



В.Г. ПЕРОВ



WWW.NATAHAUS.RU





Автопортрет. 1870

В. А. ЛЕНЯШИН

Васи́лий
Григорьевич
ПЕРОВ

1834 — 1882

ЛЕНИНГРАД «ХУДОЖНИК РСФСР» 1988

85.143(2)1

Л 42

Леняшин В. А.

В.Г. Перов. — Л.: Художник РСФСР, 1987 — 104 с., ил.

ISBN 5—7370—0009—5

Монография посвящена творчеству Василия Григорьевича Перова (1834—1882), ставшего главой школы критического реализма в русской живописи. Выдающийся новатор бытового жанра, крупнейший мастер психологического портрета, Перов создал произведения, которые определили новый этап отечественного демократического искусства.

Идеи и образы картин Перова рассматриваются в книге на широком фоне общего развития русской культуры второй половины XIX века.

Л 4903020000-052

© Издательство «Художник РСФСР». 1988

М 173 (03)-88

ISBN 5—7370—0009—5

Василий Григорьевич Перов — не просто один из крупнейших художников второй половины XIX века. Это фигура этапная, стоящая рядом с такими мастерами, как П. Федотов, А. Венецианов, И. Репин, чье творчество знаменовало рождение новых художественных принципов, стало вехой в истории искусства.

На рубеже пятидесятых — шестидесятых годов в атмосфере общественного подъема и позднее в условиях политической реакции, наступившей вскоре после отмены крепостного права, когда быть несоциальным для русского художника означало быть безнравственным, именно Перов решил главную и невероятной сложности задачу, которую выдвинуло время: утвердить критический реализм, создать произведения, имеющие, по словам Н. Чернышевского, «значение приговора о явлениях жизни», соединить социальное и эстетическое в художественных образах. К этому стремились многие из его современников: И. Прянишников и Н. Неврев, В. Пукирев и Л. Соломаткин, но во главе движения, безусловно, стоял Перов.

В историю русского искусства он входит картиной «Сельский крестный ход на пасхе» (1861). О впечатлении, которое она произвела, свидетельствует письмо художника В. Худякова П. Третьякову: «А другие слухи носят, что будто бы Вам от св. Синода скоро сделают запрос: на каком основании Вы покупаете такие безнравственные картины и выставляете публично? Картина («Попы») была выставлена на Невском на постоянной выставке, откуда хотя ее и скоро убрали, но все-таки она подняла большой протест! И Перову вместо Италии как бы не попасть в Соловки»¹. Как напоминает это реакцию на произведения Н. Чернышевского и Д. Писарева, Н. Некрасова и Ф. Достоевского. В этой работе все ново: и сознательное обращение к обыденному, даже неприглядному жизненному материалу, и живопись, и композиционные принципы,

предвосхищающие эволюцию Перова и одновременно явившиеся мощным толчком в сторону художественно-пластического мышления, свойственного живописцам второй половины XIX и начала XX века — И. Репину и В. Сурикову, М. Нестерову и С. Иванову, Б. Кустодиеву и С. Коровину.

Созданная молодым художником картина демонстрирует зрелость, самостоятельность его идейных и творческих принципов, прочность профессионального фундамента, за которым стояли практические занятия-штудии под руководством учителей и копирование, первые композиционные опыты и «напряженная, нервная работа, непомерная трата энергии, безграничный расход душевных сил»², характеризующие начало его трудного творческого пути. Об этом начале мы и сегодня, несмотря на все усилия исследователей, знаем недостаточно³.

Главными подтверждениями «непомерного труда» Перова остаются его произведения, по качествам своим чрезвычайно серьезные, подготовившие чудо рождения новой живописи в «Сельском крестном ходе на пасхе».

Первым таким произведением явился «Автопортрет» (1851), написанный в семнадцатилетнем возрасте, когда за плечами Перова было лишь около трех лет занятий (с перерывами) в Арзамасском училище А. В. Ступина. Здесь закладывались основы профессиональных знаний, формировались представления об отечественном и зарубежном искусстве. Училище имело прекрасную библиотеку, коллекцию эстампов, музей, в котором наряду со случайными работами, заурядными копиями с второстепенных оригиналов находились портреты, выполненные такими мастерами, как Д. Левицкий, А. Егоров, В. Шебуев, К. Брюллов, а также коллекцию античных статуй и бюстов и огромное количество рисунков самого разного плана, как учебных, так и творческих. Судя по описи, со-

ставленной в 1847 году Ступиным, его собрание насчитывало более шести тысяч, как мы бы сейчас сказали, единиц хранения. Преподавание исходило из культа мастерства и прежде всего рисунка, точного, основанного на знании человеческого тела. И не случайно Академия художеств, курировавшая школу, часто принимала ее воспитанников в число своих учеников. Нельзя согласиться с тем, что «ввиду упадка школы она, казалось бы, не могла дать ему сколько-нибудь серьезной выучки» и что ему помогала только «усиленная самостоятельная работа»⁴. Эта самостоятельность сразу же легла в русло строгих профессиональных критериев. Выполненные ученической рукой рисунки, копии, портретные студии оценивались глазом опытного, знающего и доброжелательного педагога. Советы Ступина: «Нет, батюшка, рисуй-ка карандашом, будь потверже в карандаше, а там начнешь и красками»; его настойчивое требование «строгого рисования» и при этом умение «заметить в ученике искру божию», похвалить, поощрить его: «Хорошо, брат, хорошо! Ты теперь пиши красками — пора уже»; или слова, сказанные матери Перова: «Ты, матушка, не беспокойся, Васенька не пропадет — у него талант, из него выйдет художник; это я тебе верно говорю», — не могли не оказать самого благотворного воздействия⁵. Даже уйдя из ступинского училища (из-за ссоры с одним учеником), Перов не терял с ним связь, продолжая пользоваться оригиналами, взятыми оттуда для копирования.

Важно и то, что по своему составу, по отношениям между воспитанниками и воспитателями Арзамасское училище было самым демократическим учебным заведением России. В нем сохранялись человечность, гуманность, за вещанные А. Венециановым, «содействовавшим ей (школе — В. Л.) всеми возможными способами», принимавшим участие в судьбе многих учеников⁶. Рядом с «дворянским воспитанником», «арзамасским мещанином», «купецким

сыном», «кантонистом» обучались крепостные (процент их был высок), вольноотпущенники. По свидетельству бывшего крепостного, выходца из училища И. Зайцева, «в школе различия между теми и другими никакого не было — жили, как говорится, душа в душу, один за другого готовы были умереть»⁷. В целом образовалась среда, максимально чуждая каким бы то ни было сословным пред-
рассудкам.

Судя по списку ранних работ, составленному на основании литературных источников, ибо от этого времени сохранился лишь «Автопортрет», интересы юного Перова разнообразны: он обращается к жанру («Нищий, просящий милостыню», «Деревенская тройка», «Народное гулянье в семик»), копирует «Старика» К. Брюллова, «Цыганку», «Гречанку» (неизвестных авторов), пишет портреты отца и всех домашних⁸. Интерес к портрету всячески поощрялся в Арзамасском училище (в общей сложности его учениками было написано до двух тысяч портретов).

Перовский «Автопортрет» 1851 года соединяет в себе воспитанное ступинской школой строгое отношение к цвету, здесь почти монохромному, точный пластичный рисунок, свободную, идущую от брюлловских портретов композицию и объясняемые только одаренностью, талантливостью лирические качества натуры художника, которые иногда ускользают при анализе его наследия, заслоняемые другими проблемами. Но они, эти качества, неотделимы от творческой личности, объясняя человеческую проникновенность, эмоциональную неотразимость зрелых холстов.

В классах московского Училища живописи и ваяния, куда Перов поступил в 1853 году, он занимается у А. Мокрицкого, С. Заряно. Его ближайшим наставником оказывается Е. Васильев, протянувший молодому художнику руку помощи в самый тяжелый для него период, когда тот из-за невозможности вносить плату за обучение

готов был бросить училище. Впоследствии в опубликованном в 1881 году рассказе «Наши учителя» Перов создаст яркие портреты педагогов и выразит чувства растерянности, неудовлетворенности, горечи, владевшие им в то время: «В чем зло, в чем причина того зла, что у нас из массы учащихся искусству выходит ничтожная доля хороших художников? Несостоятельность ли вообще учителей и некоторых из них в особенности, или же причина тому таится в ложных отношениях учителей к учащимся?»⁹. В своей педагогической практике Перов, приглашенный в 1871 году на место Заряно, попытается дать ответ на этот вопрос, сосредоточив все внимание на формировании художественного мышления, умении видеть жизнь с ее проблемами и находить соответствующие ей образы, композиции, размышлять с кистью в руке.

Именно такой помощи остро не хватало самому Перову в годы обучения, именно в этом не мог он довериться ни одному из своих наставников — его миропонимание очень скоро стало обгонять все, что могли предложить учителя. Скотти, проходивший по классу, «как Юпитер-громовержец или по меньшей мере римский император», был, по словам Перова, «хороший мастер, настоящий профессор в общепринятом значении этого слова, но, к сожалению, его [...] нельзя назвать художником. Он прекрасно мог передавать внешние образы, внешние очертания, но эти образы были лишены жизненности». Нельзя назвать художником, с точки зрения Перова, и Мокрицкого, который «числился преподавателем портретной живописи, но [...] в продолжении всей своей художественной деятельности произвел на свет не более пяти или шести портретов». «И если бы Аполлон Николаевич не был обольщен собой как хорошим, даже выдающимся художником [...] если бы он не навязывал также копировать своих плохих произведений, чуть ли не насильно всовывая их в руки оторопелых учеников, то его, навер-

но, очень любила бы молодежь, и он несомненно мог бы сделать много хорошего и принести много пользы своими живыми воодушевленными рассказами» «о великих мастерах, о живописных местностях и очаровательных картинах». Не способствовал обучению и принцип ежемесячной смены дежурств преподавателей, тем более, что их указания часто носили весьма несогласованный характер: «Надо изучать натуру: это лучший учитель»,— говорил Скотти. — «Что натура? Натура — дура! Надо изучать великих мастеров», — продолжал Мокрицкий¹⁰. Пожалуй, только Перов мог почувствовать, что в этих альтернативах заключен скрытый смысл.

Достаточно критически воспринималась им и педагогическая система Заряно, отличавшаяся «математической точностью, изумительной выпискою, крайней сухостью, странностью и своеобразностью взгляда как на живопись, так и вообще на искусство, а тем более на развитие учеников». Педагогический деспотизм, приводивший к тому, что законченная под его руководством работа, получившая медаль, часто оставалась единственным произведением учащегося, погубил многих, ибо когда он «принимался за писание второй головы, то начинал ее так же плохо и неумело», и «не только не умел более или менее правильно нарисовать всей фигуры человека или головы его, но даже носа и глаза». И опять-таки лишь Перов сумел за мелочной сухостью «математического метода» Зарянки увидеть его позитивное зерно — «объяснение натуры», серьезное отношение к композиции: «Никто не ложится спать, не садится отдыхать и не ходит для модели с расчетом на сочинение или на картинную позу»; важность профессиональных знаний: «Нет ничего печальнее, как видеть в художнике то, что мысль или голова опередит руки; что является много желаний, а нет умения олицетворить эти желания, как мы, к несчастью, встречаем на каждом шагу между учащимися и почти у



Приезд станового на следствие. 1857

всех без исключения дилетантов».

Положительной особенностью обучения в московском Училище (а в какой-то степени следствием не слишком строгой продуманности учебного процесса) была возможность одновременно со студиями писать «картины на ими самими придуманные сюжеты или избранные из предложенных, но никак не заданные»¹¹. Таким образом, некоторые вещи Перова были исполнены еще во время учебы, и работа над каждой из них становилась реальным

этапом художнического взросления. Всячески поддерживал его в этих опытах Васильев, хлопотавший за него перед Н. Рамазановым в петербургской Академии художеств («он ведь молодец, умный и благородный малый, полюбите его»¹²). Выставлявшиеся на отчетных выставках училища и Академии композиционные холсты сразу же включались в художественную жизнь, попадали под прицел критики. Для публики и критики уже первая картина Перова — «Приезд станового на следствие», написанная в 1857 году,— стала заметным событием. В нем увидели «прямого наследника и продолжателя Федотова»¹³. По словам В. Стасова, «молодой художник поднимал выпавшую из рук Федотова кисть [...] и продолжал начатое им дело, точно будто не бывало никогда на свете всех (брюлловских — В. Л.) лжетурчанок, лжерыцарей, лжеримлян, лжеитальянцев и лжеитальянок, лжерусских, лжебогов и лжелюдей». Перов «одним скачком переносился через целое море русских картин с содержанием пустым и притворным». Так же, как у Федотова, его искусство было «серьезно и больно кусалось»¹⁴.

Что послужило толчком к созданию картины? Возник ли ее сюжет под впечатлением «губернских очерков» М. Салтыкова-Щедрина, или же, как полагает Н. Собко, он взят из запаса прежних перовских наблюдений над крестьянской жизнью («у него сохранилось воспоминание о производстве следствий становыми»¹⁵). Возможно, беспощадная трезвость щедринского взгляда наложила на собственные «прежние наблюдения», высветила в памяти очень конкретную, типичную для «целой полосы русского мира»¹⁶ сцену. Так или иначе, новизна и свежесть «Приезда станового», сделавшие эту еще робкую по живописи картину принципиальным явлением русского искусства, заключались не в каких бы то ни было моментах формы, а в самом замысле, выборе сюжета, режиссуре драматического действия. Ведь с точки зрения композиции

Перов использовал достаточно привычную интерьерную схему (можно вспомнить и «Разборчивую невесту», «Сватовство майора», «Игроков» П. Федотова, и композиции Н. Шильдера, А. Устинова, А. Попова, многих других жанристов середины XIX века). Привычным было и тщательное гладкое письмо, даже более осторожное, суховатое, нежели у прямых федотовских последователей, и, конечно же, не идущее в сравнение с цветовой и фактурной энергией самого Федотова. Не было открытия и в умении не просто нейтрально-созерцательно повествовать о быте, создавая атмосферу достоверности, а рассказывать осмысленно, обличать. Лукошко с яйцами, штоф с водкой, пучок розог существуют в холсте как неопровержимые доказательства пьянства, взяточничества, телесных наказаний, процветавших в российской деревне. Эта особенность, обнаруживающая попытку Перова «перенять (федотовскую.— В. Л.) так сказать «комментаторскую» сторону»¹⁷, вместе с выразительностью типов и была справедливо (и в целом положительно) отмечена современниками.

Недовольство же вызвало как раз то, что составляет внутренний смысл и оригинальность перовского решения: центральная фигура, «жертва правосудия», о которой В. Стасов писал, что «она немного отзывалась общим местом и сентиментальностью»¹⁸, а Собко, подводя итоги критическим отзывам, заметил: «Нападали только на некоторую идеализацию фигуры лесного вора, со слишком благородным лицом и в чересчур тонкой рубашке, — фигуры, нарушавшей будто бы общность впечатления»¹⁹. «Идеализированным», «далеким от жизненной правдивости», «целиком перекочевавшим в картину из произведений академического бытового жанра пятидесятых годов» воспринимали этот образ и последующие исследователи, отмечавшие «неорганичность этой фигуры общему замыслу картины» и связавшие ее с «позднеакадемической

тенденцией, характерной для русской живописи 50-х годов»²⁰. Однако попробуем представить, что эта «неудачная», «ходульная» фигура отсутствует, что ее место занимает какая-либо «неидеализированная» личность, не нарушающая естественности изображаемой сцены. Картина, несомненно, обрела бы цельность, удовлетворила критиков полным соответствием федотовской традиции.

Перовская же трактовка не просто меняет характеристику одного из персонажей, но трансформирует всю эмоциональную структуру холста. Фигура юноши в переключке с обликом виднеющейся в дверях грустно задумавшейся девушки переводит буднично-гротескную сюжетную ситуацию в совершенно иное измерение. В картине начинает звучать тема столкновения темного и светлого, добра и зла, социального контраста — ее не было пока в русской живописи. Идеальность главного героя оказывается не наивным просчетом, а результатом нового понимания картинного образа искусства. Пройдет не одно десятилетие, пока Репину в «Аресте пропагандиста» удастся воплотить сходный социально-психологический мотив с полной естественностью и убеждающей силой. Но надо ценить и тех, кто открывает идею, прокладывает дорогу — не так уж часто в искусстве что-то происходит впервые. По отношению к Перову это слово придется употреблять неоднократно. И в этом плане «Приезд станового на следствие» предвосхищает ту новаторскую роль, которую ему суждено будет сыграть в русской живописи.

Принципиально, что, обратившись к народным образам, Перов ориентируется не на позднеакадемическую крестьянскую картину (как это ошибочно представляется многим авторам), обреченную вне погружения в социальный контекст на довольно-таки жалкое существование, слащаво-сентиментальное бытописание в духе «Демьяновой ухи» А. Попова. Он решительно опирается на то

направление, которое мощно воплотилось в творчестве Венецианова. Присматривался он, по-видимому, и к «героизирующим» народным картинам русского классицизма — удивительно совпадает тип фигуры, одежда, движение ног перовского юноши и крестьянина на переднем плане в картине И. Лучанинова «Благословение ополченца 1812 года». Слыша упреки в неумении придать земное, реальное звучание центральному лицу композиции, трудно представить, что прекрасно знавший крестьянскую жизнь Перов не смог одеть своего крестьянина «как в жизни», придать ему, подобно другим персонажам, «натурность». Задачу он видел в другом — противопоставить его окружению как идеальное, светлое начало — и сознательно классицизировал образ. Невозможно увидеть в герое картины и мелкого преступника, «лесного вора». В психологической структуре произведения он выглядит «без вины виноватым», воспринимается в романтическом ореоле. На память приходит лирическая история из «Губернских очерков» о влюбленной паре, совершившей поджог, чтобы в совместной ссылке соединить, наконец, свои судьбы (тогда сюжетно-мотивированным оказывается и образ девушки, тоже очень венециановский и тоже увиденный в идеальном измерении), хотя, разумеется, это лишь одна из возможных интерпретаций замысла.

Следующая картина Перова — «Сцена на могиле» (1859) — получила невысокую оценку в искусствоведческой литературе как неопределенная по жанру, надуманная по сюжету, дидактическая. «В целом основная мысль выражена ясно, но отвлеченно, как бы вне времени и пространства», «обращение к отвлеченному сюжету с заранее заданной идеей естественно повлекло за собой обращение к традиционным формам академической картины», «содержание картины сводится к вневременной и абстрактной сентенции [...] условной воспринимается композиция картины, надуманной сама сцена»²¹, — во всех вы-

сказываниях звучит упрек в искусственности, который трудно не разделить при зрительски непосредственном взгляде на картину и который подкрепляется неудовлетворенностью самого Перова. «Он так и не послал ее в Академию (на вторую золотую медаль — В. Л.), а решился пожертвовать еще годом для новой работы»²².

И все же выводы, которые делаются по поводу этой работы, выглядят слишком торопливыми; дружное осуждение не рождает ясности понимания. Что в ней действительно неудачно? Ведь есть и свидетельство Собко, что она «на всех производила сильное впечатление, в особенности экспрессией лиц», многие считали ее «замечательной во всех отношениях»²³. Зато другое его свидетельство, что картина написана на слова народной песни: «Мать плачет, как река льется; сестра плачет, как ручей течет; жена плачет, как роса падет, — взойдет солнышко, росу высушит», — было принято безоговорочно и предопределило прочтение сюжета как передачу степеней горя. Предопределило оно и современные теоретические объяснения неудачи: картина «представляет собой попытку конструирования аллегии из жизненного материала»²⁴. Но почему бы тогда как аллегию не воспринимать серовскую композицию «Солдатушки, браво, ребятушки...» или «Тройку» самого Перова? В чем выражается «вневременная и абстрактная сентенция»? Что изменилось бы в нашем ощущении от «Сцены на могиле», не зная мы ее зашифрованной основы? Деревенское кладбище, тревожный унылый пейзаж, в темноте сумерек и надвигающейся грозы белеет колокольня кладбищенской церквушки. Пришедшие в поминальный день женщины, их тоска, горе — разве не характерный жизненный материал воплощен здесь и разве не возможно такое прямое восприятие, тем более по отношению к Перову? Ведь если заглянуть в будущее, то нельзя не заметить, что он не только не забудет эту тему, но мощно раскроет ее в та-



Сцена на могиле. 1859

ких зрелых произведениях, как «Проводы покойника» (три фигуры вокруг гроба близки по идее трем женским фигурам, сгрудившимся вокруг креста) или «Старики-родители на могиле сына», где — не говоря уже о самой теме утраты, безысходной скорби — мы узнаем в глубине холста буквально те же элементы: холм с крестом на фоне затянутого облаками неба.

Упрощенное понимание картины как живописного пе-

WWW.NATAHAUS.RU



реложения песни (что в принципе чуждо синтезирующему, а не иллюстративному творческому методу Перова) привело к поверхностному восприятию и отдельных образов, особенно женщины с ребенком — вдовы. От гоголевского «смеха сквозь слезы», через тютчевские «неистошимые, неисчислимыя слезы людские» к Достоевскому и Некрасову развивается тема плача в русской литературе. У Некрасова «мать о сыне рекой заливаётся, плачет муж по жене молодой», слышится «тихий плач и жалобы детей». Есть у поэта — в цикле «О погоде», написанном в том же 1859 году, что и картина Перова, — и совсем близкий мотив, очевидно, восходящий к общему фольклорному источнику: «А слезами-то бабы поделятся! По ведерочку слез на сестренку уйдет, с полведра молодойе достанется, а старуха-то мать и без меры возьмет — и без меры возьмет — что останется». И никому не приходило в голову противопоставлять материнские «святыя слезы» и горе жены или детей. Представление о том, что русский художник мог изобразить женщину, кормящую ребенка, на могиле мужа у креста и при этом заглядывающуюся на проходящего солдата, не имеет никакой нравственной почвы. И только желанием во что бы то ни стало совместить живой голос картины, голос художника с «фонограммой» песни можно объяснить, что в заплаканном, полном безнадежности лице увидели «выражение скорее неудовольствия, чем горя», «мимолетную печаль молодой жены», «воплощающей непостоянство»²⁵. В композиции ее образу отводится иное, гораздо большее эмоциональное пространство, нежели в песенных строках. Фигура выделена светом, наделена самым сложным внешним движением и наиболее многоплановой внутренней экспрессией. Композиционно она обретает опору в жесткой геометрии креста. Истинная опора утрачена. Отныне ей предстоит быть «за мужика» в этом женском царстве — трогательно, чисто по-перовски, обозна-

чено, что и ребенок — девочка (ушко по деревенскому обычаю проколото серьгой). И грустный до отчаяния взгляд в сторону прохожего лишь усиливает безнадежность ситуации.

Важными представляются конкретные мотивы перовской неудовлетворенности холстом: «Во время исполнения названной картины он убедился в необходимости более основательного изучения рисунка, на что прежде, увлекаясь творческой стороной дела, не обращал особенного внимания. Поэтому он снова стал посещать класс рисования с гипсовых голов, после двухгодичного антракта. Как ни неприятно было конкуренту на золотую медаль заниматься вместе с меньшими учениками, которые к тому же иногда побеждали его на экзаменах, он усердно рисовал в вечерних классах»²⁶, Перов осознал, что многого не умеет, что задача — воплотить сложный психологический мотив, написать фигуры в пейзаже, добиться созвучия природного и человеческого состояний — оказалась выше его возможностей. При всем том картина стала решительным шагом в поисках нового содержания, тем, образов. Впервые зазвучала у Перова тема смерти, человеческого горя, крестьянских слез, впервые он задумывается над включением пейзажа в эмоционально-выразительную образную ткань. Если от «Приезда станового на следствие» лежит путь к «обличающему» Перову, автору «Сельского крестного хода», «Монастырской трапезы», «Чаепития в Мытищах», то от «Сцены на могиле» — к «Проводам покойника», «Приезду гувернантки», «Последнему кабаку у заставы», всем тем полотнам, в которых раскрывается способность художника горячо сочувствовать обездоленным, «униженным и оскорбленным».

В перовской эволюции «Сцена на могиле» оказалась явлением более принципиальным, нежели следующая, не вызвавшая больших разногласий, картина «Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регист-



Первый чин. Сын дьячка, произведенный в коллежские регистраторы. 1860

раторы», написанная в 1860 году (на малую золотую медаль).

Сопоставление ее с федотовским «Свежим кавалером» напрашивается само собой. У исследователей творчества Перова не вызывает сомнений, что здесь «молодой мастер прибегает к прямой «художественной цитате», что «молодой художник почти повторяет центральный образ федотовской картины вместе с сюжетно-психологической

мотивировкой его поведения» и что «основные принципы сатирической характеристики переносятся почти в готовом виде»²⁷. Правда, сам факт знакомства с федотовской картиной остается под вопросом, оно могло состояться лишь в одном случае — «если бы предполагавшаяся поездка художника в Петербург в связи с картиной «Приезд станового» осуществилась (хотя Собко о ней не упоминает) и Перов видел картину в коллекции Прянишникова»²⁸, ибо следующая поездка — это 1860 год, когда эскиз «Первого чина» был уже утвержден. Но независимо от этого картины очевидно близки и по названию, и по сюжету (успех, хотя и достигнутый на самых нижних ступенях карьерной лестницы), и по сразу ощущаемой критической настроенности к главному герою, изображенному в обоих случаях с заносчиво вздернутой головой.

Что же касается различий, то прежде всего несоизмерима роль этих вещей в русском искусстве и в творчестве сравниваемых мастеров. «Свежий кавалер» — работа программная, концептуальная для ее автора и яркая на фоне живописи 40-х годов. Перовская картина слабее написана, в ней нет композиционной крепости, свободы; для путей развития живописи она малосущественна и, подобно «Приезду станового», «Сцене на могиле», важна не сама по себе, а наметившимися в ней тенденциями. Различен и образно-пластический язык произведений. У Перова нет ошеломляющего федотовского натиска красноречивых примет быта, увлекательного калейдоскопа деталей, духовных и физических «документов» личности — от следов пирушки до полицейского листка и книжки Ф. Булгарина. В «Первом чине» иное отношение к деталям. В «рассказывающем», «обличающем» варианте они присутствовали в «Приезде станового», здесь же оставлена лишь одна — рваные портянки, свидетельствующие о бедности не менее красноречиво, нежели дырявый сапог в центре федотовской композиции.

Самоупоение федотовского персонажа, насыщенная энергия самоутверждения переводятся в иронический план гротескной пластикой фигуры и образом служанки — ее насмешливое восприятие ситуации в основном совпадает с авторской и зрительской позицией. В перовском холсте присутствующие видят героя в ореоле, как бы его глазами; их оценка должна быть столь же критически осмыслена, как и его самооценка. Интонация диалога-перебранки (у Федотова) — ироническая улыбка. Эмоциональный строй, поза и внутреннее состояние «коллежского регистратора» гораздо жестче, агрессивнее. Его взгляд устремлен не к тем, кто подобострастно любит его, а к иным горизонтам; он мысленно уже не здесь, в этой убогой комнате, а там, наверху, где командуют не служанками, где нет предела своевластию, «ибо нет ничего для начальника обременительнее, как ежели он видит, что пламенности его положены пределы»²⁹. И мы ощущаем ту грозную, туповатую силу, тот фанатический «административный восторг», который не даст ему разменяться на мелкие радости «федотовского кавалера»; «из него выйдет потом изрядный мошенник и даватель, столп порядка», — замечает Стасов³⁰. Социальный тип схвачен Перовым с редкостной точностью, вызывающей в памяти критическую зоркость М. Салтыкова-Щедрина, А. Сухово-Кобылина.

В проблеме «Перов — Федотов» несложно выявить конкретный слой заметных совпадений, «цитат». Кроме «Первого чина», сюда можно отнести некоторые рисунки Перова, в частности, композицию «В рекрутском присутствии» (1861), внешне наиболее близкую федотовским сепиям (особенно «Старости художника»), хотя ее социальная заостренность и особенности графического почерка обнаруживают еще более тесные связи с рисунками П. Шмелькова, сатирической графикой 50-х годов³¹. Картина «Дилетант» (1862), «не имевшая, — по словам Собко, — большого успеха у публики, несмотря на сочувст-

венные отзывы художественной критики [...], признававшей ее замечательною по тонкому и наивному юмору, по новости и меткости схваченного художником типа, достойного Гоголя, по наблюдательности и свежести, обнаруженной автором»³², — близка «Разборчивой невесте» Федотова ироничностью в трактовке сцены и главной задачей, «выставляя ярко пошлость жизни» (В. Белинский), задачей, восходящей к литературе гоголевского направления, сборникам «Физиология Петербурга», федотовским нравственно-критическим опытам. Однако и эта, и другие работы, в которых Перов наиболее близок Федотову, — «Путешествие квартального с семейством на богомолье», «Сцена у железной дороги» (обе 1868 г.); рисунок «Наушница. Перед грозой» (1874) — не становятся его достижениями. Они появятся, когда на смену иронической улыбке придут боль человеческого сердца, сострадание и ненависть, когда пристрастие к изображению типов, бытовых подробностей преобразится в социально-драматическое осознание мира.

В одной из статей А. Блок проводит любопытное сопоставление Лермонтова и Гоголя с Достоевским. Предшественники Достоевского, по словам поэта, «прячут, прислушиваясь, осязая туман, но никогда не портя мечты своей, не ища в ней плоти и крови», они «касаются крылами к вечной гармонии и летят прочь, горя, но не сгорая». Достоевский же «венчается страданием», мечтает «о России, о защите униженных и оскорбленных», вечная гармония ему только снится, «проснувшись, он но обретает ее, горит и сгорает»³³. Федотов, как и упомянутые здесь его великие современники, это художник, помнящий еще о пушкинской поре, о гармонии, хотя и терзаемый противоречиями. Для Перова и современных ему писателей, прежде всего Некрасова и Достоевского, драматические противоречия становятся главным содержанием творчества. Они вовсе не склонны к принятию гармонии, про-



Проповедь в селе. 1861

зревая под ней горе и слезы. Перед их глазами страшный мир, подвергаемый ими беспощадному социально-критическому анализу. И даже в первых картинах Перова эти качества — пока лишь в отдельных образах, инто-

национальных, сюжетных, эмоциональных нюансах — предчувствуются, проявляются, что и позволило Стасову точно почувствовать, что «ни нравоучительности, ни фельетонного легкого смеха, иногда портивших Федотова, у него не было», что он «пошел дальше», и «начал своими картинами проповедь нового искусства»³⁴.

«Проповедь в селе», написанная в 1861 году на большую золотую медаль, занимает промежуточное положение в творчестве молодого Перова. Нельзя не учитывать, что, будучи свободным в выборе сюжета, он все же писал «программу» и что первоначально намеченный для нее эскиз «Сельского крестного хода на пасхе» был отвергнут академическим советом «за непристойность изображения духовных лиц»³⁵. В «Объяснительной записке» к «Проповеди» Перов так сформулировал свои намерения: «Продемонстрировать и живописные данные картины: свет и тень, и ее разнородные типы и возрасты, начиная с отроческого и до старческого, с крестьянина до священника»³⁶. В отношении сюжета, как видно из той же записки, он ставил целью раскрытие смысла одной из проповедей Иоанна Златоуста, с ее «неумолкаемой карой всякого проступкам всякого рода», чтобы «показать степень ее действия на различные характеры, на бедность и богатство, на юность и старчество, хотел выразить двойное понимание ее, бедные слушают с упованием [...], богач уснул в креслах [...], а его жена занимается светским разговором. Священник, указывая одной рукой на небо, обещает надежду одним; другой рукой указывая на богача, говорит о наказании, ожидающем злых»³⁷.

Учитывая, насколько камерными были до сих пор перовские композиции, задача была непростой, и в профессиональном плане он с ней справился, мастерски организовав пространство, разместив в нем большое число фигур, обрисовав разнообразный типаж, тонко и тщательно разработав цвет и тональные отношения. Такой тип

композиции, «портретное» и обязательно естественное размещение персонажей, Перов будет развивать и в дальнейшем: столпившееся словно на групповом портрете семейство купца в «Приезде гувернантки», обитатели петербургских углов в «Очередных у бассейна», дворник в картине «Дворник, отдающий квартиру барыне», первые христиане в его поздней композиции «Первые христиане в Киеве», дети в «Тройке». Этот композиционный принцип будет подхвачен и живописцами-передвижниками; его развитие можно найти в картине Г. Мясоедова «Земство обедает», в полотне В. Максимова «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», во многих композициях В. Пукирева, Н. Неврева, В. Маковского, Н. Ярошенко, К. Савицкого. Чрезвычайно перспективным для передвижнической картины был и психологический замысел — дать социальный срез общества, столкнуть бедность и богатство, — и выход на тему религии. Здесь священник, по характеристике Стасова, «крепкий, тихий и темный старичок, с убеждением проповедующий перед «господами» своего села на тему: «Несть бо власть, аще не от бога» и поднимающий свой старый дрожащий перст к небу»³⁸. А за ним откроется «целый новый мир», «раньше никем не тронутый», за ним серия глубоких и резких произведений о представителях церкви, показанных «такими, какими всякий их знавал и видел в действительной жизни, особенно в глухих углах России»³⁹.

В процессе работы Перов, откликнувшись на февральские события 1861 года, ввел еще один мотив. Появился чиновник с манифестом в руках, увеличилась (в сравнении с карандашным эскизом) толпа в глубине церкви, головы прихожан повернулись к этому держащему в руках бумагу человеку. Но несмотря на столь острые моменты, картина была благожелательно встречена официальной критикой, увидевшей в ней «простодушный юмор», «очаровательную наивность»; сохранилось свидетельство, что

со снисходительной улыбкой она была воспринята и членами императорской фамилии на выставке 1867 года в Обществе любителей художеств в Москве⁴⁰. Иную, прямо противоположную оценку получила она у советских исследователей: «В год проведения реформы Перов создал произведение, раскрывающее ее подлинную суть», «художник проявил удивительную дальновзоркость, свидетельствующую о прогрессивности его взглядов»⁴¹.

Возможность столь различных толкований является следствием перовского желания вместить слишком многое, так что живописная ткань рвется, не выдерживая повествовательной перегрузки. В отдельности все правдиво: и священник с дьяконом и служкой, и группа крестьян, неказистых оборванных мужиков с их горькой безнадежной бедностью, и увиденные с бесконечной симпатией ребятишки, и помещик, уснувший под проповедь (напоминающий персонаж известной иллюстрации Е. Ковригина к некрасовскому «Чиновнику»), и его жена. Но им тесно, они мешают друг другу зазвучать во весь голос, подчиняясь отведенной роли — иллюстрировать «двойное» восприятие проповеди: искреннее и безразличное. Поэтому правдивая и талантливая в конкретных деталях, образах картина не рождает ощущения убеждающей художественной целостности. Не случайно некоторые ее фрагменты в дальнейшем отделятся и заживут самостоятельной жизнью и у самого Перова, и у других русских живописцев. Появятся «Чтение манифеста» Г. Мясоедова», «Неравный брак» В. Пукирева, переводящий в крупный план мельком намеченную у Перова сценку, появится огромный «некрасовский» мир «деревенских русских людей», крестьянских детей, монахов и помещиков, тех, «кому на Руси жить хорошо» и особенно тех, кому плохо. В некотором смысле картина «Проповедь в селе» оказалась тем, чем ей и предназначалось быть: она подвела итог раннему творчеству, стала предчувствием нового ми-

роощущения, убедила всех в мастерстве автора — Перову была присуждена большая золотая медаль с правом поездки за границу.

За время, остающееся до поездки, Перов заканчивает «Сельский крестный ход на пасхе» и пишет «Чаепитие в Мытищах» (1862). Последняя работа до сих пор по-настоящему не оценена. Особая, какая-то фольклорная ясность создала иллюзию наивности, чуть ли не примитивности художественного выражения, что на самом деле далеко не так. В то же время язык, образный строй картины, действительно, роднит ее с притчевой, доходящей до прямолинейности, простотой метких, разящих высказываний на тему жадности, душевной черствости — «сытый голодного не разумеет». В этом отношении она близка фольклорному духу лубка, сатирическим картинкам И. Тербенева, едкой журнальной карикатуре — наиболее демократическим, свободолюбивым проявлениям «неофициальной» культуры. И предстают-то герои этой «притчи», как на сценическом помосте народного театра. Они ясны в своих нравственных ролях, обращены к зрительскому суду и опять-таки, подобно пословице, поговорке, врезаются в память, отпечатываются в ней. Композиция предельно ясна, что, вероятно, и вызвало необоснованный и не очень понятный упрек в академичности. Фигуры образуют круг, самовар — его геометрический центр; почти чистой симметрией, зеркальным взаимоотражением воспринимаются склонившиеся друг к другу фигуры служанки и нищего.

Для понимания перовского замысла важно утверждение Собко, что все было взято прямо с натуры, а солдат с поводырем — «присочинен». Не будь этого, и мы имели бы ранний вариант «Монастырской трапезы», легко встающий в один ряд с «Возвращением с приходского совещания» Г. Курбе, карикатурами О. Домье на отнюдь не духовных служителей духа, с такими картинами, как



Чаепитие в Мытищах, близ Москвы. 1862

«В жаркий день» Г. Седова, «Дьякон, провозглашающий долголетие» Н. Неврева, «Именины дьячка» Л. Соломаткина и более поздними «Поминками у купца» Ф. Журавлева, «В монастырской гостинице» А. Корзухина — этими то более, то менее острыми типами монахов-чревоугодников, забавными «мелочами архиерейской жизни».

Но Перов «присочиняет», и, как показывает эскиз-набросок картины (из коллекции Государственной Третьяков-

ской галереи), образ солдата-нищего удается найти не сразу. В рисунке он проще, одномернее, напоминая агинского «Капитана Копейкина» или калеку, просящего милостыню на фоне безучастной, равнодушной толпы в рисунке И. Бугаевского-Благодарного. В первоначальном «нищем» сильнее выражено его военное прошлое, силуэт с приподнятыми прямыми плечами более агрессивен, движение наступательно: он с силой опирается на плечо мальчика так, что у того подгибаются колени и получается невольный поклон. Вероятно, такое решение воплощало бы общую идею даже более наглядно, но — и в этом особенность перовского таланта — простой наглядности ему мало. Он ищет образ, который западал бы в душу. И в картине мы видим нищего с мальчиком, не «объясняющих» замысел, а вызывающих эту трудно завоевываемую симпатию. В солдате нет ничего назойливого, в его лице природная доброта и стойкость характера, способность безропотно выносить не только «ужас войны», но и ужасы теперешней его жизни. Мальчика Перов показывает почти со спины, но так точно, бережно написаны его растрепанные волосы и щека, нежные складки шеи и напряженно держащие фуражку руки, что мы угадываем выражение лица, выжидающий, терпеливый, чуть исподлобья и без малейшей искры надежды взгляд. Поиски позитивного начала, начавшиеся в «Приезде станового», «Сцене на могиле», «Проповеди в селе», впервые получают здесь убедительное воплощение. Концентрация образа такова, что фигура солдата с мальчиком начинает восприниматься в более обобщенном смысле, переводя конкретную жизненную ситуацию в план столкновения добра и зла. На месте церковника мог оказаться купец, чиновник, помещик — ничего не изменилось бы для этого солдата с поводырем. Его жест обращен в пустоту, становясь символом отчаяния всех бездомных, убогих, голодных, взывающих к сочувствию, взывающих понапрасну,

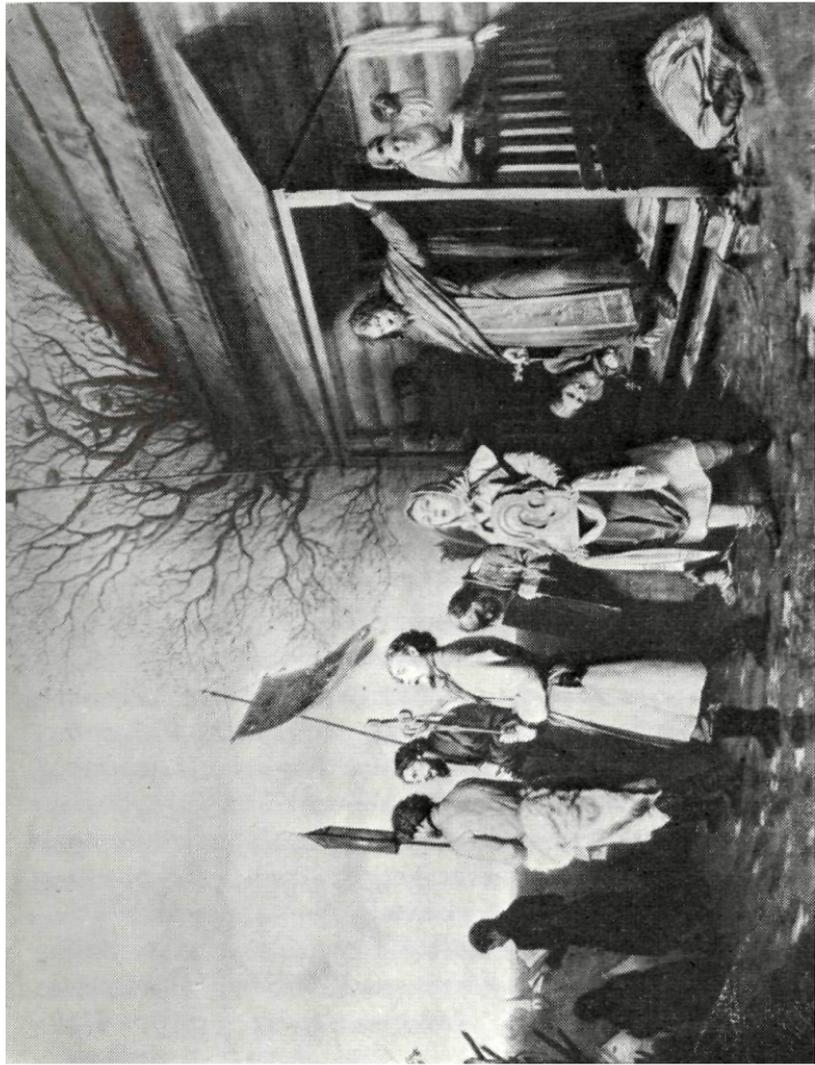
безответно и безнадежно, но тем самым, как это встречается у героев Достоевского, предьявляющих, правда, чаще в мечтах, свой социально-нравственный счет сильным мира сего. В русской литературе мотив столкновения просящего и тех, кто «не видят и не слышат, живут в сем мире, как впотьмах» — один из важнейших. Выталкиваемый на улицу отец, станционный смотритель — у Пушкина; «и кто-то камень положил в его протянутую руку» — у Лермонтова; вынесенный «почти без движения» от «значительного лица» Акакий Акакиевич — у Гоголя; «кто-то крикнул швейцару: Гони! Наш не любит оборванной черни» — у Некрасова. В русском изобразительном искусстве, кроме «Нищих» и «Слепцов» И. Ерменева и сатирической графики — у Перова нет предшественников.

В «Чаепитии в Мытищах» вырабатывается перовский язык повествования, сочетающий элементы прямого текста (обличения, назидания) с подтекстом, ассоциациями, лишь постепенно открывающимися зрителю. От такого «прямого текста» — не вызывающая разночтений характеристика персонажей, общей ситуации. Отсюда же — прямое столкновение руки просящей и руки отталкивающей, помещенных в оптическом центре холста, над пересечением диагоналей и являющихся композиционным «замком» изображения. Идея диалога рук, так полно реализовавшаяся в «Чаепитии», появилась у Перова в «Проповеди в селе»: хладнокровно, бесцеремонно слуга отталкивает глухую старуху. Там отталкивающая рука противостоит глухому, здесь — слепому. И там, и здесь она непримирима. Так же грубо, беспардонно будет прерываться в репинском «Крестном ходе в Курской губернии» порыв калеки-горбуна.

Есть в композиции «Чаепития» и другие «подтекстовые» противопоставления: просящие руки (солдата и мальчика) и две — подносящие блюдце ко рту (иеромонаха и послушника); крест за воинские заслуги на рваной

одежде нищего и трижды повторенный крест — у попа и прислужницы; щегольской саквояж монаха и солдатская фуражка у мальчика; рука, поигрывающая ложечкой, и рука, сжимающая костыль; сверкающий ботинок, выглядывающий из-под сутаны, и пыльный кирзовый сапог, босые ноги, «деревяшка». Наконец, грустный «взгляд» слепого и сытый, не желающий видеть — смотрящей на него служанки. В ее облике тупое, мещански активное неприятие чужого «неисходного горя» («счастливые глухи к добру»). Использует Перов и чисто пластические, тонально-колористические «иносказания». Так, слева — в «зоне монаха» — плотные, лоснящиеся, округлые предметы, начиная от медного самовара, круглого чайника и до круглого же живота, надутых щек, обтянутого атласом клубка, красного глиняного кувшина с блестящими боками, из которого служанка доливает воду в самовар. Справа же — в зоне «просящих» — более строгий, «бедный» пластический и фактурный модус. Слева гамма, включающая красное, розовое, зеленое; справа аскетическая, монохромная; слева доминантой является черное (силуэт монаха усиливается, продолжается в фигуре послушника); справа — тональные отношения светлого, усиливающиеся пятном неба.

Подобные параллели-контрасты, уже чисто пластического свойства, художественно преображают литературно-дидактическую идею. И эту особенность дарования Перова почувствовал Достоевский. В связи с выставкой 1861 года он пишет, что у Перова «все правда, та художественная правда, которая дается только истинному таланту»⁴². Смысл этого высказывания раскрывается на фоне критики писателем картины В. Якоби «Привал арестантов», где, по его мнению, только «фотографическая верность», но «художественности» «нет ни на волос»⁴³, умирающий старик сюжетно достоин жалости, но не высекает ее искру в нашем сердце, не притягивает к себе так, как это про-



Сельский крестный ход на пасхе. 1861

исходит с образом солдата-нищего у Перова.

Яркая образность, художественность перовской живописи, обеспечивающие ей долгую жизнь в памяти искусства, в народной памяти, с огромной силой проявились в картине «Сельский крестный ход на пасхе» (1861). В ней мощно прозвучал голос скорби и обличения, сострадания к изображаемым людям и отрицания условий их существования. Отсюда — начало того этапа русской художественной культуры, символом которого стали знаменитые строки Н. Некрасова — «то сердце не научится любить, которое устало ненавидеть», отсюда путь к передвижникам, Репину, к «хоровой» картине из народной жизни. Это подлинный манифест критического реализма, со свойственной манифесту программностью, заостренностью идейных и пластических формулировок. В то же время «Крестный ход» во многих отношениях противоположен «Чаепитию». Насколько в последнем воплощается прямое обращение к зрителю, призванному сделать подсказанный всем образным строем верный и единственно возможный вывод, настолько в «Крестном ходе» это деление на правых и виноватых, добрых и злых, на прекрасное и безобразное глубоко спрятано, странным образом смешано, переплетено, рождая гораздо более сложное и грустное зрительское чувство невозможности дать простой ответ на поставленные вопросы, чувство горького сопереживания художнику, бесстрашно прикоснувшемуся, как к ноющей застаревшей ране, к самой жгучей проблеме российской действительности, к «великой скорби народной».

Если в «Чаепитии», как и в других ранних картинах Перова, даже сюжетно связанных с произнесенным словом, царит тишина, то здесь перед нами редкий пример «озвученной» живописи. Поют участники шествия, и так же, как его нестройность, физически ощущается нестройность этого «хора». Поют на разные голоса: высоким тенором мужик, несущий крест; бессмысленно протяжно

голосит баба, держащая в руках оклад иконы; дребезжащим голосом то ли поет, то ли бормочет себе под нос старик-нищий; словно слышится шлепанье сапог по грязи, звук рухнувшего на крыльце тела; скрипят половицы под тяжестью грузного «батюшки», доносится сдавленный смех баб следящих из глубины сеней — сойдет он со ступенек или нет; слышен стук кадила, выпавшего из рук дьякона, хруст раздавленного сапогом пасхального яйца, шум воды. И все это под непрерывный, несущийся от церкви вдали пасхальный колокольный звон, под птичий весенний гомон. И все это — на фоне огромного, тихого и светлого неба. Наиболее распространена трактовка этой картины как направленной против священников, церкви, отчасти — против людей, «забывших бога», но не против религии. «Будучи антиклерикальной, картина эта, как и остальные картины на ту же тему, по существу не была антирелигиозной. В ней разоблачалось духовенство как слуга самодержавия, показывалась мертвечина официальной религии, но отнюдь не отрицалась религия вообще»⁴⁴. «Перов обличал в этой картине роль религиозных праздников как один из методов спаивания и оглупления народа, низведения людей до скотского состояния. За смелой критикой духовенства зритель чувствовал вместе с тем и критику всего общественно-политического строя России»⁴⁵. Все это, разумеется, справедливо, но содержание перовского полотна шире, многомернее. В беспощадной и суровой интонации художника, говорящего надрывающую сердце правду о России, слышны и ноты горячей любви к ней. Ибо не было бы иначе и этого прекрасного неба, и весеннего гомона птиц, и тонкой вязи весенних веток; многоцветья, существующего в обрамлении благородной и мягкой гаммы серо-коричневых оттенков природы; фактурного богатства, где поистине с артистизмом малых голландцев сопоставлены мех и шелк, бархат и серебро; и тут же лужи, грязь, жалкие лохмотья.

Не было бы и разбросанных в этой толпе фигур, лиц, хранящих, несмотря на всю низменность состояния, крупицы красоты, хотя и подернутой «большим туманом», исковерканной, поруганной, но все же увиденной сострадающим и любящим взглядом. Эту скрытую духовную красоту, с ее «особенной статью», «что сквозит и тайно светит», видел Ф. Тютчев, она питала всю поэзию Некрасова, проповедовавшего любовь «враждебным словом отрицанья», с его программным «не верь, что вовсе пали люди». Она исторгла у А. Блока, может, самые исповедальные его строки: «Россия, нищая Россия, мне избы серые твои, твои мне песни ветровые — как слезы первые любви!». Идея красоты у Перова воплощается сложно, постепенно, метафорически. Вся грязь, все животное, низменное сконцентрировано вокруг крыльца: кто-то свалился в тяжелом забытии, не в силах подняться дьякон, кто-то повис на перилах, а на его голову женщина льет из горшка воду с таким деловым привычно-хозяйским видом, как будто это привычная работа по дому. Много писалось о выразительности, сатирической силе образа попа; самое трудное для него сейчас — оторвать руку от опоры и перенести ногу на следующую ступеньку. Уже сошли с крыльца старик и женщина с иконами. Ее фигура написана с необычайной тщательностью. И как в серебряном окладе вместо лика зияет пустота, облупившаяся и потрескавшаяся доска, так и в ее облике трагически соединены врожденная миловидность, праздничность заботливо продуманного наряда и та степень опустошенности, когда все живое, человеческое растворяется в беспросветности мутного взгляда. За неряшливостью облика, за неуправляемостью движений возникает горькая, постыдная правда о рушащейся прекрасной мечте-идеале венециановских и некрасовских красавиц — «есть женщины в русских селеньях», о поруганной «вечной женственности». В живописи эту жесткую правду опять-таки первому пришлось сказать Перову.

Чем дальше, тем спокойнее, чище становится эмоциональное поле. Мужик, несущий крест, с правильным, даже красивым лицом чем-то напоминает Кудряша из «Грозы» А. Островского, чем-то Якова из тургеневских «Певцов» — в его закрытых глазах, запрокинутой голове есть упоенность пением, «беспечная грустная скорбь». Привлекательны и двое других рядом идущих участников шествия: ладную фигуру одного из них мы видим со спины сентиментально-мечтательный взор другого устремлен в пространство. Эта «тройка» является динамическим ядром картины, ее силуэт вырисовывается на фоне неба, а дальше движение срывается вниз, растворяется в бесконечности природы. «Не одна во поле дороженька пролегалла» пел он (тургеневский Яков — В. Л.) ... и от каждого звука его голоса веяло чем-то родным и необозримо широким, словно знакомая степь раскрывалась перед вами, уходя в бесконечную даль»⁴⁶. А буквально на следующей странице «Певцов» идет описание пьяного разгула, пьяного пения. И у перовских героев ощущается обилие творческих сил, которым не дано проявиться. Из двадцати изображенных на картине персонажей только у семи можно разглядеть лица, но каждого из них хочется рассматривать подолгу, каждый вызывает к чувству, наводит на размышления. За ними, за этой медленной процессией, соединившей богатство и нищету, смешное и отталкивающее, встает, по выражению Стасова, «океан русских людей»⁴⁷, вся «Русь уходящая», но еще долго остававшаяся жестокой реальностью. Позже она обрушится лавиной репинского «Крестного хода в Курской губернии», многоголосьем передвижнической народной картины, у истоков которой стоит Перов.

В 1862 году как пенсионер Академии он уезжает в Париж. Главным смыслом заграничной поездки, по его собственным словам, оказалось совершенствование «технической стороны», ибо взявшись сначала за различные

сюжеты, сложные многофигурные композиции, он почувствовал, что «несмотря на все его желание» не может «исполнить ни одной картины, которая была бы удовлетворительна»⁴⁸. 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. «Остановившись в Париже, я думаю прожить здесь около году, а потом отправиться ненадолго в Италию; и оттуда буду просить позволения возвратиться в Россию»; «с нетерпением ожидаю выставку, которая откроется 1 мая» (то есть Салон 1863 года — В. Л.); «вчера мы с И. И. Соколовым были на вновь открывшейся постоянной выставке»⁴⁹.

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 (кстати, одна его работа — «Охота на лисицу» — также была помещена в этом разделе), 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 принципиаль-

ные 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 детализовке сохранить ощущение целого, достигаемого тонкостью валеров — цветотональных отношений. «Хочу писать на доске, изучая Мейсонье, не знаю, как пойдет», — сообщает он сразу по приезде в Париж; этого же художника выделяет в Салоне 1864 года⁵⁰. 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 — В. Л.), где находится много прекрасных произведений, преимущественно из французской школы»⁵¹. Особую ценность представляет свидетельство Л. Каменева, подтверждающее увлеченность Перова барбизонцами. В письме И. Шишкину он с упреком говорит о Перове (и Якоби — В. Л.): «У них в глазах, кажется, французская болезнь засела. Уверяют, что они только и видят пейзаж в Коро, Добиньи [...] и прочее»⁵².

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



Похороны в бедном квартале Парижа. 1863

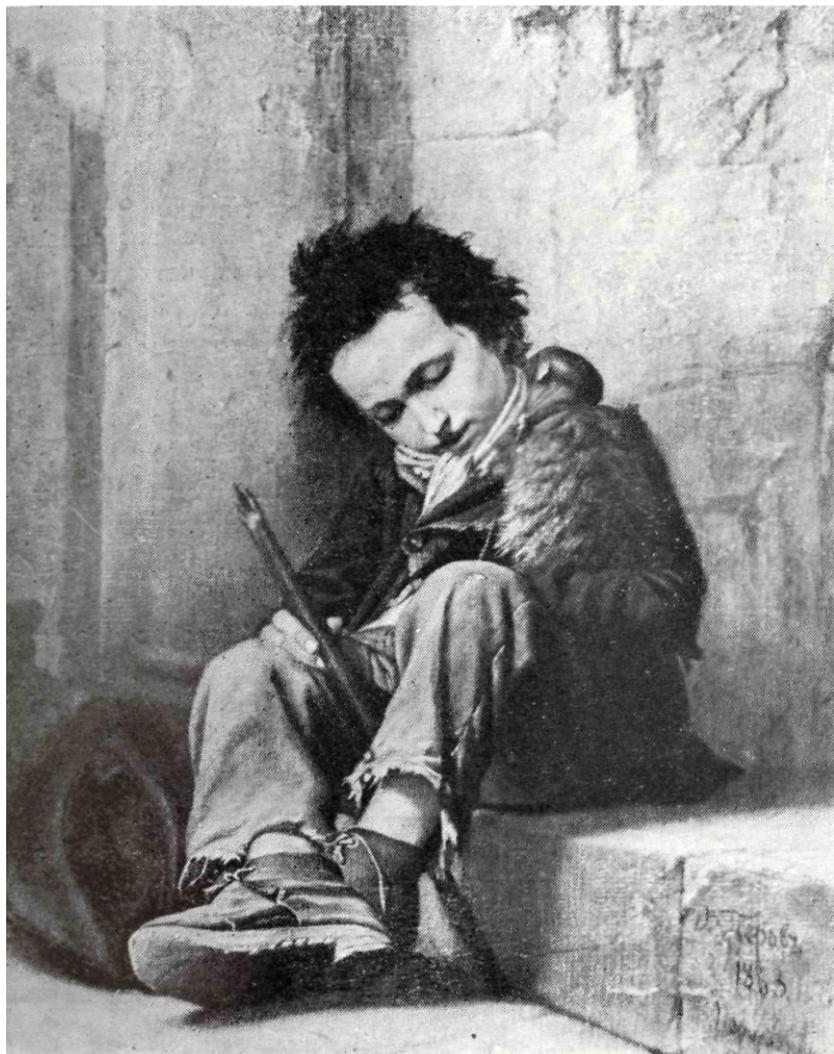
эскизов, но на котором остановлюсь — не знаю»; «сделал несколько эскизов из здешних народных сцен»; «начал картон для картины («Продавец песен»)»⁵³. Эту картину поначалу он и считает для себя основной (на ее исполнение, по его расчетам, должно уйти «около году») ⁵⁴, и сталкивается с неожиданной для него «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»⁵⁵. 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 «Шарманцику» А. Чернышева, написанному десятилетием раньше (1852)⁵⁶.

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 шарманщика 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

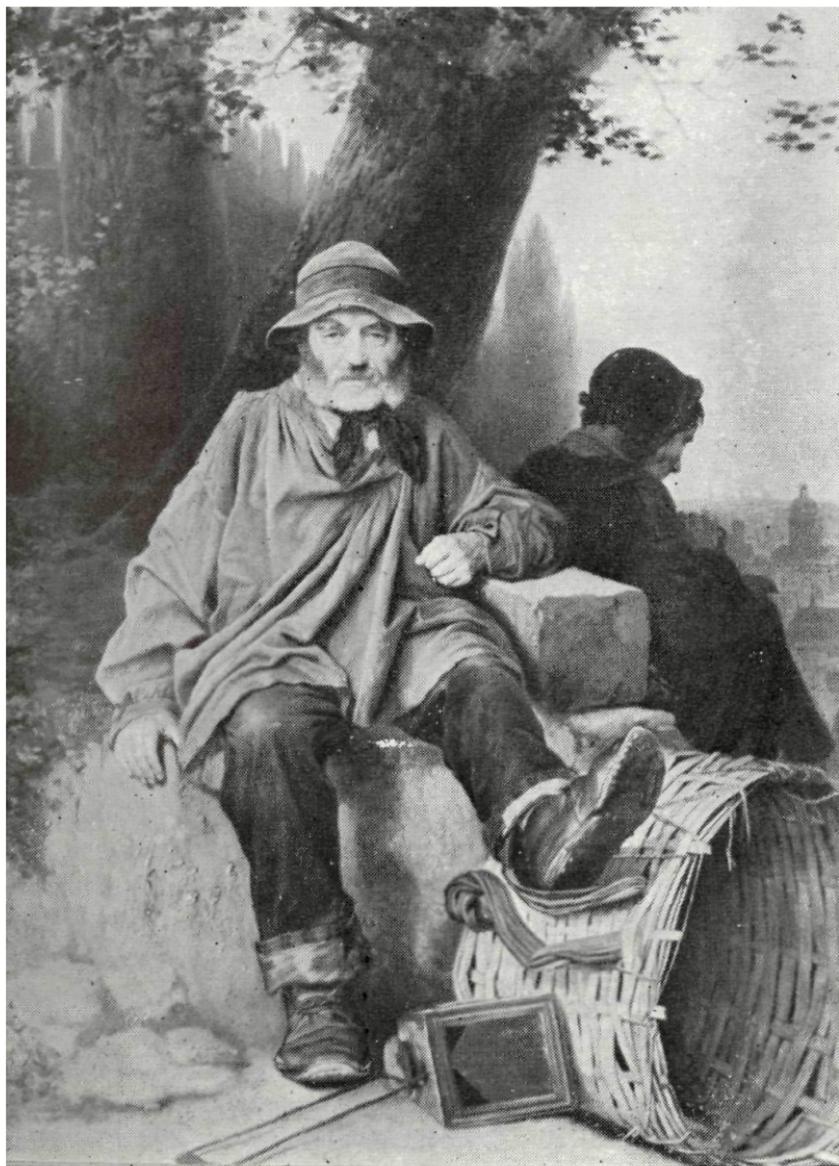


Савояр. 1863—1864

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 Кнауза 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»).

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»⁵⁷.

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»⁵⁸. Характерно, что Э. Дега, сыгравший важнейшую роль в становлении реализма во Франции 1860—1880-х годов, находясь в Новом Орлеане, поразившем его своеобразием природы, жизни, характеров, замечает: «Я многое здесь вижу и многим восхищаюсь [...] и все это я покину без сожаления [...] Для того чтобы приносить хорошие плоды, нужно стать шпалерным деревом, то есть остаться на одном месте всю свою жизнь, с вытянутыми руками, с открытым ртом, чтобы впитывать в себя все, что происходит, что находится вокруг тебя и жить этим»⁵⁹. В близости высказываний художников и писателей заявляла о себе новая эпоха. С. Щедрин и А. Иванов могли создавать свои главные произведения в Италии. Для мироощущения художника 1860-х годов это уже невозможно. Новое ис-



Парижские тряпичники. 1864

куство могло твориться только на родной земле. И быть художником значило быть ее сыном. «Как ни тепло чужое море, как ни красна чужая даль, не ей поправить наше горе, размыкать русскую печаль!», — писал Некрасов. Это и в позиции Перова было главным. В Париже он чувствует себя полководцем без армии, острее осознает свое предназначение и рвется на родину, где ждет его зарождающийся реализм.

Перов не был в России, когда произошел знаменитый «бунт 14-ти», ставший организационным началом нового этапа отечественного искусства. Без него возникла петербургская Артель художников во главе с И. Крамским; без него (но отталкиваясь от его «Первого чина», «Чаепития в Мытищах», «Сельского крестного хода») набирала силу русская жанровая живопись — И. Прянишников и Ф. Журавлев, А. Юшанов и А. Корзухин, Л. Соломаткин и Н. Неврев, Г. Мясоедов и В. Пукирев. Передовая интеллигенция была потрясена отягощенными провокаторскими обстоятельствами арестом и ссылкой Н. Чернышевского. Весной 1863 года на страницах «Современника» печатался роман «Что делать?», автор которого находился в Алексеевском равелине. Болезненно переживалась судьба крестьянства, тяжесть положения которого после «освобождения» не уменьшилась. «Народ освобожден, но счастлив ли народ?», «на место сетей крепостных люди придумали много иных» — эти вопросы и проблемы были главными болевыми точками российской действительности. К ним обращались Н. Добролюбов и Д. Писарев, революционно-демократическая публицистика, связанная с журналом «Русское слово» (статьи В. Зайцева, Г. Благодетлова, Н. Соколова), самые талантливые писатели и поэты во главе с Н. Некрасовым и М. Салтыковым-Щедриным, Л. Толстым и И. Тургеневым, беллетристы-шестидесятники: Н. Помяловский, Г. Успенский, А. Левитов, Ф. Решетников, поэты и графики-сатирики, группировавшиеся вокруг журнала



Проводы покойника. 1865

«Искра». Живописцы «святых шестидесятих» (выражение А. Чехова) также делают пореформенную Россию центром своих художественных устремлений, которые наиболее полно и выразил Перов.

Первая картина, созданная им после возвращения, — «Проводы покойника» (или «Похороны крестьянина», 1865) сразу определила бесспорную роль Перова как ли-

дера нового движения, формирующегося идейного реализма. Многие знают и любят эту живописную новеллу с детства, когда она существует вне связи с конкретным именем художника, ее написавшего, и осознания ее эстетических достоинств, а просто западает в сознание, как сама жизнь. «Перед нами сани с женщиной и детьми,— говорил над могилой Перова Д. Григорович, — как сделал художник, мы не знаем, — это тайна его высокого таланта, но глядя на эту спину, сердце сжимается, хочется плакать»⁶⁰. Привычка к этой картине, внешняя простота сюжета и исполнения мешают оценить ее редкостную новизну. Между тем в самой этой простоте и доступности заложена эстетическая реформа, отражающая новое понимание живописи, ее социального адреса и назначения, реформа, ведущая к передвижническим принципам искусства, прямо обращенного к народу. Эмоциональный и социальный смысл картины точно почувствовал В. Стасов: «Перов создал в 1865 году одну из лучших своих картин: «Деревенские похороны». Картина была маленькая по размерам, но великая по содержанию [...] Художество выступало тут во всем величии своей настоящей роли: оно рисовало жизнь, оно «объясняло» ее, оно «приносило свой приговор» над ее явлениями»⁶¹.

Рождение этой картины было подготовлено собственным предыдущим творчеством Перова и носившимися в воздухе идеями. И все-таки, пытаясь сформулировать главное завоевание автора «Проводов покойника», приходишь к выводу, что именно он и именно здесь создает первую в самом прямом смысле народную, социальную картину, говорящую на языке народа, проникнутую заботой о его судьбе, защищающую его интересы. Она была понятна ребенку и взрослому, богатому и бедному, образованному и неграмотному. Тема человеческой беды, обездоленности, физической и духовной, заявленная в раннем творчестве Перова, «слишком быстро» (конеч-

но на его очень высоком уровне) переводилась в «Чаепитии» в русло обличения конкретного зла; в «Сельском крестном ходе» ирония, сарказм приглушали, хотя и не подавляли, другие, более тонкие и универсальные чувства. В «Проводах» Перов оставляет нас наедине с человеческим горем, и образ его найден с такой силой, что западает в сознание и остается в нем навсегда.

Обладая уникальным чувством звуковой режиссуры, — как мастерски в «Крестном ходе» создавалась полифония протяжного хорового пения, бытовых «шумов» и весенних природных «тонов» — Перов отыскивает гениально верное решение — «Ни звука! Душа умирает». Тишина мучительное бесконечное молчание. И только откуда-то издалека, из ритмов самой природы, красоты тревожного неба, медленного и однообразного шага понурой лошади рождаются тихие и скорбные звуки реквиема. В восхищенном вопросе-утверждении Григоровича «как сделал художник — мы не знаем» точно выражено одно из главных чувств, возникающих перед картиной, — магическая необъяснимость ее простоты, когда все, кажется, увидено в жизни, «списано» с природы, как это делали и делают тысячи других живописцев. Но почему-то перед ней «сердце сжимается», «хочется плакать», а таких картин не только в истории русского, но и мирового искусства не так уж много. Чтобы сжалось сердце, должно поверить художнику. И нельзя не поверить: в эту тощую с выступающими ребрами лошадку, в этих ребятишек, одетых не по погоде (мальчик и вовсе не имеет «зимнего» и ежится в не по росту большой, с отцовского плеча одежде, сползающей на глаза шапке), в их застывшие, онемевшие лица. Верим даже отвернутому от нас лицу матери, не видящей дороги, не чувствующей в руках поводьев, окаменевшей. В основе этой «веры» — глубочайшее художническое знание жизни и врожденный (научиться этому вряд ли возможно) дар перевоплощения в

изображаемое. Это знание, этот дар преодолевают труднейшую дистанцию, отделяющую «почти» от «точно», «похоже» от «правды», отделявшую перовских детей от «подсахаренных» и «прибранных» детей Кнауса и Вотье — сюда можно добавить К. Маковского, Н. Кошелева, Х. Платонова и десятки, сотни живописцев, искренне, но безуспешно пытавшихся вызвать симпатию к своим героям.

Важно было и выйти на тему, позволившую воплотить «дар и знание», выразить суровую и нежную любовь к народу, крестьянину, бедняку. В русской живописи сходная тема — в иной среде, иной ситуации — с большой элегической силой выявлена во «Вдовушке» П. Федотова. У Перова, имевшего опыт «Сцены на могиле», первая мысль «похорон» возникла, как уже говорилось, в карандашном наброске-эскизе, выполненном в Париже: обитатели узкой улочки провожают, кто сочувственными, кто безразлично-любопытствующими взглядами похоронную «процессию», состоящую из возницы и покойника.

Окончательное решение поразительно по смелости и простоте. Трагедийность образного звучания достигается абсолютным, полнейшим одиночеством матери с детьми — нет сочувствующих, нет посторонних глаз, никто не идет за гробом. Еще возможная в городе с отчужденностью и затерянностью людей, «ни отчества, ни прозвища не имевших» (как выразился сторож покойницей при полицейской больнице, описанной Перовым в рассказе «На натуре. Фанни под № 30»), ситуация такого одиночества по кодексу деревенской, крестьянской морали жизни, где все знали друг друга и чуть ли не приходились родней, была невозможна, какой бы бедной не была семья; невозможно, чтобы некому было помочь опустить гроб в землю. Вот некрасовское описание: «Чу! два похоронных удара! Попы ожидают — иди!.. Убитая, скорбная пара, шли мать и отец впереди. Ребята с по-

койником оба сидели, не смея рыдать. И, правя савраской, у гроба с вожжами их бедная мать шагала [...]. За Дарьей — соседей, соседок плелась негустая толпа»⁶². Даже когда у самого Перова в 1880-е годы вновь возникает эта тема — «Возвращение крестьян с похорон зимой» (1881), — видна довольно длинная процессия, мужики с лопатами. С точки зрения точности передачи конкретного жизненного наблюдения поздняя композиция Перова вернее, так же как вернее многолюдье корзухинских «Поминок». Одиночество героев «Проводов» почти неправдоподобное с точки зрения бытовой, житейской нормы, в психологическом, смысловом отношении является не только оправданным, но необходимым. Не показывая идущих сзади, Перов оставляет в пространстве только эту группу с ее отчаянием и одиночеством.

Выбор сюжетного момента, выразительность характеристик много определяют в силе воздействия «Проводов». Но есть в них и другое — классическая ясность, непрекаемость живописи, полное слияние смыслового, эмоционального и композиционно-пластического начал, обеспечивающее этой простой сцене значительность, монументальность. В этом уникальность перовского мастерства, убранного куда-то внутрь, спрятанного, «умирающего в изображении» и оборачивающегося для зрителя лишь полнотой жизненного впечатления. При анализе же художественного строя нельзя не поразиться его мудрости. Композиционный ритм холста определяется взаимосвязью моментов конкретного и универсального, застылости, соответствующей внутреннему состоянию героев, и движения, медленного, властного, «к последнему пределу». Заявленный в «Сельском крестном ходе» мотив движения в глубину обретает теперь максимальную убедительность, формульность. Его потом будут «цитировать» и развивать В. Суриков в «Боярыне Морозовой», И. Прянишников в «Порожняках», мы узнаем его в серовском «Ли-

хаче» и архиповском «Обратном», он станет любимым приемом П. Ковалевского и А. Степанова, многих русских пейзажистов от И. Каменева и В. Поленова до И. Левитана и К. Коровина.

Композиционный ритм задается диагональным направлением всей группы, поворотом женской фигуры почти спиной к зрителю, подчеркнутым перспективным сокращением скорбного «экипажа» от широкого нижнего основания розвальней к голове лошади. Кроме того, сбегаящие по холму туда же, к горизонту, темные деревья; включаются в динамический треугольник, вершиной обращенный в глубину. Это направление многократно удваивается, варьируется: оглоблями, полозьями саней, их следами на снегу.

Одной из важнейших особенностей холста является его «картинность»: мы как-то сразу чувствуем, что перед нами не мимолетное «впечатление», а картина-размышление, рассказ глубокий, полный значительности. Фигура женщины монументальна, ее скорбная неподвижность обладает величием надгробного памятника. Во взгляде художника на крестьянскую вдову ощутимы не только ноты сочувствия, но восхищение ее душевной стойкостью. В пересечении разнонаправленных динамических сил — она, действительно, застыла, замерла, «окаменела». Её четкий силуэт, склоненные плечи, черный платок возвышаются над горизонтом, существуют, как в торжественной раме, на светлом фоне неба. Значительность группы возникает и благодаря особому вертикализму женской фигуры, центрирующей композицию, к тому же голова ее замыкает устойчивый, с широким основанием «треугольник», образуемый темным пятном собаки (ее композиционная роль очень важна) и торцом гроба у края саней. А группа в целом в масштабе к картинному пространству взята чуть крупнее, нежели того требует её естественное восприятие в окружении пейзажа. Сухая



Гитарист-бобыль. 1865

конструкция саней, срезы гроба, жесткие изломы одежды (особенно выразителен торчащий, негнувшийся на морозе воротник девочки), четкая, «граненая» геометрия платка существуют во внутреннем взаимодействии с плавным модусом — спиной женщины, дугой над понуро свисающей головой лошади, изгибом полозьев. Очевидно, что нет ничего нелепее, чем упрек Перову в натуралистичности художественного мышления — ее нет ни в общем замысле, ни в построении пространства, ни в трактовке цвета, с точки зрения многих исследователей, наиболее уязвимом качестве, чуть ли не ахиллесовой пяте его живописи. На самом же деле цветовая организация «Проводов» выразительна и непроста. Достаточно взглянуть на бледные, до странности бескровные, словно не тронутые морозом, лица детей (в которых нет и намек на любимые «телесные» краски салонных живописцев), чтобы почувствовать, как далек художник от «общих мест» в понимании колорита, как важен ему в цвете его эмоциональный тон, эмоциональный характер. Выдерживаются и большие цветовые отношения, строгие и ясные, словно наперекор пестровой живописи многих жанристов-шестидесятников. Обойдясь без пленэрных приемов, без растворения контуров и форм в воздухе, Перов добивается колористического единства, правды живописного состояния исключительно за счет цветотональных отношений, взятых с большой точностью и тонкостью нюансировки.

Роль пейзажа, русской природы, увиденной без прикрас, зорко, щемяще правдиво и в деталях, от маленьких кустиков до занесенных снегом полей, и в широком звучании простора земли и неба, настолько велика, так прочувствованно взаимодействие его с фигурами, такое сложное при этом возникает настроение, что можно смело говорить о Перове-пейзажисте, более того, о Перове как об одном из основоположников реалистического

пейзажного видения. Его уроки эмоционально осмысленного, человечески содержательного восприятия природы, введения в нее животных: собак, лошадей — беспородных «саврасок», трактовка неба, часто становящегося символом «другой жизни», возвышенных светлых чувств, — эти уроки будет помнить пейзажная живопись от А. Саврасова до В. Серова и И. Левитана.

В «Проводах» Перов как бы между прочим дарит изобразительному искусству выразительность зимнего пейзажа. Практически до него можно вспомнить лишь «Зиму» Н. Крылова — ясное, мажорное полотно, вдохновенное пушкинской эпохой. Перов открывает драматические стороны зимнего состояния, его способность обнажать, заострять, делать невыносимой человеческую драму. В «Очередных у бассейна», написанных в том же году, что и «Проводы», метель, нестерпимая стужа, обледенелые стены; такое же неуютное, ветренное, злое состояние в «Тройке». Тревога надвигающихся зимних сумерек в «Последнем кабаке у заставы» и ласковая, теплая зима в «Снегурочке»; тяжелый, плотный снег на крыше дома в «Дворнике» и режущий, колющий, ползущий по ногам в «Блаженном», «Возвращении крестьян с похорон зимой». И снова Перов приоткрывает заветную дверь новых эстетических возможностей — для «Грачей» А. Саврасова, «Оттепели» Ф. Васильева. В суровой «перовской» прочувствованности возникает аккомпанемент снежных дней и сумерек у И. Пряшникова в картине «В 1812 году» и В. Васнецова «С квартиры на квартиру», а дальше В. Суриков, В. Верещагин, К. Коровин, Б. Кустодиев, Из русской литературы — а она знала пушкинские «Метель», «Бесы», «Зимнюю дорогу» — Перову ближе всего зима Достоевского и Некрасова, у которых природная «жестокость» выявляет жестокость социальную: «Едут путники узкой тропой: в белом саване смерти земля [...] Словно до сердца поезд печальный через белый покров погре-

бальный режет землю — и стонет она, стонет белое смертное море [...] Тяжело ты — крестьянское горе».

Десятилетие после возвращения Перова из-за границы — это годы его наивысшего творческого взлета. Кроме «Проводов покойника», создаются не менее значительные и также хрестоматийные произведения — «Тройка», «Приезд гувернантки в купеческий дом», «Последний кабак у заставы».

Возникает и множество других: из жизни «маленького человека» и купечества, крестьянства и городской бедноты, духовенства и чиновников, любителей природы и странников, обитателей острогов и ночлежек, солдат и нищих. Он способен услышать надрывный стон, исторгаемый душами маленьких «бурлаков» в «Тройке», и умиротворенный ритм «скудной истории» в «Чистом понедельник», способен проникнуть в трагедию одиночества в «Гитаристе-бобыле», крушения надежд молодости в «Учителе рисования» и в разнообразные оттенки душевной глухоты в «Монастырской трапезе». На одном полюсе его эмоциональной шкалы страшная тайна доведенного до последней черты существа — «Утопленница», смерть, осиротевшие дети — «Проводы покойника», насилие физическое — «Тройка» или нравственное — «Приезд гувернантки в купеческий дом». На другом — нежная мечтательность: девочка в «Дворнике-самоучке», счастливое слияние с природой — «Птицелов», лукавый и веселый смех — «Охотники на привале».

Над картинами Перов работал подолгу, придавая особое значение композиции, многократно проверяя ее в подготовительных эскизах, рисунках⁶³. Часто и справедливо вспоминают о том, как мучился Суриков, чтобы в «Боярыне Морозовой» «поехали» сани. Свидетельств «мучений» Перова почти не сохранилось, но, конечно же, было нелегко добиться впечатления движения, которое сразу ощущается в «Проводах»; ощущается его ритм

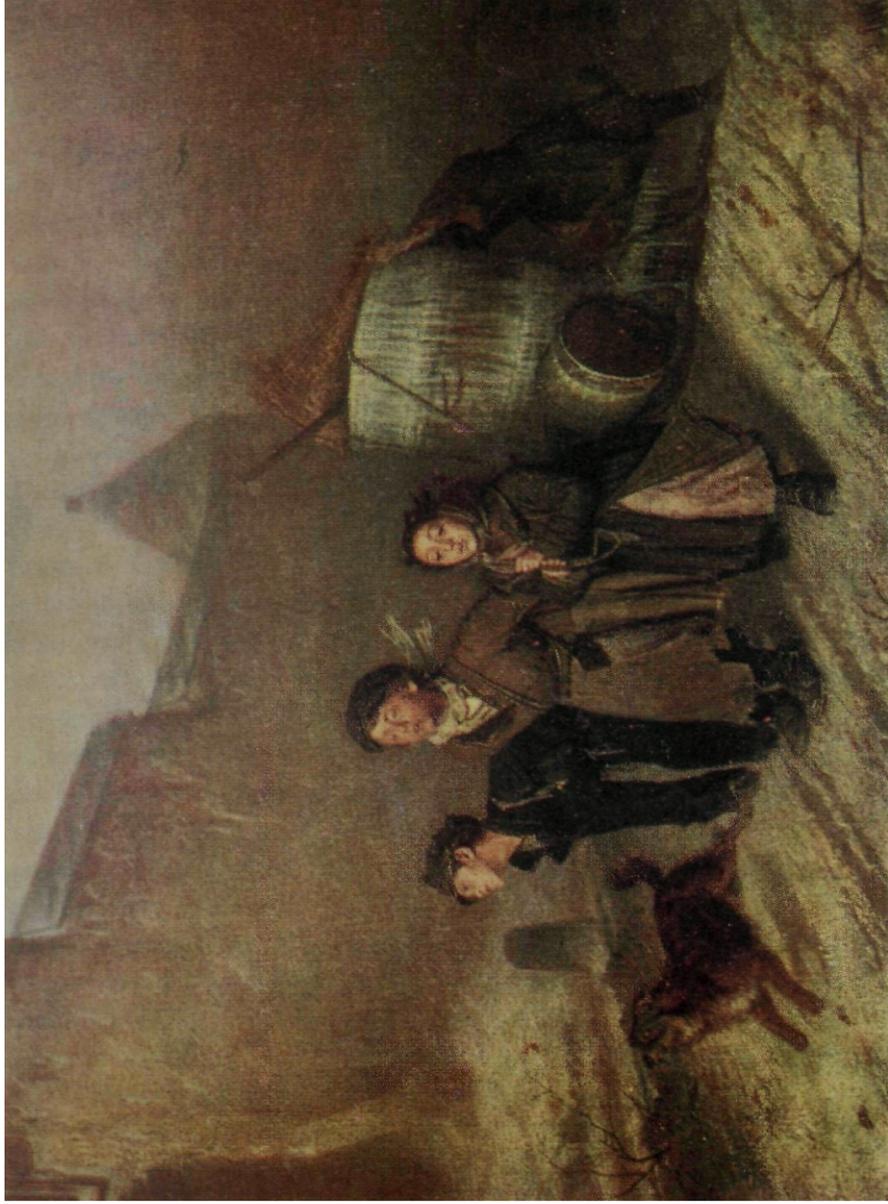


Учитель рисования. 1867

однообразный, замедленный, торжественно-печальный. Уникален и перовский дар типизации, умение почувствовать главные точки самой жизни, увидеть в привычном примелькавшемся выражение важнейших, порой трагических сторон действительности (в этом отношении рядом с Перовым стоят только Репин, Суриков и Ярошенко).

Самая экспрессивная его работа «Тройка» исполнена в 1866 году. Движение детей, слишком стремительное для непосильной ноши — груз как бы едет в другую сторону — создает впечатление надрыва, непомерного, нечеловеческого усилия этих младших братьев и сестер «Бурлаков» Репина. Эти картины, помимо сюжетно-композиционных особенностей, сближает и то высокое, рождающееся в процессе мучительного познания действительности и поднимающееся до символа обобщение, которое совсем не чуждо русскому реализму. Известно, что репинские «Бурлаки» вызвали сопротивление такого мастера, как В. Верещагин: «Далеко не передает впечатление того «бурлачества», которое мы все более или менее знаем. Где впечатление той двухсотенной толпы, безнадежно качающейся из стороны в сторону?»⁶⁴. А разве могут справиться дети с этим надрывающим силы и душу грузом? Только «породненность» с этим произведением — как раньше с «Проводами покойника», которые существуют как нечто природное, не обсуждаемое, — не позволяет оценить гениальную смелость такого скрытого символизма, а на самом деле подлинного реализма, проникающего в суть изображаемого, в суть самой жизни. В сравнении с этой смелостью преображения, часто не замечаемой даже профессионалами, наивными забавами кажутся многие поздние «символы символизма», пассивно иллюстрирующие элементарные умозрения и не достигающие до сердца.

Захватывающий динамизм «Тройки» во многом обусловлен резким сокращением в глубину центральной



«Тройка». Ученики мастеровые везут воду. 1866

группы и сбегаящей к горизонту стеной так, что точка схода, опять, как и в ряде упоминавшихся случаев, оказывается за краем холста. В «Проводах» движение развивалось в глубину, здесь — прочитывается в обратном направлении, накатывается на нас, «отсчитываясь» от фигуры упавшего на колени прохожего (в рисунке-эскизе: это была баба с коромыслом), с трудом различимого в глубине и словно замаливающего грехи безжалостного безумного мира. По контрасту с этой фигурой особенно энергичным кажется усилие человека, пытающегося удержать тяжелый груз. Силуэт его четко выявлен и направляет наш глаз к сложному и прекрасно переданному ритму «шага-бега» детей, перебору их ног. И последний штрих — несущаяся, едва касаясь земли, опережающая процессию собака. Простота, с которой решен пейзаж, поразительна: стена, дорога, небо — все смешивается в какое-то марево. Ровный свет «Проводов покойника» сменяется мгlistым, обволакивающим со всех сторон детские фигурки удушающим городским туманом; ясность каждой детали, их композиционная, пластическая равнозначность — контрастом написанных мягко, живописно элементов окружения и выхваченных светом лиц; широта пейзажного решения — точно найденным образом города. В «Тройке» Москва узнается выплывающими из тумана маковками церквей, неровностью — с горы на гору — «московских изогнутых улиц», И в то же время это просто огромный, чуждый для маленьких его обитателей город, враждебность которого воплощена в точно найденном образе-символе — глухой, бесконечной стены. Подчеркивая ее непроницаемость, монолитность, Перов убирает даже те лаконичные детали, которые оставались прорисованными в эскизе: бойницы, ворота и прочее. А на самом деле это стена Рождественского монастыря. И этот фон, и срез иконы над воротами, конечно, не случайны: вновь звучит упрек «вселенской» глухоте, же-

стокости тех, кто призван проявлять участие, тем более, к «божьим детям» (при этом сюжетно оправдывается, не теряя своей символичности, фигура коленапоклоненного).

Вместе с лицами перовских мальчиков и девочки, как и с лицами ребятишек из «Проводов», в русскую живопись даже не входит, врывается — так неожиданна она на поэтическом фоне произведений А. Венецианова и всего искусства предшествующей поры — тема детства безотрадного, горького, страшного. Такого, какое выплеснется на страницы русской литературы в горячем, хватающем за сердце чеховском откровении в рассказах «Ванька» и «Спать хочется», в детских образах Некрасова и Достоевского, в его «дитё плачет» и «слезинке» замученного, затравленного ребенка. Прекрасны по чистоте выражения лица венециановских детей. У Перова другое — «детская душа», то стонущая от боли и горя («Тройка» и «Проводы»), то притихшая, живущая в светлом мире природы, мечты и снов («Спящие дети», девочка, сидящая на корточках у шлагбаума в «Сцене у железной дороги», «Девочка с кувшином», «Птицелов»). Иногда с абсолютной тактичностью Перов показывает физическую ущербность: деформированная ступня спящей девочки — «Спящие дети», ребенок с усохшими «плохими» ногами в «Трапезе», мальчик в «Детях-сиротах»⁶⁵. Обделенные судьбой, брошенные в жестокий «взрослый» мир, они стараются выжить, приспособиться, становясь не по годам серьезными (дети в «Очередных у бассейна», исполненная важности девушка-стрелочница в «Сцене у железной дороги»).

В образах «Тройки» есть такая бьющая по сердцу нежность и хрупкость, которая многим исследователям казалась «идеализацией», «сентиментальностью». Чтобы написать их просто милыми, идеализированными, не надо было столько мучиться, часами и днями выискивать в «тол-

пе усталых пешеходов» «задуманный тип» мальчика, как свидетельствует об этом сам художник в рассказе «Тетушка Марья», связанном с историей создания «Тройки» «Подойдя ближе к мальчику, я невольно был поражен тем типом, который так долго отыскивал»⁶⁸, — в этом высказывании ключ к пониманию творческого метода Перова (неожиданно перекликающегося с методом «припоминания» у Сурикова, так же проверявшего натурой рожденные в душе образы). Не придумать и «не списать» любого подходящего мальчишку, а вынашивать, предчувствовать, увидеть внутренним взором, каким он должен быть, и, найдя в жизни подтверждение этой своей мечте-предчувствию, «олицетворить абстракт» (по выражению И. Крамского), написать «с натуры» воображаемое со всей силой портретности, со всем умением вычитать в лице биографию. И тогда все работает на образ: и этот открытый со щербинкой рот (мать старушка узнает потом на картине своего «милого Васеньку» — «вот и зубик-то твой выбитый!»⁶⁷), и светлые с белесыми ресницами глаза, и высоко, чуть страдальчески приподнятые брови, и русые пряди волос. Не сохранилось авторских подтверждений, но очевидно, что не менее трудно было найти и образ мечтательной, словно грезящей наяву, девочки, и второго мальчика с прозрачной худобой лица и шеи, воплощающего какой-то особо мучительный надрыв. Фигура его не имеет опор в пространстве, не сразу замечаешь его ноги, он буквально падает, повиснув на веревке, длинный, свисающий почти до земли полупустой рукав придает его силуэту характер еще более болезненный, странный, реально-мистический, как в брейгелевской «Притче о слепых».

«Тройка» и «Проводы» — картины, уникальные по формам выражения. А если бы мы хотели представить наиболее типичную картину 1860-х годов (и не только в творчестве Перова), то представили бы, наверное, «Приезд

гувернантки в купеческий дом» (1866). Небольшого размера с абсолютно четко выявленным сюжетом, взятым из жизни, со всеми ее обыденными подробностями, с подглядывающими, подслушивающими из распахнутых в соседние комнаты дверей, — все это чрезвычайно характерно для живописи тех лет, когда появляются работы А. Юшанова «Проводы начальника», «Торг» Н. Неврева. Перов не только формировал реализм, но и формировался им, впитывал многое из достижений современников но силой своего таланта поднимал эти достижения на гораздо более высокий социальный и эстетический уровень. В сравнении с «предельными» состояниями предшествующих картин Перова в «Гувернантке» все выглядит обычно. Чистая, светлая комната с кружевными портьерами, гирляндами зелени, золотыми звездочками на обоях, портретом одного из представителей рода, полированной мебелью. Но сразу же возникает безотчетное ощущение, что эта обстановка лишь фасад, декорация, что действительный мир, истинная жизнь этого дома иная, напоминающая о себе темными проемами дверей, сгрудившимися в них людьми. И эту иную, истинную суть дома и его обитателей всеми своими напряженными нервами воспринимает хрупкая молодая женщина, окруженная разглядывающим и оценивающим ее «темным царством».

Художественное чувство Перова конкретно и обще человечесно. В этом он плоть от плоти русского искусства второй половины XIX века, в котором социальное и универсально-нравственное начала были нераздельны. Общественная, публицистическая зоркость резко отделяет полотно Перова от всевозможных трогательных сцен, наводнявших салонную живопись и литературу. Унижение человеческого достоинства, столкновение душевной тонкости и мещанской сытости, попытка «склонить гордость» раскрываются и обличаются Перовым с такой полнотой



Приезд гувернантки в купеческий дом. 1866

презрения и сочувствия, что и сегодня, спустя уже более ста лет, мы переживаем все изображенное и принимаем его так же близко к сердцу, как и первые зрители картины. Не погрязнуть в сытости и равнодушии, не ставить себя выше другого, по чеховскому выражению, «выдавливать из себя раба», обывателя, вглядываться в чужое лицо внимательнее, чем в свое, переживать, как собст-

венную, чужую боль — это есть у Перова, и это остается навсегда в нравственном опыте человечества. В отличие, скажем, от французской живописи того времени, где художники, прокладывая новые пластические пути, как правило, избегали крупных «вечных» тем, ставших уделом салонных мастеров, в русском искусстве именно эти темы составляли его живую душу. Это проявлялось и в прямом обращении к общечеловеческой проблематике, к истории, мифологии (у Н. Ге и И. Крамского, И. Репина и В. Поленова, В. Серова и Н. Ярошенко), и в том, что в самой действительности художников волновали проблемы жизни и смерти, страстных социально-нравственных поединков. И в творчестве Перова это проявляется с большой отчетливостью, объясняя широту его тематического диапазона — от современного крестьянского быта до истории Пугачева и «Христа в Гефсиманском саду», объясняя и стремление к художественным высотам, на которых только и существует искусство.

Обладавший огромным талантом рассказчика, Перов никогда не довольствовался сюжетной выразительностью, не только не обходил для себя проблем живописи, но усложнял их, был мастером, профессионалом в истинном значении слова. Уже гладкая тональная живопись его ранних холстов несла в себе своеобразную красоту и энергию. В «Приезде гувернантки», которую часто и необоснованно ругали за сухость — «одна из острейших по тематике, впечатляющих картин Перова, эта последняя неприятна в живописном отношении», «тона этой картины неприятно режут глаз»⁶⁸ (а сколько клеймили за «нехудожественность» Некрасова!) — мы встречаемся с, казалось бы, неожиданной для художника цветностью, изысканностью: черное и лиловое, розовое и желтое — цвет звучит в полную силу и при всей своей локальности, безусловной привязанности к конкретному предмету, художественно организован. Достаточно посмотреть, как

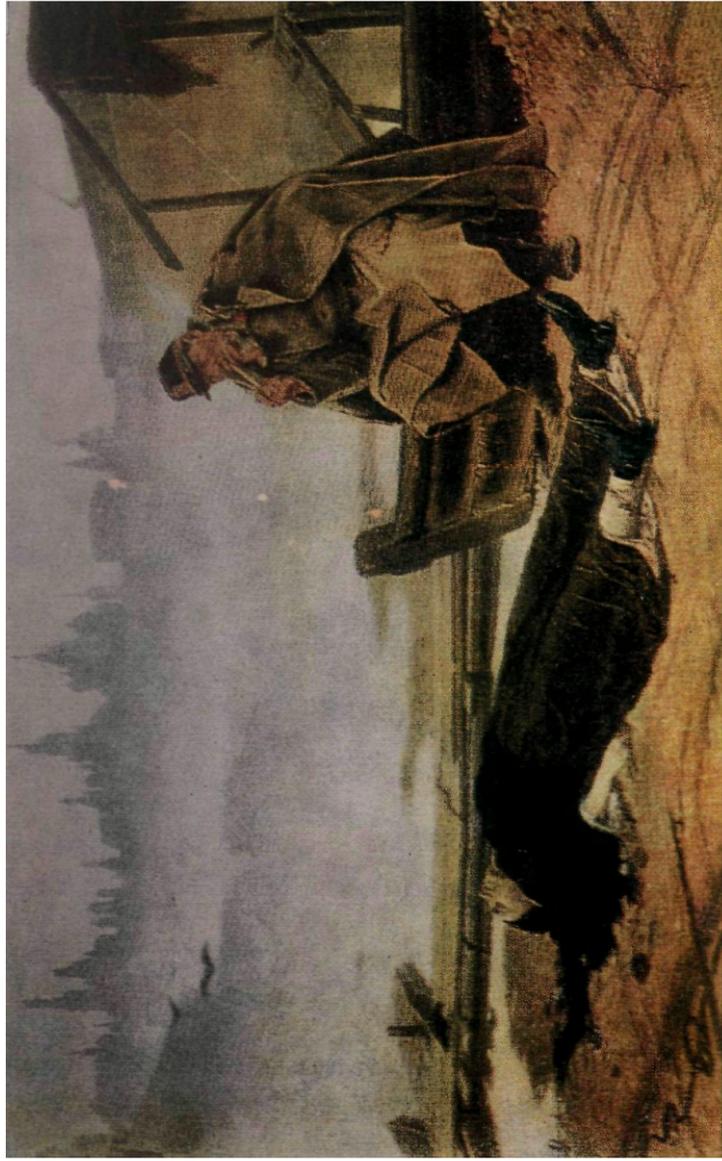


Дворник, отдающий квартиру барыне. 1865

колористически выделена центральная группа, как мягко, но определенно по цвету взяты фигуры второго плана. Не случайно Перов копировал таких мастеров, как Ван Дейк и Веласкес, такую энергичную в живописном отношении вещь, как эрмитажный «Автопортрет» Креспи. И впоследствии не кто-нибудь, а К. Коровин скажет о Перове, сравнивая его с остальными преподавателями Училища: «Это другое, это был колорист»⁶⁹. А. Бенуа, в ранних сочинениях резко отрицавший перовскую живопись, позднее писал: «Если бы я узнал, что почему-либо погибли «Трапезная» или «Приезд гувернантки», или «Крестный ход», я был бы очень и очень огорчен. Прибавлю еще чудесного «Бобыля» (кстати сказать, любимая вместе с «Учителем рисования» картинка Серова)»⁷⁰.

«Приезд гувернантки» и входит в число высших достижений композиционного искусства. Возникнув еще в «Чаяпитии в Мытищах», идея «противостояния» была развита в «Дворнике, отдающем квартиру барыне», ставшем прообразом или репетицией «Приезда гувернантки» с точки зрения психологической завязки и композиционного решения. Обрисована ситуация, когда подступающая бедность навязывает свои жестокие правила игры и заставляет, через негодование и стыд, терпеть и опустившийся вид, и невнятные, сквозь зевки, «указания». Дворник цинично, не смущаясь присутствием «барышни», то ли почесывается, то ли придерживает сползающие штаны; купец в «Приезде гувернантки» — запахивает халат, оскорбляет бесцеремонностью взгляда. И в том, и в другом есть что-то животное, и тот, и другой появляются в проеме дверей из темноты. Сравнение этих холстов дает возможность почувствовать удивительное умение Перова сконденсировать нюансы психологической коллизии, мобилизовав для этого не только сюжетные ходы, но и композиционные. Пространство первого из них — открыто. Появление дворника на пороге жилья под названием

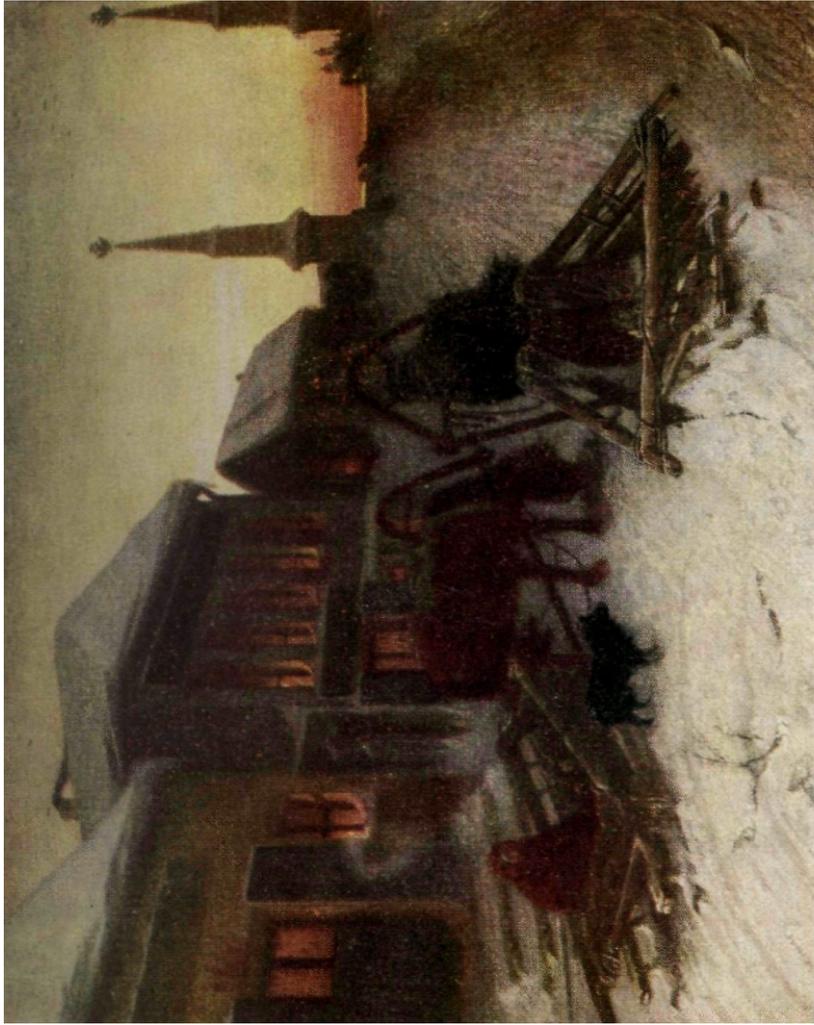
«кадворнику», хотя и ассоциируется с выползанием из берлоги разбуженного от зимней спячки какого-то дремучего существа, но все же виднеющаяся улица, дома, окна способствуют ощущению кратковременности этой бьющей по нервам и целомудрию героини ситуации⁷¹. Зритель словно предчувствует вздох облегчения, который вот-вот, едва отойдет молодая барыня от крыльца, вырвется у нее. В пространстве второго холста — безысходность мышеловки; дверь, откуда гувернантка вошла в комнату, сейчас захлопнется. Не на миг, а надолго (в картинном пространстве — навсегда) обречена она ежесекундно испытывать то, что девушка в «Дворнике», может быть, забудет. К тому же у той есть союзница — ее мать, барыня, берущая на себя самое неприятное в переговорах. Гувернантка — одна, лишена какой-либо физической и моральной поддержки. Психологическая ее одинокость предопределена композиционно: вокруг нее зона пуста ты, купец же царит в окружении своего домашнего Олимпа, своих духовных единомышленников, ее духовных мучителей. В «Дворнике» девушка поворачивается в нашу сторону, и мы домысливаем, продолжаем это движение-поворот, отдаляющий ее от воплощения человеческой распущенности. Высокая трагедийность «Гувернантки» рождается также в зрительском домысливании предчувствии, но в обратном по смыслу мотиве: разделяющее, наэлектризованное жадным, «бессовестным», по выражению Перова, «любопытством»⁷², расстояние она вынуждена будет преодолеть. В композиционную структуру «втягивающего» пространства заложена неизбежность сближения — в оптический центр холста симметрично попадают ее склоненная голова и вросшая в плечи голова купца, подкрепленная размещенной между ними и все же ближе к нему, к «темному царству», словно вырастающей из тени, разделяющей главных героев, фигурой «сынка», самой отвратительной в картине, вызвавшей



Утопленница. 1867

прямые подражания («Воспитанница» Н. Неврева). Современники Перова увидели, как выразительна может быть фигура, взятая со спины, — на этой выразительности будут строиться многие произведения Н. Ярошенко, С. Коровина, И. Репина. Сам мотив диалога, нравственного поединка, столкновения «лицом к лицу» добра и зла решен безупречно и отзовется в композициях того же Репина «Отказ от исповеди» и Н. Ге «Что есть истина?».

В 60-е годы только с Н. Ге сопоставим Перов по острому чувству завершенности холста, высокому пониманию мастерства. Проблема мастерства была важнейшей для новой русской живописи. Стасовское «развенчание» Брюллова драматически воспринималось многим художниками, так же как писаревские попытки снизить значение Пушкина — поэтами. Молодые люди, приезжавшие учиться в Академию, мечтали о большом искусстве и некоторые слабо написанные картины шестидесятников, трогая их в человеческом плане, не отвечали высоким представлениям о творчестве. Появилась опасность сужения эстетической нормы. И чрезвычайно важен был опыт Н. Ге, проверявшего этику эстетикой, идеалами, воспринятыми от старых мастеров. Перовский путь был иным. Его эстетика извлекалась из этики, из социального анализа действительности, из необходимости найти совершенные пластические формы для нового содержания. Этот путь оказался основным для русской живописи. Но само единство этического и эстетического было и для Ге обязательным законом. Их борьба за это единство носила принципиальный мировоззренческий смысл. Близики они и в глубоко нравственном характере творчества. Это были художники идеи, отрицавшие индивидуализм, видевшие в живописи способ воспитания. В этой идейной близости их нередко и воспринимали. Так, резко отрицательно относясь к картине Ге «Тайная вечеря» (1863) в которой все «грязно до безобразия», один из совре-



Последний кабак у заставы. 1868

менников писал: «Словом, это тот же Перов с попами на пасху»⁷³. Работы эти увиденны враждебным, но пронизательным взглядом, верно уловившим их духовное родство. И сегодня считать, что «Тайная вечеря» и другие работы Ге инородны в художественных исканиях того времени, — значит возвращаться к давно преодоленным схемам и концепциям, сталкивать единомышленников, какими были Перов, Ге и другие замечательные мастера, умевшие подняться над своими индивидуальными вкусами, объединиться в служении общему делу.

Плечом к плечу работают В. Перов и Н. Ге, И. Репин и А. Саврасов, В. Шварц и Ф. Васильев; а в 90-е годы, когда творчество Ге будет враждебно восприниматься художниками, казалось бы, гораздо более близкими ему и по образованию, и по традиции, ему протянет руку Н. Ярошенко, исповедовавший совершенно другие, «перовские» пластические принципы, но также бывший человеком идеи. В этом единстве их ощутил П. Третьяков: в его собрании работы Ярошенко и Ге висели на одной стене и не противоречили друг другу. А для судеб реализма чрезвычайно важно, что он начинался картинами и Перова, и Ге, что на рубеже 60—70-х годов они вместе с И. Крамским становятся у руля Товарищества передвижных художественных выставок и определяют его идейный и творческий облик, что они высоко ценили и поддерживали друг друга, что почти одновременно появляются перовский портрет Ф. Достоевского (1872) и картина Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» (1871). В этих совпадениях и параллелях очерчивается действительный размах русской живописи, которая, преодолевая соблазны узкой социологичности и эстетизма, обретая черты развитой художественной системы.

«При беспристрастном взгляде на его (Перова — В. Л.) искусство, — писал И. Репин, — можно видеть и у него большую пластическую мощь. Вспомните его городово-



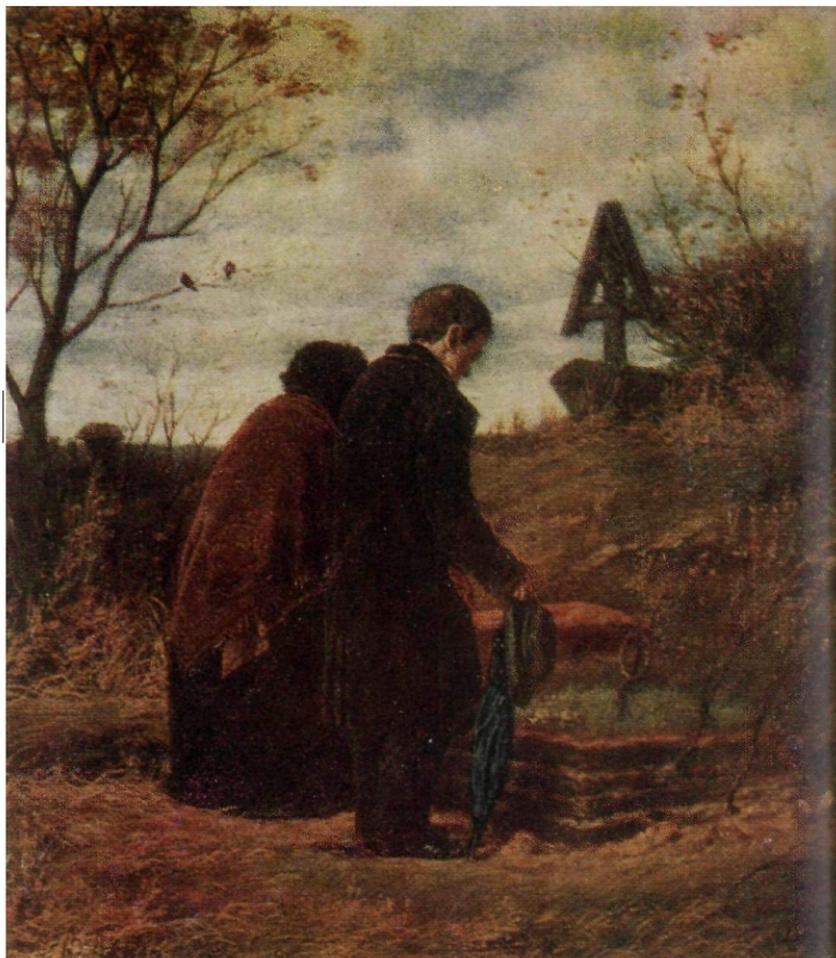
Птицелов. 1870

го, сидящего перед трупом утопленницы, — сильно и не без поэзии»⁷⁴. Речь идет о картине «Утопленница» (1867). Эскиз к ней и окончательный вариант дают возможность проследить сложный путь, проделанный художником, постепенно отказавшимся от абстрактно-вневременной трактовки темы, от случайных подробностей и сохранившим в образе женщины и города те самые моменты «поэзии» и «пластической мощи», которые отметил Репин. Картина эта заставляет вновь обратить внимание на связь слова и изображения, литературы и живописи, связь, существование которой Перов лишний раз подтвердил, оставив после себя прекрасный литературный памятник — «Рассказы художника»⁷⁵. Уже упоминавшийся рассказ «На натуре. Фанни под № 30», написанный спустя несколько лет после картины, дает возможность не только получить представление о глубоком, идущем из юности жизненном впечатлении, ставшем спустя много лет толчком к ее созданию, не только оценить литературный талант художника, но и проникнуть в его эстетические взгляды. Уличная женщина Фанни прерывает сеанс, когда узнает, что позирует для образа богоматери. Нельзя зло выдавать за добро, плохое за хорошее, предел преобразования положен не нами.

Рассказ этот может обогатить восприятие картины «Утопленница», так же как ассоциации с образом города в «Преступлении и наказании» Достоевского. Но никогда картины Перова не становились литературными новеллами, переведенными на язык изобразительного искусства. Скажем, та же «Утопленница» была навеяна «Песней о рубашке» Томаса Гуда. Перевод ее преследовался цензурой и даже был запрещен к публикации со следующей мотивировкой: «В этом стихотворении преподается ядовитый укор богатым за безучастное отношение к беднякам»⁷⁶. Стихотворение вдохновило не только Перова, но и Мусоргского на создание фортепьянной пьесы «Швея».



Охотники на привале. 1871



Старики-родители на могиле сына. 1874

Это только один пример широких творческих взаимоотношений между представителями различных видов искусства, взаимоотношений, прекрасно ощущавшихся В. Стасовым (написавшим статью «Перов и Мусоргский»⁷⁷), и

не имеющих ничего общего с попытками противопоставлять живопись и литературу, причем занижая первую так, что Суриков оказывается не только неравноценен, но даже несопоставим с Достоевским, Репин с Толстым, Федотов с Гоголем, Серов и Левитан с Чеховым. Сопоставимы великие представители всех «подразделений» культуры — Делакруа и Гюго, Толстой и Мусоргский, Перов и Некрасов. Во все времена литература обладает уникальными возможностями в освещении и интерпретации проблем, волнующих человека. Но отсюда совсем не следует, что в XIX веке «живопись поспешала за литературой». Она «поспешала» за жизнью, отражаемой и в литературе, сохраняя пластическую свободу, в отличие от многих направлений начала XX века, буквально задушенных в литературных объятиях символистской, акмеистской, футуристической поэзии.

Отношения Перова с ведущими писателями времени были равноправными. Наиболее глубокая общность, принципиальная для судеб отечественной культуры, существует между ним и Некрасовым. Стало хрестоматийным сопоставление «Проводов покойника» с соответствующими страницами поэмы «Мороз, Красный нос». Но это, пожалуй, и все, что сделано для выявления связи художника и поэта. Роднит же их многое, начиная от самых общих посылок, основ поэзии и живописи, любящей и ненавидящей, обличающей и сострадающей, до скорбно-лирической интонации и особенностей художественного языка. Судя по ранним (да и поздним) произведениям, Перову была доступна и большая декоративность цветовых решений, и большая живописная мягкость, чем в «Сельском крестном ходе», «Проводах покойника», «Тройке».

Но здесь, в своих наиболее программных картинах, он как будто сознательно противопоставляет аскетический цвет, почти монохромную гамму цветовой нарядности художников предшествующей эпохи, так же как Некрасов

своими «неэффективными» поэтическими приемами, введением прозаизмов, просторечия обновлял романтическую поэзию. Картина «Тройка» сразу вызывает в памяти «Плач детей» Некрасова и самой темой, и ее трактовкой. Экспрессивная, даже чуть надрывная, горячая интонация перовской картины характерна и для Некрасова: «Бесполезно плакать и молиться — колесо не слышит, не щадит: хоть умри — проклятое вертится, хоть умри — гудит-гудит-гудит!». «Спящие дети» у Перова и у Некрасова: «Если б нас теперь пустили в поле, Мы в траву попадали бы — спать» — сон как единственно возможные минуты отдыха, свободы. И множество других совпадений. «Крестьянское» сравнение у Некрасова: «Слеза за слезой упадет на быстрые руки твои. Так колос беззвучно роняет созревшие зерна свои...» А вот Перов описывает одного из героев своего рассказа: «Вместо плаща на нем красовался широкий с заплатами крестьянский кафтан цвета ржаного хлеба»⁷⁸. Близко их отношение к природе: «Нет безобразья в природе!», «спасибо, сторона родная, за твой врачующий простор!» — такое понимание природы и сочувствующей человеческому страданию, и несущей надежду на избавление, мы встречаем у Перова буквально во всех его картинах — от «Сельского крестного хода» до «Последнего кабака у заставы». И главное, их сближает отношение к задачам искусства. «Поэтом можешь ты не быть, но гражданином быть обязан», — писал Некрасов, оставаясь великим поэтом. Перов также принципиально ставит этическое, социальное, гражданственное выше эстетического, оставаясь великим художником. Оба они «народные заступники», люди, для которых интересы народа являются движущей силой всех их художественных концепций⁷⁹.

«Последний кабак у заставы» (1868) — работа, свидетельствующая не только о высокой зрелости самого мастера, но и всего русского реализма, обретающего един-



Голубятник. 1874

ство социальной заостренности и художественного совершенства. Только большие явления искусства дарят нам такое ощущение жизненной и эстетической полноты, когда, кажется, сама жизнь в одном своем конкретном проявлении соединяет вдруг неожиданно много, естественно концентрирует глубокие сущностные моменты. Рождая, даже в большей степени, чем все значительные его произведения, созданные до этого, впечатление непосредственно увиденной, «подсмотренной» сцены, картина, как всегда у Перова, была итогом глубоких размышлений, отбора, занявшего непривычно долгое для него время — первое упоминание об эскизе «Кабак» относится к 1865 году. Намечалось совсем иное решение будущей картины, «многолюдное» и «многословное»: «представляется сцена крестьян, возвращающихся с заработков. Один из них, подперши голову рукой, облокотившись на стол, поет грустную песню, а другой нетерпеливо зовет его продолжать свой путь к дому: в двери видны крестьяне, уже сходящие с лестницы с котомками и топорами на спине»⁸⁰. Трудно сказать, какой была бы картина, выросшая из этого эскиза, но она была бы другой по принципу воздействия на зрителя, ибо «Последний кабак у заставы» захватывает не только глубоко прочувствованной жизненной драмой, но и своей поэтической недосказанностью. В нем, в отличие от всех предыдущих перовских работ (да и не только перовских), сюжетная завязка не формирует архитектуру холста в той степени, как это было в «Проводах», «Тройке», «Гувернантке», где психологический центр, сюжетное движение полностью совпадали с основными композиционными вехами, диагоналями, оптически активными зонами, так что логическая суть изображения постигалась сразу, одномоментно, и лишь затем зрители впитывали всю сложнейшую образную ткань. Здесь же «сюжет-конфликт», то, что является источником происходящей драмы, сразу не за-



Возвращение крестьян с похорон зимою. 1880-е гг.

метен, спрятан (кстати, поэтому и роль названия здесь больше, чем, скажем, в «Проводах», где главное ясно и без него), отодвинут в другое, внутреннее пространство, за стены домов. И драма сначала только ощущается, смутно угадывается, предчувствуется — в столкновении ярко освещенных окон и холода зимних сумерек, скрытого за стенами трактира «чужого веселья», «чужого похмелья» и одиночества сжавшейся фигуры в санях, воспринимаемой не конкретной характеристикой, а общим «тоном» — бесконечной тоской ожидания, бесконечность ожидания, таящаяся в безнадежно отвернутом от дверей и обращенном на нас взгляде, развивается, подкрепляясь и пустотой саней, «удвоенных» как в зеркальном отражении, и тревожно-однообразными порывами низового ветра, «сухого и острого», разметавшего хвосты и гривы лошадей, швыряющего снег на крыльцо трактира с вывеской) «Расставанье», на стены домов, полозья розвальней, взьерошившего мохнатую собачонку. Усиливается беспокойным, «пунктирным», как позднее у Ван Гога, ритмом убегающих к горизонту санных следов. Именно эта эмоциональная тональность, открывающая нашему взгляду то зловещее, что таится в этом внешне «пейзажном» мотиве, и заставляющая теплый свет приюта, очага вспыхивать мрачно, угрожающе, побудила Б. Асафьева сравнить перовскую картину с книгой И. Прыжова «История кабаков в России», одной из самых безысходных в отечественной литературе⁸¹. Пьющая и спаиваемая Россия — «но мгла всюду черная навстречу бедняку... одна открыта торная дорога к кабаку» — вставала с ее страниц, как и со страниц Салтыкова-Щедрина, Достоевского. «Роман мой, — писал Достоевский, — называется «Пьяненькие» и будет в связи с теперешним вопросом о пьянстве»⁸². Как известно, замысел этот не был осуществлен, но из него возник образ Мармеладова в «Преступлении и наказании», где «вопрос о пьянстве» включался в гораздо более масштабную, по-



Никита Пустосвят. Спор о вере. 1880—1881

лифоническую, социально-философскую художественную систему. И у Перова девочка, сжавшаяся, кутающаяся в платок и в большой — опять, как и в «Похоронах крестьянина», — с чужого плеча тулуп, с длинными — и снова, как у мальчика в «Тройке», — полупустыми рукавами, воспринималась в более широком звучании — женской судьбы. Девочку и в самом прямом смысле принимали то за «крестьянку, заждавшуюся своих подгулявших спутников», то за «заплаканную женщину, кутающуюся в красную шаль... — такова твоя бабья доля», то за «иззябшую молодую крестьянку»⁸³. Действительно, за этим образом — обращение к совести каждого, размышление художника о женской доле. Красота тонального строя, силуэты лошадей, светящиеся окна, покрытые снегом крыши, обелиски заставы, виднеющаяся на горизонте колокольня и уходящая вдаль, к «врачующему простору» неба, дорога — все это позволяет воспринять конкретную человеческую боль в соотнесенности с бескрайним пространством России. Ее образ встает за картиной, о ней болит сердце художника. Значительные жанровые произведения создает Перов и в 70—80-е годы: лирическую, «тургеневскую» новеллу «Птицелов» (1870), будто сегодня написанное мажорное, светлое полотно «Голубятник» (1874), элегическое — «Старики-родители на могиле сына» (1874), монументальное — «Крестьянин в поле» (1876), горестно-тревожное — «Возвращение крестьян с похорон зимой» (1881). Как и раньше, за редкими исключениями, действие его лучших работ разворачивается на фоне природы. По-прежнему, и даже сильнее, его притягивают бескрайние просторы, по-прежнему дорога обладает над ним гипнотической властью. Совпадает это и со все сильнее захватывающими его образами странников, странничества, и с логикой развития народной, передвижнической картины, «не помещающейся» в интерьере, выплескивающейся на улицы и площади, в поля и степи. Но многое и меняется в пе-

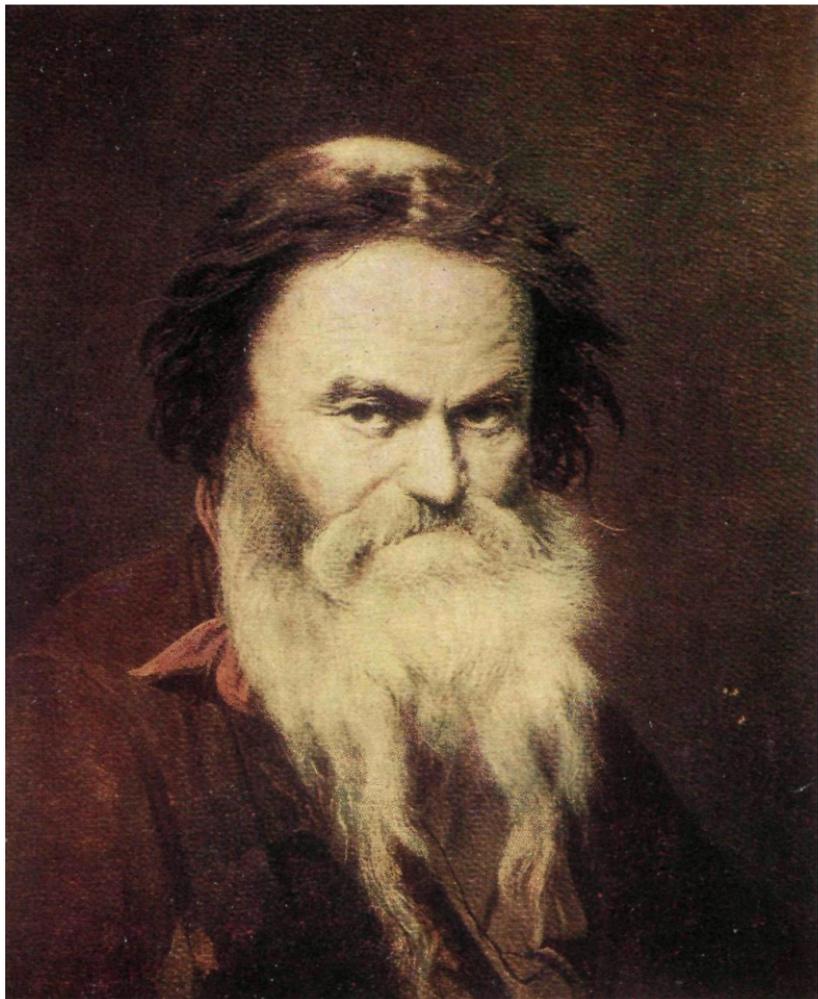


Суд Пугачева. 1875

ровском творчестве. Появляются такие работы, как «Рыболов», «Охотники на привале» (обе 1871 г.), «Ботаник» (1874). Зрительская любовь к ним не случайна. В них схвачено очень много от национального характера, национального восприятия природы. Именно это и приводило в восторг Стасова: «Тут предстала целая галерея русских людей, мирно живущих по разным углам России»⁸⁴. А Собко писал о «Птицелове»: «Ведь это точь-в-точь будто отрывок из лучшего и талантливейшего, что есть в охотничьих очерках Тургенева»⁸⁵. Однако, несомненно, что если раньше наиболее принципиальные, существенные для движения русской живописи холсты Перова были и самыми сильными в пластическом плане, то теперь «социальное» и «художественное» в значительной степени расходятся. Тому было немало причин: и личных — в искусство (и конкретно в бытовой жанр) вливалось новое поколение во главе с Репиным, и Перов, не привыкший быть «вторым», ищет другие точки приложения творческих сил — и, главное, общественно-исторических. Человек 60-х годов, Перов, как и многие его современники, нес в себе то разочарование, которое испытала передовая интеллигенция, когда не оправдалась ее вера в крестьянскую революцию. Известно, как тяжело переживали Н. Чернышевский и его единомышленники «рабскую преданность своим господам, воспитанную в народе веками крепостного права»⁸⁶, и помешавшую «расплескаться чаще народного гнева». (Образ искалеченной судьбы одного из представителей «освобожденного» крестьянства создал и сам Перов в рассказе «Под крестом».) Еще раньше Некрасов грустно иронизировал над несостоявшимися надеждами на «реформаторскую» роль поэзии: «И песнями пересоздать умы, перевернуть действительность хотели [...] А между тем действительность была по-прежнему безвыходно пошла, не убыло ни горя ни пороков...» Сам поэт через трудные сомнения — «мне



Трапеза (Монастырская трапеза). 1865—1876



Фомушка-сыч. 1868

борьба мешала быть поэтом, песни мне мешали быть бойцом», — пронес свои гражданские идеалы «счастья на родного». Но многие писатели (можно назвать Н. Леско-

ва), художники (Г. Мясоедов, В. Якоби, Н. Неврев) постепенно отходили от критического радикализма ранних лет, от острых современных тем.

Путь Перова был более сложным, и современные сюжеты, социальность навсегда остались в его работах. Однако в 70-е годы основные усилия он направляет в другие сферы, в частности, на историческую и мифологическую проблематику. Попытки эти не получили высокой оценки в художественных кругах. Лишь Ге сказал о них добрые слова: «Начиная с обыденного жанра, его (Перова — В. Л.) талант развивался, и он поднимался все выше и выше. Он перешел в религию, она его в той форме, в которой он искал своих идеалов, не вполне удовлетворила. Он перешел к истории и сделал только две вещи («Суд Пугачева» и «Спор о вере». — В. Л.), которые не кончил, но которые имели громадное значение»⁸⁷. Не переоценивая эти работы, не следует их обходить вниманием. Обращение Перова, так же как и Крамского, Поленова, Репина, к религиозной тематике — «Христос в Гефсиманском саду», «Снятие с креста» (обе 1878 г.) — обусловлено не только традицией выражать общепhilosophические понятия в привычных для широкого зрителя формах, но и тем, что даже передовые революционеры-демократы в своих планах крестьянской войны возлагали надежды на четыре основные, по их мнению, группы: крестьян, солдат, раскольников и молодежи (правда, было это почти двадцатью годами раньше, в другой исторической ситуации). О резком, непримиримом отношении Перова к духовенству говорят его произведения разных лет: «Дележ наследства в монастыре» (1868), «Монастырская трапеза» (1865—1876), явно пародирующая в композиционном отношении полотна Тинторетто «Брак в Кане» и «Тайная вечеря». Симптоматична и близость композиции «Христа в Гефсиманском саду» и «Утопленницы». По точному выражению исследователя, анализирующего

некрасовские строки из «Тишины» о боге угнетенных и скорбящих, «сам бог допущен в стихи только как бог угнетенных, и только в этом смысле он вообще бог»⁸⁸. Только в этом смысле он входит и в картины Перова. Знаменательно и то, что художник — опять первым — обращается к теме народных движений и задумывает трилогию о восстании Пугачева, намечая путь к дальнейшим высотам русской исторической живописи. Его большое полотно «Суд Пугачева» осталось незавершенным. В самом замысле таилась ошибка — не мог народный художник написать хорошую картину, в которой народ представлен как воплощение насилия, жестокости, мести. Внутренне незаконченным, не удовлетворившим Перова, остался и огромный холст «Спор о вере» (1881). В полной мере пережил он извечную драму русского художника, стремящегося решать столь грандиозные задачи, что для выполнения их не всегда хватает сил.

Если говорить о достижениях Перова, то в позднем творчестве они связаны в первую очередь с портретом⁸⁹. Здесь и в поразительных по силе проникновения в народный характер портретах-картинах «Фомушка-сыч» (1868) и «Странник» (1870), начинающих галерею крестьянских характеров Крамского, Максимова, Репина, он — снова лидер, в который раз предчувствующий, предопределяющий важнейшую тенденцию в развитии русского искусства, идущего к синтезу «хорового» начала и глубокой психологической характеристики каждого человека, к синтезу портрета и картины. Свой долг перед бытовой живописью Перов выполнил, пройдя путь от «Крестного хода» к картине «Последний кабак у заставы». Переход к портретному жанру вновь подтвердил его редкостную чуткость к нарождающимся существенным процессам. Справедливо замечено, что «еще при жизни художника была ясна его исключительная роль в развитии русского портрета»⁹⁰. М. Нестеров писал: «А его портреты? Этот



Странник. 1870



Портрет А. Н. Островского. 1871

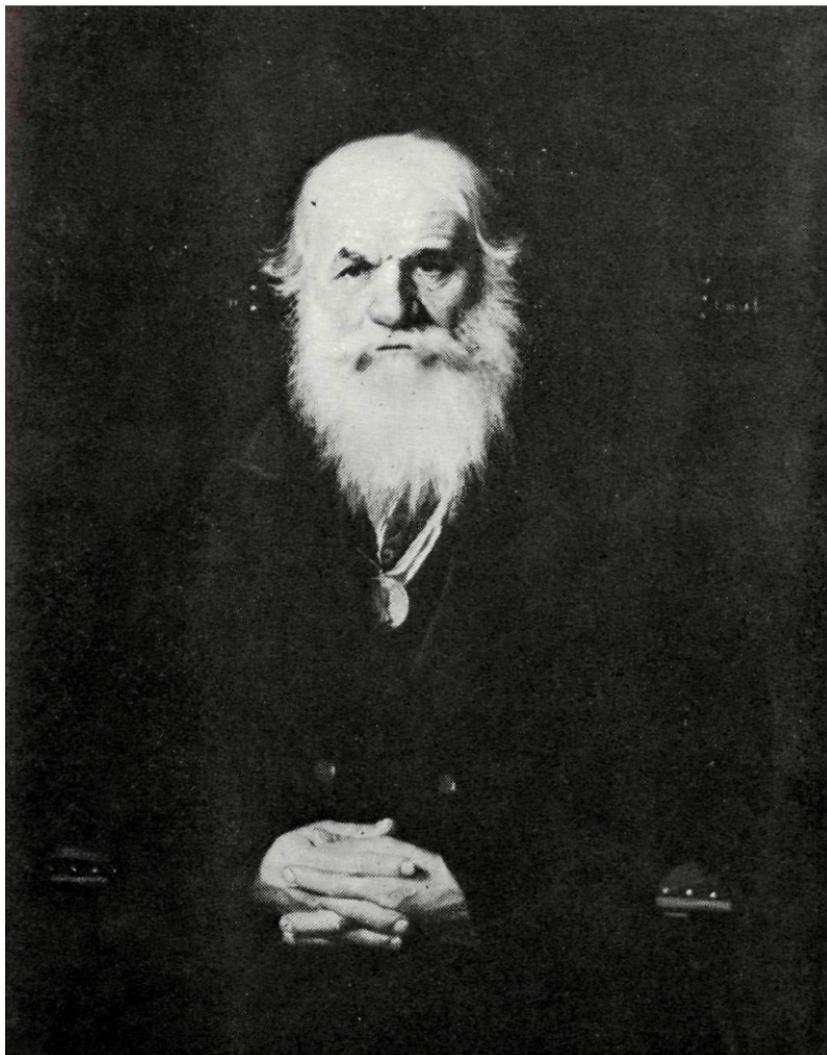


Портрет Ф. М. Достоевского. 1872

«купец Камынин», вмещающий в себя почти весь круг героев Островского, а сам Островский, Достоевский, Погодин, — разве это не целая эпоха? Выраженные такими старомодными красками, простоватым рисунком, портреты Перова будут жить долго и из моды не выйдут так же, как портреты Луки Кранаха и античные скульптурные портреты»⁹¹. Не может выйти из моды та испытующая сила взгляда, которая является нервом его образов и которая рождена столь же пристальным, до перенапряжения, взглядом самого художника.

Когда мы размышляем о портрете второй половины XIX века, перед нашим внутренним взором одним из первых всплывает гениальный портрет Ф. М. Достоевского (1872). Такая страстность характеристики, очищенной от всего случайного, суетного, могла быть достигнута только при необычайно нравственном, ответственном понимании задач портретного жанра и при глубочайшей духовной и интеллектуальной близости портретируемого и портретиста. «Фотографические снимки чрезвычайно редко бывают похожими, и это понятно: сам оригинал, то есть каждый из нас, чрезвычайно редко бывает похож на себя»⁹². Эту мысль Достоевский вкладывает в уста одного из своих героев, и она для него существенна. Художник должен не копировать портретируемого, а отыскивать «главную идею физиономии». Против «фотографизма» выступал и Перов. Вот его слова: «Конечно, никто не станет считать передачу одной только внешней стороны, хотя бы даже исполненной и до обмана глаза, за истинное искусство. К великому, однако, сожалению, публика, любители, а нередко даже и 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»⁹³.

Взгляды Достоевского на портрет, которые он выска-



Портрет И. С. Камынина. 1872



Автопортрет. 1851

зывал и в статье «По поводу выставки» (1873), и в романе «Подросток» (1875), не просто совпадают со взглядами Перова, но во многом с ним связаны, порождены личными встречами и близостью некоторых эстетических позиций. По-видимому, так же, как и в отношениях И. Крамского с Л. Толстым, речь должна идти не об одностороннем воздействии писателя на художника, а о глубоких двусторонних контактах. Судя по отзыву А. Достоевской о портрете, безусловно отражающем даже по стилю мнение самой модели, Перов «сумел подметить самое характерное выражение в лице мужа, именно то, которое Федор Михайлович имел, когда был погружен в свои художественные мысли. Можно бы сказать, что Перов уловил на портрете «минуту творчества Достоевского»⁹⁴. «Целый ряд его картин, — заметил о Перове Ге, — в которых изображены и страдания детей, и страдания женщин, и страдания взрослых людей, говорят о том, что страдание ему было знакомо, что он его видел и чувствовал и хотел его выразить»⁹⁵. И это особенно сближало художника и писателя. Другими словами, с Достоевским, как и с Некрасовым, Перов был связан так, как всегда бывают связаны крупнейшие представители искусства, решающие главные задачи эпохи (как были связаны Толстой и Репин, Врубель и Блок) без малейшей ограниченности, с учетом всего достигнутого мировой культурой, но и с огромным достоинством, пониманием величайшей ответственности перед культурой своей страны, перед сохранением ее традиций и идеалов. Некрасов, Толстой, Достоевский возглавили реализм в литературе, Перов начал борьбу за него в живописи. Это первый художник, отвечающий не только за собственное творчество, но и за все развитие русского изобразительного искусства, взявший на свои плечи огромный груз ответственности за его исторические судьбы.

С 1871 года Перов начинает преподавать в москов-

ском Училище живописи. У него занимались С. Коровин и А. Рябушкин, А. Архипов и С. Иванов, И. Левитан и М. Нестеров. В одном из рассказов Перов вспоминает, как увидел на руке врача человеческое сердце и его собственное — сжалось от боли и сострадания. Но он не отвел глаз, бесстрашно вглядываясь в жизнь. Перов говорил о ней горькие слова. И он имел на это право, ибо любил свою землю беззаветно. «Не может сын глядеть спокойно на горе матери родной, не будет гражданин достойный к отчизне холоден душой». Это — и о Перове, художнике-гражданине, социальном, народном художнике, искателе правды и борце за нее. Само его замечательное наследие и достижения учеников, воспринявших его заветы, сохранили и пронесли в следующее столетие подвижническое отношение к творческому труду, благородное понимание художнического долга. И хотя нельзя воспринимать буквально слова: «Перов — это Гоголь и Островский, Достоевский и Тургенев русской живописи, соединенные вместе»⁹⁶, — в них верно почувствовано значение и направленность творчества Перова, его основополагающая роль в искусстве второй половины XIX века.

ПРИМЕЧАНИЯ

- 1 А. А. Федоров-Давыдов. Цит. по В. Г. Перов. М., 1934, с. 88.
- 2 М. В. Нестеров. Давние дни. М., 1959, с. 46.
- 3 Главным и почти единственным источником биографических сведений о Перове является книга Н. П. Собко «В. Г. Перов». Слб., 1882.
- 4 О. А. Лясковская. В. Г. Перов. М., 1979, с. 8.
- 5 Цит. по: Н. П. Собко. Указ. соч., с. 9.
- 6 П. Корнилов. Арзамасская школа живописи. Л.— М., 1947, с. 8.
- 7 Там же, с. 175.
- 8 См.: там же, с. 140.
- 9 В. Г. Перов. Наши учителя. — Художественный журнал, 1881, т. 11, № 8-10.
- 10 Здесь и далее характеристики педагогов Перова цит. по: В. Перов. Рассказы художника. М., 1960, с. 98, 99, 103, 121, 127, 129.
- 11 Н. Дмитриева. Московское Училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951, с. 63.
- 12 Цит. по: О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 160.
- 13 В. В. Стасов. Избр. соч. в 3-х т. Т. 2. М., 1952, с. 432.
- 14 Там же, с. 433.
- 15 Н. П. Собко. Указ. соч., с. 24.
- 16 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 433.
- 17 Г. Стернин. О ранних картинах В. Г. Перова.— Искусство, 1959, № 2, с. 63.
- 18 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 433.
- 19 Н. П. Собко. Указ. соч., с. 25.
- 20 Г. Стернин. Указ. соч., с. 63; Н. Богданова. Перов и московское Училище живописи.— Художник, 1983, № 12, с. 8; Н. Яковлева. Творчество В. Г. Перова и развитие жанров в русской живописи шестидесятых годов.— Искусство, 1984, № 1, с. 67.
- 21 О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 24; Н. Богданова. Указ. соч., с. 8; В. М. Обухов. В. Г. Перов. М., 1983, с. 8.
- 22 Н. П. Собко. Указ. соч., с. 26.
- 23 Там же.
- 24 Н. Яковлева. Указ. соч., с. 67.
- 25 О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 24; В. М. Обухов. Указ. соч., с. 8.
- 26 Н. П. Собко. Указ. соч., с. 26.
- 27 В. М. Обухов. Указ. соч., с. 9; Г. Стернин. Указ. соч., с. 63.
- 28 О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 30.

- 29 М. Е. Салтыков-Щедрин. Собр. соч. в 7-ми т. Т. 3. М., 1947, с. 305.
- 30 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 433.
- 31 Об этом см: Г. Стернин. Указ. соч., с. 65, 66.
- 32 Н. П. Собко . Указ. соч., с. 29.
- 33 А. Блок. Собр. соч. в 6-ти т. Т. 4. Л., 1982, с. 32, 33.
- 34 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 432, 433.
- 35 См.: Русская жанровая живопись XIX—начала XX века. Очерки под ред. Т. Н. Гориной. М., 1964, с. 95.
- 36 Цит. по: Н. Моргунова-Рудницкая. Новый документ о картине В. Г. Перова «Проповедь на селе». — В кн.: Государственная Третьяковская галерея. Материалы и исследования. М., 1956, с. 112.
- 37 Там же.
- 38 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 145.
- 39 Там же, с. 433.
- 40 См.: О. А. Лясковская, Указ. соч., с. 32.
- 41 См.: Русская жанровая живопись XIX—начала XX века, с. 96.
- 42 Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 30-ти т. Т. 19. Л., 1979, с. 166.
- 43 Там же, с. 154.
- 44 А. А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., с. 17.
- 45 М. Попов. Талант, отданный народу.— Искусство, 1984, № 1, с. 60.
- 46 И. С. Тургенев. Собр. соч. в 12-ти т. Т. 1. М., 1950, с. 56.
- 47 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 137.
- 48 Цит. по: А. А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., с. 34.
- 49 Там же, с. 89, 90.
- 50 Там же, с. 90, 94.
- 51 Там же.
- 52 Цит. по: О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 51.
- 53 Цит. по: А. А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., с. 51.
- 54 Там же, с. 93.
- 55 Там же.
- 56 Надо сказать, что в середине века эта традиция, хотя и связанная с очень крупными именами, неизбежно вела к неудачам. Дань ей отдал даже Л. Толстой в рассказе «Альберт», по поводу которого Н. Некрасов писал: «Главная вина Вашей неудачи — в неудачном выборе сюжета, который, не говоря о том, что весьма избит, труден почти до невозможности и неблагодарен» (Н. А. Некрасов. Полн. собр. соч. и писем. Т. 10. М., 1952, с. 372). В русской живописи можно вспомнить картину П. Косолапа «Безумный скрипач у тела умершей матери» (1863).
- 57 Цит. по: А. А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., с. 95.
- 58 Ф. Достоевский. Письма. Т. 2. М.—Л., 1930, с. 245.

- 59 Мастера искусства об искусстве. Т. 5. М., 1969, с. 42.
- 60 Цит. по: О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 60.
- 61 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 434.
- 62 Стасов впервые сравнил «Похороны» у Некрасова и Перова с точки зрения особой бедности перовских героев.
- 63 Подробнее об этом см.: Л. Торстерсен. Рисунки мастера.— Художник, 1983, № 12, с. 28; Г. Стернин. Указ. статья и книга «Очерки русской сатирической графики». М., 1964.
- 64 Цит. по: А. К. Лебедев. В. В. Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1972, с. 50.
- 65 Техничко-технологический и искусствоведческий анализ, проведенные в Государственном Русском музее, выдвинули ряд сомнений в авторстве Перова по отношению к «Детям-сиротам». Возможно, в основе композиции лежит какой-либо популярный оригинал (картина, литография), а ее очевидная техническая неровность не исключает участия кого-либо из перовских учеников. Во всяком случае, если это и не Перов, то произведение, выполненное в круге его идей, под влиянием его образов, хотя и не отличающееся высокими достоинствами.
- 66 В. Перов. Указ. соч., с. 13.
- 67 Там же, с. 17.
- 68 А. А. Федоров-Давыдов. Указ. соч., с. 43.
- 69 Цит. по: О. А. Лясковская. Указ. соч., с. 146.
- 70 Александр Бенуа размышляет. . . М., 1968, с. 710.
- 71 В статье французской исследовательницы Л. Арбан «Порог у Достоевского» (Достоевский. Материалы и исследования. Т. 2. Л., 1976) прослеживается сложная связь поступков героев, их конфликтов с образом «порога» как «входа» и «выхода», «перехода», границы внешнего и внутреннего, а иногда «переступания» и «преступления». Нет документальных оснований считать, что Перов сознательно вкладывал какой-либо символический смысл в мотив порога (или дверей). Но несомненно, как показывает и «Гувернантка», он глубоко чувствовал эмоционально-психологическую роль пространства, интерьера и осмысленно ее использовал.
- 72 Цит. по: И. Шувалова. Неизвестное письмо В. Г. Перова.— Искусство, 1985, № 7, с. 72.
- 73 См.: Письма художников Павлу Михайловичу Третьякову. М., 1960, с. 143.
- 74 Новое о Репине. Л., 1969, с. 55.
- 75 Особенности этой книги рассмотрены в статье Т. Коваленской «Рассказы художника».— Художник, 1983, № 12, с. 57. Как справедливо замечает Т. Коваленская, книга Перова обнаруживает «бесспорное родство с очерком, получившим развитие в демократической лите-

- ратуре у Глеба и Николая Успенских, Н. Помяловского и других писателей этого направления».
- 76 Английская поэзия в русских переводах. М., 1981, с. 678.
- 77 Статья впервые опубликована в 1883 г. (Русская старина, № 5).
- 78 В. Перов. Указ. соч., с. 57.
- 79 Подобный этический максимализм был чрезвычайно характерен для деятелей русской культуры на рубеже 50—60-х гг. У Л. Толстого в письме А. Фету находим такие строки: «Стыдно, когда подумаешь: люди плачут, умирают, женятся, а я буду повести писать, «как она его полюбила». Глупо, стыдно». — Л. Н. Толстой. Собр. соч. в 20-ти т. Т. 3. М., 1979, с. 447.
- 80 Цит. по: И. Шувалова. Указ. соч., с. 72.
- 81 См.: Б. В. Асафьев. Русская живопись. Мысли и думы. Л.— М., 1966, с. 157.
- 82 Ф. М. Достоевский. Собр. соч. в 12-ти т. Т. 5, с. 534.
- 83 Цит. по: В. Перов из собрания Государственной Третьяковской галереи. Автор-составитель В. Б. Розенвассер. М., 1983, с. 24; О. А. Ляковская. Указ. соч., с. 74; М. Попов. Указ. соч., с. 63.
- 84 В. В. Стасов. Указ. соч., с. 435.
- 85 Н. П. Собко. Указ. соч., с. 43.
- 86 Ф. Кузнецов. Публицисты 1860-х годов. М., 1981, с. 14.
- 87 Н. Н. Ге. Письма. Статьи. Критика. Воспоминания современников. М., 1978, с. 239.
- 88 Н. Скотов. Вступительная статья; Н. А. Некрасов. Собр. соч. в 4-х т. Т. 1. М., 1979, с. 20.
- 89 Позднее творчество Перова привлекает сейчас особое внимание исследователей, так же как мифологические аспекты его ранних и поздних работ. Стремление расширить представление о творчестве любого мастера, в том числе и Перова, можно только приветствовать, сохраняя, естественно, акцент на действительно высших достижениях, определяющих вклад в культуру. Для Перова — это, безусловно, социально-психологические картины 60-х годов и портретное творчество 70-х.
- 90 Я. Брук. Великий портретист.— Художник, 1983, № 12, с. 40.
- 91 М. В. Нестеров. Указ. соч., с. 41.
- 92 Ф. М. Достоевский. Полн. собр. соч. в 10-ти т. Т. 8. М., 1957, с. 506.
- 93 В. Перов. Указ. соч., с. 100.
- 94 Ф. М. Достоевский. А. Г. Достоевская. Переписка. М., 1979, с. 409.
- 95 Н. Н. Ге. Указ. соч., с. 239.
- 96 Н. П. Собко. Словарь русских художников. Т. 3, вып. 1, с. 147, 148.

СПИСОК РЕПРОДУКЦИЙ

- ПРИЕЗД СТАНОВОГО НА СЛЕДСТВИЕ. 1857. Холст, масло. 38 × 43. Государственная Третьяковская галерея
- СЦЕНА НА МОГИЛЕ. 1859. Холст, масло. 58 × 69. Государственная Третьяковская галерея
- ПЕРВЫЙ ЧИН. СЫН ДЬЯЧКА, ПРОИЗВЕДЕННЫЙ В КОЛЛЕЖСКИЕ РЕГИСТРАТОРЫ. Литография 1861 г. с картины, написанной в 1860 г.
- ПРОПОВЕДЬ В СЕЛЕ. 1861. Холст, масло. 69,3 × 59,3 (полуовал). Государственная Третьяковская галерея
- ЧАЕПИТИЕ В МЫТИЩАХ, БЛИЗ МОСКВЫ. 1862. Холст, масло. 43,5 × 47,5. Государственная Третьяковская галерея
- СЕЛЬСКИЙ КРЕСТНЫЙ ХОД НА ПАСХЕ. 1861. Холст, масло. 71,5 × 89. Государственная Третьяковская галерея
- ПОХОРОНЫ В БЕДНОМ КВАРТАЛЕ ПАРИЖА. 1863. Бумага, графитный карандаш, акварель. 14 × 17. Государственная Третьяковская галерея
- САВОЯР. 1863—1864. Холст, масло. 40,5 × 32,2. Государственная Третьяковская галерея
- ПАРИЖСКИЕ ТРЯПИЧНИКИ. 1864. Холст, масло. 72 × 55. Государственный Русский музей
- ПРОВОДЫ ПОКОЙНИКА. 1865. Холст, масло. 45,3 × 57. Государственная Третьяковская галерея
- ГИТАРИСТ-БОБЫЛЬ. 1865. Дерево, масло. 31,2 × 22. Государственный Русский музей
- УЧИТЕЛЬ РИСОВАНИЯ. 1867. Дерево, масло. 25 × 20. Государственная Третьяковская галерея
- «ТРОЙКА». УЧЕНИКИ МАСТЕРОВЫЕ ВЕЗУТ ВОДУ. 1866. Холст, масло. 123,5 × 167,5. Государственная Третьяковская галерея
- ПРИЕЗД ГУВЕРНАНТКИ В КУПЕЧЕСКИЙ ДОМ. 1866. Дерево, масло. 44 × 53,3. Государственная Третьяковская галерея
- ДВОРНИК, ОТДАЮЩИЙ КВАРТИРУ БАРЫНЕ. 1865. Холст, масло. 39,2 × 32,8. Государственная Третьяковская галерея
- УТОПЛЕННИЦА. 1867. Холст, масло. 68 × 106. Государственная Третьяковская галерея
- ПОСЛЕДНИЙ КАБАК У ЗАСТАВЫ. 1868. Холст, масло. 51,1 × 65,8. Государственная Третьяковская галерея
- ПТИЦЕЛОВ. 1870. Холст, масло. 82,5 × 126. Государственная Третьяковская галерея
- ОХОТНИКИ НА ПРИВАЛЕ. 1871. Холст, масло. 119 × 183. Государственная Третьяковская галерея
- СТАРИКИ-РОДИТЕЛИ НА МОГИЛЕ СЫНА. 1874. Холст, масло. 42 × 37,5. Государственная Третьяковская галерея

ГОЛУБЯТНИК. 1874. Холст, масло. 107 × 80,7. Государственная Третьяковская галерея
ВОЗВРАЩЕНИЕ КРЕСТЬЯН С ПОХОРОН ЗИМОЮ. 1880-е гг. Картон, масло. 36 × 56,7. Государственная Третьяковская галерея
НИКИТА ПУСТОСВЯТ. СПОР О ВЕРЕ. 1880—1881. Холст, масло. 336,5 × 512. Государственная Третьяковская галерея
СУД ПУГАЧЕВА. 1875. Холст, масло. 150 × 238. Государственный Исторический музей
ТРАПЕЗА (МОНАСТЫРСКАЯ ТРАПЕЗА). 1865—1876. Холст, масло. 84 × 126. Государственный Русский музей
ФОМУШКА-СЫЧ. 1868. Дерево, масло. 44,8 × 36,8. Государственная Третьяковская галерея
СТРАННИК. 1870. Холст, масло. 88 × 54. Государственная Третьяковская галерея
ПОРТРЕТ А. Н. ОСТРОВСКОГО. 1871. Холст, масло. 103,5 × 80,7. Государственная Третьяковская галерея
ПОРТРЕТ Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО. 1872. Холст, масло. 99 × 80,5. Государственная Третьяковская галерея
ПОРТРЕТ И. С. КАМЫНИНА. 1872. Холст, масло. 104 × 84,3. Государственная Третьяковская галерея
АВТОПОРТРЕТ. 1851. Холст, масло. 77 × 59,5. Киевский музей русского искусства
На обложке: «ТРОЙКА». УЧЕНИКИ МАСТЕРОВЫЕ ВЕЗУТ ВОДУ.
На фронтиспise: АВТОПОРТРЕТ. 1870. Холст, масло. 59,7 × 46 (овал). Государственная Третьяковская галерея

Владимир Алексеевич Леняшин

ВАСИЛИЙ ГРИГОРЬЕВИЧ ПЕРОВ

ИБ 1010

Редакторы В. М. Домитеева, Г. П. Кукушкина. Оформление серии Д. М. Плаксина. Художественный редактор Д. М. Цыплаков. Технический редактор И. С. Каплун. Корректор Т. И. Виноградова. Сдано в набор 13.06.86. Подписано в печать 09.06.88. М-37134. Формат 70×100 1/32. Бумага мелованная. Гарнитура журнальная рубленая. Печать высокая. Усл.-печ. л. 4,225. Усл. кр.-отт. 20,231. Уч.-изд. л. 4,393. Тираж 30 000. Зак. 356. Цена 65 коп. Издательство «Художник РСФСР». Ленинград, 195027, Большеохтинский пр., 6, корпус 2. Искокомбинат «Художник РСФСР»

Росглаволиграфпрома Госкомитета РСФСР по делам издательств, полиграфии и книжной торговли. Ленинград, Промышленная, 40.