

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

ТВОРЧЕСТВО ВАСИЛИЯ ПЕРОВА ЗА ГРАНИЦЕЙ И В РОССИИ

Аннотация: Перов отправился за границу в конце 1862 года, и, как он сообщал в Совет Академии, «посетивши галереи в Берлине, Дрездене и Дюссельдорфе и мастерские братьев Ахенбахов, Вотье и Иордана, ... приехал в Париж и нашел полезным остаться здесь около году. Затем Перов намеревался ненадолго съездить в Италию и «оттуда просить позволения вернуться в Россию».

Ключевые слова: Василий Перов, творчество за границей, возвращение в Россию, М.К. Клодт, И.И. Шишкин, Константин Савицкий, Василий Максимов, Академия художеств, пейзаж.

Маршрут Перова был традиционен для пенсионеров Академии тех лет, но желание художника поскорее вернуться в Россию, не выдержав трехлетнего срока, положенного Академией, весьма знаменательно. Если художники первой половины XIX века добивались пенсионерской поездки, заклинали Академию продлить пребывания за границей и жили там подолгу, то начиная со второй половины 1850-х годов заграничная поездка стала для выпускников Академии или Училища живописи чем-то вроде «почетного экзамена», который необходимо побыстрее «сдать» и вновь оказаться «на свободе» – в России. Пейзажист Михаил Константинович Клодт был первым из пенсионеров-шестидесятников, тяготившихся пребыванием за границей: в 1860-1861 годах он хлопотал о разрешении посвятить остаток пенсионерского срока «писанию видов с натуры по России». Шишкин, получив в 1859 году Большую золотую медаль Академии, также добился права первый пенсионерский год посвятить путешествию по России, а уехав за границу, вернулся раньше срока. Чуть позже Константин Савицкий, покидая Париж, писал: «Не думаю, чтобы нашел где-либо, кроме России, для себя живой интерес». А Василий Максимов, также выпускник Академии, за границу вообще не поехал, заметив, что пенсионерскую поездку «никогда не считал верхом благополучия, находил ее даже вредной для молодого человека, не знающего своей родины.

На чужбине легко подвергнуться соблазнам и потерять свежесть чувства любви к родине». Перов в этом ряду не оказался исключением. В Париже он видел интерес не столько в изучении картин, сколько в знакомстве с жизнью. «Осмотревши все замечательное, а также парижскую выставку, я... прошедшие четыре месяца употребил на посещение гуляний, балов, рынков, площадей с даровыми спектаклями, где постоянно большие толпы зевак и загородные ярмарки... Это мне принесло большую пользу; я ознакомился с народом и даже немного с его образом жизни и характером...» – писал художник в августе 1863 года. Перов в Париже – типичный иностранный художник, фиксирующий колоритные жанровые сценки – шарманщики, цирковые акробаты, балаганные представления, – и в этом смысле он мало отличается от какого-нибудь французского живописца, приехавшего в Россию и изображающего, скажем, катание на тройках или продавцов кваса. Вместе с тем Перов должен был показать Академии, как он писал, «техническую сторону искусства», т.е. мастерство, приобретенное в знакомстве с современной европейской живописью. Поэтому он задумывает большие композиции со множеством фигур – «Праздник в окрестностях Парижа»,



«Внутренность балагана во время представления», «Продавец песенников», – но ни одну из них он не доводит до конца. Слишком много усилий он тратит на то, чтобы соблюсти «правдивость» – костюмы, конструкции балаганов, мелкие бытовые подробности поглощают все внимание художника. В рапорте Совету Академии Перов жалуется: «... написать картину совершенно невозможно, потому, что, не зная типов народных, что составляет основу жанра, я не мог обработать даже одной фигуры в картине». Следует заметить, что сюжеты, выбранные Перовым, как раз не требовали какого-то особенного знания «типов народных» или «характера». Но Перов, по-видимому, понял, что многофигурные композиции на тему «как развлекаются в Париже» него амплуа. Законченные этюды («Парижские тряпичники», «Шарманщик», «Савояр») показывают, как раз достаточное знание этих самых «типов» – они написаны очень уверенно, хорошо проработаны в деталях, точно найден антураж, и главное, изображенные персонажи – «вполне французы». Перов приехал в Париж, уже будучи художником с вполне оформившейся индивидуальностью. После нашумевших в России обличительных картин «некритическое» изображение быта было для него просто невозможным. Но «незнание нравственной жизни народа», как выразился Перов в другом письме, не дает возможности ответить на самый главный для критического реалиста вопрос: «В чем зло?». В России это было понятно, в Париже – нет. Вряд ли Перов имел возможность наблюдать там что-либо похожее на «зло» российской действительности, скажем, католических священников, потягивающих шампанское, или взяточников-чиновников, совершающих несправедливый суд. Поэтому вполне оконченными оказались лишь этюды, где изображалось, так сказать, максимально доступное для художника в Париже зло, точнее его жертвы – городская беднота, странствующие музыканты, клошары. Самым знаменитым из этих этюдов стал «Савояр» – мальчик в рваной одежде и дырявых ботинках, заснувший прямо на парижской мостовой. К его плечу прильнула обезьянка, с которой савояр, видимо, дает представления, а у его ног лежит большая широкополая шляпа, в которую зрители кидают монеты. В «Савояре» Перов нашел тему, которая в дальнейшем станет в его творчестве одной из главных, – несчастное, нищее детство. Ребенок – самое незащищенное перед окружающим злом существо, и сюжетам, где именно дети показаны как жертвы этого зла, особенно свойственно затрагивать за живое, вызывать боль, скорбь и жалость. Исчерпав для себя возможности создания в Париже жанровой картины, Перов в июле 1864 года, не проведя за границей и двух лет, обратился в Совет Академии с просьбой вернуться в Россию. Первой работой Перова, написанной после возвращения в Россию, стала картина «Проводы покойника». Если ранние произведения Перова – это обличительный документ с подробным перечислением свидетельств существующего зла, то пафос «Проводов покойника» – не уличение во зле, а сострадание его жертвам. Настроение картины – немая, бесслезная скорбь бедняков, привычных к несчастью. В предыдущих произведениях Перов намеренно обращал к зрителю лица героев, словно призывая читать запечатленные на них следы пороков, уродства, тупой бессмысленности существования. В «Проводах покойника» он изображает фигуру героини со спины, скрывая от зрителя лицо, проявляя, таким образом, деликатность художника, который понимает, что рассматривать лицо убитого горем человека было бы в данном случае неуместным, праздным любопытством. Былой изобразительный рассказ превращается в выразительное молчание. Важная роль отведена пейзажу. После основательно подзабытых, эпизодических в первой половине XIX века опытов в изображениях зимы Перов едва ли не первым из русских художников середины века делает зимнюю природу художественной темой своих произведений. В «Проводах покойника» – застывшая земля, сумрачный косогор, холодная даль. В «Тройке» – тревожный ветер и метель, в «Последнем кабаке у заставы» – зимние сумерки, поземка и ледяное небо. Таким образом, «Проводы покойника» стали значительной удачей Перова, но одновременно здесь обозначился в



критическом реализме действительно критический, т.е. переломный момент. Описательный жанр с обличительной тенденцией был бы шагом назад, повторением пройденного. Одно только перечисление сюжетов, которые так или иначе занимали Перова во второй половине 1860-х годов, выдает стремление удержаться на высоте обличительного пафоса, но одновременно демонстрирует «метания» художника, прежде столь решительного в выборе сюжетов и ныне словно не знающего, за что приняться. Одновременно с «Проводами покойника» была начата и вскоре брошена большая картина «Монастырская трапеза», сюжетно, напоминающая «Чаепитие в Мытищах», но в широкомасштабном, эпическом варианте. Тогда же была написана «Очередная у бассейна» – бедняки, в зимнюю стужу и вьюгу, стоящие в очереди за водой. В том же 1865 году была написана небольшая работа «Дворник, отдающий квартиру барыне». Вылезая из двери с надписью «Кадворнику» и неприлично почесываясь, главный персонаж тычет пальцем в сторону нанимаемой квартиры, а гримаса на его физиономии призвана изобразить хамский рев существа, почти утратившего человеческий облик. Перов пытается показать унижительность ситуации для людей, вынужденных терпеть это хамство, – молодая девушка отвратила взор от мерзкого дворника, словно стремясь закрыться, защититься от зрелища, оскорбляющего ее целомудрие и благовоспитанность. Ряд сюжетов второй половины 1860-х годов остался лишь в замыслах – «Свидание истинного любящего будочника с соседской горничной», «Выздоровливающий ребенок», где Перов намеревался «представить радость всего семейства, начиная от старой бабушки и кончая еще более старой няней, которая идет с просвиркой, а остальные не знают, чем и забавить и чем накормить больное дитя».

Список литературы:

1. Алленова Е.М. Василий Перов: [альбом / Екатерина Алленова]. – Москва: Белый город, 2001. – 47 с. – (Мастера живописи).
2. Филиппова О.Н. Творчество В.Г. Перова – живописца и рисовальщика (1833-1882 гг.) // Актуальные проблемы гуманитарных и естественных наук. №01 (108). ЯНВАРЬ 2018. Ч. II. Москва, 2018. С. 50-52.
3. Филиппова О.Н. Творчество В.Г. Перова – поэта скорби // Флагман науки. – №7 (7). Август. – 2023. – С. 62-67.
4. Филиппова О.Н. Поэтический взгляд на мир в творчестве М.К. Клодта – художника-пейзажиста (1832-1902) // Молодой ученый. – 2018. – №4 (56). – С. 452-458.
5. Филиппова О.Н. Фигура Шишкина в связи с русским пейзажем второй половины XIX века // Fundamental science and technology / Сборник научных статей по материалам X Международной научно-практической конференции (20 декабря 2022 г., г. Уфа). В 4 ч. Ч.4 / – Уфа: Изд. НИЦ Вестник науки, 2022. – С. 31-35.

