

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

ЗАГРАНИЧНАЯ ПОЕЗДКА В ТВОРЧЕСТВЕ В.Г. ПЕРОВА

Аннотация: В 1862 году как пенсионер Академии он уезжает в Париж. Главным смыслом заграничной поездки, по его собственным словам, оказалось совершенствование «технической стороны», ибо взявшись поначалу за различные сюжеты, сложные многофигурные композиции, он почувствовал, что «несмотря на все его желание» не может «исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна». Совершенно естественно Перов воспринимал пенсионерство как возможность получить новые впечатления от встречи с мастерами, знакомыми по Эрмитажу, от современных выставок, материал которых был не менее интересным и поучительным, позволявшим соотнести собственный уровень с «европейски признанным», сравнить идеи, пробивавшие себе путь в отечественном искусстве, с теми, что дискутировались в зарубежной среде.

Ключевые слова: В.Г. Перов, творчество, заграничная поездка, пенсионер Академии, Париж, Эрмитаж, современные выставки, зарубежная среда.

Именно 1863 год представлял максимальные возможности для знакомства и с официальным салонным искусством (в том числе с популярными жанристами Л. Кнаутом, Адольфом Леле и Арман Леле, И. Израэльсом, Ж. Бретоном и другими), и с картинами Ф. Милле «Пастух», «Крестьянин», «Чесальщица шерсти», которые экспонировались в основном разделе выставки, и с творчеством бунтаря Г. Курбе, и с пейзажами барбизонцев К. Коро, Т. Руссо, Ф. Добиньи, и с картинами живописцев поколения «отверженных» Э. Мане, Дж.-М. Уистлера, Т. Фантен-Латура, К. Писсарро и даже П. Сезанна. Другое дело, что «выборочное зрение», своеобразный инстинкт самосохранения, свойственный любому серьезному художнику, «отталкивали» некоторые, для перспективы развития европейского искусства очень принципиальные вещи, и притягивали то, что в этот момент отвечало его собственным поискам, – и в более широком художественном плане, и в сюжетно-тематическом, и в узко-профессиональном, техническом. Последнее привлекает внимание Перова к Мейсонье с его изящной фактурой, отточенностью – без сухости – деталей, умением при тщательной детализировке сохранить ощущение целого, достигаемого тонкостью валеров – цветотональных отношений. «Хочу писать на доске, изучая Мейсонье, не знаю, как пойдет», – сообщает он сразу же по приезде в Париж; этого же художника выделяет он в Салоне 1864 года. Но, конечно, на основании того, что лишь это конкретное имя упоминается в парижских письмах, ни в коей мере нельзя делать вывод, что он «проглядел» все остальное, и что, к примеру, «Перову было бесконечно далеко до идейного уровня будущего «беспартийного коммунара» Курбе». И если поначалу, только приехав в Париж, он замечает по поводу выставки – «много картин, но мало хорошего, кроме двух или трех вещей и то незначительных», то постепенно спектр положительного восприятия расширяется, и в мае следующего года Перов сообщает: «Посещаю открывшуюся выставку (Салон 1864 года), где находится много прекрасных произведений, преимущественно из французской школы». Особую ценность представляет свидетельство Л. Каменева, подтверждающее увлеченность Перова барбизонцами. В письме И. Шишкину он с упреком говорит о Перове (и Якоби): «У них в глазах, кажется, французская болезнь засела. Уверяют, что они только и видят пейзаж в Коро, Добиньи и прочее». Понимая,



что Академия ждет от него реальных результатов, Перов через несколько месяцев сообщает в Петербург о разработке нескольких композиций. Париж увлекает, захлестывает его: «сцены на каждом шагу и занимательные по разнообразию; я несколько сделал эскизов, но на котором останавлиюсь – не знаю»; сделал несколько эскизов из здешних народных сцен»; «начал картон для картины («Продавец песен»). Эту картину поначалу он и считает для себя основной (на ее исполнение, по его расчетам, должно уйти «около году»), и сталкивается с неожиданной для него «невозможностью» написать картину, «не зная ни народа, ни его образа жизни, ни характера, не зная типов народных, что составляет основу жанра». Он добросовестно пытается восполнить недостаток знаний, употребив несколько месяцев «на посещение гуляний, балов, рынков, площадей с даровыми спектаклями, где постоянно большие толпы зевак, и загородные ярмарки». В результате появляется замысел, который он выделяет, как главный и очень сложный, – «Праздник в окрестностях Парижа». Но его постигает полная неудача. Именно здесь он остается иностранцем, фиксирующим «забавные сценки», разнообразный типаж чужой страны. Его, только, что в «Сельском крестном ходе» и «Чаепитии в Мытищах» продемонстрировавшего смелость и нестандартность композиционного мышления, этот репортерский, «панорамный» подход отбрасывает резко назад (можно сказать, к выполненному еще в 1850-е годы рисунку П. Шмелькова «Толкучий рынок»). В парижских эскизах Перов прежде всего рассказчик. Он наблюдателен и остроумен, но его восприятие мозаично, жизнь представляется цепочкой происшествий, грустных и забавных, трогательных и веселых. То, что на родине давалось «само собой» – естественность изображаемого, – несмотря на все старания, не достигается, оборачивается явным «преодолением трудностей», демонстрацией знания – так одеваются, так развлекаются, так бродяжничают. Неожиданно много начинает брать на себя антураж: подробности устройства балагана, цирка, карусели, аттракционов. Помимо обычных трудностей преодоления нового материала, оказалось, что Перов явно избрал не свойственную себе тональность. Художник скорби, он не был создан для воспевания радостей жизни (лишь в поздних произведениях и в очень своеобразной форме проявятся у него нотки «отрадного»). И поэтому даже наиболее законченная картина «Продавец песенников» (1861), в первой идее которой вырисовывалась тема драмы слепого артиста (для этого образа был написан тонкий этюд «Слепой музыкант», напоминающий о романтической литературной традиции наделять даром прозрения «отверженных», «слепых» и «безумных» артистов), также не состоялась, осталась «европеизированной» параллелью «Шарманщику» А. Чернышева, написанному десятилетием раньше (1852). Постепенно темы бедности, одиночества начинают отвоевывать место в парижских работах Перова.

Предполагая, что это не слишком понравится Академии, он почти ничего не сообщает о них в отчетах. Но именно эти образы и сюжеты отзовутся позднее, станут «перовскими». Когда он вернется на родину, из графической сценки с озябшими бродячими музыкантами возникнет картина «Очередные у бассейна», а композиция этого скромного рисунка предвосхищает «Тройку». От рисунка «Похороны в бедном квартале Парижа» (1863) тянется ниточка к «Проводам покойника». Наконец, именно в Париже у Перова появляется особый тип картины – однофигурной композиции, который прочно закрепится в его искусстве.

«Гитарист-Бобыль» и «Блаженный», «Ботаник» и «Голубятник», «Крестьянин в поле» и «Страница в поле» – разве не являются они в своей образной, пластической, композиционной структуре развитием того, что было найдено в «Шарманщике» и «Парижских шифонье», «Савояре» и «Учителе рисования»? И если участники массовых сцен – «слушающие», «выступающие», «развлекающиеся» – быстро сглаживаются в памяти, то невозможно забыть шарманщицу с приткнувшимся к ней в неудобной позе малышом, тряпичника с суровым и полным достоинства взглядом, учителя рисования, написанного уже, как образ-воспоминание, с безнадежной «тупиковостью» его душевного состояния или маленького спящего савояра.



«Савояр» достойно завершает парижский период. Перед нами не только щемящей поэтической силы образ конкретного ребенка, но голодного и бездомного детства, существующего и в его реальной прозе рваной и жалкой одежды, худобы голых ног, торчащих из ботинок, зябко сведенных худеньких плеч, бездушности холодного камня, заменившего уют домашнего очага, и в романтически-приподнятом восприятии поэзии детского возраста, светлых детских снов. В этой задушевности сила перовского образа, ибо маленьких «отверженных» (роман В. Гюго появился в 1862 году), клошаров, обитателей нищих кварталов было в европейском искусстве немало: О. Тассар, И. Израэльс, Л. Кнаус – только наиболее заметные среди имен художников, подвизавшихся в этой теме. В перовском ее понимании присутствует более высокое измерение, заставляющее вспомнить не Кнауса или Мейсонье, изучать которых он собирался и, наверное, изучал, но детей Риберы, Веласкеса, Лененов и первого русского живописца детской души – Венецианова («Вот-те и батькин обед»). Таким образом, Перов, как известно, не выдерживает положенный пенсионерский срок пребывания за границей, откуда доносятся его слова: считаю «более полезным по возможности изучить и разработать бесчисленное богатство сюжетов, как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества». Можно сопоставить с этим позицию Достоевского, писавшего из-за границы: «Мне надо быть в России. Мне надобно не только видеть (видел много), но и пожить в том месте, где должно происходить действие задуманного романа».

Список литературы:

1. Ляняшин В.А. В.Г. Перов. – Л.: Художник РСФСР, 1987. – 104 с., ил.
2. Филиппова О.Н. Творчество В.Г. Перова – живописца и рисовальщика (1833-1882 гг.) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. №01 (108). ЯНВАРЬ 2018. Ч. II. Москва, 2018. С. 50-52.
3. Филиппова О.Н. Творчество В.Г. Перова – поэта скорби // Флагман науки. – №7 (7). Август. – 2023. – С. 62-67.
4. Филиппова О.Н. Творчество Жана-Франсуа Милле (1814-1875) – пейзажиста и поэта крестьянского труда // Молодой ученый. – 2020. – №9 (85). – С. 176-183.
5. Филиппова О.Н. Собственный стиль в творчестве Поля Сезанна // Перспективные научные исследования: опыт, проблемы и перспективы развития / Сборник научных статей по материалам XII Международной научно-практической конференции (22 сентября 2023 г., г. Уфа) / – Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2023. – С. 135-139.

