

ОБЗОР ИСКУССТВ

ИЗДАНИЕ КРИТИКО-БИБЛИОГРАФИЧЕСКОГО НАУЧНОИССЛЕДОВАТЕЛЬСКОГО ИН-ТА

Пролетарии всех стран, соединяйтесь!
издание несет ответственность за содержание статей
изо
театр
музыка

Июль № 7

1935

В. А. СЕРОВ

Лет двадцать назад в разговоре об одном украинском художнике мой приятель сказал: «Это ученик Серова, все полотна у него серенькие».

А вот теперь, перебирая в своей памяти полотна серовской выставки в Третьяковке, я ясно вижу, что мой приятель, как и многие, не только недооценил, но и попросту не понял этого замечательнейшего колориста русской живописи.

Правда, благородная кисть художника, за редкими исключениями (например замечательный портрет М. Н. Акимовой — 1908 г.), избегала вызывающих контрастов. Серов усвоил искусство сочетать в мягкую ласкающую гамму звучные насыщенные цвета, взаимно умеряющие друг друга.

Я не знаю, у кого позаимствовал свой секрет Серов, но он им владел в совершенстве. Польные блеска и сочности цвета под умелой кистью художника сливаются в красочную симфонию, пленяющую не пылающей звучностью, как у Гогена, а ласковой утренней свежестью, не то мерцающей усталостью потухающих огней вечера. А вместе с тем Серов, как никто из русских живописцев, обладал чудесным искусством погружать вещи в воздух, обволакивая их атмосферой, насыщенной солнечным светом и цветистой игрой красочных отражений предметов («Девочка с персиками», «Девушка, освещенная солнцем»). Серов с одинаковым искусством умел погружать вещи не только в светносную атмосферу яркого солнечного дня, но и в густую тень сумрачного покоя (портрет Левитана 1893 г.), и в рассеянный свет дня, и в пасмурный воздух осени, и в пыльную толщу луча, проникшего через щель в крытый крестьянский дворик.

В своей картине «Девочка с персиками» Серов блестяще решил задачу, которую до него у нас никто еще неставил. Правда, отдаленный намек на нее имеется в картине Репина «Не ждали», где дверь ведет на балкон в сад, залитый солнцем, а в дальней комнате в окно смотрит солнце.

Это было сорок лет назад. Я помню, какое обвороживающее впечатление произвела на меня в юности эта солнечная озаренность, так потрясающие контрастирующая с угромой серостью комнаты, в которой радость неожиданной встречи была убита разбуженной ею горечью пережитого горя насильной разлуки. Вот люди, отправленные и чужим насилием и своим

собственным переживанием. А там, за стенами этого скорбного мирка сереньких будней, как бы забытый ими, да и ненужный им ликующий солнечный день.

«Девочка с персиками» оживила это далекое переживание юности. Увидев однажды, никогда не забудешь этой юной фигуры, окутанной лучистой воздушной средой, ее одухотворенное лицо, в котором ожидание жизни и радость солнцу, вещам и плодам земли переданы с такой бережной нежностью, что невольно и сам переживаешь тихий восторг. Он-то и водил рукою художника и помог ему создать этот гимн молодости, свету и радости жизни.

Ничего подобного наша живопись еще не знала. И это тем поразительнее, что такая картина была написана в самое мрачное время царской деспотии и унылой упадочности настроений в передовых слоях тогдашней общественности.

В этой картине двадцативосьмилетний Серов поднял импрессионистическое восприятие на высоту реалистического видения. А между тем по свидетельству И. Э. Грабаря в те годы Серов импрессионистов «еще не видел, а узнал значительно позже» (стр. 77).

В 1888 г., т. е. год спустя, гораздо более сложную технически задачу решил художник, написав девушку в саду, освещенную солнечным светом, прощеженным сквозь листву дерева. Общественное звучание этой картины менее значимо. Человек в ней уже не играет той роли, которая привела к гимну молодости, солнцу и жизни в «Девочке с персиками». Но живописная значимость этой картины значительно большая. Рисунок ее крепче, световое и цветовое решение, при большей сложности задания, полноценнее и звучнее.

То, чего импрессионисты добивались чисто техническими приемами, искусно и искусственно разлагая цвет за счет и часто в ущерб реалистическому видению, В. А. Серов решил в созвучии с обычным восприятием, но в таком изображении видимости, в каком она никем еще из русских живописцев не изображалась.

Это была редчайшая счастливая удача, еще недостаточно оцененная. То, что Ян Верmeer Дельфтский умел давать в воздушной игре отраженного света, проникающего, —талкиваясь от наружной стены, через окно, или прямо проходя через цветное витро в замкнутое пространство, ограниченное и затемненное потолком, стенами и вещами, — молодой Серов дерз-

нул дать в пространстве, открытом солнцу и свету со всех сторон. Этот пленэр тем замечательнее, что он достигнут не ухищрениями злейшего ловчака, который делает установку на развость впечатления, хотя бы и за счет и в ущерб действительному восприятию, а наоборот, — именно честной и тонкой передачей того, что есть, но чего другие не умели или не хотели видеть, а если и видели — не умели ухватить и запечатлеть виденное на полотне.

По молодости ли лет, под давлением ли традиционного музейного восприятия авторитетных мастеров, — но молодой Серов явно недооценил своей изумительной удачи, значение которой не было осознано ни им, ни его современниками. Тут дело, конечно, не в интуиции, а в редчайшей способности Серова, при всем освоении наследия великих мастеров прошлого, видеть вещи непосредственно живыми глазами, а не через призму восприятий, привитых воспитанием и школьной выучкой. И, конечно, дерзкая самоуверенность молодости и привычка внедряться в здимое существо вещей сыграли здесь не маловажную роль.

К своему замечательному открытию Серов пришел не сразу и не потому, что «с ума спятил», как он объяснял И. Э. Грабарю, не по наитию, а упорными поисками, усидчивой работой. Генетическая связь этих двух работ с предыдущим творчеством и впечатлениями от поездки в Италию несомненна. Целый ряд картин: и «Волы» (1885 г.), и «Дубы» (1886 г.), и «Крестьянский дворик» (1886 г.), и портрет Трубниковой (1885 г.), и другой ее портрет «У окна» (1887 г.), и «Женский портрет в розовом» (1886 г.), которому предшествовал в той же манере портрет Репиной (1882 г.), а также и другие отмечают, как вехи, путь исканий и достижений, пройденный молодым художником. Уже одни эти полотна показывают наглядно, как тонко понимал и как глубоко вникал художник в задачу, настойчиво встававшую перед ним, задачу живописного отображения воздуха как материальной, обволакивающей предметы среды, частично или целиком насыщенной светом и цветом.

К сожалению, радостное солнечное решение этой живописной задачи, к которому художник, как бы нехотя и случайно, возвращается и позже (портрет Трубниковой, например, 1889 г., Леля Дервиз 1892 г., вел. кн. Павел Александрович 1897 г.), уступает в конце концов место другому, менее выразительному, но весьма разнообразному: от комнатного безразличного рассеянного света к угрюмым контрастам света и тени, от опечаленности до озорной насмешливости, а то и просто до издевательства.

Не каждый художник умеет даже поставить перед собой задачу особого подхода соответственно природе того или иного объекта. Блестящий портретист Малютин однообразен настолько, что, расположив рядом портреты его работы, придется в оторопь.

Каждый портрет в отдельности поражает мастерски уловленным сходством и меткостью характеристики, а расположенные рядом — они вдруг оказываются похожими друг на друга, как выходцы из могил. Однокровость взглядов, при однообразии заугрюмленного фона и своеобразно умерщвленном ритме, действует на зрителя так, что он уже не видит в них живых людей, а каких-то материализованных духов,

причудившихся за столом сумасшедшими спиритами. Так, каждое реалистическое в отдельности произведение в собрании неожиданно обнаруживает нездоровы мистический момент, присущий восприятию художника. Ибо не действительность однообразна в разных людях, а однообразно восприятие художника, однообразна его манера письма и композиция.

Не таков В. А. Серов. Каждый его портрет — уником по своеобразию колорита, рисунка, ритма. Не только меняются певучесть красок и характер их сочетания, но и самая манера в целях реалистической изобразительности. Оттого все его портреты необычайно жизненны, иногда интимны и всегда социальны. Социальный и психологический акцент у Серова не в ухищренной аранжировке освещения и аксессуаров, как это мы видели у Нестерова, а в умелом обобщении уловленного момента, который из случайного благодаря тонкой наблюдательности становится под кистью художника закономерным и необходимым по существу, индивидуальное таким образом возвышается на степень социального. Таковы портреты К. Коровина (богема), М. А. Морозова (промышленник-купец), В. О. Гиршман (банкир), княгини Орловской и другие.

Вот почему в портретах Серова светится что-то знакомое, будто вы где-то уже видели этих людей, и художник отобразил ваше собственное видение.

При всей остроте субъективного подхода и субъективной оценки, доходящей иногда до развязности (портрет улыбающейся белесыми глазами Бенуа, того же Морозова, Иды Рубинштейн, княгини Орловой), зритель, однако, не чувствует присутствия художника и его нарочитой изощренной в'едливости. Кажется, что оригинал подан таким, каким всегда и везде и все его видели, видят и будут видеть.

В'едливость серовского глаза необычайна. В своих мемуарах мать рассказывает, что во время сеанса она не выдержала испытующего взора сына и, разрыдавшись, отказалась ему позировать.

Не даром за ним, по словам Грабаря, утверждалась слава, что «писаться у Серова опасно» («Жизнь и творчество» В. А. Серова, стр. 160).

Совершенно прав И. Э. Грабарь, когда снимает обвинение в намеренной утирировке, которое иные предъявили Серову, называя портрет М. Морозова карикатурой. И здесь дело не только в том, как думает И. Э., что «сгущение, собирание один фокус разнообразных особенностей данного человека есть необходимое условие всякой могучей характеристики», и не в обратной «композиции жизненно-случайного» (стр. 148 и 150), а в том, что случайная поза, широко по-купечески расставленные ноги, по существу для Морозова не случайна, как не случайно и выпятившееся брюшко и неуместная на этом теле с разехавшимися фалдами визитка. Я вспоминаю одного талантливого и культурного актера с университетским образованием. Он прекрасно играл в бытовых ролях пьес Островского и неизменно фальшивил в мелодрамах в роли салонных героев. «В чем дело? — спросил однажды его я. — Фрак на мне не сидит — И помолчав добавил: — купеческое тело у меня, я ведь родом из купцов». И действительно, окинув взглядом его слегка грузную и плавную в очертаниях фигуру, нельзя было не

убедиться, что фрак на нем не сидит. Вглядитесь в портрет Морозова, в посадку его головы, в манеру держать руку, носить брюки, складки которых говорят красноречиво и о своеобразной походке, и вы почувствуете поразительное единство и ритмическую связность этой сутулы с короткой шеей фигуры во всех ее частях. Здесь художник не столько стущал и собирая разнообразные черты, сколько немногие, но характерные внешние черты индивида закономерной увязкой обединил в типичное для русского купца тело. Я не знаю, быть может, Серов в отношении к более глубоким индивидуальным особенностям этого лица и погрешил, пожертвовав психологической характеристистикой: ведь эта умная и веселая голова великолепно ужилась бы и на совсем другом теле и в другом ритме движений, но то крепкое, вековое, что не сотрешь никаким наживным лоском и ростом персональной психики, цепко ухвачено и выражено с остротой, необходимой для социальной характеристики.

Здесь не место входить в детальный анализ, но без труда можно было бы проследить на ряде портретов, как умел художник выделял именно те индивидуальные черты, которые как бы напрашивались в синтетическую увязку социальной характеристики. Серов как никто умел уловить в человеке не только обычный для него ритм, но именно, захватывая человека врасплох и поймав случайно выглянувшую предательскую черту, случайный оттенок настроения, включить их в нерасторжимую и неразрывную цепь органично увязанных стойких и длительных признаков, которые благодаря этому представлялись в новом, более глубоком и значимом раскрытии.

Так например в портрете Павла Александровича бессмысленное, осовелое выражение, какое бывает после бессонных ночей, кутежей, разврата и пьянки, смотрится как раз навсегда присущее этому парадно вырядившемуся князю. Мастерски выполненная зализанная голова, тусклые водянистые и беспредметно уставшие глаза, корректный рот, еле закривленный нето усталостью, нето пресыщением и скрытой безрэгливостью, плоский лоб, прижатые виски, и все это будто тонущее в каком-то тумане пьяного угаря — мастерски противопоставлено четкой и бодрой голове лошади, стоящей с ним рядом и играющей умными выразительными глазами. Тусклая княжеская голова на стройном теле, затянутом в блестящую выписанную кирасирскую форму с сияющей каской в руках, выглядит жалким аксессуаром к телу, приставленному к портрету лошади.

Трудно выразить более ярко убогое ничтожество княжеского интеллекта. А ведь наверное портрет князю очень нравился и именно этой меланхолической дымкой, в которую изящно погружена его голова.

К каждому портрету подобраны и соответствующий фон и окружение. Как, например, великолепно подан К. Коровин, упирающийся локтем в какой-то случайный валик в красно-белых звонких полосах на темнокрасном диване, прикрытом зеленоватой пестрой накидкой. Небрежно наколотые на стену этюды, раскрытый ящик красок, полулежачая поза человека в жилетке, его сочное лицо, взъерошенные волосы и какая-то небрежность во всей его сырой фигуре на серозеленоватом фоне сте-



К. А. Коровин (1891 г.)

ны дают в целом яркий образ человека, которого вы потом без труда узнаете в уваленье... на берегу реки, хотя он и стоит спиной к зрителю.

Фон в портретах Серова играет значительную роль, то безразлично светлый, то глубоко затененный, то звучно красочный, то холодный, монументальный (в портрете М. Ермоловой), уютно интимный (Г. Федотова), то красочно контрастный (М. Акимова), то величественно строгий (князя Ливен), то драматичный (портрет О. Ф. Серовой 1885 г.), то обстановочный, красочно пестрый (М. Львова 1895 г. или Г. Л. Гиршман 1907 г.).

Одна из броских особенностей портретов Серова — это неизменная согласованность не только выражения, но и ритма в рисунке глаз и губ.

В портретах Ренуара глаза настолько четко прорисованы и выписаны ярче, чем все остальное, что выходят из полотна, и прикованный к ним взгляд зрителя воспринимает лицо и особенно губы в тающих очертаниях. У Серова и без этой нарочитой подчеркнутости глаза играют если не доминирующую, то направляющую роль и, сосредоточив на себе внимание, становятся определяющим моментом в восприятии всего лица и его характерных черт. В портрете Тенишевой, красивой женщины на пороге увядания, улыбчивые глаза, углубленные грустью по уходящей молодости, как бы ищут у вас поддержки и сочувствия. И эта печаль глаз еще моложавой женщины находит отклик в слабой улыбке губ, в неко-

торой рыхловатости и помятости лица. В портрете темперой Г. Гиршман (1907 и 1908 гг.), которую художник много раз писал и рисовал на протяжении ряда лет, чрезвычайно характерны черствое выражение глаз и жесткая замкнутость губ нарядной женщины, проверяющей свою эффективность в зеркалах стола, загримированного туалетными принадлежностями. Но эта же пышная, официально холодная и светская дама дана совершенно по-иному в предыдущих подготовительных работах (1906 и 1907 гг.), которые не удовлетворили Серова, но в которых она выглядит и моложе, и проще, и красивее, и кажется зрителю более близкой. А полтора года спустя Серов в новой трактовке дал эффектную женщину, но настолько удаленную — нарядом, позой и самой композицией в овале — от современности, что вопрос общности или чуждости для зрителя отпадает, и он просто любуется ею, как одаллиской.

Заостренность классовой характеристики в портрете Гиршман темперой (собственность Третьяковки) явилась результатом живописных поисков художника, а не его социальных симпатий. Но именно в Серове и ценно то, что в своих живописных исканиях, честный слуга реальной изобразительности, он находил удовлетворение лишь тогда, когда работа его звучала социально, хотя быть может это звучание в том или ином случае и не входило в его намерения.

Портреты аристократок у Серова запечатлены или холодной официальностью, или печалью угасания, или дегенеративной хрупкостью. Это галерея людей, живущих собой и для себя, не связанных с деятельной творческой жизнью и

потому безнадежно обреченных. В них нет радости даже тогда, когда они улыбаются.

Печаль угасания, правда, прикрыта зовущей, обещающей ульбкой, мерцающая в зервых глазах седеющей изящной блондинки. Это княгиня Юсупова в серебристо-палевом шелковом, расшитом цветами платье и в оливковом корсаже, открывающем грудь, плечи и руки, которые задернуты приставленными к ним прозрачно кисейными рукавами. Вероятно, заметно стающую шею спрятаны в широкий ошейник из темносиеной бархатной ленты. Грациозная фигура этой женщины, уютно прислонившейся к дивану и мечтательно откинувшей голову, полна обезволненной усталости и обессиленного ожидания. На диване рядом лежит, вытянув лапы, белый шиншилла, невозмутимое спокойствие которого подчеркивает внутреннюю тревогу отыхающей женщины: оба отдыхают, но по-разному. Как ни приманчива улыбка этой женщины, как радостно и эффективно она ни одета, как моложава ни выглядит — от нее отдает тленением угасания.

Еще более жуток портрет черноволосой и смуглой Боткиной, как-то подчеркнуто прямо сидящей на диване с крошечной черной собачкой на руке. Болезненное лицо, мерцание потухших глаз, нездоровый цвет смуглой кожи, вправленной глубоким декольте в сочное желтое платье, усеянное цветами и живописно контрастирующее с синим шелком дивана, изолированность этого дивана на пустынном фоне пола и стены — все это образует не поддающийся описанию звучный аккорд вещей, подчеркивающий обреченную хилость женщины, маскирующей свою безжизненность мажорным цветом платья, и как будто неслучайно выпущенные глаза собачки зловеще поблескивают белками.

Волшебная игра синих, желтых, золотистых красок мертвых вещей передана с неподражаемой виртуозностью. Это песня песней в цвете. И в этой колоритной игре тихая покорная печаль глаз и скорбная линия рта этой женщины страшнее легендарного Иова, погибающего на гноище.

Такой же тоской, если не большей, овеян поясной портрет С. Драгомировой (Лукомской), подкупающей своей скромностью и страдальческим выражением. В своей монографии о Серове И. Э. Грабарь рассказывает, что известный европейский невропатолог, случайно увидевший фотографию с этого портрета, точно определил по печальным глазам «тяжелое душевное настроение» этой особы.

Такова сила реальной изобразительности и правдивой наблюдательности художника.

Но если в последних двух портретах звучит жалость, то в портрете княгини Орловой равнодушие художника к об'екту своей работы ограничит с презрением.

Холодный академизм композиции и металлический блеск колорита как нельзя лучше отвечают задаче, которую, повидимому, решает художник в этой работе. Величественный апартамент, лишенный малейшей черты уюта, напротив — излучающий и цветом розовато-серых стен и сиротливой роскошью убранства нестерпимый холод официального равнодушия. На этом фоне в мягких контурах и тускловатых контрастах рассеянного света молодая женщина сидит в профиль. Темное меховое



Библиотека В. О. Гиршман (1911 г.)
им. Н. А. Некрасова
electro.nekrasovka.ru

манто накинуто с таким расчетом, чтобы не заслонить оголенной спины, плеча и бюста, почему тяжелую накидку приходится придерживать у груди руками. На голове, повернутой к зрителю, торчит огородом безвкусная огромная шляпа, с которой свешиваются перья и кружева. Доминируя над всем остальным густотою тона, размерами и необычайностью разорванного контура, массивное пятно этой шляпы несется по диагонали вперед и вверх, задевая темный угол огромной тяжелой картины в золотой раме, который служит ослабленным продолжением силуэта шляпы. Сзади на боковой стене высоко над шляпой приоткрылся угол небольшой картины в рамке рококо. Все это делает шляпу командующим центром полотна, отводя княгине роль модельщицы на выставке шлят. Нога закинута на ногу, и живописные складки светлого зеленого шелкового платья обрисовывают сухое колено длинной ноги, выглядывающей из-под платья кончиком каблука, блестящей пряжкой и сияющим носком лакированной туфли. Вещи живут самостоятельно. Человек превратился в аксессуар. Холодное лицо с безразличными с жестяным блеском глазами, с черство собранным ртом отталкивает. Такого бездушия, такой официальной нелепой показности, тщеславия, пустой роскоши и духовного убожества, пожалуй, не подыскать ни у нас, ни на западе у величайших мастеров настоящего и прошлых времен. Только эпоха Николая II, последнего эпигона царственных держиморд, вскормившая этот тип, могла дать благодарный материал для такого жуткого и страшного портрета, несомненно, понравившегося заказчице, угождая которой, художник, быть может, не намеренно разоблачил ее классовую сущность. Ведь в другом небольшом скромном трудном портрете сангиной та же Орлова выглядит проще. То же самое и с Юсуповой, в портрете которой (1902 г.), сангиной по пояс, художник написал голову веселой, жизнерадостной интеллигентной женщины, без уточнения круга, к которому она принадлежит.

Эта двойственность манеры письма, интимная общительность и приязнь к своим натурам в этюдных предварительных работах и проникновенное, беспощадное разоблачение в картинах говорят не только об углубленном отношении к мастерству, но и о двойственности самого художника, которого, видимо, тянуло к аристократической среде, но с которой сроднилось до конца он все-таки не мог.

Как свой человек Серов пишет редко, и это оказывается в несколько вялых иногда, но зато теплых, дружеских интимных портретах, например портреты Е. П. Олив (1904 г.), Н. Я. фон-Дервиз с ребенком (1888 г.) и бюстовые портреты Н. Я. и В. Д. фон-Дервиз (1889 г.) и некоторые другие. Но самым замечательным из них является отсутствующий на выставке портрет Л. А. Мамонтовой 1894 г., в простодушное лицо которой художник вложил обворожительную прелест мечтательной юности. И мягкие очертания фигуры, и грациозная безыскусственность в посадке головы, и тающий рисунок пухлых губ, и ямочки в углах рта — все полно наивной свежестью зреющего, еще не определившегося существа.

Сопоставляя серовские портреты княгинь и князей конца XIX в. и начала XX с портретами русской знати XVIII в. и начала XX, в которых



Е. И. Лосева (1903 г.)

бывает ключом радость праздной жизни и веселый блеск тешащей мишуры, роскоши и богатства, невольно чувствуешь в серовских типах угрожающее дыхание конца той паразитской жизни, которая крепка и радостна была лишь за барьером крепостничества.

От праздной жизнерадостности, пышного и вкусного великолепия, от эпикурейской беззаботности, а иногда и звучной интеллектуальности этих людей, вкусно и умело прожигавших жизнь, не осталось и следа. Отпала их монопольная роль в стране, подсохли и корни их беззаботного существования. Перед нами в лице мужчин — озабоченные последыши, захиревшие интеллектом бездельников, в лице женщин — безрадостная пустота бесцельного, нотщеславного существования. Печать безвкусия в обстановке, в нарядах, полная утраты той живописной выработанной поколениями маски, обаяние которой привораживало, усыпляло, а иногда побеждало классовую неприязнь. Мaska ссрвана. Мaska сорвана — и перед нами в портретах кисти Серова неприкрытое убожество тщеславных паразитов, оголенная до тоски бесцельность существования.

Вглядитесь в портреты богатейшего и знатнейшего рода, в старших и младших Юсуповых, этих, быть может, и умных, но не нуждающихся ни в каком уме людей. Взгляните на надутого с казенно официальным лицом молодого человека в серой студенческой тужурке (портрет Н. Ф. Юсупова), присмотритесь к беспомощным, как ласти тюленя, непрорисованным художником рукам этого последыша, посмотрите на его юного брата в тужурке с собачкой в руках, лапкой которой он охватил своими пальцами. Острые глаза, замкнутый изящный ротик, за которым чувствуются мелкие хищные зубы. Размышающая морда мопса написана художником теплее, чем лицо этого красивого юнца-звереныша. Со псом можно еще найти язык, который он поймет. Он пойдет на призыв, он поймет окрик, но с его хозяином никак не говориться. Он бесконечно далек от вас, самоупоен и замкнут в себе самом. Ему остается одно: беседовать со своей собакой, потому что даже с себе подобными у него нет общих интересов.

А пожилой князь Юсупов верхом на коне! Трудно решить, кто к кому приставлен: он к коню или конь к нему, в этом взвешенном сочетании осолдченного аристократа с аристократом конем. И, наконец, портрет Михаила Николаевича, в котором бородатая маска седого пожилого человека освещена раздвоенным взором стеклянно поблескивающих глаз. Их странный блеск придает склерозному лицу князя оттенок парализованности. Вглядитесь в его добродушное лицо, и от этого добродушия станет страшно. Не потому, что оно мимо, а потому что оно только изнанка бездушного эгоизма, оберегающего собственное спокойствие. И это оберегание одинаково может повернуться к вам не только добродушием равнодушного, но и дикой озверелью обеспокоенного.

Совсем иными под кистью художника встают интеллигентные представители мелкой буржуазии и крупные буржуа. Особенно ярки его портреты адвокатов, у которых художником выпачена поза, самоупоение и вместе с тем пустопорожность. Такого же рода портрет поэта Бальмонта, опьяненное лицо которого до смешного заносчиво и ничтожно. Если взять эпиграфом к этому портрету собственные слова поэта: «хочу быть смелым», получится гомерический гротеск. На выставке отсутствует ряд портретов этого рода, но зато хорошо представлена деловая серьезная интеллигенция: П. П. Кончаловский, А. Н. Турчанинов, П. П. Семенов-Тяньшанский; композиторы: Римский-Корсаков, Блумберг и Серов-отец; певцы: д'Андрадэ и Франческо Таманьо; историки: Забелин, Чичерин; художники: И. С. Остроухов, Дягилев, И. Репин, Левитан и др.; артисты: Шаляпин, Г. П. Федотова, М. Н. Ермолова; писатели: Леонид Андреев и Лесков; адвокаты: Муромцев, Груzenберг, Спасович.

Каждый из них живет своей особой жизнью. Одних художник уважает, и они у него монументальны (Чичерин, Забелин, Ермолова, П. П. Семенов-Тяньшанский, Римский-Корсаков). Других он любит, и они у него отмечены привлекательной простотой, как д'Андрадэ, художник Коровин, Федотова, или интеллектом: Левитан, Остроумов, П. П. Кончаловский. К третьим он безразличен, и они остаются неразгаданными — Леонид Андреев. Иных ненавидит, и это зритель остро чувствует в жутком портрете Победоносцева, этого столпа, апологета и адепта гнуснейшей деспотии православия и самодержавия. Я не знаю, в каких отношениях Серов был с Бакстом, но портрет последнего — злой образ самодовольно-приторного фата. В незаконченном портрете Дягилева Серов иронически подчеркнул эстетство последнего сладкой ульбкой и манерным жестом руки.

Какое разнообразие лиц, психологических выражений и социальных характеристик, какое богатство смысла и живописных оттенков, от портретов, согретых внутренней теплотой человеческого участия и до холодно-насмешливого равнодушия, а то и презрения.

Настоящей пылающей ненависти у художника нет, до нее не мог подняться его скептический ум и меланхоличное сердце. Оттого-то он предпочитает печальные краски и приглушенные тона. Часто задают вопрос, почему художник отошел от того полного солнечного блеска и жизненной силы пути, который так счастливо он наметил в дни своей молодости в

беспримерных шедеврах: «Девочка с персиками» и «Девушка, освещенная солнцем». Ему было тогда всего 22—23 года, и в этом молодом возрасте он создал то, что дается раз в ряде веков возможным мастерам. Но ведь это был как раз период повышенного жизнечувствия Серова. В это именно время у него определились отношения с будущей его женой. Но отсюда ли звучный гимн солнцу и молодой жизни? Только молодость, полная веры в себя и в жизнь, могла преодолеть пасмурные настроения восьмидесятых годов. Ведь это же было время тупой реакции, время мелкотравчатых идей, алогии «малых дел», проповеди непротивления злу насилием, покаянного самооплевывания и ренегатского оклеветания революционной героики.

Я хорошо помню, как люди, считавшие себя социалистами и республиканцами (в душе, разумеется), злобно шипели, что именно народовольцы своей непримиримой борьбой помешали появлению конституционных благ и вынудили правительство сойти с «пути прогресса». Почитайте политические руководящие статьи «Вестника Европы», в которых с приторной наивностью прикинувшись дурачками либералы уверяли правительство, что они либеральны из преданности царю, и старались убедить, что царское самодержавие — идеал закономерности, а консерваторы, проповедующие произвол, прямые-де враги самодержца. Эта пошлая галиматья нашла уже в дни революции 1905—1906 гг. яркое выражение в знаменитой лакейской фразе, которую с гордым видом произнес Милюков: «Мы оппозиция его величества, а не его величеству», стоит вспомнить, с другой стороны, пошлую клевету на первых прозелитов марксизма и идеологов революционного пролетариата. Рьяный террорист Тихомиров представлял основоположников марксизма и идеологов революционного пролетариата трубачами капитализма, которым для последовательности следует принять участие в насаждении кабаков, чтобы, спив и разорив крестьян, выварить затем их в фабричном котле в революционный пролетариат. Эта тупая ирония показательна для народнической полемики. Тихомиров убеждал, что революция надо и можно устроить сразу, без стадии капитализма, и, второпях оклеветав своих товарищей, покаялся царю. А другой будущий ренегат-добриволец П. Струве, напялив тогу марксизма, призывал «на вычуку к капитализму», уверяя, что личности, другими словами борцы-революционеры суть социологические нули.

Таково общественное окружение культурной верхушки того времени, к которому принадлежала и семья Серовых. Из мемуаров матери мы узнаем об интимном общении с Г. И. Успенским и даже с Михайловским.

Н. К. Михайловский, яростно полемизируя с марксистами, противопоставлял конкретной классовой оценке общественных явлений абстрактное построение субъективных убеждений критически мыслящей личности. На практике это сводилось к бесплодным упоминаниям на политический террор и творческую стихию самих масс. В. В. Воронцов, наоборот, опасался, что конституцией воспользуется буржуазия и пошептает непосредственному переходу крестьян-

ской общине к социализму, минуя стадию капитализма. Отсюда отказ от политической борьбы и культуртрегерское приспособленчество.

По словам матери Серова, его возмущали взгляды на искусство Н. К. Михайловского, соратник которого по «Отечественным запискам» Елисеев яростно доказывал, что «прежде всего мужику нужен хлеб», а не эстетика.

Даже мягкий Г. И. Успенский считал музыкальную деятельность Серовой среди крестьян «лишенной всякого разумного основания» («Воспоминания», стр. 215 и 216).

У Серова, который вырос в семье музыкантов и с детства ушел весь в живопись и ничего другого не знал и не умел делать, эти взгляды вызывали острую неприязнь.

«Кто его просит соваться не в свое дело? Что он понимает в художестве? Пусть пишет о своем Марксе», — говорил В. А. Серов со злобой по поводу рассуждений Михайловского о живописи. А поскольку эти взгляды связывались с требованиями политической борьбы, отгораживание от политики являлось логическим заключением.

Отсюда и сочувственное отношение к увлечениям его друзей, занимавшихся в Домотканово «сидением на земле», культурничеством и даже увлекавшихся толстовством, с которым боролся Михайловский.

С рабочим движением и его деятелями В. А. Серову не пришлось общаться.

А в той среде, с которой в те времена со-прикасался В. А. Серов, видную роль играли такие фигуры, как фабриканты Морозовы и Мамонтов. Любопытно, несмотря на семейные симпатии, Серов в своих портретах щедрого мецената Мамонтова изображал его не человеком широкого размаха, а делягой, корпящим над счетами. И все же именно эта среда единственная, в которой его наблюдательный глаз наткнулся на жажденое отношение к жизни, подсказанное деятельной предпринимчивостью людей, располагавших капиталом. Но главное, что в них подкупало, — это тяготение к искусству как к обслуживанию своего быта, так и в «социальном заказе». Не потому ли портреты Морозовой, обоих Морозовых и Мамонтова полны упругой силы, а у всех Морозовых бросается в глаза веселая озорная улыбка людей, довольных собой и своей жизнью. Однако как ни прочны были эти люди, как ни деятельна была их жизнь, но все же на фоне обнищания масс, бескультурия и дикого произвола не они, снимавшие пенки радости в этом запустении, могли упрочить художника на том пути, который он так гениально нащупал в портрете юной Мамонтовой. Вообразите в самом деле знаменитый портрет Морозова, в котором иные современники хотели видеть злую карикатуру, тогда как художник писал просто человека, прочно стоящего на ногах и напоминавшего своей короткой шеей и упрямо насаненной на нее веселой умной головой могучего быка, который способен по заматерелой целине шутя протащить плуг глубокой бороздой. Разве мыслимо было писать этого человека теми звучными юношескими жизнерадостными красками «Девочки с персиками» и «Девушки, освещенной солнцем»? Развеется, нет. Портреты, которые пришлось пи-



Максим Горький (1904 г.)

сать Серову от отмирающих последышей дворянской знати, от беззаботной, либерально болтливой или оппортунистично деловой интеллигенции и до новых крепких бар и культуртрегеров из купцов, требовали, конечно, по тому времени иных красок.

Даже революция и ее герои не могли быть в то время выражены в ярких тонах солнечной радости. Шла борьба на смерть и с кровавым перевесом силы тех, которых Серов если остро и не ненавидел, то глубоко презирал. Для интеллигента, а Серов им был, девяностые годы были годами кровавой расправы и поражения. То, что зрело в глубине масс, от него было скрыто: посмотрите все его эскизы, зарисовки и картины на революционные темы, и вы убедитесь, что скептическая кисть Серова для этой единственной светлой силы умела находить только трагические краски. Если в 90-е годы интеллигентская общественность поднимала голову и в ее среде распускались наивные цветы розовых надежд, то после 1905 г. разрыв между либеральной и даже демократической интеллигенцией, мечтавшей о всенародном празднике свободы, а не о классовой борьбе, с одной стороны, и рабочими и крестьянами — с другой, положил конец этим наивностям. Одни предпочли стать ренегатами, другие просто отошли и замкнулись в себе. И, отойдя от всякой политики, каждый из них мог воображать, что он сам по себе и повторять слова отца Серова в статье о Вагнере: «вполне отрезвившись от своих политических грез, впервые в жизни почувствовал себя совершенно свободным и оттого счастливым, даже веселым, хотя не имел куда голову преклонить».

Тут каждое слово у места в приложении к Серову. Правда, и свобода эта сомнительная и счастье — увы — безрадостное.

В восемидесятые годы у передовой культурной интеллигенции демократизм настроений и взглядов ужился с пассивным и даже пессимистическим отношением к общественно-политической жизни. Беллетристика того времени, отражая эти настроения, приводит своих героев в тупик. Типичен в этом смысле рассказ Кущевского «Пришел, да не туда», в котором повествуется, как честный и добросовестный служака на всех законных путях терпит поражение и кончает самоубийством, не в силах разрешить конфликта своего служебного долга с голосом совести и требованиями человечности. Народолюбцы в этих рассказах наталкиваются на не-примириное недоверие и черствую неблагодарность крестьян, усматривавших в их благожелательности барскую уловку, веровавших в музейного царя и вязавших пойманных ими социалистов. Здравомыслящие одиночки из народа попусту тратили силы или гибли (повести Вологдина). Вывод напрашивался один — террор, на который ишли немногие, или толстовское ничегонеделание, непротивление злу насилием, самообслуживание (сидение на земле), проповедь малых дел гайдебуровской «Недели». И по этой дороге шли многие. И среди них, конечно, были люди мужественного, независимого поведения, но все же лишенные политической активности, что не мешало царскому правительству с ними политически расправляться. Серов от дней своей молодости и до конца жизни был сыном своей эпохи. Ему не чужд наивный демократизм. В одном из своих писем в 1884 г. он, описывая свои встречи со скульптором Антокольским, пишет: «он прекрасно, серьезно относится к искусству, как я хочу относиться... нравится мне тоже, что он не стоит за западное, пошлое, бесодержательное направление искусства и бранит его».

А через два года в письме из Венеции, восхищаясь мастерами Возрождения, уверяет, что ими «все, все делалось почти в пьяном настроении, оттого они хороши, эти мастера XVI в., Ренессанса. Легко им жилось, беззаботно. В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу отрадного и буду писать только отрадное».

И действительно по возвращении своем в Россию он и написал свою лучезарную «Девочку с персиками». Но чем дальше шел он по жизненному пути, тем суровее становилась его кисть. Русская действительность загоняла его в тупик, как и героя рассказа «Пришел, да не туда». Январские события 1905 г. привели его к благородному и мужественному жесту, он отказался от звания члена академии, в которой президентом состоялся великий князь Владимир, вдохновитель январских убийств. У него хватило дерзости отказаться окончить начатый портрет Николая II, к этому времени он уже имел имя, с которым приходилось считаться царскому правительству, но эти, как и другие его выступления, были личного порядка поступки, хотя и требовавшие мужественной независимости, но все же имевшие скорее этический, а не политический характер. Это были открытые проявления возмущения совестливого человека, но не боевые дела политического борца. «У меня мало принципов, но зато они во мне крепко внедри-

лись», — говорил по словам матери о себе Серов (стр. 220).

Постановка чисто этическая, ибо в деле политической борьбы важно не количество принципов, а определяющая их цель, которая обязывает человека переделывать жизнь, а не плыть по ее течению без маяка. И немудрено, что душевное состояние человека такого уклада гранчит подчас с отчаянием. С подлостью он примириться не хочет, а действовать не может, ибо нет у него повелительной цели, которая вывела бы на твердую дорогу. В Серове трезвость мысли переплетается с наивностью. Ему ясно, что ропуск думы и новый избирательный закон на руку помещикам и собственникам, но он же удивляется, что правительство считает преступной социалистическую фракцию, — всех 55! — с изумлением восклицает он.

Он предвидит правительственный террор и саркастически пишет жене из-за границы: «И так еще несколько сотен если не тысяч захвачено, засажено плюс прежде сидящие. Невероятное количество. Посредством Думы правительство намерено очистить Россию от крамолы — отличный способ. Со следующей Думы начнут, пожалуй, казнить. Это еще более упростит работу. А тут ждали закона об амнистии. Опять весь российский кошмар втиснут в трущ. Тяжело. Руки опускаются как-то, и впереди висит тупая мгла» (письмо от 21/VIII 1907 г., см. «Новый мир», 2-я книга, 1935 г.).

В дни политической реакции и борьбы отчаяние — всегдаший удел людей честной мужественной мысли, оставшихся вне борющихся лагерей, ибо им не суметь найти такую точку, с которой бы ясно была видна ободряющая цель... «впереди висит тупая мгла».

И. Э. Грабарь пишет о Серове: «в последние годы жизни он признался мне, что его гнетет мысль об утраченной им тайне цветистой живописи, и он сознательно начал стремиться к тому, чтобы сбросить с себя серость» (В. А. Серов «Жизнь и творчество», стр. 126).

Увы! сбросить эту серость не пришло. Для этого недостаточно было одного сознательного стремления. Необходимо было еще уметь видеть в темные годы реакции, годы высылки, расстрелов, ренегатства — видеть в подавленном с виду пролетариате ту подспудную, но мощную жизнь, которая вела к Великому Октябрю и к его могучей советской демократии.

Для этого надо было быть коммунистом. Серов им не был. Для этого надо было жить в масах, болеть их болью и печалью, веселиться их радостями и успехами. Серов их печалей не переживал, радостям их был чужд, ибо находился в другом стане, добывая средства к жизни и реализуя свой великий талант в изображении их врагов.

Поистине нужно удивляться, что в таких условиях этот талантливейший живописец, но беспаланный общественник, в своем искусстве остался на той высоте искренности и правды, которая оставила наследие, недостаточно сравнившееся с его талантом, но целиком вошедшее в наследие советской демократии.

Нужно ли удивляться, что попытка сбросить с себя «серость», не имея под собой реальной базы, привела этого удивительного по своей искренности, простоте и прямолинейности художника к прямому упадку и краху. Его «цветистость» в таких картинах, как «Похищение

Европы», «Навзая» и им подобных, еще дальше увела художника от «Девочки с персиками», тайну которой он утерял вместе со своей молодостью и ее наивной верой в добро и жизнь.

И если находятся люди, которых восхищает «Ида Рубинштейн», — этот, правда, ритмично построенный, но все же резиновый мешок, обволакивающий угловатый костяк, то это только потому, что еще не изжито то скверное наследство буржуазной эстетики, при котором красота в искусстве может жить своей особой жизнью, не справляясь с канонами живой красоты живого человеческого тела.

На путь стилизации под конец жизни вышел Серов, а этот путь был единственным возможным для того, кто не сумел или не мог, или лишен был случая стать в ряды борцов грядущего, но не захотел и не мог в то же время быть бардом их врагов.

Но даже и здесь, на этом ложном пути, великое дарование иногда венчало работу художника успехом, позволяя сквозь рамки искусственной формы пробиться искреннему чувству и трепетной взволнованности. Говоря это, я имею в виду портрет Е. П. Олив (1909 г.), в котором с исключительной теплотой и участливостью художник запечатлел образ хрупкой скромной женщины, заслонив ее изнеженность и тщеславную нарядность подкупающей простотой и эфемерной прозрачностью колорита.

Люди, близко знавшие Серова, отмечают его отрицательное отношение ко всякой искусственности и предвзятой установке в сочетании световых и красочных пятен в картине. Честное, непосредственное отношение к натуре у него на первом месте. А между тем именно у Серова, как ни у кого, велика организованность и собранность в рисунке и цвете его работ. Отрицательное отношение к композиции у Серова — чистейшее недоразумение. То, что он на словах выражал к ней боязнь и даже отвращение (см. стр. 14 у Грабаря), говорит лишь о том, что у него было резко отрицательное отношение к приемам композиции, не опирающимся на существо натуре, хотя бы они и служили целям ее выявления. В этом смысле он был врагом композиции не на словах уже, а на деле. Но как найти и определить приемы композиции, органично увязанной с натурой, Серов теоретически не знал и, вероятно, даже думал, что в этом знании нет надобности. Отсюда проповедь подавливания случайных моментов, то, что Грабарь остроумно называет принципом обратной композиции, где поиски случайного становятся своего рода девизом. Но в том-то и дело, что не всякое случайное останавливало внимание художника. Просмотр его рисунков, этюдов и предварительных эскизов наглядно убеждает, что отбор значимой случайности проводился с мучительной разборчивостью и упорством. То, что бросается в глаза в этих поисках, это необычайно развитое чувство ритма, которое помогало художнику в отборе и приводило к органичной и взвешенной композиции каждый раз, когда художнику удавалось нащупать чисто эмпирическим путем ключ к ритмическому построению портрета.

Ведь не случайно же то удивительное разнообразие, та изощренная вариация, которые наблюдаются в его портретах. Однако при всем их разнообразии и индивидуализации изобра-

жения и даже манеры своеобразный отпечаток серовской кисти дает себя знать с большой определенностью.

В большинстве портретов Серова именно лицо человека, ритм его линий и светотеней служит художнику исходной точкой композиционного построения.

Таким образом не просто ритмическое построение цветовых пятен по геометрической схеме, привнесенной извне в плоскость изображения, определяет у Серова композицию, а именно лицо изображаемого человека, ритм его линий и бликов в их неповторимой особенности, характерной для него, а главное увязанной с его социальным нутром, к которому художник относился пассивно, но далеко не безразлично.

Ярким, но элементарным примером такого построения может служить портрет Лосевой (1903 г.). В нем весьма наглядно очертания бровей, глаз, носа, рта и острого подбородка включены в схему градирующего заострения в рисунке лица, увенчанного скрещивающими линиями прически; и эта ритмическая схема лица повторена и продолжена в градации замкнутым очертанием сидящей и припавшей к коленям фигуры, так что ноги, обтянутые платьем, образуют еще более острый угол, а скрещенные на коленях руки повторяют скрещение линий прически.

В ритмически повторных линиях лица и тела построен и портрет Я. Г. Круслея (1904 г.), в котором наклоненный и вместе выпрямленный корпус, поднятые углом плечо, локоть руки, опирающейся на стол, сгущают впечатление от напряженной собранности очертаний строгого лица, данного почти в профиль, с резким углом нависшего лба, повторенным энергичным рисунком носа и круто загнутых вниз усов.

Не менее характерен в этом отношении и портрет Максима Горького, в котором угловатые блики контрастно освещенного энергичного лица ритмически повторены угловатым же профилем повернутой в другую сторону сидящей фигуры с круто согнутым локтем руки, прижатой к груди.

Любопытно, что в «первой мысли портрета» голова, повернутая в ту же сторону, что и корпус, не давала таких угловатых бликов, отчего размягчалось лицо и общее выражение портрета. Вообще предварительные рисунки и эскизы показывают, с какой настойчивостью проверял себя художник каждый раз в ряде вариантов, меняя наклон и поворот головы, а также и позу, чтобы добиться необходимой целостности и единства и в лице и фигуре.

В портрете Г. А. Гиршман маслом ритм на-клоненной головы повторен с градирующим уси-лением наклонами кистей рук.

У княгини Орловой в портрете сангиной плавная кривая брови над глазом неожиданно замыкается угловато заостренной линией виска. В парадном портрете маслом мы имеем плавную линию плеч, шеи и резко подчеркнутую углами складок платья заостренность колена закинутой на ногу ноги.

В портрете углем княжны Ливен ритм скульптурного лица повторен угловатым выгибом спины, локтя и груди.

В портретах бенкира Гиршмана, Ермоловой и других без труда можно найти повторение рит-

мической схемы рисунка лица в очертаниях фигуры.

Певцу Томанью он, например, голову приподымает, отчего очертания лица укладываются в ряд линий, несущихся вперед и вверх, что своеобразно пополняет мужественную характеристику этого уверенного в себе человека.

Увлечение ритмом и привело Серова, при явном нарушении чувства меры, к портрету Иды Рубинштейн.

Но не все портреты, конечно, построены по этому принципу. Так, портрет той же Гиршман в овале организован по схеме, привнесенной извне, без всякой органической увязки с характером натуры. В нем ряд переплетающихся овалов гармонизирует очертания спины, плеч, повернутого к зрителю лица, головной повязки и живописной драпировки платья и шарфа. Характерно, что при этой извне привнесенной схеме ритмической увязки линий лицо женщины на этот раз дано в обаятельной абстракции, лицо красавицы, вообще, совершение лишенное тех пикантных и неприятных особенностей, в выражении глаз и губ, в которых и заключалась конкретная характеристика человека.

Вот почему предварительные наброски и этюды у Серова чрезвычайно интересны не только в смысле этапов пройденного пути, но как ключи к завершающему их полотну. По этим наброскам мы можем определить те основные элементы построения, к которому художник приходилощупью, порой в мучительных поисках.

Не в этой ли закономерной ритмичности портретов, в которой как будто первенствующее место занимала чисто эстетическая оценка и задание, заключался секрет той глубокой социальной значимости портрета, которая у Серова почти всегда перекрывала психологический момент. Не в этом ли секрет его монументальной декоративности и того удивительного разнообразия и звучной персонифицированности, равные которым мы можем встретить только у величайших классиков живописного портрета.

Не отсюда ли и акцент на социальной, а не на психологической характеристике, так как последняя дробна и труднее поддается ритмическим обобщениям и наглядности.

Это не значит, что портреты Серова не психологичны, не в этом дело. Но в них нет выпячивания психологического состояния, как это мы видим хотя бы у Репина. Даже в таких полотнах, где, казалось бы, психологическое состояние довлеет, — у Серова оно подчинено социальному звучанию картины или портрета. Петр Великий у окна — великан на тонких ногах, лица которого не видно. В картине «Петр Великий на работах» огромный царский кулак, грозящий прохожему простолюдину, нуждается только в зверском блеске глаз, а не в психологической трактовке лица, которая и ограничивается скользким выражением вспышки бессмысленной ярости. И каждый раз, когда художнику приходится углубляться в психологию своей натуры скажем, грусть стареющей женщины, высокомерие или кичливость мужчины, творческое ли раздумье писателя — все эти состояния даны настолько обще, без индивидуализации оттенков, а наоборот, при яркой их типизации, которая заставляет зрителя относить эти состояния не за счет характера, а за счет особого положения человека. В тех немногих

случаях, когда в портрете зрителю видится только человек с его личными переживаниями, с его внутренней интимностью особого изолированного мира, на мой взгляд, Серов теряет свой блеск и убедительность, во всяком случае это не самые сильные из его работ. Таковы портреты близких ему людей, за исключением Коровина, где с большим чувством меры и вместе с тем с большой яркостью прочувствована основная нота портрета: богема.

Интенсивное чувство ритма почти во всех работах художника, до пейзажей включительно, придает его полотнам, в связи с благородной мягкостью колорита, подкупающую обаятельность.

Портреты Серова не только значительны, но и красивы, независимо от того, симпатичным или антиподичным кажется вам изображенный человек. Их приятно окунуть взглядом. Всматриваясь в них, не столько приобретаешь новое знакомство с новым лицом, сколько расширяешь свой опыт и свои наблюдения на новый круг явлений, для которого изображенный человек исторически показателен.

Вот почему при всем живописном великолепии портрет З. В. Мориц, смуглый, безжизненный цвет лица которой так хорошо смотрится на холодном лиловом фоне штор, остается жутким по своей болезненной пониженности тонаса жизни, вот почему чудесная колоритная игра золотистых, желтых переливов, вплетающихся в синий цвет, не оставляет зрителя равнодушным к жуткой обреченнности человека, затерянного в этом красочном великолепии. Вот почему нежный пленэр «детей», присмиревших перед водной ширью, внушиает не только радостное ощущение природы пейзажа, но прежде всего очарование, навеянное этими детьми, их сиротливой затерянностью в природном просторе.

А разве не трогает нас на фоне серенькой задумчивой северной природы покорная усталость силуэта «бабы в телеге» с еле плетущейся деревенской лошадкой, «езда на оленях» с маячящими на горизонте одинокими деревьями.

Во всех этих картинах впечатляющая роль ритма огромна.

Бессспорно, для нашего зрителя имеет немаловажное значение и созвучность социальной окраски у художника с нашими переживаниями. Достаточно сопоставить веселую молодую бабу с мухрастой лошадью с малявинскими бабами или со смеющейся крестьянкой в зеленом фартуке Архипова, чтобы остро почувствовать, насколько тепла и человечески серебряна кисть Серова в изображении людей из народа и насколько вульгарна кисть Малышева и презрительно скептична она у Архипова, изобразившего в своей жуткой бабе что-то очень похожее на отвратительный смех самки воображаемого питекантропа.

Эта склонность к не только скрывающей природу вещей, но и к укрощающей их ритмизации оказалась опасной наклонной плоскостью, на которой художник потерял равновесие в последние годы своей жизни.

Такие картины, как выезд Екатерины или выезд на охоту Петра II и цесаревны Елизаветы и, наконец, Ида Рубинштейн, свидетельствуют, что художник был крепок постольку, поскольку держал крепкую связь с ощущением непосредственной реальности.

Нельзя отрицать очарование ритмическим рисунком несущихся коней, борзой и молодых наездников, которые кажутся красавцами не только лицом, но прежде всего пластичностью и динамикой своих фигур. И совершенно прав И. Грабарь, когда говорит, что крестьянин и нищенка, нето крестьянка же, кланяющиеся проскаакавшим наездникам, картину портят, а не углубляют тенденции «контраста расточительной роскоши и убожества» (стр. 249).

Так получилось именно потому, что связанный ритм этих убогих людей не вкомпанован в широкий и свободный ритм царственных последнейшего.

Вполне естественно, что очарование зрителя приковано к тому, что связано с этим свободным широким ритмом охотничего экстаза и воссторга верховой езды, а не к ритму униженности и придавленности голодной зависимости и забытой покорности. Это ведь только нищие, какие встречаются и теперь, а не крепостные предки тех, кто своими руками водрузил спустя века знамя освобождения над Дворцом советов.

Совершенно по-иному дело обстоит в картине, например, «Охота с борзыми», где лошадь с перепугу понесла и метнула в овраг тележку. Крестьянин, ехавший по делу и попавший в переделку с риском свернуть шею, с одной стороны, и беззаботное ухарство праздных людей, с другой — две стороны единого по существу быта. Отсюда и ритмическая увязка их не случайна, как не случаен и царский кулак и безответная пришибленность нашего путника в картине, о которой мы уже говорили выше.

Итак, плохо не то, что художник тенденциозен, а плохо то, как это часто бывает у ремесленников в особенности, что тенденция, т. е. некоторая связь, идея, обобщающая произведение в целом, привносится механически, короче, называется зрителю в качестве принудительного асортимента, так как никакого отношения к изображаемому по существу не имеет.

Тенденция же, определяющаяся самим существом изображения, составляющая неотъемлемое, больше того, необходимое условие целостного показа вещи или явления и поэтому способствующая раскрытию их живописной и жизненной сущности, является высочайшим пределом искусства, достигать которого удается немногим подлинным мастерам.

Серов в своих картинах, не исключая и пресловутую Иду Рубинштейн, — один из таких тенденциозных мастеров. Его тенденция, за ред-

кими исключениями, убедительна потому, что в каждом новом произведении она дает нечто новое и по форме и по идеи, будучи заключена в самой природе изображаемого предмета. Даже один и тот же предмет претворяется в новом изображении и смотрится по-новому, свидетельствуя об упорном старании художника вникнуть в природу вещи глубже и глубже.

Серов не прымышляет своей тенденции и не подтягивает к ней свои живописные образы: это дело убогих ремесленников, а он мастер один из немногих.

Вот почему этот художник безвременя является лучшим учителем для художников нашего красочного и звучного времени. Мы можем повторить нашим молодым силам его же слова, сказанные одному из своих молодых учеников: «Вы способный, но этого еще мало, в живописи надо лечь костьюми». Этот благородный призыв к неустанным труду, к упорным исканиям и к изучению своего дела и изображаемой жизни должен быть взят девизом для своего пути каждым подлинным художником. Единственный, но жгучий упрек, который высказывал своей матери Серов даже в пору своей зрелости, это то, что в воспитании его недостаточно заботились о его общем образовании.

Как ни странно, а именно у этого «apolитичного» художника, каким он казался современникам и каким он считал себя и сам, творческая эмоциональность картин говорит о глубокой политической и социальной подспудной черте, выявить которую не дала его эпоха безвременя, а уютное воспитание не только не помогло, а скорее глушило то живое жизненное начало, что в мальчике трепетно жило, а во взрослом нашло исход в его тревожном мастерстве.

Ему не суждено было сказать своего полного слова: это было не по его времени и, пожалуй, не в его еще силах, он слишком рано умер. Но то, что он успел сказать, и то, что он не успел договорить, светится честным и надежным маяком для тех молодых художников, которые хотят служить живописи, а не ищут прежде всего от живописи доходов и особенно для тех, кто превыше всего ставит в искусстве действенное отображение действенных сил жизни. А это значит жить в искусстве — для борьбы в жизни, для той великой борьбы, знамя которой, поднятое в нашей стране, озаряет и самые темные уголки земного шара.

Михаил Морозов

ИМПРЕССИОНИЗМ В ИСКУССТВЕ И ЖИЗНИ¹

Искусствоведы-марксисты вплоть до самого последнего времени не уделяли импрессионизму сколько-нибудь значительной доли своего внимания. Если не считать кратких заметок в энциклопедиях («Литературная энциклопедия», «БСЭ» и «МСЭ») и рецензии В. М. Фриче на книгу Гамана («Вестник социалистической академии», кн. 4-я за 1923 г.), то можно прямо констатировать отсутствие у нас какой бы то нибы-

ло марксистской литературы по этому вопросу.

Переводная литература об импрессионизме также очень бедна. Она исчерпывается двумя-тремя не очень блестящими книгами.

Гораздо более богата литература об импрессионизме в художественной литературе и поэзии, но качество ее также очень неважно.

Благодаря этому об импрессионизме у нас до сих пор нет общепринятой точки зрения, а среди мастеров и историков искусства имеют хождение самые различные представления. Перевод и издание книги Рихарда Гамана в этих условиях нельзя не приветствовать. Гаман не марксист, но его книга — несомненно выдающееся исследование. Он собрал воедино и описал

¹ ГАМАН, Рихард. Импрессионизм в искусстве и жизни. Вступительная статья Н. А. Житомирского, перев. Я. Зунделовича. — М. Изогиз. 1935. 176 стр. 5 р. 3000 экз.