передачей только внешнего облика; поэтому все его портреты настолько живы, что невольно с языка, при взгляде на них, срывается восклицание: «Как живой!» Все его картины точно так же носят следы упорной и сосредоточенной разработки психологической стороны, разрешения психологической задачи или, подобно «Фомушке-сычу», попытки решить и передать живую психологическую загадку. Перова никак нельзя назвать прекрасным живописцем: он не владел красотой форм и красок и, кажется, никогда особенно не гнался за этим, но зато он был великий художник, поэт кисти и тонкий психолог.

На той же выставке были представлены две другие его картины: «Последний кабак у заставы» и «Сцена у железной дороги». Первая из них содержала глубоко прочувствованный мотив: пара крестьянских саней, запряженных в одну лошадь, стоит у кабака, из окон которого льется свет на зимнюю дорогу.

Вторая – «Сцена у железной дороги» – представляет кучку мужиков и баб, стоящих в изумлении перед паровозом железной дороги. Разнообразие выражений на лицах мужиков показывает, насколько добросовестно Перов относился к своей задаче и каким психологом он был. Эта картина получила первую премию от Московского общества любителей художеств на конкурсе 1868 года. Из портретов, написанных в 1869 году, обращают на себя внимание портреты В. В. Безсонова, А. Ф. Писемского и А. А.



Борисовского. Эти портреты, как и прежние, замечательны своим тонким психологизмом, а портрет Борисовского, кроме того, – совершенством колорита. Готовясь писать его, Перов нарочно ездил в Петербург, чтобы скопировать в Эрмитаже несколько портретов старинных мастеров: Ван Дейка, Веласкеса, Креспи.

Перову были не чужды также и элегические мотивы. Раньше мы упоминали о том, что он был записной охотник, страстно любивший все виды этого развлечения; постоянная работа мысли, направленная почти исключительно в отрицательную сторону, утомляла его, и он иногда для развлечения отправлялся в глушь, на охоту, и там со свойственной ему наблюдательностью подмечал характеры, типы и сцены. Перов, автор «Проповеди в селе», «Крестного хода на Пасхе» и других вещей с резко выраженной тенденцией, в то же время был автором «Птицелова», «Рыболова» и «Охотников на привале». В этих вещах вы встречаетесь уже с новой стороной его художественного дарования. Насколько он был силен и резок в картинах с обличительным содержанием, настолько в своих элегических произведениях он делался поэтом природы и мирных занятий. Добродушный юмор разлит в этих картинах. То и дело бросается в глаза верно подмеченная невинная страстишка. Его мастерство рассказать сюжет, подчеркнуть незаметно для зрителя то, на что нужно обратить внимание, тонкость экспрессии обыкновенно приковывали всеобщее внимание.

«Птицелов» появился на выставке 1870 года...

Старик, вероятно бывший дворецкий, растянулся на земле и, насвистывая в дудочку, жадно следит за западней, держа наготове в руке конец веревки. Позади него сидит внучок и с нетерпением ждет, когда можно будет бежать вынимать попавшуюся птичку.

Чрезвычайно характерна фигура старика; кому приходилось видеть этот теперь уже вымирающий тип старых слуг, живущих на покое на пенсию от господ, тот несомненно сейчас же узнает в нем одного из представителей высшей деревенской иерархии. Мне он представляется непременно дворецким, каким моя память сохранила этот тип. Лежа на земле за толстыми деревьями, в бархатных сапогах, птицелов тихонько посвистывает в дудочку. Он весь ушел в это занятие, в то же время зорко наблюдая старческими, немного подслеповатыми глазами за западней. Кругом тихий, теплый осенний день – листья уже достаточно пожелтели и устилают пушистым ковром землю.

Можно прямо сказать, что в этой картине Перов превзошел самого себя. Вместе с «Проводами покойника» эта картина – лучшее произведение его, по силе рассказа поднимающееся почти до высоты литературного

произведения. Здесь все понятно, чрезвычайно поэтично и в то же время необыкновенно просто.

В. В. Стасов находит много общего между Тургеневым и Перовым. Это сравнение, по нашему мнению, очень удачно, гораздо удачнее параллели между Мусоргским и Перовым. «Птицелов» как будто выхвачен из лучших рассказов Тургенева, написан не менее талантливо, живо и увлекательно и полон самой ясной свежести и задушевной прелести. В чисто техническом отношении эта картина представляет собой шаг вперед; она даже колоритна, что было замечено всеми знатоками и присяжной критикой. За нее Перов получил звание профессора, оставаясь в то же время пенсионером Академии.

Любопытен его эскиз «Беседа двух студентов с монахом», сделанный им тогда же. Это совсем неоконченное произведение, но, однако, зритель вполне понимает, в чем дело. Два противоположных направления случайно встретились и не преминули сначала вступить в разговор, а потом завести и спор.

«Помилуйте, что вы говорите, – усовещивает один студент монаха. – Дарвин в своем труде „Происхождение видов“ говорит, что...» – и пошел чесать, сыпля терминами, вставляя цитаты. Монах разбит на всех пунктах, приперт к стене, и ему ничего не остается делать, как, возведя очи горе, отдаться великодушию победителей. Где ему, наивно и чисто верующему, с душой, в которую никогда до этой встречи не западало сомнений в правоте исповедуемых убеждений, спорить с такими учеными господами, каковы эти студенты. И пойдет он от них с отуманенной головой, поняв из пятого в десятое всю эту ученую рацею... Прощай, душевный мир и ничем невозмутимое спокойствие!

В 1870 году Перов последний раз участвовал со своими произведениями в академической выставке.

Следующий год он провел в хлопотах по организации Товарищества передвижных художественных выставок, членом которого являлся около пяти лет. Об этом мы скажем более подробно в следующей главе, а теперь упомянем, что в 1867 году Перов перенес большое горе: у него умерла сначала жена, а потом двое старших детей, сын и дочь; остался в живых только младший, Владимир. Кроме того, потрясенный этой потерей, он сам опасно заболел.

Впоследствии, в 1874 году, впервые ясно обозначились признаки той болезни, которая преждевременно свела его в могилу.

## Глава IV

*Товарищество передвижных выставок. – Разрыв с академией. – «Охотники на привале». – «Рыболов». – «Выгрузка извести». – Перемена в Перове. – Размолвка с членами Товарищества. – Письмо к Крамскому. – Деятельность в качестве преподавателя. – Взгляд на искусство. – Верецагинская выставка и письма Перова к В. Стасову. – «Пугачевский бунт». – «Никита Пустосвят». – Значение этой картины. – Письмо Лескова. – Религиозные сюжеты. – Литературная деятельность Перова. – Его рассказы. – Портрет государя императора. – Болезнь. – Смерть. – Посмертная выставка.*

Товарищество передвижных художественных выставок возникло на развалинах бывшей Санкт-Петербургской артели художников, большинство членов которой вступило в его состав. Артель образовалась из тринадцати молодых академистов, отказавшихся в 1863 году от конкурса на большую золотую медаль. Мотивом этого отказа было нежелание конкурсантов писать программу на заданную тему, что они считали стеснением их художественной свободы; так как Академия не могла согласиться предоставить им свободный выбор сюжетов, то они принуждены были выйти из нее и образовали вышеупомянутую Артель на началах товарищества и общности интересов.

Это была первая и довольно успешная попытка избавиться от академической опеки, попытка, продолжавшаяся, к сожалению, немногим более шести лет. Уже ко времени образования Товарищества между членами Артели существовала неприязнь, доходившая иногда до резких выходок и грозившая полным разрывом. Идея Товарищества подоспела как нельзя более кстати для того, чтобы снова сплотить разрушающуюся Артель и сохранить принципы, которыми она руководствовалась, но только под другим именем. Собственно говоря, Товарищество стало естественным продолжением Артели, возникшей по инициативе Крамского. С первых же шагов своего существования оно выступило на стороне национального направления в искусстве, с которым было связано представление о правдивом и верном изображении действительности.

Характер деятельности Товарищества все двадцать два года его существования неуклонно проявлялся на каждой выставке, и оно приобретало все большее и большее число поклонников и адептов.

Нелишним будет вспомнить историю возникновения Товарищества

передвижных художественных выставок. Инициатива этого предприятия принадлежит известному художнику Г. Г. Мясоедову. Будучи еще пенсионером Академии за границей, он задумал основать такое общество художников, которое могло бы существовать вполне самостоятельно, независимо от академии. По возвращении в Россию он стал часто посещать собрания членов артели и однажды, на одном из таких собраний, подал мысль об устройстве Товарищества. Члены Артели приняли эту идею довольно холодно, и Мясоедов вынужден был искать поддержки и сочувствия среди московских художников, из числа которых Перов первым примкнул к нему. Вдвоем они навербовали в Москве сочувствующих их идее и затем снова попытались провести ее среди художников Петербурга. Однако и на этот раз их попытка не увенчалась успехом. Члены Артели хотя и не так холодно приняли ее, но все же не могли согласиться со многим.

Они находили, что «устройство передвижных выставок в России – дело до того новое, что невозможно заранее определить всех его обстоятельств, а потому было бы неудобно заранее установить какие-либо правила для таких выставок и ходатайствовать об их утверждении установленным порядком».

Артель предлагала вместо нового устава довольствоваться ее уставом, дававшим ей право устраивать выставки повсеместно; но московские художники не соглашались на такую комбинацию и настаивали на своем предложении. Они писали в Артель, что «нужно хлопотать об утверждении устава передвижных выставок по городам империи – это главное» и что «главная идея устава, помимо материальной цели, есть распространение искусства, но отнюдь не желание идти в разрез с каким-либо другим художественным учреждением».

Как бы там ни было, только вся эта история кончилась благополучно и ко взаимному удовольствию.

Устав Товарищества передвижных художественных выставок был подписан пятнадцатью художниками (Перов, Мясоедов, Каменев, Саврасов, Прянишников, Крамской, М. К. и М. П. Клодты, Шишкин, К. Е. и В. Е. Маковские, Якоби, Корзухин и Лемох) и утвержден 2 ноября 1870 года министром внутренних дел. Через год, в декабре 1871-го, открылась в Петербурге первая передвижная выставка картин, которую можно считать началом золотого века нашего искусства.

Еще до утверждения устава Товарищества отношения между Перовым и Академией были непростыми. Так, в 1869 году он обратился в правление Академии с письмом, в котором писал следующее:

«Прошу покорнейше Правление уведомить меня, когда я получу наконец следующую треть, которую я должен был бы получить в сентябре месяце; вот уж прошел октябрь, ноябрь и декабрь, но я не имею никакого сведения, несмотря на мою убедительную просьбу. Кроме того, я взял на срок для академической выставки портреты Писемского и Борисовского и долгое время не получаю их обратно. Подобная неаккуратность доведет до того, что никто не будет давать вещей для выставки, а потому прошу покорнейше Правление уведомить меня, чтобы я мог дать положительный ответ владельцам портретов, когда они могут получить их, а также, кстати, написать, когда я получу сентябрьскую треть. Если Правление не может выдать мне третние деньги в скором времени, то я прошу извинения в том, что обращусь к министру двора, потому что в настоящее время, по моим занятиям, нахожу это необходимым».

Это письмо, конечно, должно было привести к разрыву между Перовым и Академией и способствовало его переходу в Товарищество. Взяв на себя обязанность члена правления, Перов шесть лет исполнял эту должность и вместе с тем был деятельным членом Товарищества. На первой выставке появились две его картины: «Охотники на привале» и «Рыболов».

Кому неизвестно довольно распространенное мнение, что нет больших лгунов, чем среди охотников. Страсть преувеличивать свои подвиги у многих из них доходит до карикатурности, до небывалых размеров. Нимврод, этот первый охотник и «большой ловец перед Господом», вероятно, первый и положил начало такому обычаю; Мюнхгаузен продолжал с большим искусством поддерживать эту репутацию, которая в наши дни распространена во всех частях света. Но это лганье бывает по большей части самого невинного свойства; про него обыкновенно говорят добродушно: «Не любо – не слушай, а врать не мешай». Один из таких записных лгунов и представлен на картине Перова. Расположившись на привале вместе с товарищем по охоте, молодым еще и неопытным охотником, он рассказывает этому последнему какое-то ужасное происшествие из своей охотничьей практики, немилосердно приукрашивая и перевирая его. «Представьте себе: этакий, черт возьми, медведь... ростом сажени полторы, лапищи – вот какие! А у меня ружье заряжено бекасинником... Что делать? Подлая Альфа, конечно, – стрекача; кругом ни деревца, ни кустика, гладко, как ладонь. Э, была не была, думаю себе,

приложился прямо между глаз... да с Божьей помощью и всадил весь заряд ему в лоб. Представьте, – наповал!» «Ну и здоров же барин врать», – думает, ухмыляясь, мужичонка-проводник.

Эта картина принадлежит к числу лучших созданий Перова и мало чем уступает в техническом отношении «Птицелову». Лица настолько выразительны, что возникает иллюзия их одушевленности, чему помогает и большая величина как самого полотна, так и изображенных на нем фигур. Колорит картины уступает колориту «Птицелова», она вся написана в довольно смутном, сером тоне.

Другая картина, «Рыболов», – подобно «Птицелову», чисто элегического характера; это поэма в красках или, скорее, талантливейший рассказ с верно подмеченной характеристикой действующего лица и волнующих его ощущений.

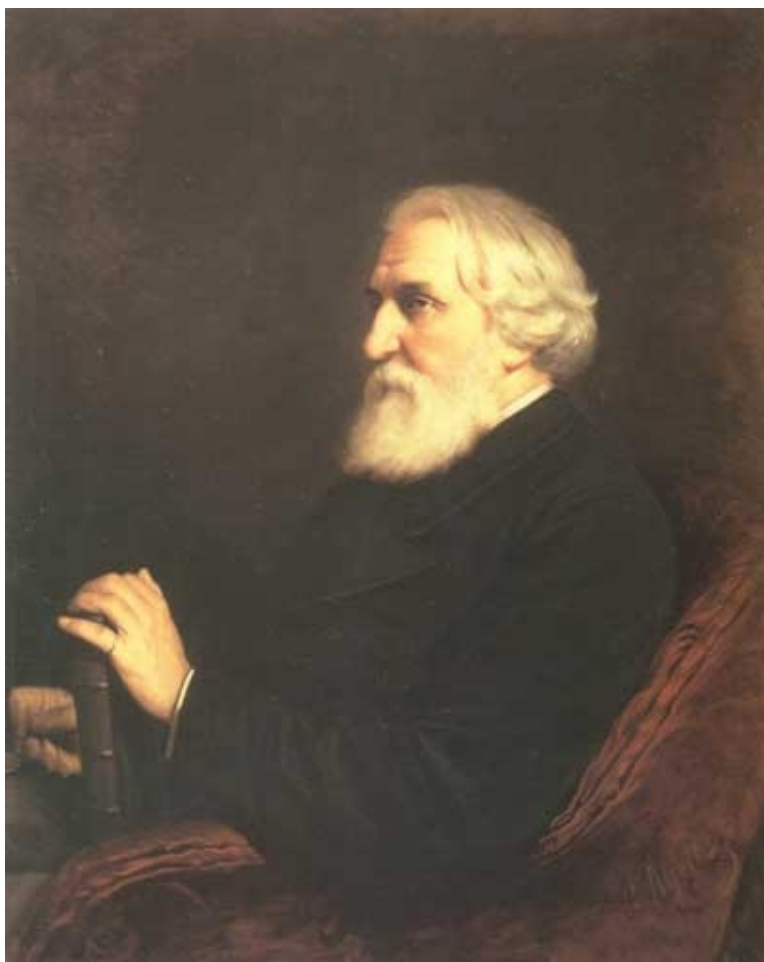
Мы упоминали уже, что Перов со времени успеха картины Брызгалова «Читальщик» принялся за портреты большой величины. Но, начав писать их, он не писал всех, кто только к нему обращался, а задумал оставить потомству запечатленные своей кистью черты наших лучших представителей науки, искусства и литературы.

Он написал целую галерею подобных портретов и был у нас первым художником, который понял всю важность подобной деятельности для истории развития русской мысли. За ним уже пошли Крамской, Репин и другие со своими не менее замечательными портретами русских деятелей.

Еще на академических выставках Перов помещал три таких портрета: Николая и Антона Рубинштейнов и Писемского. Затем на передвижных выставках он выставлял портреты целой плеяды наших знаменитостей: Погодина, Тургенева, Даля, Аполлона Майкова, – и, наконец, вообще самый лучший из всех написанных им портретов – портрет Ф. М. Достоевского.



**Перов В. Г. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 г.**



**Перов В. Г. Портрет И. С. Тургенева. 1872 г.**

Все эти портреты отличаются кроме необыкновенного сходства еще и верной передачей души и наклонностей изображенных лиц. Вниманием нашей присяжной критики в особенности пользовался портрет Достоевского, который, кроме того, в техническом отношении был избавлен от обыкновенных недостатков Перова, то есть краски на этом портрете были свежее и колоритнее, чем на других. Вообще как портретист Перов занимает одно из самых видных мест не только у нас, в России, но и за границей. Но он был портретист серьезной школы и не увлекался эффектами обстановки в ущерб самому портрету, как это мы видим у большинства современных художников. Если он писал чей-нибудь портрет, то в редких только случаях приписывал на периферии какую-нибудь подробность, ограничиваясь обыкновенно сплошным воздушным фоном.

На второй передвижной выставке была представлена его картина «Выгрузка извести на Днепре», в общем слабая и не достигающая эффекта,



задуманного Перовым. Распорядители выставки назвали эту картину в каталоге эскизом, чем художник, возлагавший на нее большие надежды, был очень недоволен. Но в данном случае он был не прав, так как кроме небрежности исполнения картина эта страдала еще и отсутствием сюжета.

С этого времени начинаются его постоянные размолвки с членами Товарищества. И хотя он еще года два участвовал в передвижных выставках, картины, присылаемые им на эти выставки, уже не напоминали прежнего Перова. Это были большей частью какие-то апатичные, лишенные энергии и жизни вещи, отличающиеся вялым и сухим исполнением. Из картин, написанных в этот период, самой лучшей можно считать «Юродивого».

Эта картина напоминала манеру прежнего Перова и произвела сильное впечатление. У стены одной из московских церквей стоит полуголоое существо, ветхую, рваную рубашку которого рвет сердитый зимний ветер; юродивый этот весь обвешан веригами, которые глухо стучат друг о друга. Он глупо, бессмысленно смеется и что-то бормочет про себя; вероятно, это «что-то» из тех речей, до смысла которых труднее добраться, чем разобрать клинопись на стенах Ниневии. Кто видел подобные фигуры, теперь уже исчезающие, тот несомненно отдаст дань справедливости необыкновенному реализму и психологической глубине этой картины. Но нельзя похвалить таким же образом другие картины художника: «Отпетый», «Возвращение с купанья», «Странник-семинарист».



**Перов В. Г. Странник. 1870 г.**

Словно что-то нашло на Перова в это время, изменило его душевное состояние и унесло постоянную ясность его ума. Все более и более он начинает сердиться на своих товарищей и наконец, по поводу требования от него петербургскими членами отчета по заведованию делами Товарищества, пишет одно за другим очень резкие письма.

«На письмо ваше, – писал он 5 февраля 1876 года, – я могу

ответить следующее: отчет, вами посланный, получил, но он так сложен и запутан, что добиться сути его не легко. Что он вам кажется верен, то это очень естественно. Что же касается до того, что вы молчание мое приняли за согласие, то это мне показалось странным, хотя я не утверждаю того, что мой отчет верен. Нужно прежде узнать: позволяли ли мне время и здоровье заниматься пересмотром отчета, и тем более, что я не считаю себя обязанным немедленно и без всяких возражений исполнять чье бы то ни было предписание. Состоя с открытия общества членом правления и кассиром московского отделения, жертвуя временем и трудом во имя только чего-то, я думал, что этим делаю одолжение обществу, а никак не общество мне. В настоящее время я нанял бухгалтера, который приводит в полный порядок отчет мой за все года, который по окончании будет прислан вам. Так как я болен, то покорнейше прошу вас обращаться с делами общества к другому члену правления, т. е. к Маковскому... Относительно себя ничего определенного не могу сказать; если успею, то пришлю на выставку картину, размером 2 арш. в вышину и 1 1/2 арш. ширины».

«Препровождаю при сем, – писал он 15 марта того же года, – отчет московского отделения за время существования нашего общества, который приведен в полный порядок. За четверть года оказалось недочету 155 р. 80 к., которые я и просил московских членов пополнить из моего фонда. В настоящее время я передал все дела по обществу Вл. Ег. Маковскому, которого московские члены избрали кассиром. Надеюсь, что моя пятилетняя посильная служба обществу дает мне право просить Товарищество не избирать меня более в члены правления на будущее время, так как эту обязанность нахожу справедливым разделить на всех поровну. Я, к сожалению, не кончил своих картин, а потому и не могу прислать их на выставку настоящего года».

Последним его письмом, касающимся Товарищества, был ответ Крамскому от 13 апреля 1877 года, иронический по тону, где он отказывался от членства. Чрезвычайно жаль, что не сохранилось письмо Крамского, так как это давало бы возможность судить нам о степени правоты Перова по отношению к Крамскому и другим членам Товарищества. Приводим письмо Перова целиком:

«Получил я ваше наилюбезнейшее письмо, в котором вы хотя и предоставляете мне право не отвечать вам (вероятно, зная мою леность писать письма), но тем не менее я не только с удовольствием отвечаю на ваше письмо, но даже хочу еще раз высказать причины, побуждающие меня оставить общество Товарищества. Вы говорите в письме вашем, что вполне понимаете мотивы серьезные, когда вранье есть подлость. Я иду дальше и хочу считать гадостью всякое вранье и во всякие моменты жизни. Если вы не верили мне, когда я вам высказал мой взгляд на дела нашего Общества, что было прошедшей зимой, то мне остается сожалеть о том, что я ошибся в вашей искренности, ибо вы не только не возражали мне за некоторым исключением, но как будто соглашались со мной во многом. Все, что было уже раз сказано мною, повторяю теперь в письме, и более для того, что писанному принято верить больше, чем сказанному.

Выхожу я из Общества, потому что не разделяю идеи, которой руководится в настоящее время большинство членов. Я не согласен с действиями Общества и нахожу многие из них не только неосновательными, но даже и несправедливыми и потому считаю себя не вправе быть членом того общества, которое не могу не порицать.

Шесть лет тому назад первому пришла идея основать Общество Гр. Гр. Мясоедову, на основании того, что Академия не совсем справедливо получала большие доходы с произведений художников и при этом считала лишним даже озаботиться послать картину обратно к ее автору. Указывая между прочим на это обстоятельство, Г. Г. Мясоедов совершенно справедливо сказал: „Отчего сами художники не собирают доходов со своих трудов?“ Бот основа Общества. Многим понравилась мысль его, и составилось Товарищество. Никаких же гуманных иллюзий и патриотических чувств совсем и не было: они бы вытекали сами собой из простого действия Товарищества. Так точно, как если бы кто пожелал украсить свой дом картинами, то по необходимости должен бы был обратиться к художникам и тем принести им пользу. Решили также посылать иногда картины и в провинцию, если это будет не иначе как выгодно. Положение художника в России незавидное, а потому и главной целью основателя Общества было если не обеспечить, то по крайней мере сколько-

нибудь улучшить его положение. Так думали вначале. Теперь Общество преследует уже другую цель: оно положило себе задачей заботиться не столько о пользе своих членов, сколько старается о развитии или привитии потребности к искусству в русском обществе. Я не спорю, что эта цель высокая и прекрасная и была бы совершенно уместна, если бы все члены Общества были одинаково обеспечены в материальном отношении, чего, к сожалению, нет. Да и не все способны на бескорыстные жертвы: по крайней мере я первый отказываюсь работать во имя этой идеи, а потому и не хочу незаслуженно пользоваться уважением и вниманием интеллигентного общества, о котором вы пишете.

Я люблю искусство и не менее – художников, а именно тех, которых я знаю лично, или других, по их произведениям, и с большой охотой готов и буду заботиться об их пользе в настоящем (ежели когда-либо составит такое общество), но об искусстве и художниках будущего века, мне кажется, забота не наша. Зерно, брошенное в землю, если только попало на хорошую почву, не требует ухода; если же, по несчастью, оно упало на каменистую, то как вы его ни поливайте, плода не будет, а ежели и будет оный, то такой несчастный, что, пожалуй, лучше бы ему и не быть.

Что наше Товарищество не совсем удачно прививает искусство, доказательством тому может служить то, что провинция все менее и менее дает пользы Товариществу или, сказать другими словами, в духе некоторых членов, что любовь и потребность к искусству или эстетическая жажда не увеличивается, а скорее уменьшается сравнительно с прежними годами. Вы, может быть, скажете, что нельзя же все вдруг, – хорошее еще в будущем. Пусть так, хотя я не вполне этому верю. Но в чем не сомневаюсь, то это в том, что польза в настоящее время – одному сопровождающему выставку. Он получает гораздо и гораздо более, чем каждый член (за исключением немногих), если даже сложить вместе его годовой заработок с получаемым дивидендом.

Что же касается второго пункта, что я нахожу некоторые действия Общества несправедливыми, – то прошу извинить меня, если я по поводу этого не скажу, что я думаю, тем более (что), высказывая откровенно свои мнения, пришлось бы коснуться некоторых лиц, а также и действий Собрания. Не желая

объяснений, я этим ограждаю себя, на прощание, от могущих возникнуть неприязненных отношений с товарищами. Но скажу лишь одно, что мне многое не нравится в действиях Общества, и прошу вас на сей раз поверить, что письмо мое настолько же искренно, как и ваше.

Р. S. Меня немало удивляет, зачем Товарищество прислало картину Г. Литовченко, которая, сказать по правде, никому не нравится в Москве, да я думаю, что также не много приходящих в восторг от нее и в Петербурге, а дивиденд она, вероятно, потребует немалый. Это странно тем более, что Г. Литовченко даже не член Общества. Из этого я вижу ложный принцип действий Общества и как будто желание как можно более набрать членов, чтобы уменьшить и без того уже ничтожный доход. И потом, количество членов не есть еще процветание Общества, а скорее его упадок. В этом я убежден вполне и думаю, где много собравшихся, там, конечно, можно ожидать много и хорошего, а еще более дурного, что и было, как я слышал, с Артелью художников, когда-то существовавшей в Петербурге».

Перов, как известно, был преподавателем живописи в классах Московского училища живописи и ваяния. Он был приглашен на эту должность в 1871 году и до самой смерти исполнял ее со свойственной ему добросовестностью. В летописи Московского училища невозможно найти лучшего руководителя молодого поколения художников, чем Перов.

Насколько он был талантлив как художник, настолько же и как профессор. Несколько десятков известных имен можно насчитать среди бывших учеников Перова, которому они обязаны всем своим художественным развитием. То, чему он учил и о чем говорил, не расходилось с его делами, и такой пример, конечно, не мог не быть в глазах учеников авторитетным, не мог не подкупать их. Приведем здесь некоторые его мнения относительно задач искусства, которые он вложил в уста своего бывшего учителя, Мокрицкого, но которые были, собственно, его *profession de foi*:

«Чтобы быть вполне художником, – говорит он, – нужно быть творцом; а чтобы быть творцом, нужно изучать жизнь, нужно воспитать ум и сердце; воспитать – не изучением казенных натурщиков, а неусыпной наблюдательностью и упражнением в воспроизведении типов и им присущих

наклонностей... Этим изучением нужно так настроить чувствительность воспринимать впечатления, чтобы ни один предмет не прошел мимо вас, не отразившись в вас, как в чистом и правильном зеркале... Художник должен быть поэт, мечтатель, а главное – неусыпный труженик... Желающий быть художником должен сделаться полным фанатиком – человеком, живущим и питающимся одним искусством и только искусством».

«Конечно, – говорит он в другом месте того же рассказа по поводу Зарянко, – никто не станет считать передачу одной внешней стороны, хотя бы даже исполненной и до обмана глаз, за истинное искусство. К великому, однако, сожалению, публика, любители, а нередко и даже сами художники падки на эти приманки. Зачастую и эти последние восторгаются и восхищаются какой-нибудь до того натурально написанной шляпой, что от восторга в нее хочется только плюнуть; восхищаются кувшином на громадной картине, забывая о целой сотне хорошо исполненных фигур; восхищаются старинной серебряной кружкой, персидским ковром и всякой всячиной, не имеющей ровно никакого смысла, кроме виртуозного исполнения и других технических достоинств».

Всю жизнь он исповедовал эти убеждения и ни на один шаг не отступал от них, чему доказательством могут служить его произведения, каждое в отдельности и все вместе. Действительно, если бы пришлось когда-нибудь собрать все произведения Перова в одном месте, чего, к сожалению, нельзя сделать, то мы были бы изумлены необыкновенной цельностью впечатления.

Как чуткий человек, Перов не мог пройти мимо такого необыкновенного явления, как выставка туркестанских картин Верещагина. В письме к известному критику В. Стасову он жалуется на равнодушие москвичей к этим картинам:

«Мое мнение таково, что искусство – совершенно лишнее украшение для матушки Руси, а может, еще не пришло время, когда мода на искусство выразится сильнее, а потому и любовь к нему будет заметнее».

В другом письме к В. В. Стасову, отвечая на просьбу последнего высказать свое мнение о картинах Верещагина, он пишет следующее:

«Вы мне задали многотрудную работу – высказать мое мнение, а также и других московских художников по поводу картин В. В. Верещагина; тем более это трудно, что я знаю по опыту, как опасно писать людям, пишущим критические статьи, – я говорю вообще, вас же я считаю великодушнее других, а потому и пишу с большей уверенностью в том, что мои смиренные строки не будут представлены на обсуждение и порицание всего читающего люда... По моему мнению, картины г-на Верещагина представляют книгу большого объема, которую нужно сначала разобрать, понять ее смысл, и тогда уже, не увлекаясь ни похвалой, ни порицанием, воздать должное творцу и сотворенному, и, вследствие такого моего взгляда на вещи, я в настоящее время о картинах г-на Верещагина сказать ничего не могу, потому что еще сам не понял ни их смысла, ни их значения в той степени, в какой бы желал понять и уяснить их для себя».

Письмо это он заключал так:

«Статью Тютрюмова не читал, а потому и не могу как согласиться, так и не согласиться с его мнением; мне кажется, что большинство московских художников не читало этой статьи – и слава Богу! Судя по вашим отзывам, статья не заслуживает никакого внимания, как и большинство статей по части искусства».

В 1873 году Перов, может быть под влиянием романа графа Салиаса «Пугачевцы», задумал написать целую серию картин из этой исторической эпохи и для этого ездил в Оренбургскую губернию, где писал этюды с местных типов и знакомился с их характерами. Он хотел изобразить в задуманных картинах стихийность народного движения, не разбиравшего ни правых, ни виноватых, но такая задача ему, уже больному, оказалась не под силу.





**Перов В. Г. Суд Пугачева. 1875**

После его смерти остались два варианта одной и той же картины «Пугачевский бунт», из которых первый был несравненно удачнее второго. Обе картины изображали суд над помещиками.

На крыльце помещичьего дома сидит Пугачев, окруженный толпой своих приближенных, разбойничьи лица которых чрезвычайно характерны. Идет церемония присяги, которую производит жалкий, несчастный, трясущийся от страха священник. На дворе, перед Пугачевым, скучена толпа народа, в первых рядах которой стоит помещичье семейство, члены которого кто с отчаянием, кто с твердостью и мужеством ожидают решения своей участи. На заднем плане на зловещем фоне пожара вырисовываются силуэты виселиц.

Будь эта картина в первой ее редакции кончена, она была бы хорошим приобретением для русского искусства.

Большинство типов производит чрезвычайное впечатление, а в общем вся сцена – нечто ужасное. Жаль только, что фигура Пугачева вышла не совсем удачной, хотя, видимо, Перов работал над ней больше всего.

К тому же роду картин принадлежат также «Поволжские хищники». Но самая значительная его картина на историческую тему, и по размерам своим превосходящая остальные, – «Никита Пустосвят». Перед нами

Грановитая палата. Никита, разъяренный спором и удачным ударом по голове суздальского митрополита Афанасия, упавшего навзничь на ступеньки трона, наступает на патриарха со сжатыми кулаками. Его (фигура одна достойна целой картины; во всей русской живописи нельзя найти другой, подобной ей, где бы так поразительно верно разгадан был характер этого фанатика раскола. Кругом него толпа раскольников, пришедшая с ним защищать общее дело. Она состоит из всевозможных типов, различно выражающих свое сочувствие поступку Никиты, бросающихся избавить его от насевших стрельцов. Картина полна движения и драматизма.



**Перов В. Г. Никита Пустосвят. Спор о вере. 1880—1881 г.**

Нелишним будет привести здесь мнение Н. С. Лескова, знатока нашего раскола, с которым, то есть с мнением, он выступил в письме к г-ну Александрову, редактору «Художественного журнала». На предложение последнего высказаться печатно по поводу картины Перова Лесков откликнулся так:

«Вы хотите знать мое мнение о картине Перова с точки зрения человека, несколько разумеющего историю раскола. Я

полагаю, что с этой точки картина „Никита Пустосвят“ представляет собой удивительный факт художественного проникновения. Раскол у нас считали, а многие до сих пор считают, исключительным делом темных фанатиков, с одной стороны, и упрямых церковников – с другой. Те будто о пустяках начали спорить, а эти и пустяков не хотели уступить. И выходит как будто так, что будь столпы господствующей церкви податливее, то раскола у нас бы и совсем не было. Так это всегда и на картинах писывали: одних изображали тупицами, а других – безучастными формалистами.

Щапов начал выводить раскол из политики и был близко у истины, но не стерпел ее и наговорил вздора. Это была треба, которую он совершил перед одуряющим идеалом направления. Суворин в превосходно написанной и тщательно пройденной рукою графа Льва Толстого брошюре „Патриарх Никон“ подошел к предмету еще ближе. Там вы уже видите не политику, как хотелось Щапову, – а именно религиозную партийность. И Суворин прав. Раскол есть дело не фанатиков и не политиков, а это дело неугомонных московских честолюбцев и интриганов, образовавших религиозную партию, у которой были выгоды враждовать с „грамотеями“, ибо эти, при своей образованности, видимо, „забирали верх“ при дворах царском и патриаршьем. Так это чувствовалось и угадывалось людьми, которые истину любят более, чем свои предвзятые идеи. Но в 1882 году в последней посмертной исторической работе усопшего митрополита Макария Булгакова мы получили уже фактические драгоценные указания на то, что правительство и церковь готовы были сделать полные уступки желаниям партии, которую водили за собой враждебные патриарху московские протопопы, но те не хотели этих уступок и скрывали их от народа. Почему? Обыкновенно думали – будто по тупости. Но митрополит Макарий привел ясные доказательства, что тут действовало иное, именно борьба за существование. Вожди раскола, поднявшие религиозную распрю из буквенных споров, дорожили этой распрей как средством возобладать над грамотеями, которых они имели все причины ненавидеть и бояться. А потому, что бы им ни уступало правительство и церковь, для них все было невыгодно, ибо они не хотели, не могли хотеть примирения, так как оно уничтожало всякое их значение. Спор и распря, даже самые неудачные, для

них были во всех отношениях выгоднее, и они их поддерживали, фанатизируя народ „сказыванием чудес“. Монахи же, которым дело религиозное было видней, часто сами недоумевали, из-за чего спорят и куда их тянут „дворские протопопы“. Первой, кто рассмотрел настоящую суть этой махинации, была Софья, и в остром взгляде ее круглых глаз на картине, при виде безумного азарта Никиты, надо, кажется, видеть именно тот момент, когда она поняла, что тут никакие уступки не помогут, и сказала себе: „Это слишком далеко метить!“

Непримирим, как видите на картине, один Никита, который уже хватил крестом по лицу архиерея и из себя рвется запечатлеть тем же патриарха. С этим человеком уже нечего и не о чем говорить, – ему нужны не уступки, мирящие совесть верующих, а ему нужны распря и бой за преобладание его партии. Он один и вождь, и политик всего движения. Фанатики с ним, конечно, есть, и чрезвычайно типичные, очень похожие на идолопоклонников; но это все хвост, который Никита может откинуть в какую ему угодно сторону. Пусть они тычут вверх иконы и книги, но он все это может „замирить“, если захочет. Всех безжалостнее и спокойнее стоят за своими аналоями иноки. Два из них еще что-то доказывают, но очень спокойно, а третий справа уже приумолк. Он задумался и, выслушав доводы и уступки, не знает, стоит ли о чем дальше спорить? И не о чем, действительно, было бы спорить, если бы это было дело церковное, а не дело партии придворных интриганов, которые выпускали таких бойцов, как Никита. Все было подогреваемо ими и без них все пришло бы к тому покою, в котором смежил свои уста инок, стоящий справа за аналоем. В этих трех фигурах, в Никите, в Софье и в умолкшем иноке, читается вся драма. Оробевший и, по-видимому, дрожащий патриарх, пересеменивающий слабой рукой по цепи своей Панагии, репрезентует церковь. Авторитетная власть без всякой силы животворящей идеи. Ее можно и не брать в расчет. Понимают дело только уставший монах, Никита да Софья. Монаху все равно, что сделать, – он пойдет, где „трапезнее“, к староверам или к нововерам. Правительство, в лице Софьи, яснее всех видит, что интрига затеяла с ним долгую распрю и осенила ее священным стягом веры. Оно презирает эту действительно достойную презрения интригу, готовую играть судьбой государства, и решает

не дать ей потачки. Интрига лезет на все, потому что ей уже нечего терять и у нее нет никаких путей отступления. В общем же все это является как какой-то исторический фатум.

В картине есть, кажется, лицо, назначенное выражать собой и самую пройдошескую московскую интригу. Мне думается, будто это тот коварный толстяк, который держит Пустосвята за одежду. Всмотритесь в его лицо; не говорит ли он: „Оставь, отче, – мы его вдругорядь доспеем“.

Может быть, я и ошибаюсь, но ведь так чувствуется, когда я всматриваюсь в это жирное, бесчестное лицо с отливом кощунственной набожности и предательского коварства. И потому я гляжу на эту картину как на проникновение в самую задушевную суть исторического момента, который она изображает».

Эта картина, как и «Пугачевцы», тоже не кончена: вся левая сторона ее, где царевна Софья, Голицын и православное духовенство, немного более чем подмалевана и поэтому не производит такого впечатления, как правая.

Несмотря на это, «Никита Пустосвят» – одно из сильнейших полотен исторического жанра в нашем искусстве как со стороны «проникновения», по выражению Лескова, так и со стороны техники и красок. В этом последнем отношении она вместе с «Птицеловом» составляет счастливое исключение из всех картин Перова. Удивительная виртуозность кисти заметна, например, в изображении цветных стекол в окнах, сквозь которые льются сверху потоки солнечных лучей, освещая и окрашивая беснующуюся толпу фанатиков. Это такой *tour de force*<sup>[3]</sup> техники, который под силу только выдающимся колористам.

Как раньше было сказано, Перов также писал картины на религиозные сюжеты; он очень увлекался чтением Евангелия и хотел изобразить всю историю страданий Христа; но эти сюжеты ему не давались, вероятно, потому, что характер его дарования не подходил к требованиям религиозной живописи. Из таких картин его мы назовем две: «Страдания Христа в Гефсиманском саду» и «Снятие со креста». Кроме того, им была написана «Голова Иоанна Крестителя на блюде» – наиболее удачная работа из всех его картин религиозного содержания.

Но особенно странной по содержанию являлась его аллегорическая картина «Весна». Ничто в художественном прошлом Перова не могло дать возможности предугадать появление подобной картины, так что когда она

появилась на посмертной выставке его произведений, – все были буквально поражены.

Существует предположение, что она была навеяна воспоминанием об одной девушке, позировавшей как-то Перову, или, как уверяли «Московские ведомости», что она явилась данью молодости, протекшей у Перова в преследовании одних серьезных мотивов.

Вероятно, под влиянием болезни Перов в последние годы жизни из веселого и живого превратился в раздражительного и подозрительного человека. Он уже перестал доверчиво относиться как к людям, так даже и к самому себе. Ему казалось, что все его картины не стоят того внимания и тех похвал, которые они заслужили, и он начал все больше и больше сомневаться в своих силах и даровании.

Если и прежде он часто бывал недоволен своими произведениями, говаривая, что «хорошо-то хорошо, но думаю, что можно и могу лучше написать», то теперь это недовольство собой превратилось в хроническую болезнь с примесью какого-то озлобления даже. Он уничтожал свои картины, переделывал и портил иногда прекрасные вещи, как, например, «Троица», вырезал из картин целые куски и вообще самым варварским образом относился к своим произведениям. Так, он уничтожил свою прекрасную картину «Старики-родители у могилы сына», вырезав из нее фигуры старичка и старушки, разрезал на части «Пугачевский бунт» в первой, лучшей его редакции; из «Девушки, бросающейся в воду» сделал «Плач Ярославны». Вообще душевное его состояние – ряд самых необъяснимых загадок и противоречий. По-видимому, болезнь в это время уже сильно начала подтачивать его крепкий организм. Чахотка, полученная им от простуды на охоте, впервые ясно обозначилась в 1874 году; с тех пор и начали проявляться его странности.

Оставим это на некоторое время и перейдем к его литературной деятельности, которая, к слову сказать, хотя и была непродолжительна, зато показала, что Перов обладал несомненным талантом. Большинство его рассказов носят следы личных воспоминаний и отмечены присущей ему наблюдательностью. Из них лучшими можно считать «Наши учителя», «Фанни под № 30» и «Генерал Сафонов». «Наши учителя» представляют нам портреты трех преподавателей училища живописи и ваяния: Мокрицкого, Скотти и Зарянко. Несмотря на некоторую видимую иронию, проглядывающую в описании Мокрицкого, все-таки чувствуется, что автор больше симпатизирует ему, чем другим.

Воззрения Мокрицкого на искусство были в высшей степени идеальны, и к тому же он был наиболее знающим и образованным из всех



трех; он был хорошо знаком с историей итальянской живописи, что, впрочем, ему сильно иногда мешало в понимании требований современного искусства. Преклонение Мокрицкого перед Брюлловым доходило до смешного, и на этой слабой струнке играли не только его сослуживцы по школе, но даже и ученики. Мокрицкий не был сильным художником, зато был вполне честным человеком с гуманными и чистыми взглядами, и, не будь постоянного соперничества его с другими преподавателями, – соперничества, в котором он всегда проигрывал из-за бестактности, а также смешной манеры вести себя, он, несомненно, имел бы большое влияние на своих учеников.

Скотти был человеком в высшей степени самоуверенным, держал себя с учениками гордо и неприступно и хотя тоже был не ахти каким художником, но как техник стоял неизмеримо выше Мокрицкого. Его портрет в рассказе обрисован наименее удачно. Третий из учителей, знаменитый портретист Зарянко, представляет из себя тип возмутительного деспотизма и крайней узости во взглядах. Его влияние весьма прискорбно отразилось на многих молодых талантах. Желание Зарянко изменить преподавание перспективы на том основании, что у человека два глаза и поэтому две точки зрения, – было крайней нелепицей, точно так же как и все его воззрения на искусство.

«Генерал Сафонов» представляет трогательную страничку из училищной хроники. Этот старик-генерал был единственным меценатом и покровителем молодых талантов. Посещая раза три в год училище, он каждый раз покупал немалое количество всякой мази у учеников, нисколько не стесняясь иногда плохим исполнением. Характер его в рассказе обрисован Перовым с большой задушевностью и признательностью к его памяти.

«Фанни под № 30» – лучший и поэтичнейший рассказ Перова, который сделал бы честь и записным литераторам по своей мысли, сердечности, а также и по живости изложения. В нем просвечивает огромное любвеобильное сердце автора, нашедшее даже и в несчастном, отверженном существе, какова выведенная на сцену проститутка, живую искру Божью.

Из остальных рассказов некоторые блещут остроумием, юмором, другие полны грусти и пессимистических воззрений.

Г-н Александров, редактор «Художественного журнала», в своей статье о Перове, написанной сейчас же после его смерти, упоминает о существовании начала его автобиографии. Достойно сожаления, что она пропала бесследно. Некоторые неясности, имеющиеся в настоящее время в

биографиях Перова, если бы она нашлась, получили бы, может быть, разрешение.

Почти все его рассказы, кроме «Тетушки Марьи», помещенной в «Пчеле» Микешина, напечатаны в «Художественном журнале» в 1881 и 1882 годах.

Последней работой Перова был портрет государя императора Александра III, заказанный ему владимирским земством и повторенный им для Училища живописи и ваяния. Для того чтобы сделать портрет наивозможно похожим, он через конференц-секретаря Академии просил президента Академии о получении сеанса, вследствие чего имел возможность присутствовать на литургии во дворце в Петергофе и удостоился личного разговора с государем; после этого он быстро поправил сделанный им по фотографии портрет. Это было в начале лета 1881 года, а ровно через год Перова уже не стало.

В 1882 году состояние его здоровья значительно ухудшилось. У него началось воспаление клетчатки таза. Призванные на помощь лучшие доктора Москвы: Захарьин, Остроумов, Горячев и родной брат Перова, А. Г. Криденер – употребляли все средства, чтобы продлить его жизнь. Перед Пасхой Павел Михайлович Третьяков, известный владелец картинной галереи и большой почитатель таланта Перова, предложил ему переселиться к нему на дачу, в село Тарасовку под Москвой; но Перов недолго там пробыл и вследствие усиления болезни принужден был переехать к родным, в имение князя Голицына Кузьмине. Здесь он слег окончательно. Жена его, Елисавета Егоровна (Перов вторично женился в 1872 году), все время самоотверженно ухаживала за ним, не отходя от его постели. Она утешала, ободряла его и читала для него вслух, чтобы не давать ему много говорить. За это время Перов перечитал массу книг, главным образом по истории раскола, из которой он задумал писать еще одну картину. Кстати сказать, Перов вообще терпеть не мог газетной литературы, но чрезвычайно уважал и любил наших классиков, из которых в особенности отдавал предпочтение Некрасову, Достоевскому и Льву Толстому; из иностранных авторов он более всего увлекался Томасом Гудом, поэма которого «Песнь о рубашке» натолкнула его на создание картины «Утопленница».

Задыхаясь от кашля и неимоверно страдая, Перов не раз молил, как о милости, лишить его жизни... За несколько часов до смерти он выслал жену из комнаты и в ее отсутствие просил своего брата-доктора сократить агонию, насколько возможно... Он умер тихо, точно заснул, 29 мая 1882 года.



Отчаяние родных было ужасно, в особенности убивалась его жена. «Что мне теперь жизнь! – говорила она. – Жизнь моя разбита... я лишилась такого друга... такого... я делила всегда с ним все мысли, всю жизнь; между нами ничего не было тайного; я привыкла жить только для него... мне теперь только и легче, когда я сижу у его могилы...»

Похороны Перова были очень торжественны. Гроб, встреченный у заставы многочисленными учениками покойного, был снят с погребальных дрог и на руках через всю Москву перенесен в церковь училища, откуда после заупокойной литургии, также на руках, в сопровождении многочисленной толпы перенесен в Даниловский монастырь, где В. Г. Перов и похоронен.

Д. В. Григорович на могиле сказал в высшей степени прочувствованную речь, в которой кратко обрисовал Перова как художника и как человека. Вот эта речь:

«Присутствующие!.. Вместе с гробом, который мы только что опустили в землю, соединяются не только для всех нас, но и для всего русского общества две крупные потери: с одной стороны, русское искусство лишилось одного из самых крупных своих представителей, с другой – русское общество лишилось высокой нравственной личности, а они в настоящее время так редки... Не место здесь оценивать достоинства Перова как художника, – скажем только, и, думаю, не ошибемся в нашем замечании, что Перов есть настоящий представитель того рода живописи, который теперь преследуют все русские художники. Первую картину из обыденной жизни в тридцатых годах написал Венецианов – „Причащение больной“; но Венецианов – живописец сентиментальный... За ним явился Федотов; но Федотов – сатирик. Один Перов, и он первый из художников, познакомил нас с правдивым направлением этого рода живописи; но, кроме того, Перов – и живописец-поэт. Поэзия его – это задушевность; он – поэт чувств, поэт задушевных движений... Припомним его картину „Похороны“. Перед нами – сани с женщиной и детьми. Видна только спина женщины. Как сделал художник, мы не знаем, – это тайна его высокого таланта; но, глядя на эту одну спину, сердце сжимается, хочется плакать... Заплачем и мы: не стало того, который писал эту чудную картину, – его уж нет, нет и не будет...

Припомним еще одну картину: „Проповедь сельского

священника“. Там, в середине картины, овдовевший мужик и двое его сирот. Много видел я в живописи передачи душевных проявлений, но таких лиц, как этих двух детей, я еще не встречал. Здесь как бы исчезают и краски, и кисть, и искусство... Все это как бы истекает из одного глубокого, задушевного чувства. Так писать мог человек, который сам глубоко чувствовал. Но думаю, я не преувеличу, когда скажу, что нравственная высота Перова была еще выше его таланта...

Господа, вспомните, кто здесь теперь лежит в земле перед нами. Мы похоронили Перова... Проникнитесь хорошенько этим словом – „Перова“. И что ж, этот человек, украсивший русское искусство такими знаменательными произведениями, сошел в могилу, не оставив после себя ничего, кроме своих картин. Какой пример для вас, молодых людей, здесь присутствующих!.. Вы, молодежь и ученики, его окружавшие, если хотите жить честно, сохраните навсегда в вашей памяти эту высокую, благородную личность; и пока она будет служить вам примером, она предохранит вас от соблазнов, которые в наше время так сильно проникли в наше искусство и так вредно действуют на его нравственную сторону...

Вы плачете, г-жа Перова, но на минуту утрите ваши слезы и взгляните на нас: мы все также плачем, глубоко сознавая ту утрату, которую понесли в лице Василия Григорьевича... А вы, все ученики Василия Григорьевича, дайте себе слово поддержать ту руку г-жи Перовой, которую, любя, целовал Перов...

Да будет мир над тобою, славный русский художник и благородный русский человек!...»

После смерти Перова друзья и почитатели художника стараниями Н. П. Собко устроили две выставки его произведений: одну в Москве осенью того же года, а другую в Петербурге в начале зимы 1883 года. На этих выставках были собраны почти все произведения Перова, как картины, так и рисунки. Это был настоящий триумф, достойный его памяти. Огромная академическая зала, а также и конференц-зала были уставлены произведениями Перова, которые давали ясный отчет о том, как работал, жил и мыслил этот художник.



**Перов В. Г. Савояр 1863—1864 г.**

За несколько месяцев до составления нашего очерка вышла в свет биография Перова, написанная Н. П. Собко, с приложением фототипических снимков с шестидесяти его картин. Упоминая в конце биографии о некоторых попытках осмыслить личность Перова, автор говорит, что «все-таки в натуре Перова осталось немало необъясненного, и лишь полное собрание его литературных произведений (писем, заметок, рассказов), в дополнение к снимкам с его художественных работ, может пролить свет на эту в высшей степени своеобразную личность».

Издатель этой биографии, известный исследователь русской старины и библиограф сенатор Д. А. Ровинский, в предисловии к ней, говоря о существовании рисунков Перова, пишет, что он не теряет надежды «издать их со временем особым томом, вместе с литературными трудами Перова и его письмами».

Будем надеяться, что это удастся сделать, и в таком случае к великим заслугам Д. А. Ровинского перед историей русского искусства прибавится еще одна, не менее значительная.

В «Художественном журнале» в 1882 году было напечатано такое сообщение: «Ученики художника В. Г. Перова составили проект памятника на могилу своего любимого учителя и намерены ходатайствовать об открытии повсеместной в Империи подписки на сооружение памятника».

Нам кажется, что такой человек, как Перов, достоин памятника не только на могиле, но и в одном из самых людных мест Москвы, например, перед Училищем живописи, ваяния и зодчества, где прошла вся его художественная деятельность, от ученической скамейки до профессорской кафедры.

## Источники

1. *Н. П. Собко*. Василий Григорьевич Перов, его жизнь и произведения. 60 фототипий с его картин. Издание Ровинского. СПб. 1892.
2. *Он же*. В. Г. Перов. Статья в журнале «Вестник изящных искусств». 1883.
3. *В. В. Стасов*. Двадцатипятилетие русского искусства. «Вестник Европы». 1882.
4. *Он же*. Тормозы русского искусства. «Вестник Европы». 1883.
5. *Он же*. Перов и Мусоргский. «Русская старина». 1883.
6. *Он же*. Крамской, его жизнь и переписка.
7. *В. Г. Перов*. Наши учителя; Фанни под № 30; Генерал Сафонов; Под крестом; Медовый праздник в Москве. «Художественный журнал», 1881—1883.
8. *Он же*. Тетушка Марья. Журнал «Пчела».

---

---

notes

## Примечания

**1**

благие пожелания (*лат.*)

исповедание веры (фр.)



**3**

проявление большой силы; ловкий трюк (*фр.*)