

УДК 008

**ТВОРЧЕСТВО В. СЕРОВА В КРИТИЧЕСКИХ  
СТАТЬЯХ ЕГО СОВРЕМЕННОКОВ**

Широкова Наталья Олеговна  
аспирант  
*ФГБОУ «Шуйский государственный педагогический  
университет», Шuya, Россия*

В статье рассматриваются первые работы,  
посвященные творческому наследию художника,  
определяется специфика подходов исследователей

Ключевые слова: ТВОРЧЕСТВО, МАСТЕРСТВО,  
ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ, КРИТИЧЕСКИЕ  
СТАТЬИ

UDC 008

**V. SEROV'S WORKS IN HIS  
CONTEMPORARIES' LITERARY  
CRITICISM**

Natalia Shirokova  
postgraduate student  
*Federal State Educational Budget Institution of  
Higher Vocational Education "Shuya State  
Pedagogical University", Shuya, Russia*

This article focuses on the early literary works  
dedicated to the cultural heritage of the artist, as  
well as on the peculiarities of the approaches used  
by the researchers in their studies

Keywords: CREATION, SKILL, CULTURAL  
HERITAGE, LITERARY CRITICISM

Изучение периода культурной истории России рубежа XIX–XX веков, именуемого в философской и культурологической мысли как «Серебряный век», «русский духовный ренессанс», продолжает оставаться актуальным и в настоящий момент, поскольку «...сегодня, столетие спустя после могучего взлета русской культуры, обозначенного в науке как «Серебряный век», можно попытаться более или менее адекватно прояснить его основные параметры и характеристики, понять проблемы, волновавшие творцов и мыслителей того удивительного, духовно и художественно насыщенного времени, выявить созданные ими ценности» [4]. Ощущение кризиса, смены устоявшихся идей, неизвестности предстоящего пути не оставляет современника и в настоящее время. Особенно актуальна эта мысль в любую эпоху для человека творческого ...

Несмотря на большое количество работ, посвященных творчеству В. Серова, малоизученным остается вопрос о произведениях (статьях, монографиях) 1911–1914 гг., содержащих критический анализ наследия художника. В советской искусствоведческой теории подробно не рассматривала ряд произведений современников художника, а это, на наш взгляд, в вопросе, посвященном исследованию творчества В. Серова,

материал не менее ценный, чем поздние работы хорошо известных авторов – «серововедов».

В настоящее время отсутствуют исследования, освещающие особенность представлений современников В. Серова. В настоящей статье речь пойдет о специфике изучения творчества художника его современниками.

В 1912 г. на выставке объединения «Мир искусства» К.С. Петров-Водкин выставил картину «Мальчики» («Играющие мальчики»), посвященную памяти М.А. Врубеля и В.А. Серова. Художник выступил с речью-размышлением по поводу ухода двух великих современников: «... умерли большие мастера, обеднела страна, чувствуешь одиночество, никто мне так кроме них из современников близок не был. И как звон этого настроения, как ответ – «А все-таки мы пробудим жизнь, а все-таки жизнь придет к своим безошибочным источникам» [15]. Это выступление словно открыло мыслящей интеллигенции возможность изучения творческого наследия художника.

В 1912 г. появляются первые попытки создания биографических работ: напечатаны главы из подготавливаемой И. Грабарем монографии «Детство В.А. Серова», «Школьные годы В.А. Серова» [5]; биографические заметки А. Левинсона [10]. Попытку создать первый перечень работ предпринял П. Нерадовский [13]. Материалы для биографии о Серове пишет И. Репин [17]. С. Маковский выступает в печати со статьей «Мастерство Серова» [11]. Не забывают о художнике и в Обществе любителей художеств, в Литературно-художественном кружке: с докладами, посвященными памяти Серова, выступают С.И. Мамонтов, И.Е. Репин, С.С. Мамонтов [14].

В 1913 г. процесс создания работ о Серове продолжается: выходят альбом репродукций девятнадцати произведений Серова [21], публикация

И. Грабаря «Две жемчужины в искусстве Серова» [8], напечатаны записки матери художника В.С. Серовой «Как рос мой сын» [20].

Все эти работы, на наш взгляд, обозначали только подступы к изучению художественного наследия Серова. Тематика работ отличается фрагментарностью и незначительным раскрытием тем, малочисленны и репродукции работ, появившиеся в печати.

Современники художника понимали, что прошло слишком мало времени, чтобы оценить все сделанное Серовым. По определению С. Маковского, «...десятилетия нужны, прежде чем ясно определится роль художника в жизни народа» [11, 5]. В этой же статье С. Маковским определена объективная значимость художника: «Серов – большой мастер, искусство его – воплощенная любовь к мастерству в самом высоком значении этого понятия» [11, 5].

Существенным, на наш взгляд, является внимание к творчеству Серова не как к результату творческих исканий, а как к проблеме поиска сути мастерства вообще: «Мы, русские, все /.../ равнодушны к художественному мастерству. По своему мы чтим искусство, но мастерство художника не захватывает нас, не влюбляет в себя, само по себе /.../ – мы все еще смешиваем понятие мастерства с более узким понятием техники, технического умения, чисто внешней виртуозности. /.../ Серов именно живописец – не лирик, не рассказчик, не идеолог, хотя в его произведениях можно, при желании, найти и лирические мотивы, и повествовательное, и даже идейное содержание» [11, 5]. Речь идет о внимательном отношении Серова к ремеслу («рукомеслу», по его собственному определению). В своей статье С. Маковский не развивает далее тезис о мастерстве Серова, он начинает углубляться в анализ живописной техники, констатируя недостатки живописных полотен Серова, в частности, портретов.

Тем самым в статье обозначились проблемы отношения Серова к творчеству и соотношение фигуры Серова с обобщенными понятиями «мастер» и «мастерство». К этой же теме обращается и Дмитриев в более поздней статье. Для Маковского и Дмитриева понятие «мастерства» художника ограничивается совершенством живописной манеры. В настоящий момент нет исследований, посвященных этой проблеме. По нашему мнению, «мастерство» Серова – это не только совершенное владение кистью, а умение передать на полотне внутренний мир своей модели, создать метафорический образ или аллегория современной действительности красками. Не случайно в последние годы художник обращается к иллюстрациям на исторические темы (произведения, посвященные образу Петра I). Эта тема была использована многими художниками «Мира искусства» – новым был подход Серова. Его, прежде всего, привлекала мощная фигура государя-преобразователя. Это решение образа Петра – внутренний протест против событий, происходящих в России (известны письма В. Серова с критическими отзывами на события 1905 г. и последовавший выход из Академии Художеств). Кроме этого, художник предполагал совершенствовать эскизы, созданные в 1911 г. как иллюстрации к басням Крылова. В. Серов всегда тяготел к словесному творчеству. По воспоминаниям современников, он был очень читающим художником. Зачастую, его живописные полотна близки рассказам современников. Например, работа «Безлошадный» – это не иллюстрация к рассказу А. Чехова, а метафорический образ рассказа, крестьянин и лошадь – главные герои полотна – это образ оборвавшейся жизни не только животного, но и крах существования простого человека.

По мнению С. Маковского, путь Серова – «путь синтеза чистейшей эстетики (возведенной в культ импрессионистами) и национального психологизма» [11, 8]. Тезис Маковского в более поздних исследованиях остается незамеченным. В свете последних исследований, в частности В.В.

Бычкова, в эстетике Серебряного века выделяется шесть «...разновеликих по значимости направлений: эстетических взглядов, представлений, теорий религиозных мыслителей, символистов, авангардистов, мирискусников, эзотериков и формалистов» [4]. Творческое наследие В. Серова не укладывается в одно из направлений, слагающих эстетику Серебряного века. На разных этапах творчества художник тяготел к тому или иному направлению: по своим представлениям о мастерстве художник тяготел к теургической эстетике, в период работы в «Мире искусства» был близок к эстетике этого объединения, по созданным образам – к символизму.

Следующим этапом в становлении мысли о художнике стала выставка 1914 г., прошедшая три года спустя после смерти художника. Выставка была подготовлена совместными усилиями О.Ф. Серовой – жены художника, И. Грабаря, И.С. Остроухова и др.

В преддверии выставки И.И. Лазаревский, один из петербургских критиков, писал: «Велик и еще не оценен по достоинству Серов, как художник-портретист <...> Оценка Серова, как самого выдающегося русского художника наших дней, еще впереди. Вот откроется посмертная выставка (то-то будет истинный праздник искусства) и тогда можно будет видеть во весь рост этого замечательного мастера» [9]. Грандиозный масштаб творческого наследия Серова, представленный на посмертной выставке художника, поразил современников, и вызвал большое число статей с различной критикой его творческого наследия, подчас даже противоположной.

В журнале «Аполлон» в 1914 г. была напечатана статья Н.Э. Радлова «Трагедия серовского творчества».

В статье Н.Э. Радлова ставится проблема «трагедии серовского творчества». Автор статьи размышляет о свободе и несвободе художника в жанре пейзажа, о причинах, по которым «...художник резко сходит с того пути, который сделал его славу. Сила, вселившая разлад в его душу, влекла

его творчество к новым и новым препятствиям» [16]. Критик видит причины отхода от обозначившейся линии творчества «...в самой системе искусства второго поколения импрессионистов» [16]: «...поиски свободной, безусловной формы привели к тому, что искусство утратило свободу содержания» [16].

Импрессионизм научил их (художников) методу, подходящему только для предварительной работы. Они, научившись «писать с натуры», должны были начать учиться «писать без натуры». Происходило разочарование в методе, благодаря которому при возможности найти свободную форму, художник был привязан рабскими цепями к природе, что стало причиной целого ряда творческих трагедий современных художников. Серов испытал одну из них [16].

Первые монографии, посвященные творчеству Серова, появились еще при жизни художника. Мы имеем в виду монографию И. Грабаря «В.А. Серов. Жизнь и творчество». И. Грабарь начинает создание своих записок совместно с автором. По сути это – своеобразная автобиография («почти автобиография» [6,]), поскольку до последних дней Серов корректировал труд Грабаря, соглашался или нет на те или иные описания.

«Этой звучности цвета, благородства общей гаммы и такой радующей глаз, ласкающей, изящной живописи до Серова у нас не было», – констатировал автор биографии [7, 14].

Долгое время монография И. Грабаря являлась единственным полным источником сведений о жизни и творчестве художника. Даже на настоящий момент эта работа в определенном смысле не утратила своей актуальности, хотя в свете многих исследований советской и постсоветской поры, когда обозначились иные подходы и методы исследований, посвященные в целом периоду рубежа веков, изучению направлений и стилей, многие вопросы, освещенные в труде, вызывают ряд сомнений.

Основной является центральная линия монографии, определяющая в качестве единственных шедевров Серова, с точки зрения содержания и формы, ранние произведения художника: «Девушка с персиками» и «Девушки, освещенной солнцем».

Ряд других произведений, свидетельствующих, на наш взгляд, о творческом движении Серова к иным методам, являющихся не менее значимыми для эпохи в целом («Ида Рубинштейн»), автором монографии просто не признается.

Эта точка зрения близка мнению учителя В. Серова И.Е. Репина, который воспринял портрет Иды как нисхождение творческой манеры художника, определял картину как «вещь неудачную», заброшенную «на базар декадентщины» [19]; «Серов засушил все свои черты, довел их до безжизненности; проводил по ним сухо много раз. И колорит серый, мертвый...труп, да, это гальванизированный труп...» [18].

Спустя столетие портрет Иды Рубинштейн воспринимается прямо противоположно, как символ своего времени, знак процессов, происходивших в культуре Серебряного века.

Замысел создания портрета родился после выступления Иды Рубинштейн на сцене театра «Шатле» в Париже.

Портрет «Иды Рубинштейн» кисти В. Серова оказался не принятым в контексте современного ему художественного творчества. Особое негодование у современников вызвала манера письма, ведь ранние работы художника не сопоставимы с тем, что явит его кисть миру в 1910 г. за год до смерти.

Этот портрет явился показательным для творчества художника и танцовщицы, в личностном движении каждого назрел поворот к новому искусству вызова.

Эта работа демонстрирует характерные для модерна процессы трансформации представлений художника о мире, о пространстве. А. Блок

определяет те требования, которые предъявила эпоха к творцам-современникам следующим образом: художник – это «...тот, кто роковым образом, даже независимо от себя, по самой природе своей видит не один только первый план мира, но и то, что скрыто за ним, ту неизвестную даль, которая для обыкновенного взора заслонена действительностью наивной» [3].

По мнению исследователей, портрет продемонстрировал «...органическое, притом совершенно новое по своему качеству, единство, отвечающее тем запросам времени, которые, по мысли ведущих представителей интеллигенции, являются определяющими и связанными непосредственно, прежде всего, с моральным «самочувствием» творческой личности» [12]. Творческие поиски личности В. Серова ярко демонстрируют поиск его современниками единства.

Поиск самим Серовым творческого пути, на наш взгляд, не являлся драматичным, например, как у Врубеля – это было органичное развитие творческого потенциала личности во времени. Все жанры и стили были подвластны Серову, и широкий спектр работ художника это наглядно показывает.

Талант художника был настолько велик, что позволял изображать на полотне те черты характера, которые модель тщательно скрывала, поэтому в процессе создания художественного образа «коробились» природные формы, напрягались линии контуров и заострялись углы силуэтов фигур, принимая на себя все духовное напряжение художника, чтобы затем передать его зрителю» [12].

Поиск образа давался художнику, зачастую, непросто: «...художник, казавшийся таким сдержанным, внутренне собранным и волевым. Бывший всегда таким смелым, вынужден был много раз «примеряться», прежде всего «взять» свою модель. Не случайно он назначал по 90 сеансов, когда писал портреты, каждый раз помещая портретируемого на одно и то же



место, в одной и той же позе, воспринимая его при этом с разных точек зрения» [12].

Образ, созданный Серовым на портрете, стал корреляцией сценических амплуа танцовщицы; вскоре звезду «Русских сезонов» С. Дягилева станут называть «страстной и чувственной Клеопатрой», «роковой Идой». По воспоминания А. Бенуа, она «свела с ума парижан и даже затмила Павлову, что как будто вызвало досаду последней, отказавшейся в следующем сезоне от участия в дягилевском спектакле. Однако этим триумфом И. Рубинштейн была обязана не танцам (она и не танцевала, а лишь ходила, но как ходила, с какой царственностью, с какой красотой жестов!), а... своей удивительной пластике и выразительности своей мимики <...> При этом она была бесподобно красива и удивительно одарена во всех смыслах» [2, 5].

Работа Серова очередной раз продемонстрировала процесс поиска художником своего пути; по определению Б.Асафьева, это художник «вне направления, художник сам по себе» [1], «индивидуалист всецело...искатель «философского камня» [1].

Серов, «сам по себе, мыслил искусство, каким оно ему представлялось на данном отрезке времени, и поэтому пути себя вел. За его правдивость, убежденность и талант любое направление сочло бы его своим» [1]. Однако искусство художника, по провидческой оценке современников, не особо нуждаясь в признании, двигалось вперед, через эпоху, в отказе от главенствующего направления [1].

Путь-поиск Серова был особенно сложен, поскольку как личность он формировался в 70-е г. XIX века, а начал творить в конце XIX – начале XX в. Поэтому вся его творческая жизнь – это спор с самим собой, временем, культурой, движение от старых, устоявшихся форм к новым.

### Список литературы

1. Асафьев Б.В. Русская живопись. Мысли и думы. М.: Республика, 2004. 392 с.
2. Бенуа А.Н. Воспоминания: Книга II. М.: Захаров, 2003. 1554 с.
3. Блок А. Памяти В.Ф. Комиссаржевской. Собр. соч.: [В 8 т.]. Т. 5. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1962. 799 с.
4. Бычков В.В. Эстетика Серебряного века: пролегомены к систематическому изучению // Вопросы философии. 2007. № 8. С. 47–58.
5. Грабарь И. Детство В.А.Серова (Несколько глав из монографии) // Аполлон. 1912. № 10. С. 13–27; Школьные годы В.А.Серова (1. В мастерской у Репина в Москве. 2. В Академии художеств) // Русские ведомости. 1912. 22 ноября. № 269, 23 ноября. № 270.
6. Грабарь И. Серов. Спб.: Кнебель. 1914. 299 с.
7. Грабарь И. Детство В.А.Серова (Несколько глав из монографии) // Аполлон. 1912. № 10. С. 13–24.
8. Грабарь И. Две жемчужины в искусстве Серова // Русские ведомости. 1913, 21 ноября, № 269, 19 иллюстраций.
9. Лазаревский И.И. Памяти В.А.Серова // Голос земли. 1912, 18 января, № 9.
10. Левинсон А. В.А. Серов. Спб., 1912, 20 репродукций.
11. Маковский С. Мастерство Серова // Аполлон. 1912. № 10. С.3–12.
12. Неклюдова М.Г. Традиции и новаторство в русском искусстве конца XIX – начала XX века. М.: Искусство, 1991. 391 с.
13. Нерадовский П. Список работ Серова // Аполлон. 1912. № 10. С. 28–35/
14. Памяти Серова // Русское слово. 1912, 2 марта, № 51; Филограф [И.Е. Евсеев]. Серовский вечер // Голос Москвы. 1912, 23 ноября, № 296.
15. Петрова-Водкина М. Mon grand mari russe...(Воспоминания жены художника) // Волга. 1971. № 9. С. 155–175.
16. Радлов Н. Трагедия серовского творчества //Аполлон. 1914. № 6–7. С. 33–38.
17. Репин И. Валентин Александрович Серов (материалы для биографии) // Нива, ежемесячные литературные и популярные приложения. 1912. № 11. С. 467–482; № 12. С. 634–662.
18. Репин И.Е. В.А.Серов // Путь. 1911. № 2. 92 с.
19. Репин И.Е. Далекое и близкое. Л.: Художник РСФСР, 1986. 488 с.
20. Серова В.С. Как рос мой сын. Воспоминания о В.А. Серове // Русская мысль.1913, октябрь, кн. 10, С. 4–40; ноябрь, кн. 11, С. 21–42; декабрь, кн. 12, С. 4–15.
21. Серов В.А. Альбом «Солнце России». Спб.: Копейка, 1912. 22 с.