

**ВЕЛИКИЕ ХУДОЖНИКИ**  
Том 11

***Валентин Александрович  
Серов***

Москва  
Директ-Медиа  
2009

Валентин Александрович

Серов

1865–1911



Валентин Александрович Серов по праву считается одним из ярчайших русских живописцев, графиков и портретистов Серебряного века. Художник уникального дарования и столь же уникально разносторонний, он блестяще владел всеми живописными техниками и обладал почти фотографическим зрением. Острый глаз и точная рука позволяли Серову

*Портрет С. М. Лукомской. 1900*

моментально схватывать цвет, форму, настроение натуры и передавать их с изумительной достоверностью.

Вся жизнь художника проходила в непрерывном поиске новых направлений и решений в изобразительном искусстве. Он не желал повторять удачно



*Автопортрет. 1880-е*

найденных приемов и способов, всегда стремился ко всему новому и еще не опробованному. При этом Серов, как никто другой, радел за сохранение самого лучшего, что было в старых школах живописи или у старых мастеров.

Разнообразие его творческих амплуа простирается от художника сельских идиллий до великосветского портретиста; он работал в разных техниках: от графических черно-белых портретов углем до сложных печатных эстампов литографии и офорта. Многогранность техники живописи включает в себя все существовавшие в то время виды красок.

## Детство

**Р**одители Валентина Серова были людьми талантливыми и разносторонними. Отец Александр Николаевич Серов – композитор, автор опер «Юдифь», «Рогнеда» и «Вражья сила» – считался лучшим в свое время музыкальным критиком и к тому же отличным самодеятельным художником. В молодости он собирался заняться живописью профессионально, но потом увлекся музыкой и отдался ей всецело. Именно от отца будущий художник унаследовал свой необыкновенный дар, точное восприятие цвета и формы, а также огромную любовь к животным, которых старший Серов чаще всего изображал в своих работах.

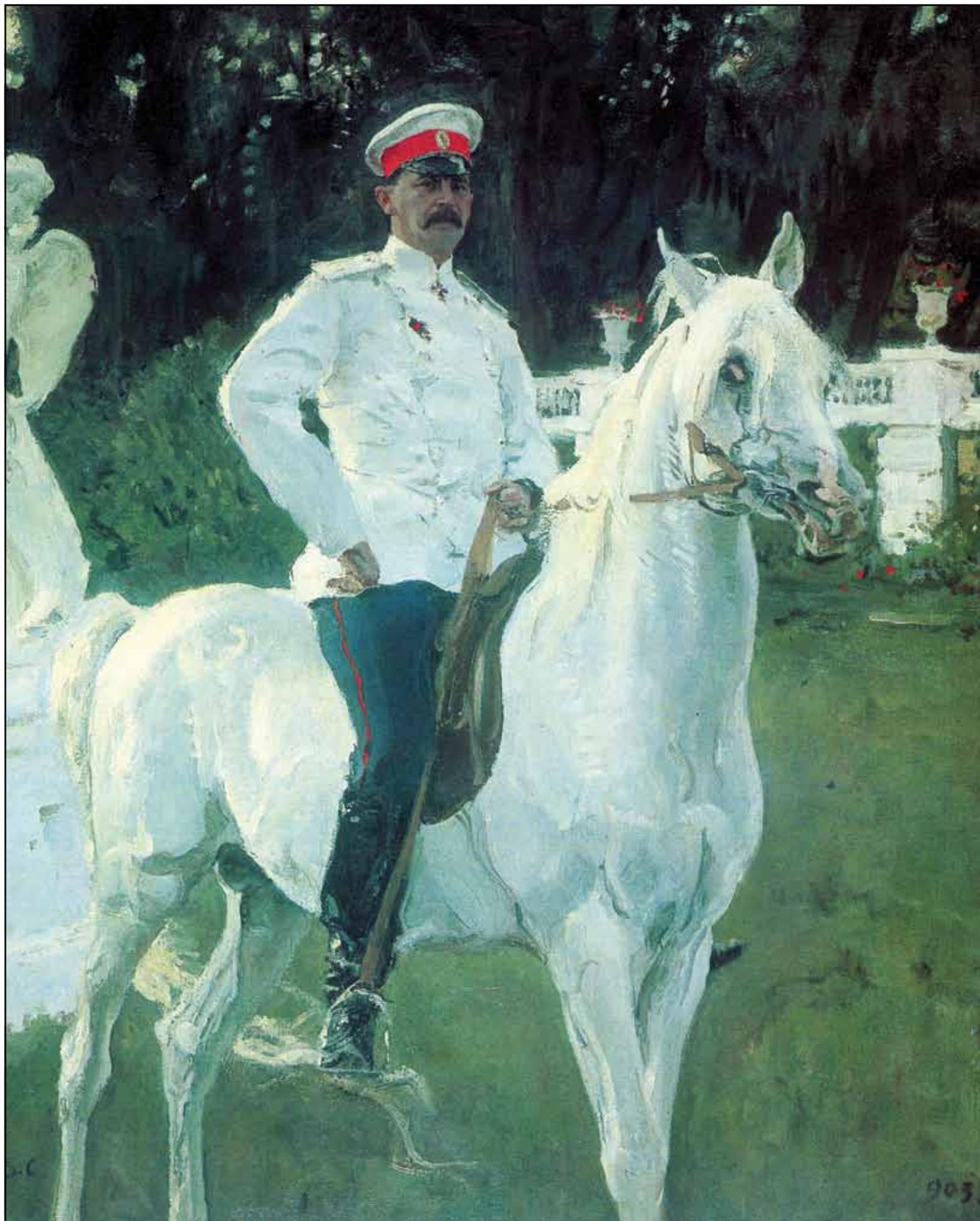
В сорок четыре года, будучи уже зрелым человеком и состоявшимся композитором, Александр Николаевич женился на своей семнадцатилетней ученице, талантливой пианистке Валентине Семеновне Бергман. Их единственный сын Валентин родился 7 января 1865. В доме Серовых постоянно собирались творческие и неординарные личности из разных социальных слоев. К ним были вхожи все знаменитости тех времен: ученые, писатели, художники, актеры и музыканты. Чаще других заходили близкие друзья отца: писатель Иван Тургенев, с которым он был наиболее близок, скульптор Марк Антокольский и художник Николай Ге, прививший маленькому Валентину любовь к лошадкам, которая сохранилась у него на всю жизнь. В доме устраивались концерты и литературные чтения, в качестве зрителей часто приглашалась прислуга. Такие просветительские вечера были в то время весьма модными и проводились не только у Серовых. Вместе с маленьким Валентином семья часто выезжала в оперу. В 1869 родители впервые взяли сына с собой за границу, и у Валентина на всю жизнь сохранились смутные воспоминания о посещении дома Рихарда Вагнера, причем на мальчика



*Портрет Н. Я. Дервиз с ребенком. 1888–1889*



*Портрет Анджело Мазини. 1890*



Портрет князя Ф. Ф. Юсупова. 1903

произвел неизгладимое впечатление не сам великий музыкант, а его огромный пес и клетка с диковинными фазанами.

Серов с детства не был слишком избалован вниманием родителей, каждый из которых жил в собственном творчестве. В 1871, когда мальчику исполнилось шесть лет, его отец скончался. Безмятежные приемы гостей и литературные чтения остались в прошлом.

В 1872–1873 Валентин жил с матерью в Мюнхене. Эти два года были счастливым и плодотворным временем для маленького рисовальщика. В гостинице, где они поселились, Серов познакомился с уже известным художником Кёппингом, которого заинтересовал талантливый соседский мальчик. Он не только стал брать ребенка с собой на этюды и давать ему профессиональные советы, но и порекомендовал Валентине Семеновне всячески поощрять и развивать юное дарование. С этого момента мать Серова поверила, что способности сына – его возможное будущее, и делала все от себя зависящее, чтобы упрочить и развить их.

В 1874 девятилетний Валентин с матерью переехали из Мюнхена в Париж, где в то время находился

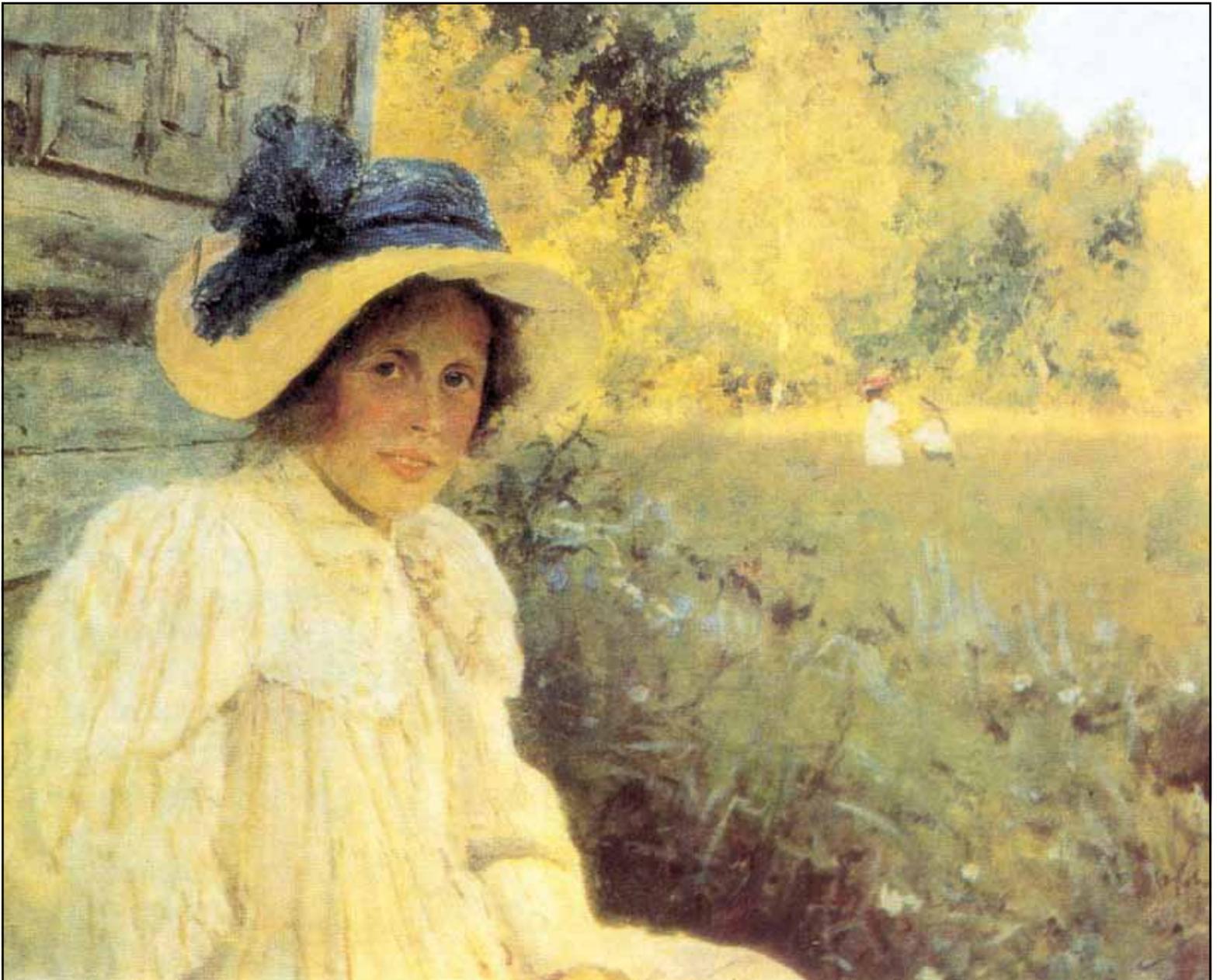
Илья Репин. Решение обратиться к нему как к учителю было самым удачным выбором матери будущего живописца. Репин являлся тем единственным мастером, кто в полной мере мог раскрыть и развить способности ее сына. Так у мальчика начались первые серьезные и регулярные уроки рисования. Репин как раз работал в Париже над картинами «Садко» и «Кафе», делал множество этюдов с натуры, но не забывал давать задания ученику. Юный Серов получил в то благодатное время огромное количество ценных советов, уточнений и подсказок, которые помнил потом всю жизнь. Учитель позволял ему копировать свои работы, иногда задавал что-то нарисовать по памяти, но большую часть времени учил рисовать с натуры. Днем Валентин писал красками, вечером делал наброски и рисунки, проводя за любимым занятием все свободное время.

Благодаря серьезному отношению матери к занятиям сына, почти все ученические работы Серова сохранились. Со времен детства художника хранятся несколько альбомов, в основном, с изображениями животных. Больше всего Валентин обожал лошадей и с увлечением их рисовал. Это пристрастие сохранилось у него на всю жизнь.

Несмотря на многочисленные занятия рисованием,

*Октябрь. Домотканово. 1892*





жизнь девятилетнего Валентина в Париже была унылой и одинокой. Его мать, целиком погруженная в музыку, постоянно отсутствовала, а вечерами посещала оперу. Мальчик был предоставлен самому себе долгими зимними вечерами. Вынужденное затворничество наложило на характер Серова неизгладимый отпечаток утрюмости и обособленности, оставшийся у художника на всю жизнь. Но в целом это был плодотворный период становления будущего великого русского живописца.

## Творческая атмосфера Абрамцево

**Б**ольшой удачей в жизни Валентина Серова оказалось знакомство его матери с Саввой Мамонтовым. Этот промышленник и меценат был центром духовно-интеллектуальной жизни Москвы второй половины XIX века. Сконцентрировав вокруг себя цвет русской художественной интеллигенции, Мамонтов создал великолепную творческую атмосфе-

*Летом. 1895*

ру в своей усадьбе Абрамцево, предоставив гостящим у него художникам уникальную возможность свободного, вдохновенного, не отягощенного финансовыми проблемами и бытом творчества. Более двадцати лет подмосковное имение Мамонтова являлось крупным очагом русской культуры, местом, куда иногда на целое лето приезжали живописцы, общались, делились опытом и совмещали отдых с работой.

Валентин Серов, с детства часто живший с матерью в Абрамцево, принимал самое непосредственное участие во всех направлениях творчества, которые объединяла эта созидательная среда единомышленников и энтузиастов нового искусства. Именно здесь развился его многогранный и яркий талант. Абрамцевский кружок при поддержке Саввы Мамонтова открыл две художественные мастерские: столярно-резчицкую и керамическую, где возрождались старинные



Портрет великой княжны Ольги Александровны. 1893



*Портрет графини В. В. Мусиной-Пушкиной. 1895*



*Баба в телеге. 1896*

кустарные промыслы и ремесла. Огромное внимание уделялось также театру. Валентин участвовал в домашних спектаклях Мамонтовых, с блеском исполняя комические роли животных, и имел при этом невероятный успех. Свои первые, но самые вдохновенные полотна, принесшие ему известность, Серов создал в этой замечательной усадьбе – например, «Девочку с персиками».

Однако благотворное влияние Абрамцевского кружка проявилось значительно позже. По свидетельству биографа Серова Игоря Грабаря, летом 1875, когда Валентина Семеновна с сыном были впервые приглашены в имение, мальчик забросил все свои альбомы и постоянное рисование, увлекшись беззаботной и веселой жизнью мамонтовских детей. Это не преминуло отразиться на его способностях, что отчетливо видно по немногочисленным рисункам той поры в его детских альбомах. Лишнее подтверждение того, что врожденные способности не много значат без практики, ибо самобытный талант художника и навыки рисования быстро теряются без

постоянной работы по их поддержанию и росту, без тренировок по отработке точности штриха, отображению формы и цвета. Валентин Серов сам заметил, что стал рисовать намного хуже, огорчился неудачам и рвал свои рисунки. К счастью, уже осенью мать увезла его в Петербург, и старый друг семьи Николай Ге начал заботиться о юном даровании, давая ему разные задания. Очень скоро стало очевидно, что талант Валентина вышел на новый виток развития. Серовы переехали в Киев, где мальчик поступил в школу рисования в класс Николая Мурашко, друга Репина по Академии художеств. В Киеве они провели около трех лет – это было необыкновенно счастливое время в жизни матери и сына.

## Любимый ученик Репина и Чистякова

Вернувшись в Москву и намереваясь отдать ребенка в московскую гимназию, Валентина Семеновна вновь обратилась к Репину, надеясь на возобновление уроков. Семья художника приняла Серова с распростертыми объятиями, а уроки продолжились на еще более серьезном уровне. Репин



*Зимой. 1898*

отмечал, что, несмотря на перерыв в занятиях, Валентин хорошо продвинулся вперед, а удачные работы убедили самого мальчика в том, что у него снова получается нарисовать все задуманное. Валентин в прямом смысле слова уверовал в себя, почти совсем забросил учебу в гимназии и предался любимому занятию с огромной страстью. В конце концов, директор гимназии посоветовал матери Серова отдать сына в специальное заведение, где его художественный дар развивался бы в полной мере. Таким образом, мальчик окончательно переселился в дом Репина, а его занятиям по живописи и рисунку больше ничего не мешало.

«Сам Репин смотрит на него уже не как на подростка, а как на художника, и даже позирует ему для портретного рисунка, рисуя одновременно Серова. 14-летний Серов смотрит угрюмо, исподлобья – знакомая чисто серовская волчья повадка, сохранившаяся до его последних дней. А за этой хмурой видимостью скрывалось добрейшее сердце и нежнейшая чистая душа. Репин рисует Серова, а Серов рисует самый похожий портрет Репина, какой с него когда-либо был сделан. Здесь вся репинская

суть: его взгляд, его улыбка, его обаятельность, даже его вечная конфузливость – словом, все то, что он сохранил и в 70 лет и что все мы так хорошо знали», – писал Игорь Грабарь в своих воспоминаниях «Серов-рисовальщик».

В 1880 Серов поступил в Академию художеств, попав в мастерскую знаменитого профессора Павла Чистякова, который отличался весьма жесткой манерой преподавания, высмеивая и критикуя каждый неточный штрих своих студентов. Однако Серова он любил и гордился им. Именно Чистяков выработал в молодом даровании вдумчивую и неспешную манеру запечатления природы. Подобно учителю, Валентин Серов терпеть не мог поспешности и приблизительности в живописи и рисунке. «Иначе писать не умею, – отвечал он на вопросы о своей кропотливой манере работать, – виноват, не столько не умею, сколько не люблю».

И действительно, нельзя сказать, что Серов не владел сверхбыстрой манерой изображения. Требуя для своих портретов никак не менее



*Осенний вечер в Домотканово. 1886*

сорока сеансов позирования (порой это число доходило до ста), Валентин Александрович великолепно делал моментальные наброски и в полной мере владел искусством скоростных карандашных зарисовок. При этом с присущим ему талантом он умел не только ухватить узнаваемые контуры фигуры и головы, но и точнейшим штрихом передать характерные черты внешности и даже мгновенно схваченное сиюминутное выражение лица. В этих коротких быстрых зарисовках более, чем в других работах, познается изумительное мастерство художника. Набивая руку на молниеносных набросках военных маневров и парадов, рисуя солдат и офицеров, Серов вовсе не думал о портретном сходстве, но, помимо воли, делал подлинные портреты. Его безошибочная рука и точный глаз не умели иначе. Живописец даже мог позволить себе писать сложные компози-

ции без предварительного карандашного контура, сразу акварельной кистью. Карандаш, уголь и кисть повиновались ему беспрекословно. Поэтому он мог рисовать никогда не позировавших ему детей столь же уверенно, как изображать взрослых, месяцами выдерживающих долгие сеансы позирования.

В 1885 Серов покидает Академию, осознавая себя уже готовым мастером. В дальнейшем его постоянное учение и творческое самосовершенствование происходит по свободному выбору и в непрерывной работе. В том же году написана картина «Воль» (1885, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Годом позже – «Зима в Абрамцево. Церковь» (1886, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Осенний вечер в Домотканово» (1886, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

Становление живописного стиля Серова проходило под воздействием двух великих мастеров – Репина и Чистякова, а также их художественных школ.



*Заброшенный пруд в Домотканово. 1888*

### Новое слово в русской живописи

Но, вне зависимости от перенятого от них опыта, живописец уже в двадцать лет не имел ничего общего в манере письма ни с одним, ни с другим, ибо выработал свою собственную, уникальную технику исполнения, которую невозможно спутать ни с одной из известных графических манер в истории искусства.

Картины Серова очень разнообразны по исполнению. Художник никогда не останавливался на удачно найденном и однажды выработанном решении задачи, как это видно у других живописцев, а все время искал новые подходы, стараясь подобрать для каждого сюжета наиболее отвечающую ему форму художественного выражения. Никогда, особенно в годы расцвета своего творчества, Серов не довольствовался уже использованными способами передачи впечатления, а находил еще более точные выражения своего отношения к изображаемому объекту.

Сравнивая с Ренуаром, Серова называют первым русским импрессионистом, хотя по живости красок, благородству тонов и изяществу игры света Серов значительно опережает своего предшественника. Ренуар в своих полотнах часто уходит в туманную расплывчатость, затененность и недосказанность, тогда как Серов, напротив, всеми доступными средствами демонстрирует яркое торжество жизни и прозрачную глубину фона. Его картины – это почти всегда причудливая смена света и тени, игра с бликами, неподражаемые переливы светлых тонов. Даже в своих камерных темных портретах Серов умел внести световой акцент так, что он выделял и подчеркивал личность изображенного человека. К тому же Валентин Александрович, будучи очень скрупулезным

художником, не обходил своим вниманием даже мелкие предметы и детали, прописывая их с большой достоверностью.

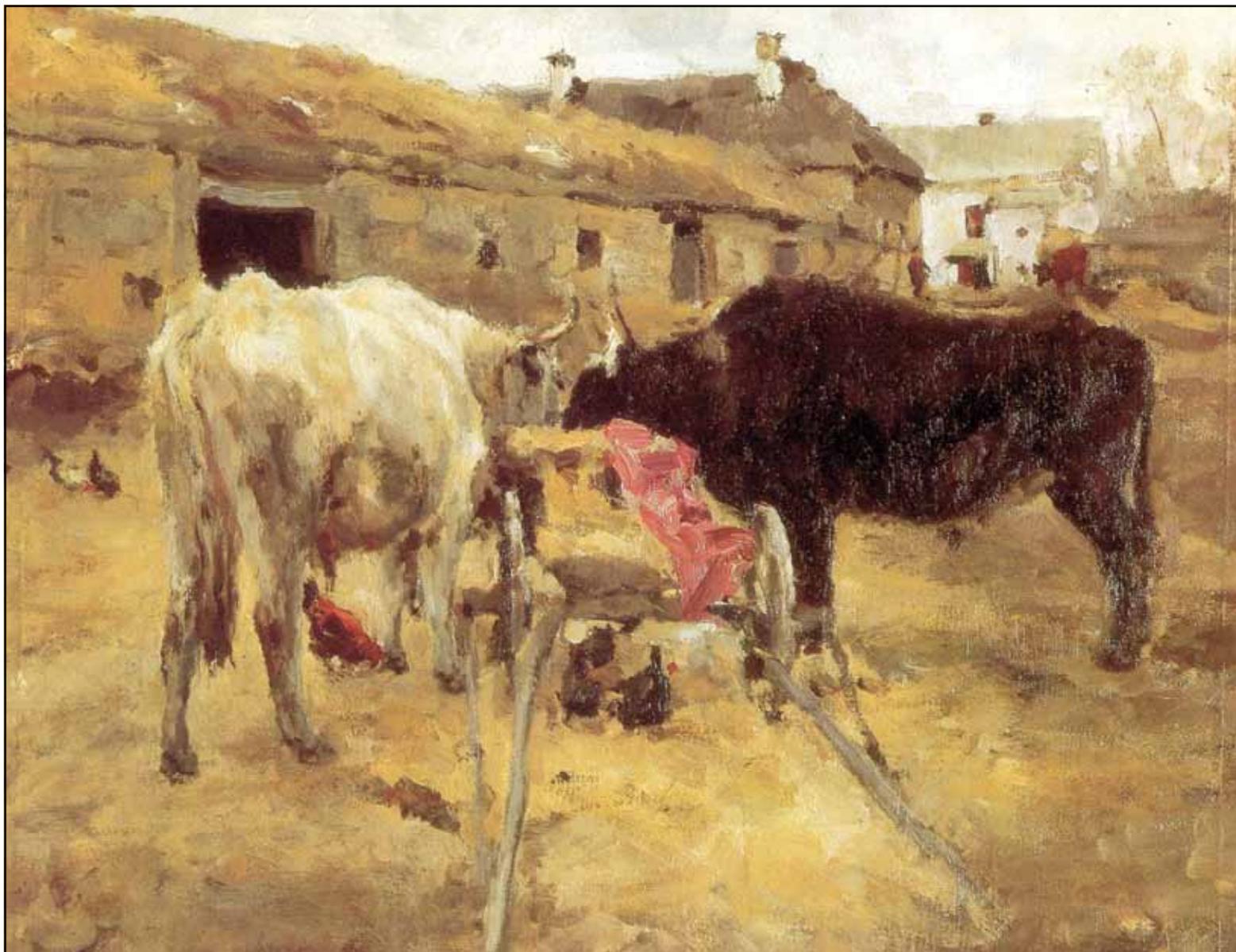
Удивительно, что полотна в лучших традициях импрессионизма Серов написал задолго до того, как увидел сами картины художников этого направления, которое родилось и развивалось во Франции и, прокатившись по Европе, добралось до России почти через два десятилетия. Такой чуткий гений, как Серов, воспринял новаторские идеи всем своим существом, неожиданно начав работать в совершенно необычной для русской школы живописи манере так называемого нового реализма.

Впечатление, которое произвел на публику тех лет первый показ полотен молодого Валентина Серова, лучше всего передано в монографии Игоря Грабаря: «Антитеза «правда жизни и правда искусства» может быть символизирована в следующих именах: Курбэ и Манэ во Франции, Менцель и Лейбль в Германии,

Репин и Серов в России. Помню, как я в первый раз почувствовал все значение этой антитезы. Это было в 1888. Для нас, тогдашних подростков, дни открытия двух единственных московских выставок того времени, Периодической и Передвижной, были настоящим праздником, счастливейшими днями в году. Бывало, идешь на выставку, и от ожидающего тебя счастья дух захватывает. Выставка оказалась чрезвычайно значительной. Теперь ясно, что ни раньше, ни позже такой не было и что ей суждено было сыграть огромную роль в истории нашей новейшей живописи: здесь впервые ясно определились Левитан, Коровин и Серов. Самым значительным из всего были, вне всякого сомнения, два холста никому тогда неизвестного Серова, две таких жемчужины, что если бы нужно было назвать только пять наиболее совершенных картин во всей новейшей русской живописи, то обе неизбежно пришлось бы включить в этот перечень...»

Речь в монографии идет о портретах, которые моментально вознесли двадцатидвухлетнего художника

*Волы. 1885*





*Баба с лошадью. 1898*

на недостижимую высоту. Это картины «Девочка с персиками» (1887, Государственная Третьяковская галерея, Москва) и «Девушка, освещенная солнцем» (1888, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

В период мрачного реализма и преобладания в живописи унылых и темных красок по своему эмоциональному воздействию на прогрессивную публику первое полотно произвело настоящий переворот. Сияющая живопись Серова с мягким переходом всевозможных оттенков солнечного света, насквозь пронизывающего комнату, чарующая теплота красок пастельных тонов – все это было не просто новым словом в искусстве, а буквально свежим дуновением ветра перемен. Валентин Серов рассказывал о своей работе так: «Все, чего я добивался, – это свежести, той особенной свежести, которую всегда чувствуешь в натуре и не видишь в картинах. Писал я больше месяца и измучил ее, бедную, до смерти, уж очень хотелось сохранить свежесть живописи при полной законченности, – вот как у старых мастеров...».

Портрет Веруши Мамонтовой – настолько боль-

ше композиция, чем конкретный портрет конкретного человека, что не случайно его распространенное название – «Девочка с персиками». Картина буквально соткана из радости и солнечного света, который наполняет комнату до краев, окутывая все предметы сверкающим ореолом. Свет скользит по стенам, падает на скатерть, играет на рукавах и плечах розового платья девочки, пронзая насквозь тонкую ткань, теплым «зайчиком» приникает к смуглой коже щеки. Кажется, будто воздух комнаты прозрачен и звонок, наполнен нежным запахом персиков и светящими искорками золота. Краски до такой степени полны света и правдивы, что гармония истинной жизненности перекрывает даже несомненную красоту этого полотна и дышит в каждом изображенном предмете.

В темных глазах Веруши томится детская непоседливость, девочка едва сдерживает улыбку, ей не терпится надкусить персик, уже выбранный изумительно прописанной загорелой рукой. Весь ее облик от



*Девочка с персиками. 1887*

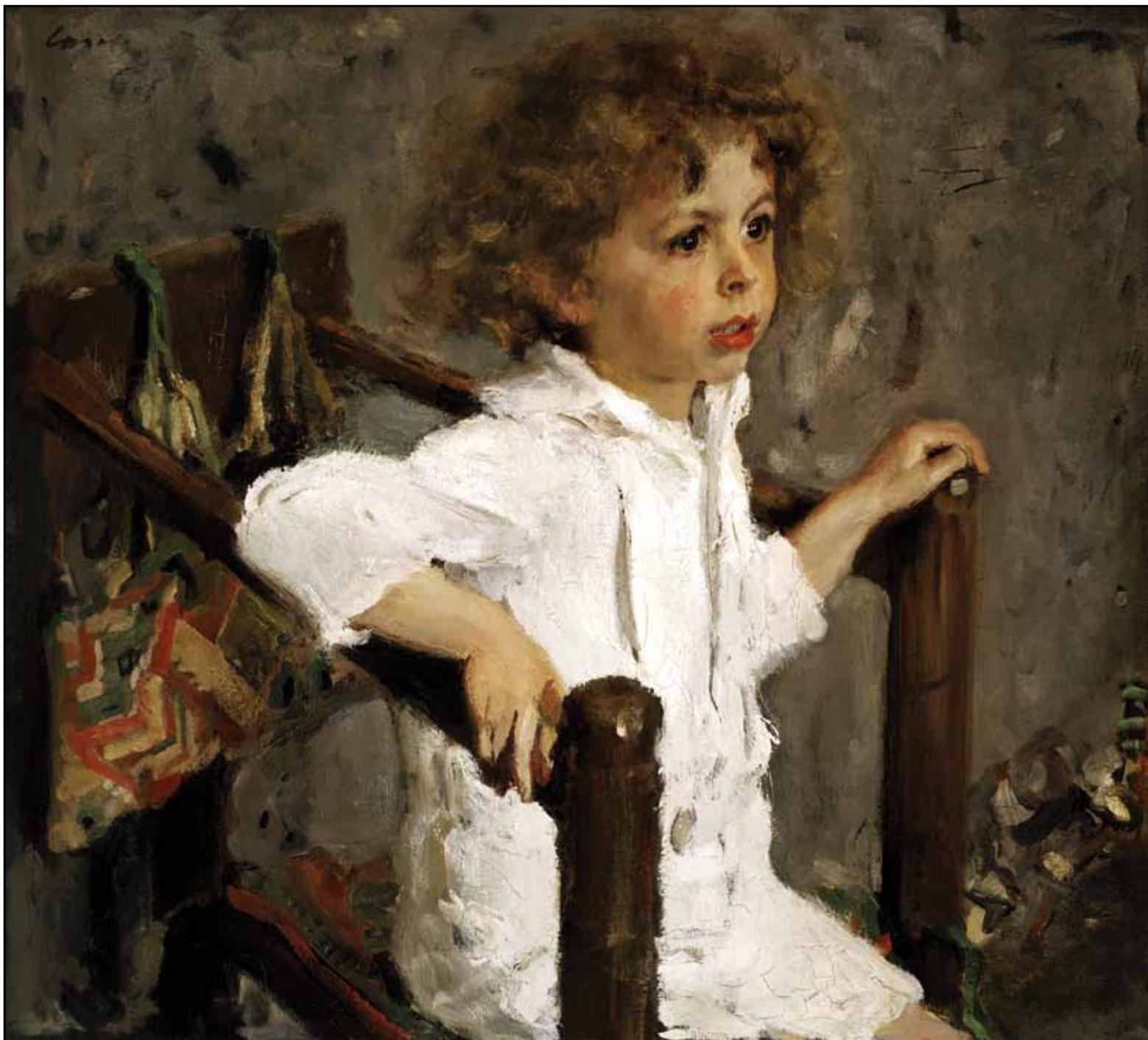


*Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте. 1900*

взъерошенной пряди волос до этой смешинки во взгляде полон неутомимой динамики и выдает живую непосредственную натуру. И через сто с лишним лет девочка на картине продолжает жить своей беззаботной двенадцатилетней жизнью.

Персики, изображенные на холсте, тоже являются

участниками действия. Поражает воображение то, с какой тщательностью они прописаны. Почти физически ощутима их бархатная кожица. Столь же невероятно вырисованы полированная крышка стола и



*Портрет Мики Морозова. 1901*

спинки стульев. Серову удается непостижимым образом передавать текстуру вещей от бликующей полировки до волшебной бархатистости, мягко поглощающей свет и столь бесподобно гармонирующей с такой же бархатистой кожей ребенка. За картину «Девочка с персиками» Валентин Серов получил премию Московского общества любителей художеств.

«Девушка, освещенная солнцем» (портрет М. Я. Симонович – двоюродной сестры Серова) – еще одна солнечная картина, удачная попытка передать красками пленительную игру света и тени.

Сидящая под деревом девушка окутана узорным кружевом листвы, пронизанной солнечным светом размеренного и ленивого летнего полдня. Ее лицо спокойно,

поза расслаблена и женственна, она словно находится в царстве покоя и отдыха. Ажурные переливы солнечных бликов, которыми залиты кожа и блузка героини, прописаны почти мозаичными мазками и создают контраст неожиданно мягкой бархатистости сине-фиолетовой юбки. И вновь Серову невероятно точно удалось передать несколькими длинными мазками бархатный отлив ткани. В полотне прослеживается совсем иной темп жизни, чем в написанной годом ранее «Девочке с персиками». Эти два произведения словно перекликаются между собой, подобно живописным аллегориям, – детство и юность, беззаботная шаловливость и мечтательная созерцательность.

В ноябре 1911, незадолго до своей смерти, Серов вместе с Игорем Грабарем обсуждали в Государственной Третьяковской галерее эту картину. «Он долго



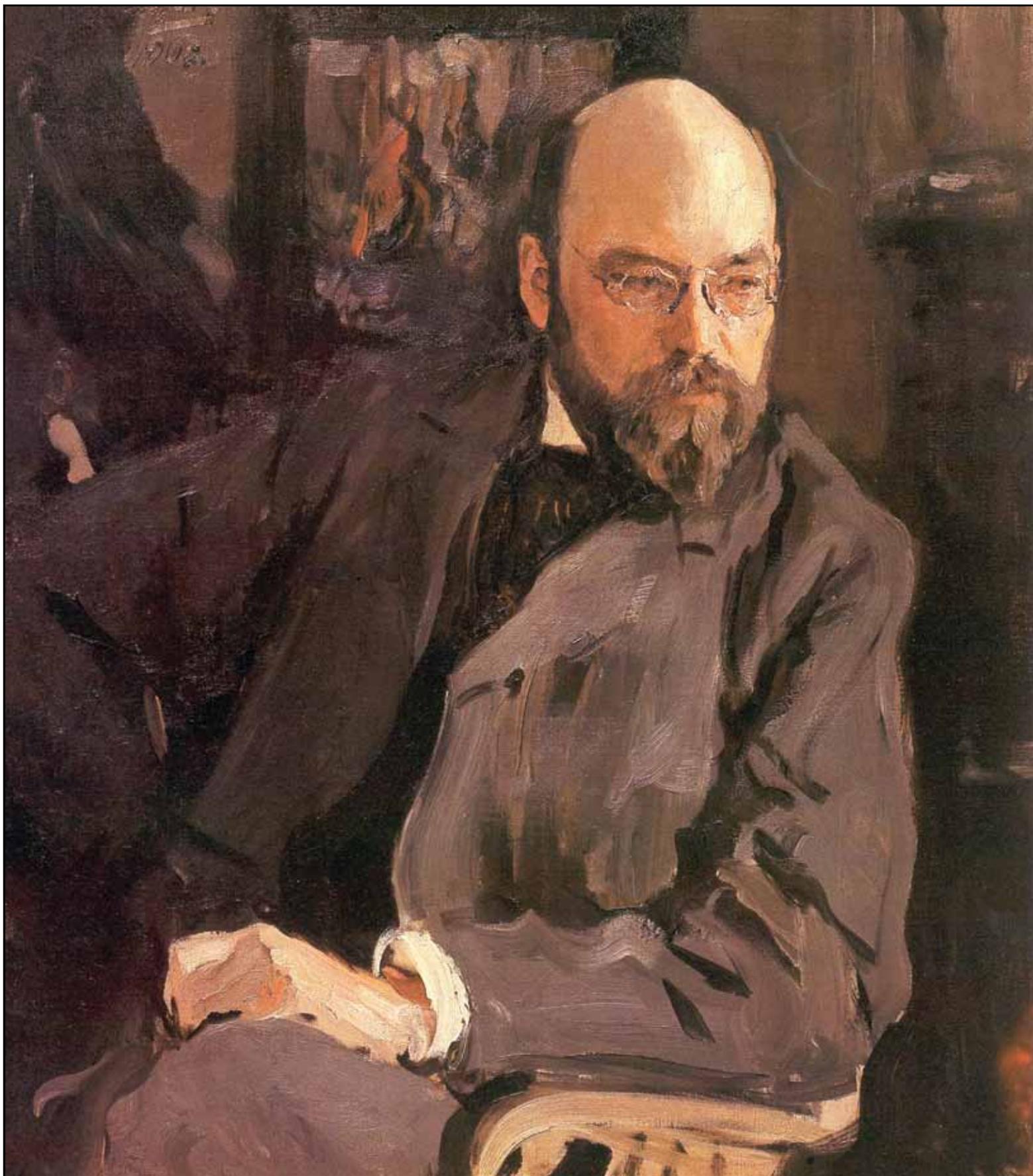
*Девушка, освещенная солнцем. 1888*



*Дети. 1899*



*Портрет княгини З. Н. Юсуповой. 1902*



*Портрет И. С. Острохова. 1902*

стоял перед ней, – вспоминает Грабарь, – пристально ее рассматривая и не говоря ни слова. Потом махнул рукой и сказал, не столько мне, сколько в пространство: «Написал вот эту вещь, а потом всю жизнь, как

ни пыжился, ничего уже не вышло, тут весь выдохся».

В этом определении художник был к себе чересчур критичен, все его последующие работы подтверждают, что он ничуть не выдохся, просто нашел иные формы и способы показать реальность через свое уникальное восприятие.

Искусство и жизнь

**В** 1887 Серов написал невесте Ольге Трубниковой из Венеции о своем увлечении «мастерами XVI века Ренессанса»: «Легко им жилось, беззаботно. Я хочу таким быть – беззаботным; в нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу, хочу отрадного и буду писать только отрадное».

В январе 1889 Валентин Серов и Ольга Трубникова поженились в Петербурге, их сыновей Юру и Сашу художник изобразил позднее в картине «Дети» (1899, Русский музей, Санкт-Петербург).

Первыми моделями Серова становились близкие и знакомые ему люди: артисты, художники, писатели. Он писал портреты своих друзей: Коровина, Левитана, Репина, Лескова и Римского-Корсакова. Для каждой новой работы живописец выбирал особый стиль, подчеркивающий индивидуальные черты героев. Например, «Портрет Константина Коровина» (1891, Государственная Третьяковская галерея, Москва), своего друга, мастер создал в совершенно коровинской манере – крупным свободным мазком, используя присущие Коровину цвета и обогащая ими его личностные характеристики. Свободная поза, домашняя одежда и весь окружающий антураж верно передают облик и темперамент художника.

Совсем по-иному написан «Портрет И. И. Левитана» (1893, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Серов находит другие изобразительные средства, другой, более сдержанный колорит. Высокий лоб и аристократическая красивая рука выделяются на картине двумя световыми пятнами, все остальное погружено в спокойный коричневатый полумрак. Ни один предмет не говорит о том, что это портрет художника, хотя Левитан позировал в своей мастерской. Для Серова более важным было изобразить задумчивость и поэтичность своего друга, его постоянную грусть, меланхолию и романтичность.

С 1894 Серов состоял в Товариществе передвижных художественных выставок. С 1897 преподавал в Московском училище живописи, ваяния и зодчества. Его учениками были Павел Кузнецов, Николай Сапунов, Мартирос Сарьян, Кузьма Петров-Водкин, Николай Ульянов, Константин Юон.

«Я еще немножко пейзажист», – говорил о себе Серов. Его пейзажи лаконичны и непритязательны, но тонки по настроению, а уголки природы художник подбирал с большим вкусом. Серов работал преимущественно над образом русской деревни. Особенно полюбилась ему средняя полоса России, которую он изобразил в картинах «Октябрь»



Портрет М. А. Морозова. 1902



*Портрет Константина Коровина. 1891*



*Портрет И. И. Левитана. 1893*

(1895, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Баба в телеге» (1896, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Зимой» (1898, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), «Баба с лошадыю» (1898, Государственная Третьяковская галерея, Москва), «Полосканье белья» (1891, местонахождение неизвестно), «Стригуны на водопое» (1904, Государственная Третьяковская галерея, Москва).

С 1900 по 1904 Серов был членом объединения «Мир Искусства». Именно в это время художник увлекся образом царя-реформатора Петра I. При-

мечательна его картина «Петр I на псовой охоте» (1903, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). Молодой царь решил проучить дворян, хвалившихся успехами в псовых охотах, и доказать, что их удачи целиком и полностью зависят от мастерства холопов-псарей. Он устроил охоту, на которой не было ни одного псара, предоставив боярам самим управляться со сворой. На потеху Петру возник большой бедлам, многие «маститые охотники» падали с коней, не в состоянии справиться с собаками. Серов с большой достоверностью передал как настроение людей, так и колорит русской зимы.

Не менее интересна и другая, более поздняя

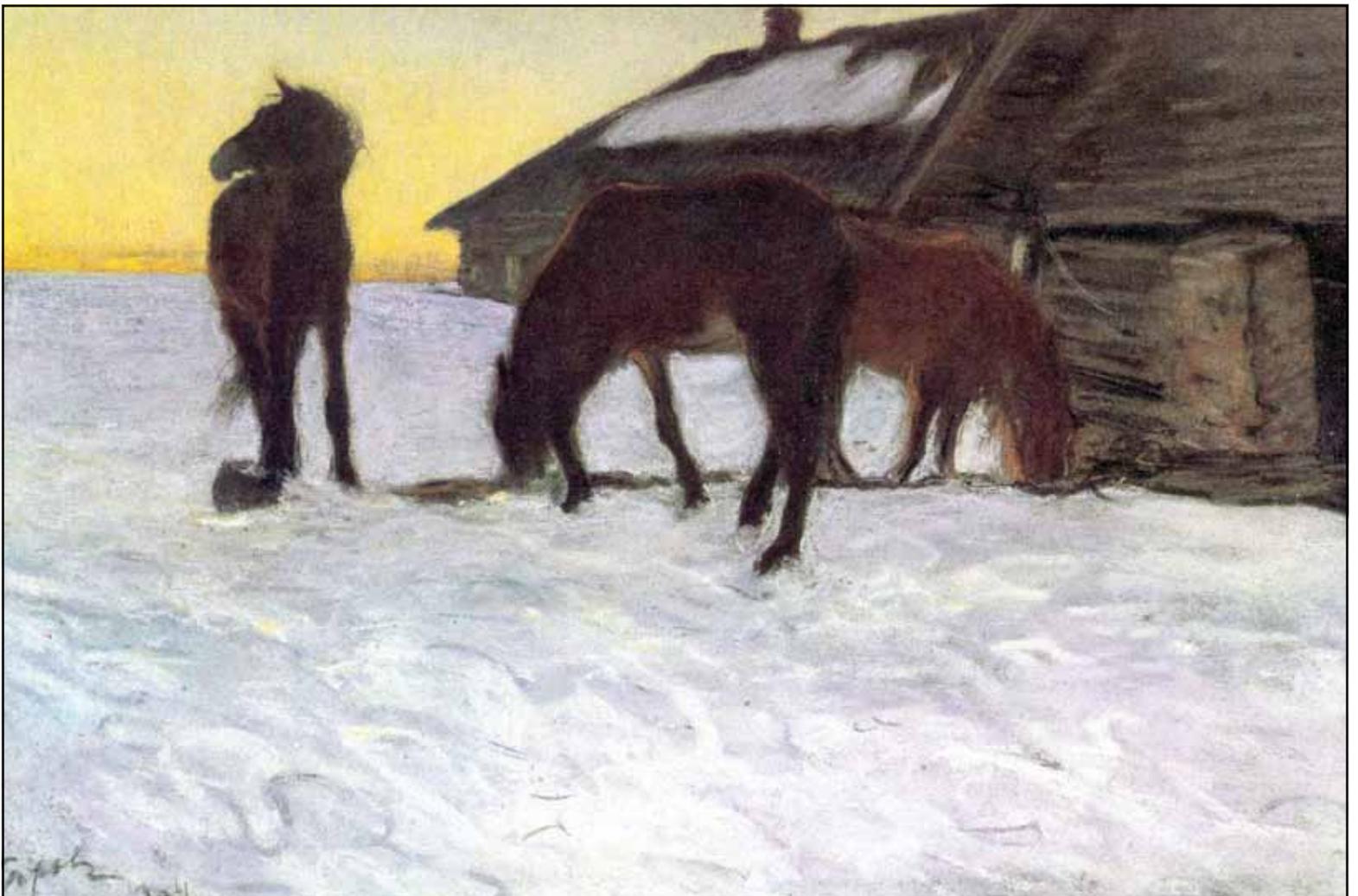


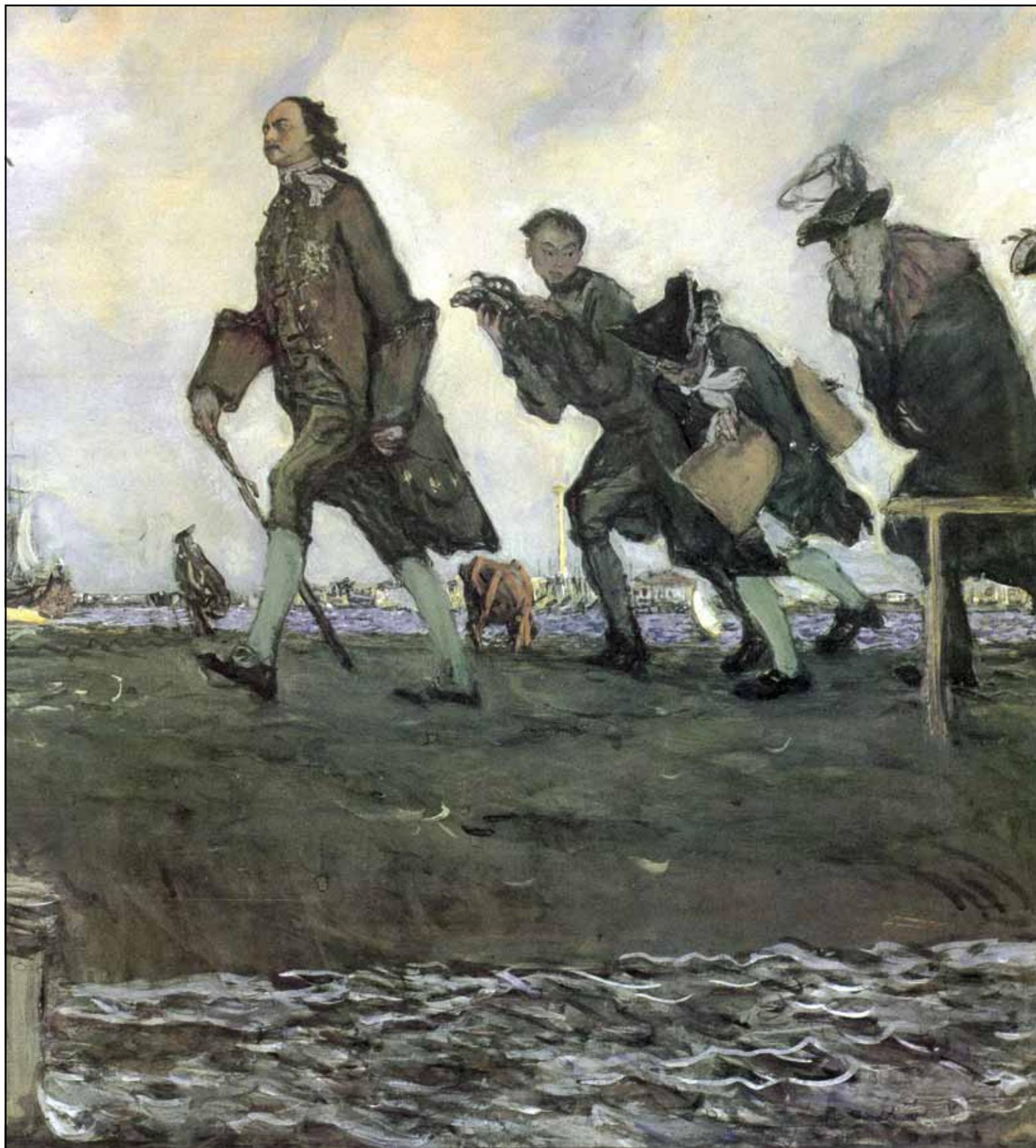
*Портрет В. И. Сурикова. Конец 1890-х*



*Вверху: Петр I на лосовой охоте. 1903*

*Внизу: Стригуны на водопое. 1904*

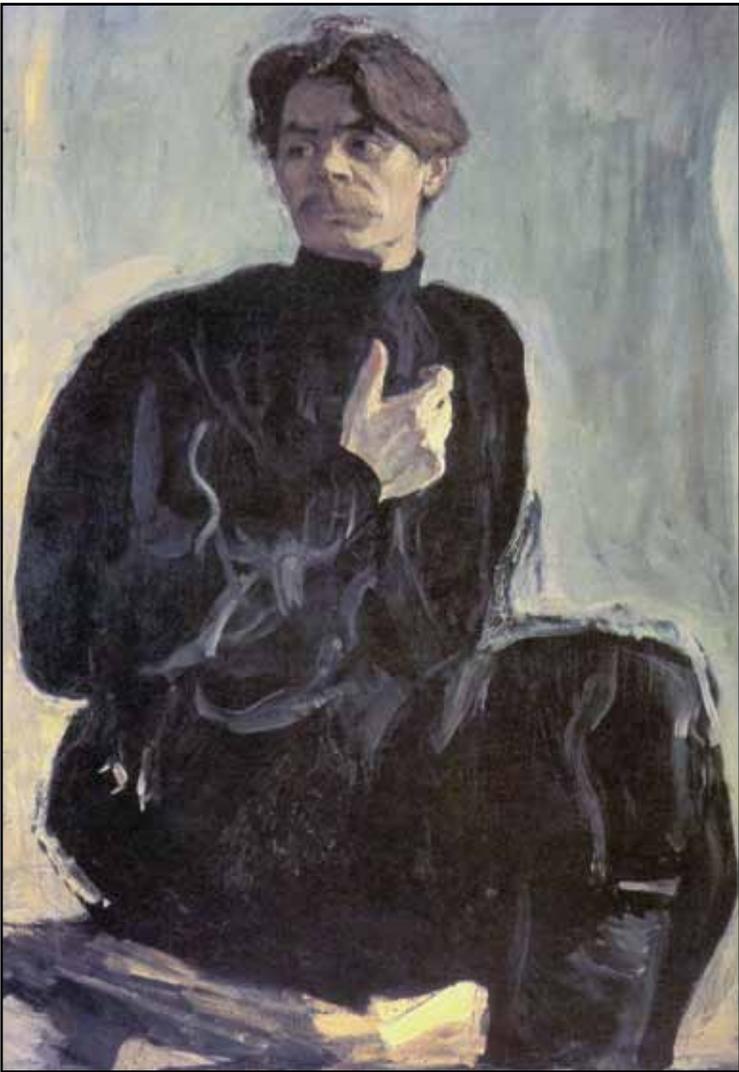




картина «Петр I» (1907, Государственная Третьяковская галерея, Москва), в которой государь стремительно шагает широким уверенным шагом навстречу ветру, почти сдувающему его свиту. Эта темпера одновременно очень пафосна и наполнена духом динамических преобразований той героической эпохи.

*Петр I. Фрагмент. 1907*

В 1903 Серов был избран действительным членом Академии художеств, которую покинул через два года в знак протеста против расстрела людей 9 января 1905. Художник принимал участие в организации сатирического журнала «Жупел», рисуя

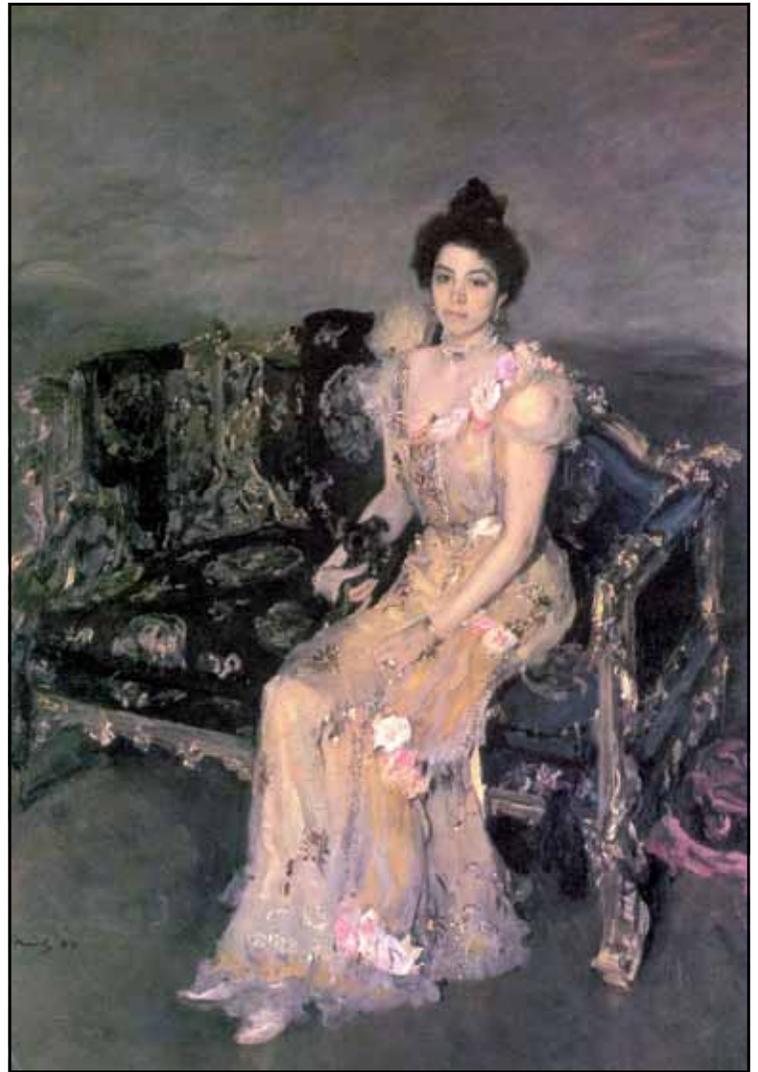


Портрет А.М. Горького. 1904

для него политические карикатуры. Почти пятнадцать лет он работал над иллюстрациями животных к басням Крылова. Эти рисунки стали любимым детищем Серова, он неоднократно их перекалькировал, тщательно подыскивая нужные черты и эмоции.

В зрелые годы мастер создал ряд шедевров русского модерна и неоклассицизма в живописи и графике. Греция, которую художник посетил в мае 1907, произвела на него огромное впечатление своими памятниками и скульптурами. Серов создал декоративные картины-панно на античные темы: «Одиссей и Навзикая» (несколько вариантов) и поэтическое сказание «Похищение Европы» (обе – 1910, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Бык-Зевс на картине – очень живой, с удивительно осмысленным взглядом, а лицо девушки, наоборот, аллегорически застывшее и бесстрастное, как античная маска.

Очень интересна работа Серова в театре. Его занавес к балету «Шехерезада» имел большой успех в Париже и Лондоне. Шедевр изобразительного искусства был создан в 1911.



Портрет С. М. Боткиной. 1899

### Слава и каторга портретиста

После 1895 Серов писал портреты по заказам буржуазной и аристократической знати. Слава портретиста стала для него настоящей кабалой и проклятием. Несмотря на огромное трудолюбие, он мечтал рисовать вовсе не светских особ, а животных, поэтому с увлечением работал над иллюстрациями к басням. И тем не менее популярность Серова-портретиста неуклонно росла вместе с ростом его мастерства.

«Портрет С. М. Боткиной» (1899, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург), как и многие другие светские портреты, говорит о ярко выраженном даре художника-психолога. Изящная Софья Боткина в шикарном золотом платье, расшитом искусственными цветами, сидит на диване, обитом синей тканью, затканной композициями цветов. Серова раздражала эта вычурная роскошь интерьера, обилие золота и сама дама, которую он назвал «скучающей барынькой», и он, как мог, наполнил свою работу иронией. Едва портрет был закончен, его тут же окрестили в свете «дама на диване в пустыне». Серов так размыл задний фон, что он действительно



*Портрет великого князя Павла Александровича. 1897*

кажется простирающимся далеко вглубь, за горизонт. Но самое любопытное в этом портрете то, что позирующую «барыньку» художник, против всех законов композиции, сместил из центра вправо, а строго в центр посадил крохотную левретку, которая прописана с большей любовью и тщательностью, чем ее роскошная и нарядная хозяйка.

Художник считал, что присутствие животных до-

бавляет натуральности вычурным и напряженным позам людей. Самый яркий пример тому – «Портрет великого князя Павла Александровича» (1897, Государственная Третьяковская галерея, Москва). Князь изображен в напряженной застывшей позе, тогда как лошадь – живая, чуткая, с умными глазами – привносит в картину динамику и естественность. Это был один из первых парадных портретов Серова, за который он получил золотую медаль «Гран-при» на Парижской всемирной выставке в 1900.



*Вверху: Одиссей и Навзикая. 1910*

*Внизу: Всадники. Эскиз занавеса к балету «Шахерезада». 1910*





Портрет графа Ф. Ф. Сумарокова-Эльстон с собакой. 1903



*Вверху: Лошади на взморье. 1905*

*Внизу: Купание коня. 1905*





*Портрет императора Николая II. 1900*

В «Портрете графа Ф. Ф. Сумарокова-Эльстон с собакой» (1903, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) Серов сам настоял на изображении любимого пса молодого графа, и тот выглядит на портрете едва ли не значительней своего хозяина. Столь же великолепен белый конь в «Портрете князя Ф. Ф. Юсупова» (1903, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург).

Кисти Серова принадлежит лучший, по признанию современников, из написанных портретов последнего русского царя – «Портрет императора Николая II» (1900, Государственная Третьяковская галерея, Москва), хотя по своему душевному складу и творческим устремлениям он менее всего подходил на роль придворного живописца. Художник был уже знаменит, имел больше заказов, чем мог выполнить, поэтому ему часто приходилось отклонять предложения. Писать портрет властителя державы Серов не хотел, но отказать императору он, разумеется, не мог. Картина долго не получалась. К тому же, императрица постоянно вмешивалась в творческий процесс и досаждала советами. Наконец, Серов не выдержал, отдал ей кисть с палитрой и предложил закончить портрет за него, раз уж она так хорошо в этом разбирается. Царю пришлось извиняться перед художником за бестактность супруги.

И все же портрет ускользал, а передаваемый образ разваливался. Серов был недоволен, его самолюбие лучшего портретиста России не позволяло закончить заведомо проигрышную работу. В конце концов, он признался государю, что не может продолжать, поскольку портрет не удастся. Николай II, облаченный в простую куртку офицера Преображенского полка, присел за стол, сложив перед собой руки, и, смирившись с ситуацией, с неподдельной грустью посмотрел на художника. Это был именно тот взгляд, который искал Серов, именно та внутренняя суть личности императора, показывающая его деликатность и уязвимость.

«Серов первым из художников уловил и запечатлел на полотне мягкость, интеллигентность и вместе с тем слабость императора...», – так через много лет отзовется о портрете Константин Коровин.

По своему исполнению портрет почти эскизен, но продуманно точен и законченно гармоничен, лиричен и прост. Все современники отмечали удивительное сходство. Легкие движения кисти, простое исполнение и неброская гамма концентрируют внимание на глазах государя. Этот взгляд не императора, а просто человека, с его заботами, тревогами и ожиданиями, делает портрет столь удачным. Оригинал был уничтожен в 1917, но сохранился в авторской реплике.

Многие работы мастера символичны, например, «Портрет актрисы М. Н. Ермоловой» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва). «Это памятник Ермоловой!» – отозвался о картине архитектор Федор Шехтель. И действительно, полотно монументально, а фигура великой актрисы напоминает скульптуру или даже колонну, устремленную ввысь. Голова прописана на фоне зеркала, в котором отражается потолок, и этим нехитрым приемом создается иллюзия вознесения силуэта, подобно кариатиде. Камерность и монохромность портрета подчеркивает печать исключительности и гордого одиночества творческой личности, одновременно возводя ее на пьедестал.

Художник часто писал артистов в их театральных амбюла. Им были созданы «Портрет Шаляпина» (1905, Государственная Третьяковская галерея, Москва), который и в жизни не выходил из привычного сценического образа, «Портрет Франческо Таманьо» (1903, Государственная Третьяковская галерея, Москва) – великолепного певца в театральном берете, с символическим отблеском золота на горле. Но венцом стал «Портрет Иды Рубинштейн» (1910, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург) в образе Клеопатры.

Хореограф Михаил Фокин считал внешность Иды Рубинштейн незаменимой для модных балетов «Клеопатра» и «Шехерезада» в знаменитых Дягилевских сезонах. В ней была харизматическая утонченность



модерна в стиле «а-ля Бердслей» и точное соответствие вкусам той эпохи. Ида появлялась в Клеопатре, едва прикрытая прозрачным покрывалом, придуманным для этой роли Львом Бакстом.

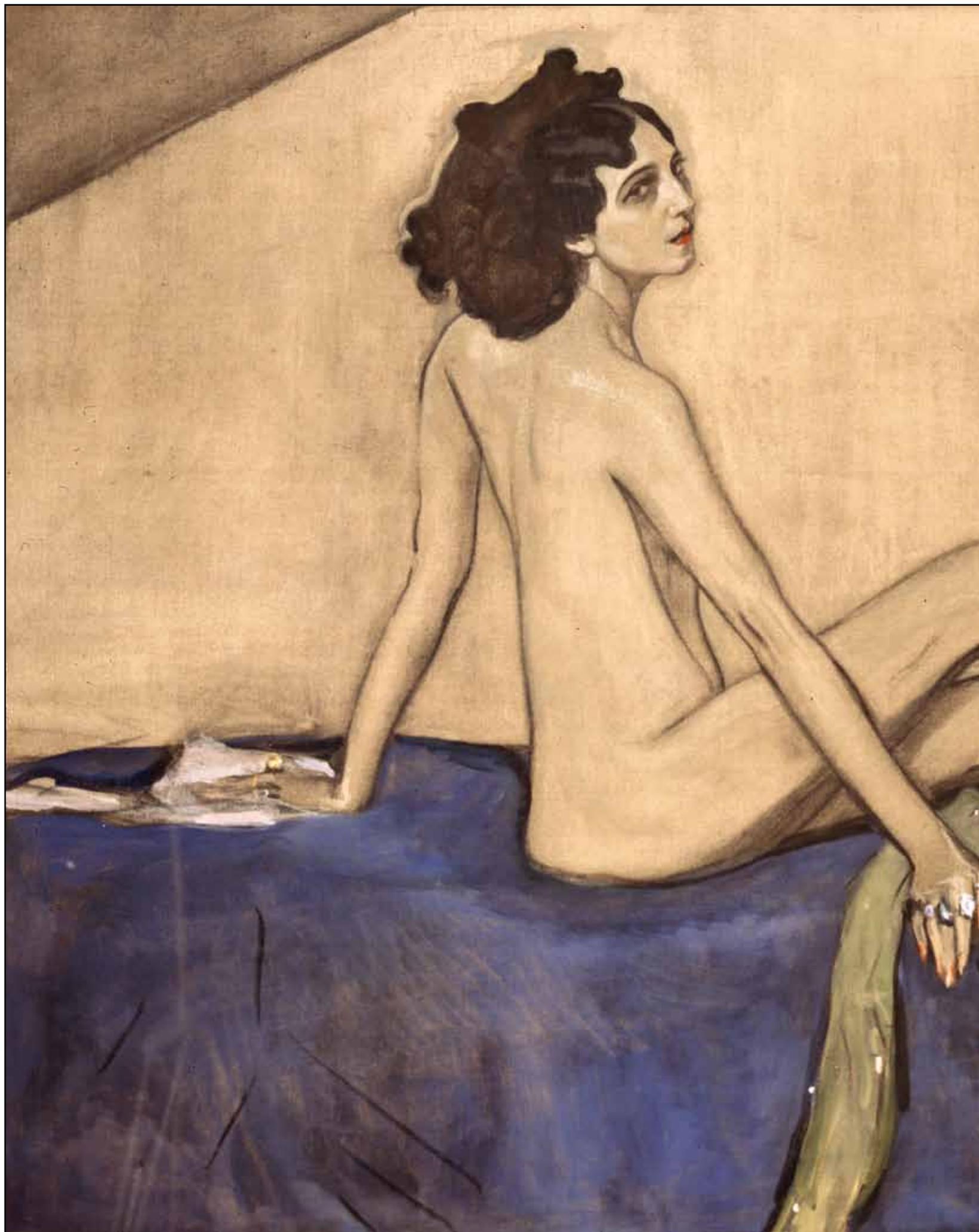
Серов совместил на холсте искусство и жизнь, соединив театральные образы со стильным, восточно-экзотическим обликом самой балерины. Он увидел в Иде Рубинштейн «Египет и Ассирию», представив публике древнюю мифологему об «ожившем архаическом барельефе». Клеопатра и Зобеида навеки слились в силуэте Иды, Египет сплавился с Востоком на тонкой грани реальности и вымысла. Но живой человек на этой парадоксальной грани между «правдой искусства» и «театром жизни» оказывается беззащитным в своей обнаженности. «Прекрасная нагота» мифологической героини трансформируется в бесстыдную «раздетость» конкретного человека – и это самая пронзительная нота портрета.

«Бедная Ида моя Рубинштейн... бедная, голая...», – замечает Серов, описывая скандал, когда, вопреки всеобщему негодованию, портрет был приобретен Музеем Александра III. Четко обозначенные контуры хрупкого тела придают всей фигуре вид рельефа на плоском фоне. Зеленый шарф, почти свитый в жгут, струится по тонким щиколоткам, как змея в смертный час Клеопатры, и, таким образом, в портрет незначай вплетается тема смерти. Взгляд почти отсутствующий, потусторонний, прощальный, остановленный художником в то крайнее мгновение, когда ракурс поворота еще позволяет соприкоснуться взорами. Это последний, уже обреченный взгляд Клеопатры, посылаемый в этот мир перед тем, как навеки стать камнем.

Репина полотно огушило, как громовой удар среди ясного неба: «...и, как Венера из раковины, предстала «Ида Рубинштейн»... Мне показалось, что потолок нашего щепочного павильона обрушился на меня и придавил к земле; я стоял с языком, прилипнувшим к гортани...», – вспоминал художник. Однако светская критика подвергла картину безжалостному разносу: «декадентщина», «уродство», «скверное подражание Матиссу». И все же, несмотря на бурные критические высказывания, Серов очень гордился своей работой.

Создавая новые портреты, художник стремился избегать любых повторений позы, жеста, ракурса. Он долго присматривался к очередной модели, делал эскизы, искал наиболее характерную для героя позу и самый подходящий интерьер. Так, для портрета супруги известного антиквара Владимира Гиршмана очень долго подбирался соответствующий антураж, который бы подчеркнул изящество и лоск этой

*Портрет актрисы М. Н. Ермоловой. 1905*



*Портрет Гиды Рубинштейн. 1910*





*Портрет Г. А. Гиришман. 1907*

светской львицы и не умалил, не упростил ее блистательной красоты. Серов с большой симпатией относился к Генриетте Леопольдовне, находя ее «умной, образованной, культурной, простой и скромной, без замашек богатых выскочек и очень симпатичной». «Портрет Г. А. Гиришман» (1907, Государственная Третьяковская галерея, Москва) являет собой смысловой и живописный шедевр.

На холсте изображена роскошная дама в строгом черном костюме, которая словно только что встала от туалетного столика и обернулась к другому зеркалу, – к художнику и зрителю. Возможно, она хотела осмотреть себя в полный рост, но между ней и вторым овальным зеркалом находился живописец, который остановил этот поворот своей талантливой кистью и зафиксировал навсегда строгий взыскательный взгляд, обратив его к нам. Генриетта Леопольдовна вглядывается в зрителя, как в зеркало, ее



*У переправы. 1905*

требовательный взгляд будто адресуется тем, кто будет смотреть на нее через века. Строгий костюм освежает лишь полоска белоснежного боа, кокетливо поправляемая лилейной ручкой, унизанной перстнями. Вторая рука в изящном изгибе опирается на столик.

Серов создал в картине игру зеркал, двойное отражение, заметное только со стороны художника и открытое им зрителю. Помимо отражающейся в зеркале спины Гиршман, он изобразил и ее расплывчатую уменьшенную копию в дальнем зеркале, замкнув, таким образом, круг и показав в отражении то, что находится за пределами полотна портрета. Но и этого живописцу показалось мало: он поместил на край зеркала и картины свой автопортрет, искаженный огранкой, но все же ясно читаемый. Картина является единственным в творчестве Серова диалогом модели и художника, напряженность лица которого показывает, как сложна и ответственна его работа.

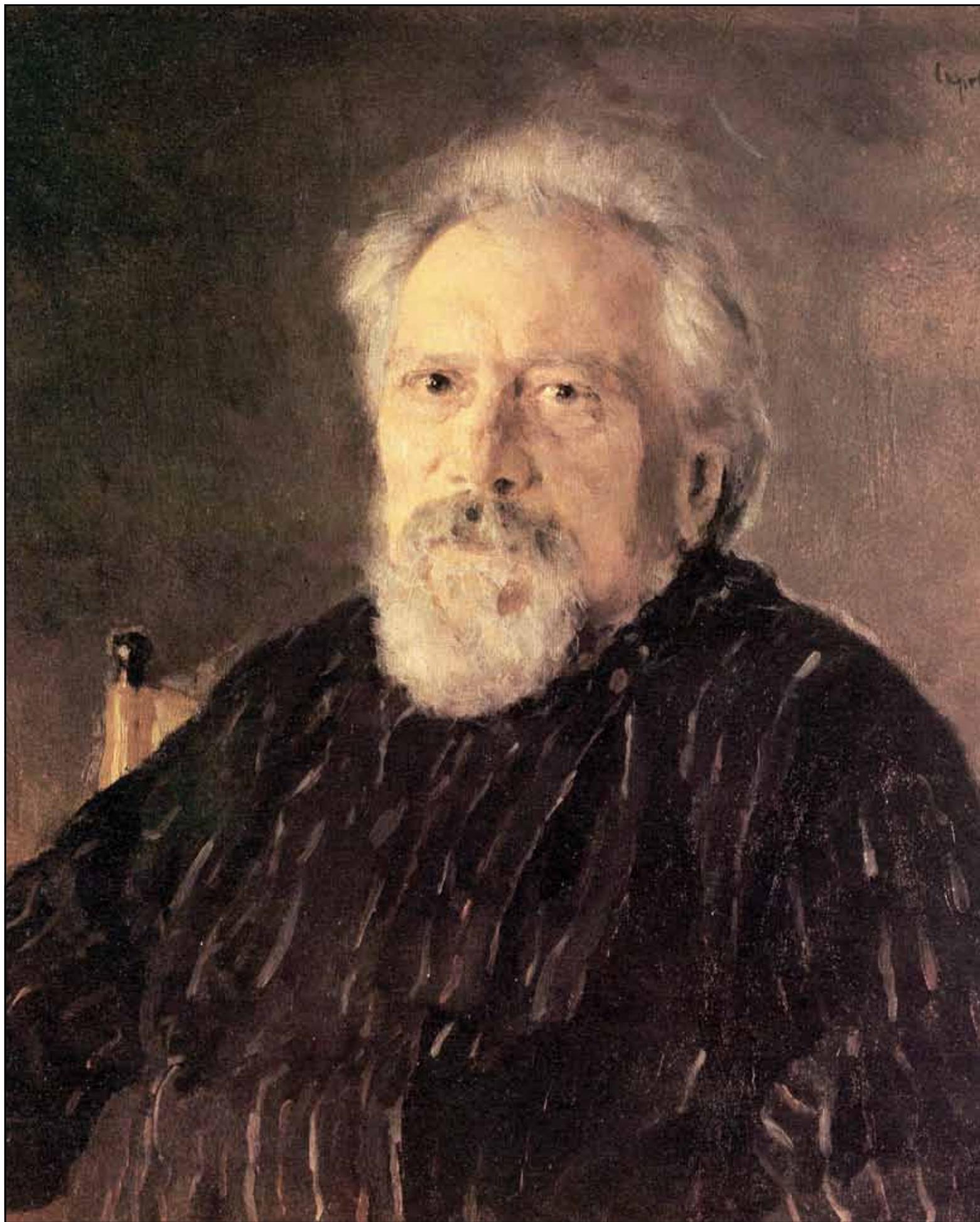
Этот взгляд-рентген мастера так страшил многих светских особ, что они боялись позировать ему. Художник всегда отчетливо видел и беспристрастно вы-

давал миру суть портретируемого человека. Все знали, что позировать Серову «опасно», хотя живописец никогда не обманывал ожиданий своих заказчиков, создавая великолепные и очень похожие портреты, которыми те могли гордиться. Но мастер сам признавал, что его интересует не столько позирующий человек, сколько его характеристика, которую можно отразить в портрете. Выявленное в героях часто бывало столь неожиданным, что его неоднократно упрекали в шаржировании. «Что делать, если шарж сидит в самой модели, я-то чем виноват? Я только высмотрел, подметил», — отвечал он.

Таким тонко исполненным и продуманно обставленным шаржем, по сути, является «Портрет княгини О. К. Орловой» (1911, Государственный Русский музей, Санкт-Петербург). «Она не могла стоять, ходить, сидеть, говорить без особых ужимок, подчеркивавших, что она не просто какая-нибудь рядовая аристократка, а... первейшая при дворе дама», —



*Портрет княгини О. К. Орловой. 1911*

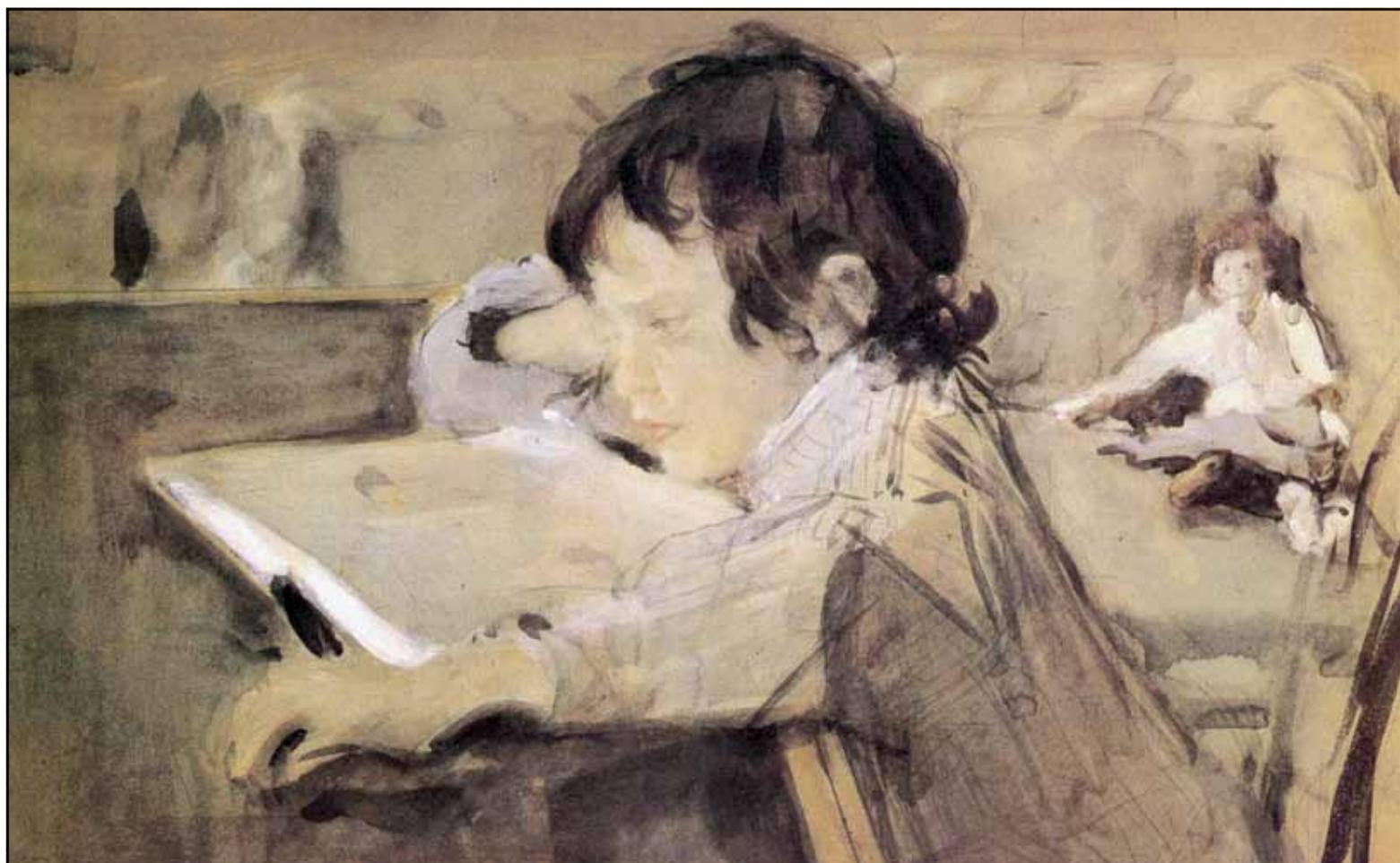


*Портрет Н.С. Лескова. 1894*



Вверху: *Солдатушки, бравы ребятаушки! Где же ваша слава?* 1905

Внизу: *Саша Серов*. 1897





*Портрет Н. С. Позднякова. 1908*

писал об Ольге Орловой Игорь Грабарь. По отзывам современников, женщина не отличалась высоким интеллектом, почти не интересовалась искусством, но была самой элегантной модницей Петербурга, тратила целые состояния на шикарные парижские туалеты. Ее многочисленные поклонники сочли Серова, бывшего в то время на пике популярности, достойным чести увековечить облик этой светской супермодели начала XX века.

Первым делом художник довел до абсурда позу княгини, усадив высокую и стройную Орлову на низкий пуфик – так, что острые колени торчали вперед и вверх. Манто слегка сползло, обнажая изящное плечо, а рукой, словно играя ниткой жемчуга, героиня двусмысленным жестом указывает на себя, подчеркивая важность и значительность собственной персоны. Центральное место в портрете занимает огромная черная шляпа, которой явно слишком много. Она прихлопывает модель, опуская ее композиционно

еще ниже. По замыслу, княгиня словно присела на минутку в ожидании экипажа, уже полностью готовая к выходу. На ее лице застыло привычное выражение нервной досады из-за необходимости ждать: высокие брови недоуменно подняты, подбородок высокомерно вскинут. Даже находясь в одиночестве ожидания, Орлова держит вычурную осанку, ее вызывающая надменность почти вульгарна, а изысканность светской львицы манерна и неестественна.

Позади княгини стоит большая ваза, почти повторяющая силуэт модели. Изображая на стене тень от этого предмета, Серов, вопреки фотографической точности своего глаза, словно умышленно ее искажает. Своими очертаниями тень больше напоминает Орлову в огромной шляпе. Мастер тем самым тонко намекнул, что его героиня так же пуста, как и эта ваза.

Княгиня и ее поклонники были разочарованы



*Портрет П. А. Морозова. 1910*

результатом, хотя портретист весьма тщательно изобразил и тончайшие складки ткани, и дорогой отлив меха, и роскошь окружающей обстановки. Серова обвиняли в субъективности к модели и сетовали на то, что он не использовал ее выгодные черты – изящность и высокий рост, буквально сложив княгиню пополам. Но это полотно лишнее раз доказывало проницательность художника. Заказчица подарила портрет Музею Александра III (ныне Государственный Русский музей в Санкт-Петербурге) с условием, чтобы он не экспонировался в одном зале с портретом обнаженной Иды Рубинштейн.

«Валентин Александрович отличался совершенно исключительной простотой, прямоотой и, несмотря на свой, по виду мягкий характер, умел отстаивать свои взгляды и не поступался своими убеждениями», – писал в воспоминаниях о Серо-

ве его друг Владимир Дмитриевич фон Дервиз...

Утром 22 ноября 1911 Серов спешил на портретный сеанс к Щербатовым, но по дороге упал и умер от приступа стенокардии. Находясь в самом расцвете творчества, живописец очень много работал. Поэт Валерий Брюсов, преклоняющийся перед талантом мастера, писал: «Серов был реалистом в лучшем значении этого слова. Он видел безошибочно тайную правду жизни, и то, что он писал, выявляло самую сущность явлений, которую другие глаза увидеть не умеют».

Прожив всего сорок шесть лет, тридцать из них Валентин Серов вдохновенно вплел в полотно Серебряного века золотые мазки своих солнечных шедевров.



Портрет В. О. Гиримана. 1911

## Список иллюстраций:

- стр. 3 – Портрет С. М. Лукомской. 1900. Бумага на картоне, акварель, белла. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 4 – Автопортрет. 1880-е. Холст, масло. Частное собрание
- стр. 5 – Портрет Н. Я. Дервиз с ребенком. 1888–1889. Железо, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 6 – Портрет Анджело Мазини. 1890. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 7 – Портрет князя Ф. Ф. Юсупова. 1903. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 8 – Октябрь. Домотканово. 1892. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 9 – Летом. 1895. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 10 – Портрет великой княжны Ольги Александровны. 1893. Холст, темпера. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 11 – Портрет графини В. В. Музиной-Пушкиной. 1895. Бумага, пастель. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 12 – Баба в телеге. 1896. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 13 – Зимой. 1898. Бумага, пастель, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 14 – Осенний вечер в Домотканово. 1886. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 15 – Зброшенный пруд в Домотканово. 1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 16 – Волы. 1885. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 17 – Баба с лошадаы. 1898. Бумага на картоне, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 18 – Девочка с персиками. 1887. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 19 – Петр II и цесаревна Елизавета на псовой охоте. 1900. Картон, темпера, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 20 – Портрет Мики Морозова. 1901. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 21 – Девушка, освещенная солнцем. 1888. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 22 – Дети. 1899. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 23 – Портрет княгини З. Н. Юсуповой. 1902. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 24 – Портрет И. С. Остроухова. 1902. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 25 – Портрет М. А. Морозова. 1902. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 26 – Портрет Константина Коровина. 1891. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 27 – Портрет И. И. Левитана. 1893. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 28 – Портрет В. И. Сурикова. Конец 1890-х. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 29 – Петр I на псовой охоте. 1903. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Стригуны на водоопе. 1904. Бумага на картоне, пастель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 30 – Петр I. Фрагмент. 1907. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 31 – Портрет А. М. Горького. 1904. Холст, масло. Музей-квартира А.М. Горького, Москва
- Портрет С. М. Боткиной. 1899. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 32 – Портрет великого князя Павла Александровича. 1897. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 33 – Одиссей и Навзикая. 1910. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- Всадники. Эскиз занавеса к балету «Шахерезада». 1910. Картон, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 34 – Портрет графа Ф. Ф. Сумарокова-Эльстон с собакой. 1903. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 35 – Купание коня. 1905. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Лошади на взморье. 1905. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 36 – Портрет императора Николая II. 1900. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 37 – Портрет актрисы М. Н. Ермоловой. 1905. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 38 – 39 – Портрет Иды Рубинштейн. 1910. Холст, темпера, уголь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 40 – Портрет Г. А. Гиршман. 1907. Холст, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 41 – У переправы. 1905. Бумага, акварель. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 42 – Портрет княгини О. К. Орловой. 1911. Холст, масло. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- стр. 43 – Портрет Н. С. Лескова. 1894. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 44 – Солдагушки, бравы ребятушки! Где же ваша слава? 1905. Картон, пастель, гуашь. Государственный Русский музей, Санкт-Петербург
- Саша Серов. 1897. Бумага, акварель, белла. Частное собрание
- стр. 45 – Портрет Н. С. Позднякова. 1908. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 46 – Портрет И. А. Морозова. 1910. Картон, темпера. Государственная Третьяковская галерея, Москва
- стр. 47 – Портрет В. О. Гиршмана. 1911. Холст, масло. Государственная Третьяковская галерея, Москва

Издание подготовлено  
ООО «Издательство «Директ-Медиа»  
по заказу  
ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»

---

**ИЗДАТЕЛЬСТВО  
«ДИРЕКТ-МЕДИА»**

Генеральный директор: *К. Костюк*  
Главный редактор: *А. Барагамян*  
Автор текста: *В. Баева*  
Корректор: *Е. Иванова*  
Дизайн оригинал-макета: *COOLish*

Адрес издательства: 117342, Москва,  
ул. Обручева, д.34/63, стр.1  
E-mail: [editor@directmedia.ru](mailto:editor@directmedia.ru)  
[www.directmedia.ru](http://www.directmedia.ru)

---

**ТОМ 11 «Валентин Александрович Серов»**

© Издательство «Директ-Медиа», 2009.  
© ЗАО «Издательский дом  
«Комсомольская правда», 2009, дизайн обложки  
Обложка: **Валентин Александрович Серов**  
**«Девочка с персиками»**

Издатель:  
**ЗАО «Издательский дом «Комсомольская правда»**

125993 г. Москва,  
ул. Старый Петровско-Разумовский проезд, 1/23

---

Отпечатано: AS PRESES NAMS, Латвия  
Balasta dambis, 3, Riga, LV-1048.  
[www.presesnams.lv](http://www.presesnams.lv)

Подписано в печать 17.11.2009  
Формат 70x100/8  
Бумага мелованная  
Печать офсетная. Печ. л 3,0  
№