

Позднее творчество В. Г. Перова – «ВСЮДУ ЖИЗНЬ»

В статье впервые в отечественном искусствознании творчество В. Г. Перова 1870-х гг. рассматривается как важный этап не только творческой эволюции художника, но и всей русской живописи. Уходя от прямой социальности, он создает произведения, созерцательная пантеистическая интонация которых и художественный строй оказались определяющими в движении отечественного искусства от критического реализма к достижениям «пасынков передвижничества» – В. Серова, И. Левитана, М. Нестерова – к импрессионизму и неореализму XX в.

Ключевые слова: В. Перов; Н. Некрасов; позднее творчество; эволюция; реализм

Vladimir Lenyashin

Vasily Perov's Later Creativity – “Life Is Everywhere”

In this article, for the first time in Russian art history, V.G. Perov's work of the 1870s is considered as an important stage not only in his evolution but also in the entire Russian painting. Departing from direct sociality, he creates works, the contemplative pantheistic intonation and the artistic structure turned out to be decisive in the movement of Russian art from critical realism to the achievements of the “stepchildren of Itinerants' movement” – V. Serov, I. Levitan, M. Nesterov – to impressionism and neo-realism of the 20th century.

Keywords: V. Perov; N. Nekrasov; late work; evolution; realism

Свое историческое предназначение Перов выполнил в 1860-е гг. В трилогии страданий: «Проводы покойника», «Тройка», «Приезд

гувернантки в купеческий дом» – с отчетливостью первознака воплотилась новая гармония – неожиданная, резкая, непререкаемая, позволяющая говорить о рождении нового постромантического искусствопонимания. На смену вневременной эманации духа пришла эстетика действительности – здесь и сейчас – проникнутая пафосом прямой человечности, сочувственным, почвенно-окрашенным вниманием ко всем оскорбленным и униженным.

Возник реализм как полноценная художественная система, обладавшая уникальными формально-содержательными свойствами и надолго сохранившая свое парадигмальное положение и значение. Но ее создатель остался в «святых шестидесятих», как нарек это время А. Чехов. И это зафиксировал главный теоретик передвижничества И. Крамской. Одержимый идеей формирования русской национальной живописи европейского уровня, он писал: «Четыре года тому назад Перов был впереди всех... а после Репина „Бурлаков“ он невозможен» [9, с. 90].

Это сознавал и Перов. В позднем рассказе «Новогодняя легенда о счастье» старый художник говорит: «Нет возврата к прошлому: ничто не возрождается в той же форме, в том же виде» [7, с. 156]. Первооткрыватель по природе, всегда первый, Перов не мог довольствоваться удобной почетной ролью «отца жанровой живописи», косметически обновляя прежние достижения вместе с идущими вслед за ним передвижниками, его ровесниками и более молодыми, – от А. Корзухина и Ф. Журавлева до В. Маковского.

В многофигурных композициях 1870-х гг., даже таких замечательных, как репинские «Проводы новобранца», «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» В. Максимова, «Чтение манифеста 13 февраля 1861 года» Г. Мясоедова, «Встреча иконы» К. Савицкого, его не устраивает слишком низкий уровень индивидуализации, чрезмерная обобщенность персонажей-статистов. «Разве радость или какое-либо движение души может выражаться одинаково на всех лицах, на всех типах. Что ни тип, что ни лицо, что ни характер, то особенность выражения всякого чувства», – продолжает монолог старец в «Легенде о счастье».

Талант и благородство избавили Перова «от малодушных укоризн» и тем более «от озлоблений на изменяющую жизнь». Но грустные размышления никуда не девались. Романтические представления о роли художника в мире, теряющем, как ему казалось, высоту помыслов и целей, он откровенно выражал в кругу учеников, близких людей, в литературных текстах – его «переписке с друзьями» и сдержанно, многосложно – в живописи, поздней для нас и болезненно современной для него.

Он остается самим собой – идет против течения (в прошлое или вечное, для которого живут немногие? – ответ зависел от современников; теперь зависит от нас). Все – к общему, он – к частному; все – к целому, он – к фрагменту; все – к хоровой картине, он – к портрету: портрету как жанру и как установке, трансформирующей всю живопись.

Смена жанровых предпочтений в творчестве сложившегося мастера – явление крайне редкое. Это больше, чем способность талантливого человека сравнительно легко переходить от одного жанра (или стиля) к другому. Это перестройка всего художнического организма (интеллектуального и физиологического), мыслящего и чувствующего в жанре. Это попытка творца найти новую точку опоры и новый рычаг, чтобы перевернуть свой внутренний мир в поисках нового-прежнего себя.

Перов родился жанристом (а не стал им в процессе обучения), и все, что видел в жизни и воображении, видел в картинном пространстве небольшого холста – в нем жили его люди и птицы, лошади и собаки, элементы предметного мира. В нем жил он сам. И вдруг что-то произошло. Чуткий художник почувствовал подземные толчки иной действительности, не вмещающейся в привычную картинную раму. Он обращается к портрету и многого в нем достигает.

Его роль в портретном жанре оценили уже современники и утвердил М. Нестеров, впитавший и сделавший личным достоянием основные перовские принципы: «А его портреты? Этот 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 античная скульптура» [6, с. 41].

А если добавить сюда великолепные портреты В. И. Даля, А. К. Саврасова, А. Г. Рубинштейна то оказывается, что рядом с Перовым-портретистом (дорепинской поры) можно поставить только И. Крамского, да и то лишь начиная с 1880-х гг. До этого он явно идет по перовскому пути: «Плачущий еврейский мальчик» (1874) помнит о перовском «Савояре» (1864), «Полесовщик» (1874) – о «Фомушке-сыче» (1868), «Созерцатель» (1876) – о «Страннике» (1870) и начатом в 1875 г. «Блаженном», «Поэт Аполлон Майков на рыбной ловле» (1883) – о «Рыболове» (1871).

Но портрет не стал связующей нитью его причудливой эволюции. Она явно покоилась на более серьезных основаниях, на которые, словно не замечая портретного взрыва, обратил внимание Н. Ге: «Начиная с обыденного жанра, перовский 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 „Никита Пустосвят. Спор о вере“. – В. Л.), которые не кончил, но которые имели громадное значение» [4, с. 239].

Не «вполне удовлетворили» его ни ироническое описание монастырского чревоугодия в «Трапезе» (1865–1876), ни композиция «Христос и Богоматерь у житейского моря» (1867), где о Перове напоминают лишь тревожная атмосфера и движение Богоматери, восходящее к фигуре молодой вдовы в ранней «Сцене на могиле» (1859), ни безусловно чистая по художественному и каноническому языку икона «Спас» (конец 1860-х) с ее полной (в визуальном плане) авторской анонимностью. Сильной индивидуальности было тесно в рамках религиозной живописи (сходное чувство испытал Суриков, прерывая работу над росписями в храме Христа Спасителя).

В исторических картинах Перов собирался дать «последний бой» победоносным новаторам [6, с. 46], – сочувственно

предполагал М. Нестеров. Об их громадном значении говорил Ге (в речи на Первом съезде художников и любителей художеств в 1894 г.), но только в контексте идеи о жизни русского художника как «сплошном страдании, сплошном мучении» [4, с. 243] и неизбежном разочаровании в конце, ибо совершенство достигается не в искусстве, а в исполнении священных заповедей. К этому (начиная с А. Иванова) шли художники-мученики, к которым он причислял и Перова.

Художественное значение этих картин не так велико, как нравственное. «Суд Пугачева» (1875) полностью сочинен. И это становится недостатком, поскольку речь в картине идет не об интеллектуальной рефлексии по поводу исторического события (такой подход вполне возможен), а о человеческих чувствах и страстях, неподвластных исторической расчерченности и риторике. Картина, очевидно, обращена к «Капитанской дочке». Но в пушкинском романе Перов не увидел ни Гринева, ни Василисы Егоровны, ни Савельича, ни «народа, повалившего на площадь с хлебом и солью», приветствуя «злодея», исходящие от которого «тайный жар» и «страшное очарование зла» покоряли М. Цветаеву, одержимую страстью ко всему бунтующему и обреченному.

Свое исследование русской культуры Дж. Биллингтон, опираясь на Достоевского, навсегда потрясенного борьбой божественного и дьявольского начал в сердце каждого человека, и Н. Бердяева, нервно свидетельствовавшего об «ангельской святости и звериной низости» [2, с. 27] национального характера, назвал «Икона и топор». И если «Спас» обозначил высшую точку воплотимых в живописи небесных помыслов (икона), то «Пугачев» – темных страстей (топор). Безголовая, с противоестественно вывернутыми руками, опрокидывающаяся-падающая в рабском поклоне фигура на переднем плане, словно молящаяся (как у Н. Языкова), «гремя цепями, склонивши выю» за нового лжецаря, – воспринимается символом бессмысленного или осмысленного, но всегда беспощадного бунта.

Реальный Перов семидесятых, уходя от крайностей, творил и воплощался внутри спектра, ограниченного этой альтернативой,

соединяя небо и землю в человеческом мироощущении. Тяжело и бессильно прижавшееся, припавшее к земле тело Спасителя в картине «Христос в Гефсиманском саду» (1878) не только композиционно, но и сущностно соединяется с уходящей в вечное блаженство, засыпающей вечным сном женщиной в «Страннице в поле» (1879). Божественный лик обращен к земле, человеческое лицо – к небу.

В этом спектре находилось место и большим, и малым явлениям живой жизни: живописному гротеску – «Рыбаки. Священник, дьякон, семинарист» (1879) и гротеску, оставшемуся в карандашных зарисовках, часто связанных с церковным и околоцерковным бытом (вплоть до самых скверных его проявлений), – «Современная идиллия», «Спор о вере. Беседа студентов с монахом», «Хлыстовское радение». Детально проработанный эскиз-рисунок «Юродивая, окруженная странницами» 1872 г. вызывает ассоциации, связанные с главками «Верующие бабы» и «Лизавета Смердящая» из появившихся значительно позже «Братьев Карамазовых», – укорененный в православии Перов мог себе такое позволить.

Не от мира сего «Блаженный» (1875–1879), которого Стасов удачно сравнил с юродивым в «Борисе Годунове» Мусоргского и который «видит доселе невиданное», подобно бывшему крепостному Христофору Барскому из рассказа «Под крестом», умершему в цветущем монастырском саду, прислонившись спиной к кресту: его взгляд «был устремлен как-то вперед, точно перед ним раскрылась вечность» [7, с. 68]. Барский стал прототипом портретной картины «Странник» (1870), открывающей поздний период творчества – оно претерпевает сущностные изменения.

В 1860-х гг. многообразие жизненных впечатлений, подчиняясь замыслу-гипотезе, стягивалось в смысловые пластические узлы и кристаллизировалось в окончательный живописный результат – центростремительный принцип. В последний раз это произошло в «Спящих детях» (1870), где трогательные детские фигурки, выхваченные из убогой обстановки эскиза «Ночью в избе», укрупнены и обласканы светом любви.

В 1870-х господствует центробежное начало: все, что было накоплено и сконцентрировано в предшествующем опыте, начинает рассыпаться, дробиться, множиться. Меняется структура холста. Бытовые сцены, часто однофигурные, становятся более портретными или, в случае изображения нескольких фигур, портретно скомпонованными. Сюжетная связь смягчается, лица приближаются к центру холста и предполагают взгляд со стороны в значительно большей степени, нежели в предшествующих диалогичных жанрах с их самодостаточной автономностью. Даже «Трапезу» можно воспринять как групповой портрет, ибо заявленный в названии сюжет практически не реализуется в столпотворении индивидуально охарактеризованных и мало-симпатичных персонажей.

Меняется интонация: поэтически-созерцательная в «Птицелове» (1870), «Рыболове» (1871), «Ботанике» (1874), элегическая в «Стариках-родителях на могиле сына» (1874), светлая, приподнятая в «Голубятнике» (1874), улыбочиво-гармоничная в «Охотниках на привале» (1871) – русском «Завтраке на траве», ликующая – в «Яблоне в цвету» (1874). В суждениях о его произведениях все чаще звучит имя Тургенева: «Ведь это (речь идет о „Птицелове“) точь-в-точь будто отрывок из лучшего и талантливейшего, что есть в охотничьих очерках Тургенева» [10, с. 9], – полагает В. Собко. Эпизод из тургеневских «Отцов и детей» становится сюжетом «Стариков-родителей» (1874). Однако высокая оценка отдельных из подобных работ, в том числе Стасовым, отмечавшим их «юмор и глубокую правду характеров» [11, с. 435], ничего не меняла в общем отношении к перовскому наследию 1870-х гг. – оно воспринимается как привлекательный второстепенный факт его биографии без какого-либо исследовательского интереса.

В недооценке позднего творчества Перов не одинок. О «медленном склонении» суриковской живописи после «Боярыни Морозовой» писал М. Волошин. «Под гору» назвал И. Грабарь главу, посвященную Репину двадцатого века, в основополагающей монографии о художнике. Долгое время оставалось в тени серовское наследие эпохи модерна от «юсуповского цикла» до «Иды

Рубинштейн». История искусства, воздавая должное тому, что ее определяло, проявляет сдержанное, а то и негативное отношение к тому, что нарушает ею же установленный порядок.

Если это отчасти оправдано в случаях «малых» авторов, создавших одно-два произведения, поднимающихся до мейнстрима того или иного времени, то совсем недопустимо в отношении личностей крупных, нередко склонных к пересмотру и даже отказу от достигнутого ради обретения новой свободы, позволяющей выразить то, что всегда таилось в душе художника, но по разным причинам не могло проявиться ранее.

Принесшие Перову известность жанры шестидесятых были упакованы в столь заметные социально окрашенные формы времени, что не замечался питавший их вневременной потенциал: «слезинка ребенка» и горестный плач, вечное страдание и сострадание, благородство и его попрание, вечное прощание и вечное возвращение. В большинстве произведений семидесятых этот потенциал являет себя в совершенно другом облике и с неслыханной простотой (она же утаенная сложность).

В нее впадал Перов. Отблески и отзвуки архетипичной простоты сквозят и тихо светятся в прямых доверчивых взглядах его мечтательных и простодушных персонажей, безразличных к «приличному жесту», как выражался Ф. Достоевский, но зато не утративших редкостную способность бесхитростно удивляться жизни в самых мимолетных ее мелочах и принимать как само собой разумеющееся ценность всего живого и сущего (всюду жизнь, и всюду, практически во всех картинах, небесные вестники – птицы), жаждать общения, пусть это будет всего лишь охотничий привал – пикник на обочине, и спастись в вольном одиночестве.

По «бесконеной, как терпение людское, дороге» бредет Миленчик (из перовского рассказа «Миленчик-птицелов»), «согнутый, точно придавленный какой-то непосильной, не для человека предназначенной тяжестью», «испросить покоя и исцеления больной душе» [8, с. 171]. Бредет и «самый свободный человек на земле» [2, с. 12] – «очарованный странник» в великолепном

рисунке «Путник» 1874 г. Слово и изображение сливаются до нераздельности.

Столь радикальный переход от темных сторон наблюдаемой действительности к светлым, от отрицания изображаемого к его вселенскому очеловечиванию крайне редко встречается в живописи (черты сходства можно заметить в эволюции Г. Курбе и, отчасти, В. Сурикова). В литературе это, конечно, Гоголь с его искупительным желанием претворить мертвые души в живые: «ад» первого тома поэмы – в «чистилище» второго, сожженного, и в «рай» – третьего, ненаписанного. Близкую, но более прихотливую эволюцию претерпевает поэзия Некрасова. Его «кнутом иссеченная муза» – муза печали и мести – уже не хочет заглядывать в мрачные бездны: «Довольно мы с тобою проклинали»; «Довольно демон ярости Летал с мечом карающим Над русскою землею». Над ней (в поэме-эпосе «Кому на Руси жить хорошо») незримо пролетает «ангел милосердия», поющий призывную песнь, обращенную к чистому сердцу.

Достоевский, размышляя о народности Некрасова, заметил, что он «любил народ не за одни только страдания его» («то есть не по-европейски», – добавляет он), «любил его самого», его правду, то, что любит сам народ. Силою любви, взволнованным сердцем он, «печальник народного горя» сумел почти бессознательно «достичь и красоту народную, и силу его, и ум его, и страдальческую кротость его, и даже частично уверовать в будущее предназначение его» [5, с. 115–118].

В шестидесятые годы Перову довелось проложить дорогу, ставшую вскоре столбовой, частью большой истории искусства, и какое-то время по ней идти. Но внутренний голос не позволял ему этого – его, как и героя некрасовской поэмы, влекла не широкая «торная», а «другая – тесная дорога честная», по которой идут «сильные, любвеобильные» души, сознательно или нет отыскивающие «заросшую тропинку обратно к себе» (М. Врубель) – тайному, подлинному, изначальному.

«Клянусь, человек стоит того, чтобы рассматривать его с большим любопытством, нежели фабрику или развалину», –

взывал Гоголь в главе «Нужно проездиться по России» из книги-исповеди «Выбранные места из переписки с друзьями». С особой пристальностью Перов всматривается в человека, свободного от априорных социальных связей, живущего по высшим законам естественного существования. Его взгляд, сосредоточенный и широкий, строгий и доброжелательный, обретает настойчивую силу, способную прозревать в земном круге времен одновременно часть и целое, гоголевский монастырь-Россию и бунинские «полевые пути меж колосьев и трав», отдавать себя миру и принимать его во всей полноте, в «цветущей сложности бытия» (К. Леонтьев).

По физическим причинам (тяжелая болезнь) работ, проникнутых эмпатическим пантеизмом, одушевляющим каждый природный элемент, у Перова немного. Если бы их было больше, русское искусство выглядело бы по-другому. Но они драгоценны, и помня о них, мы многое поймем и в нем самом, и в Саврасове (при том, что в перовской просторной пейзажности звучат саврасовские ноты), и в Серове, и во всем русском искусстве.

Сослагательное «если бы» часто возникает в разговорах о Перове. «Легко себе представить, что бы было, если бы перовские «Похороны в деревне», «Приезд институтки к слепому отцу», «Тройка» были написаны с живописным мастерством Репина» [6, с. 41], – трогательно предполагает М. Нестеров. «Если бы Перову пространство – был бы Рембрандт» [8, с. 137], – неожиданно высказывается В. Фаворский. За подобными высказываниями стоят интуитивно-чувственное восхищение его работами как почти идеальными художественными явлениями и логическое недоумение: разве можно достичь такого результата без считающихся обязательными для шедевра особых колористических цветотональных качеств?

Оказывается, можно. Палитра позднего Перова уникальна по лаконизму и пластической содержательности – прозрачна к смыслу. Он долго вынашивает холст: размышляет, выбирает, делает эскизы (отбрасывает, если в них не заложена и не вмещается живопись) – и начинает работать кистью только тогда, когда

картинный образ – не идея, не замысел, а именно образ – входит в его творческое сознание и он, непрерывно его удерживая, впускает в окончательное изображение только то, что ему принадлежит, веруя в начала и концы и соединяя их. Он не думает – надо бы поярче, потоньше, а неудержимо идет к цели, к тому, что сам он называл «жизненностью», «душой и страстью», «волшебством и чародейством» («если этого нет, ты не художник», – говорит он об А. Мокрицком).

Оставаясь чрезвычайно субъективным, избирательным в регистре – выборе тонального состояния, соответствующего вынашиваемому образу, он максимально сдержан внутри него, внося лишь самые необходимые уточнения-уточнения, не нарушающие первоначального единства заданного тона, не только визуального, но и психологического. Говоря о малых голландцах, В. Серов отметил: «Как хорошо, и как хорошо именно то, что и близко, и далеко видно такое количество одинаково прекрасных подробностей» [3, с. 626]. В простых словах он обозначил те свойства холста, которые, ссылаясь на В. Беньямина, обычно называют аурой: «уникальные ощущения дали, как бы близко при этом рассматриваемый предмет ни был» [1, с. 24].

В 1860-е гг. Перов достигал ауратического удаления-приближения выявленными живописными средствами; в 1870-е – он внешне более графичен. Но понимание картины как приведения строго построенного и проработанного пространства к хранящей его плоскости («близость дали и даль близости») остается неизменным, определяя высокий уровень живописной культуры и атрибутивную узнаваемость, дактилоскопичность его поздних произведений, существующих в профессиональной замкнутости, но готовых в любой момент обнаружить таящуюся в них метафизику.

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Беньямин В. Произведение искусства в эпоху его технической воспроизводимости. М. : Медиум, 1996.
2. Бердяев Н. Судьба России. М. : Сов. писатель, 1990.

3. Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Т. 1, Л. : [Художник РСФСР], 1971.

4. *Ге Н. Н.* Письма, статьи, критика. Воспоминания современников. М. : Искусство, 1978.

5. *Достоевский Ф. М.* Полное собр. соч. В 30 т. Т. 26. Л. : Наука, 1986.

6. *Нестеров М. В.* Давние дни. М. : Искусство, 1959.

7. *Перов В. Г.* Рассказы художника. М. : Акад. художеств СССР, 1960.

8. *Петров В. А.* Василий Перов. Творческий путь художника. М. : Трилистник, 1997.

9. *Сахарова Е. В.* Василий Дмитриевич Polenov. Письма, дневники, воспоминания. М. ; Л. : Искусство, 1948.

10. *Собко Н. П.* В. Г. Перов. СПб : Д. А. Ровинский, 1892.

11. *Стасов В. В.* Избр. соч. В 3 т. Т. 2. М. : Искусство, 1952.