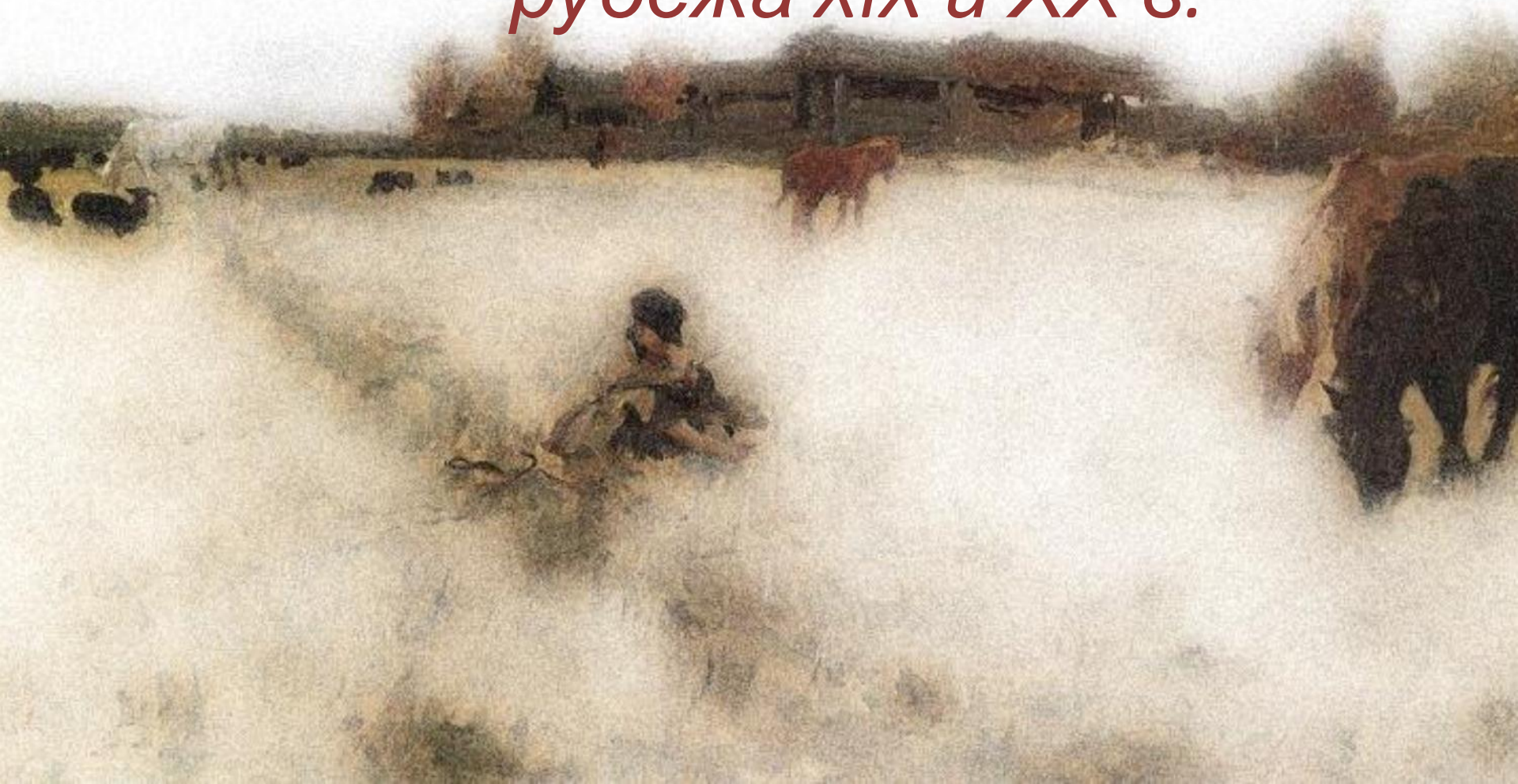


*Значение творчества В. А.
Серова для развития
отечественной живописи
рубежа XIX и XX в.*





Одним из самых крупных художников, новатором русской живописи на рубеже веков явился Валентин Александрович Серов (1865-1911).

Его «Девочка с персиками» (портрет Веруши Мамонтовой, 1887, Государственная Третьяковская галерея) и «Девушка, освещенная солнцем» (портрет Маши Симанович, 1888, Государственная Третьяковская галерея) - целый этап в русской живописи.

Серов родился 19 января 1865 года в Петербурге. Он воспитывался в среде выдающихся деятелей русской музыкальной культуры: отцом художника был известный композитор А.Н. Серов, матерью - пианистка, композитор и общественный деятель В.С. Бергман-Серова.

Серов состоял вольнослушателем в Академии художеств в Петербурге, где основным его учителем являлся П.П. Чистяков. В 1885 году за этюд с натуры получил малую серебряную медаль. Не ограничиваясь курсом Академии, молодой художник с 1882 года занимался по вечерам в частной мастерской Чистякова и одновременно самостоятельно работал с В.Д. Дервизом и М.А. Врубелем в мастерской последнего. Оставив в 1885 году Академию, не окончив полного курса, Серов всецело посвятил себя творчеству.



В. Серов становится активным участником абрамцевского кружка. В Абрамцеве и были написаны два портрета, с которых началась слава Серова, вошедшего в искусство со своим собственным, светлым и поэтичным взглядом на мир.

Ученик Репина, наследник лучших традиций русской реалистической школы, Серов с самого начала своей творческой деятельности выступает как принципиальный новатор и таким остается до конца. Он заявляет о себе как сложившийся мастер в 1887 году картиной «Девочка с персиками».



Вера Мамонтова сидит в спокойной позе за столом, перед ней на белой скатерти раскиданы персики. Она сама и все предметы представлены в сложнейшей световоздушной среде. Солнечные блики ложатся на скатерть, на одежду, настенную тарелку, нож.

Изображенная девочка, сидящая за столом, находится в органичном единстве со всем этим вещным миром, в гармонии с ним, полна

жизненной трепетности, внутреннего движения. Это произведение стало этапным для всего русского искусства в целом.



Художник как бы решительно вырвался из «темного царства» и обратил свой взор к тому, что безусловно отрадно, к тому, что положительно не в силу своего морального превосходства над гнетом жизненных обстоятельств, а в силу своей красоты. Мы знаем, что и прежде русское искусство обращалось к положительному в жизни.

Положительное, таким образом, было неким преодолением, моральной заслугой, неизбежно связанной с созерцанием цепи утрат, которой куплена эта победа, что лишало явление положительного идеала гармонии и полноты счастья. Если же художникам и приходилось обращаться к образам неомраченным, радостным и светлым (а это чаще всего были образы природы), то они либо окрашивались тонами идиллической мечтательности, как, например, в «Московском дворике» Поленова, либо имели театрально инсценированный характер, как в пейзажах Куинджи.

Серов дал прекрасному и счастливому в жизни прекрасную и счастливую живопись, реалистические средства воплощения. Именно в этом и заключалась новаторская роль его «Девочки с персиками». Юность, весна жизни - тема этого произведения. Сама живопись здесь словно пронизана тем радостным, светлым оживлением, которое сквозит в облике героини. Пейзаж, интерьер, натюрморт, портрет - жанровые слагаемые этого произведения, образующие некий новый жанровый сплав, в чем проявляется существенная для искусства рубежа веков тенденция к упразднению прежних жанровых границ.



Годом позже Серов создает портрет своей кузины Маши Симанович - «Девушка, освещенная солнцем». В обоих портретах Серов, наряду с Коровиным, дает образец импрессионистической живописи. В «Девушке, освещенной солнцем», написанной прямо на открытом воздухе, еще в большей мере сказались принципы пленэрной живописи. Цвета здесь даны в сложном взаимодействии друг с другом, они прекрасно передают атмосферу летнего дня, цветовые рефлексы, создающие иллюзию скользящих сквозь листву солнечных лучей. Серов отходит от критического реализма своего учителя Репина к «реализму поэтическому». Образы Веры Мамонтовой и Маши Симанович пронизаны ощущением радости жизни, светлого чувства бытия, яркой победной юности. Это достигнуто «легкой» импрессионистической живописью, для которой столь свойственен «принцип случайного», лепка формы динамичным, свободным мазком, создающим впечатление сложной световоздушной среды.

Его композиция никогда не теряет устойчивости, массы всегда находятся в равновесии. А главное, он не теряет цельной обобщенной характеристики модели. Уже в «Девушке, освещенной солнцем» намечается отход от импрессионистической «нормы». Как бы предвидя заложенную в импрессионизме тенденцию к дроблению цветного пятна, Серов в противовес этому сгущает цвет в плотные густые массы, зрительно утяжеляет фактуру живописи, сообщает изображенному состоянию неопределенную временную длительность.



Серов жил, главным образом, в Москве и Петербурге, совершая поездки по России и за границу. Для изучения искусства старых и современных западных мастеров художник побывал в 1885 г. в Мюнхене и Амстердаме, в 1887 г. - в Венеции, Флоренции и Милане, в 1904 г. - снова в Италии. С 1889 года по 1911 неоднократно посещал Париж. В 1907 году, совместно с Л.С. Бакстом, путешествовал по Греции.

На протяжении 90-х годов Серов в своем портретном творчестве постоянно обращается к образам писателей, артистов, художников (портреты итальянских певцов Мазини и Таманьо, писателя Н.С. Лескова, художников К.А. Коровина, И.И. Левитана).



Портрет писателя А.М.Горького.
1905

Линия художественного портрета в творчестве Серова достигает кульминации в портретах А.М. Горького (Музей А.М. Горького, Москва), М.Н. Ермоловой и Ф.И. Шаляпина (Государственная Третьяковская галерея), исполненных в 1904-1905 годах. Серов продолжает здесь традицию, идущую от Перова, Крамского, Репина, в создании портретов крупнейших представителей русской творческой интеллигенции. Но если у предшественников Серова изображенный художник, писатель, артист - это по преимуществу «труженик мысли», зоркий наблюдатель или выразитель чаяний униженных и оскорбленных с печатью «думы не о своем горе», то у Серова художник в широком смысле - «глашатай истин вековых». Это иная концепция творческой личности, причастная к возрожденным в атмосфере символизма романтическим представлениям о



"Портрет актрисы Марии Николаевны Ермоловой". 1905 г.




«Портрет Ф. И. Шаляпина». 1905 г.

Именно так изображена Серовым *М.Н. Ермолова* - отрешенной от всего буднично-житейского, со взором пророчицы. Античную колонну, вернее, классическую статую напоминает фигура Ермоловой, что еще более усиливается вертикальным форматом холста. Но главным остается лицо - красивое, гордое, отрешенное от всего мелочного и суетного. Колорит решен всего в двух цветах: черном и сером, но во множестве оттенков.



Эта правда образа, созданная не повествовательными, а чисто живописными средствами, соответствовала самой личности Ермоловой, которая своей сдержанной, но глубоко проникновенной игрой потрясала молодежь в бурные предреволюционные годы и в годы первой российской революции.





Серов обратился к парадному портрету в середине 1890-х годов, когда, став модным портретистом, он должен был писать портреты светской знати и российских буржуа. Серов с какой-то многозначительной настойчивостью сопровождает героев своих светских парадных портретов неизменным изображением животных - лошадей и комнатных собачонок. Непроизвольные гримасы на умных мордах животных оттеняют деланность, фальшивость лиц их хозяев. Животные в портретах Серова - это как бы ироническая, подчас злая насмешка художника над людьми.



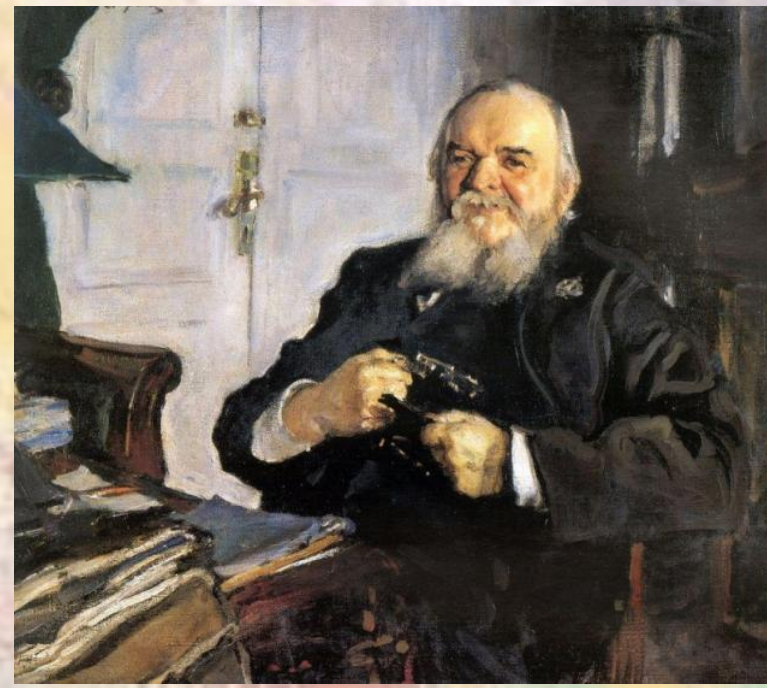
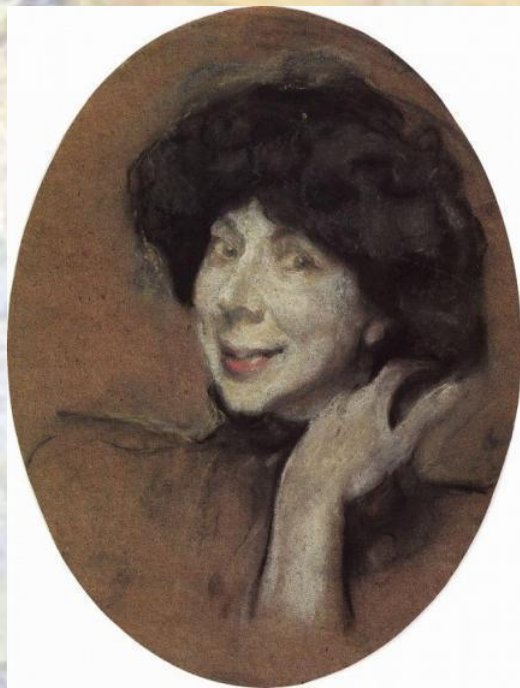
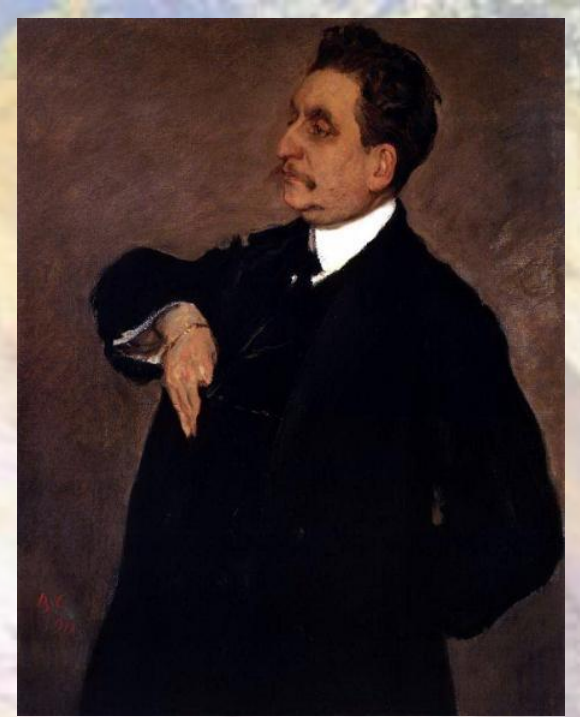
Уже здесь предчувствуются те элементы гротеска, которые проявятся в поздних портретах Серова. Среди них один из самых замечательных - портрет княгини О.К. Орловой (1911, Государственный Русский Музей), который очень хорошо показывает, что значило в устах Серова выражение «делать характеристику». Все в этом портрете поставлено на грань парадокса, все обратимо в свою противоположность. Эффектная вычурность позы, подчеркнутая игрой острых угловатых линий силуэта, граничит с вызывающей крикливостью журнальной картинки, аристократический изыск - с вульгарным шиком. Утрирование некоторых деталей - огромная шляпа, слишком длинная спина, острый угол колена - позволяют мастеру создать почти гротескный образ.

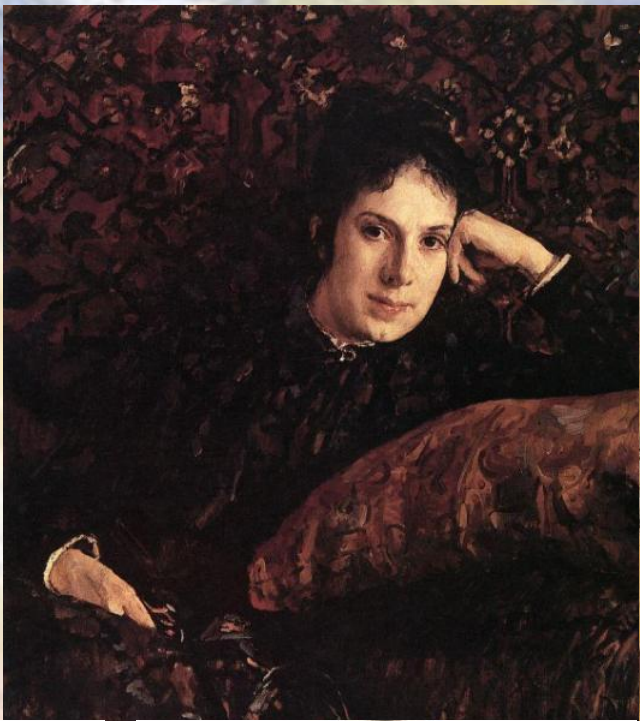
Сама мотивировка парадной импозантности этого портрета насквозь иронична. Качество, в силу которого героиня портрета может претендовать на ту степень общественного внимания, которую предполагает репрезентативная форма парадного портрета, это то, что Орлова представляет собой в своем роде образцовый «экземпляр» модной дамы в стиле модерн. Парадность этого портрета соотнесена с начинавшей именно тогда завоевывать прочное место в обиходе современного человека эстетикой уличной витрины, сквозь стекло которой Орлова, кажется, озирает толпу случайных зрителей. В этой вызывающей откровенности картинного позирования, которое не может продолжаться долго, - ощущение непостоянства маскарадного спектакля. Беспощадной выверенностью каждого элемента изображения выносится приговор мишурному блеску пышно увядающего аристократизма.

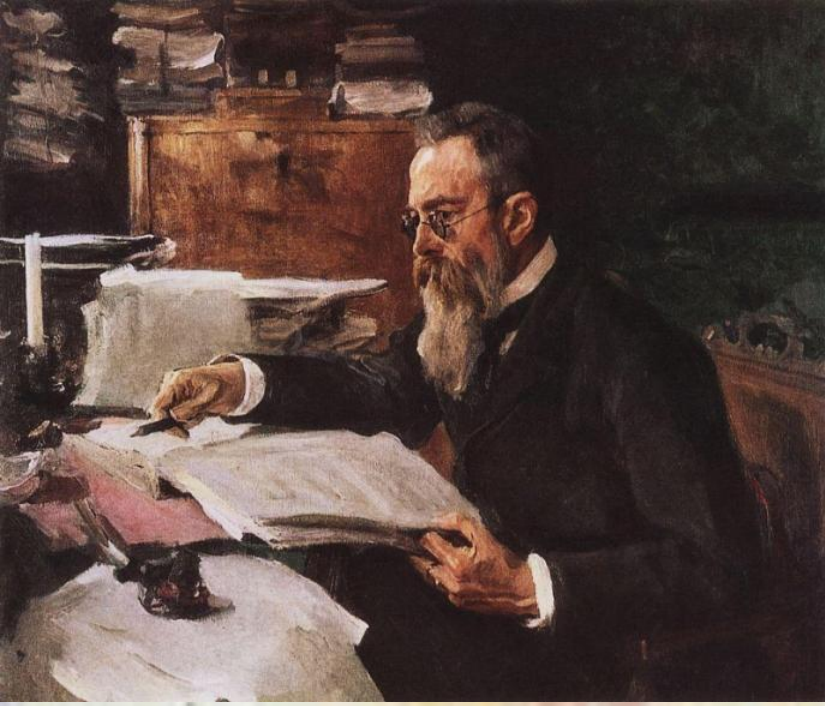
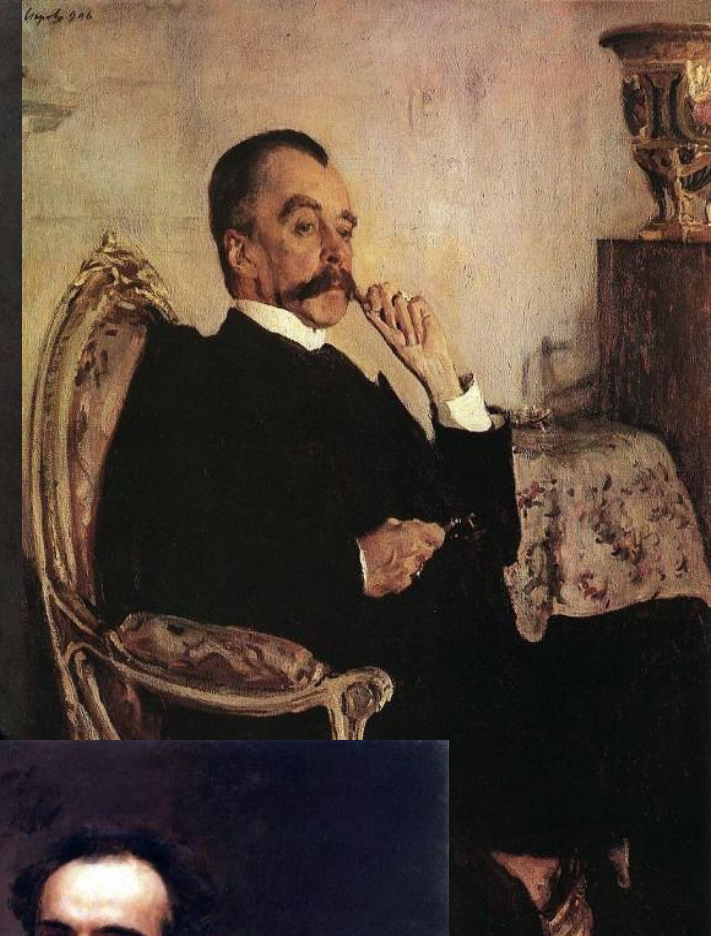


Иного рода, но столь же заостренной парадоксальностью отмечен портрет Иды Рубинштейн (1910, Государственный Русский Музей) - знаменитой русской танцовщицы, блиставшей в экзотических постановках дягилевской балетной антрепризы в Париже. Парадоксальность заключена уже в самом объединении двух эстетически полярных тем: отвлеченно-идеальной - обнаженная женская модель - с индивидуально-конкретной портретной темой. Женская нагота - это в каждую эпоху формируемый искусством нарицательный образ, канон красоты, в силу своей собирательно-народовой природы всегда тяготевающий к мифологическим олицетворениям.









Особая тема в творчестве Серова - крестьянская. В его крестьянском жанре, в таких работах, как «В деревне. **Баба с лошадью**» (бумага на картоне, пастель, 1898, Государственная Третьяковская галерея), нет передвижнической социальной заостренности, но есть ощущение красоты и гармоничности крестьянского быта, восхищение здоровой красотой русского народа. Особенно изысканны зимние пейзажи с их серебристо жемчужной гаммой красок.





Зимой.
1898



Зима в Абрамцево. Церковь.
1886



Октябрь. Домотканово.
1895



Баба в телеге.
1896

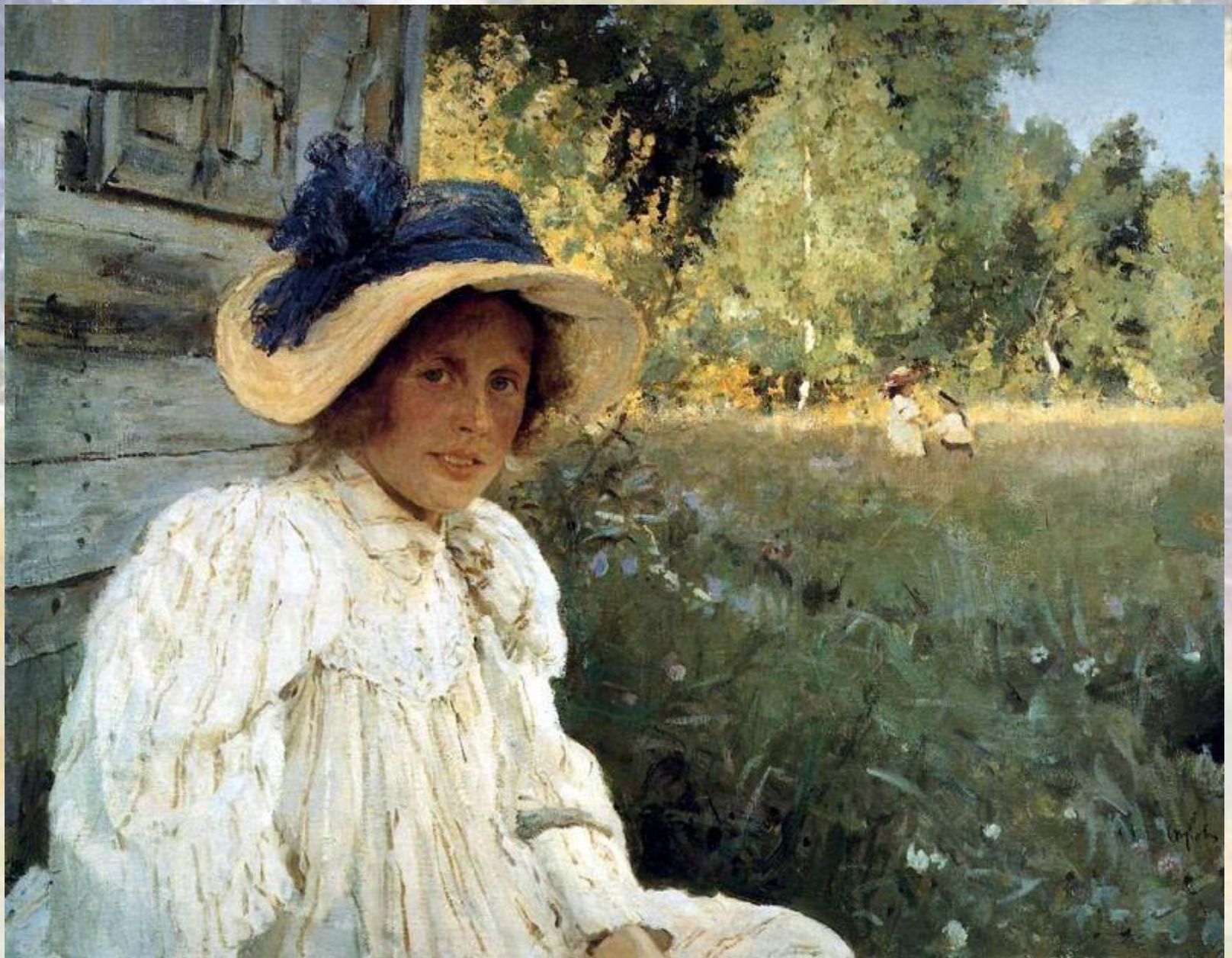


Сараи.
1901



Стог сена.
1901





Летом (Портрет О. Ф. Серовой).
1895

Совершенно по своему Серов трактовал историческую тему: «царские охоты» с увеселительными прогулками Елизаветы и Екатерины II переданы художником взглядом нового времени, ироничным, но и неизменно восхищающимся красотой быта XVIII века. Интерес к XVIII веку возник у Серова под влиянием «Мира искусства» и в связи с работой над изданием «Истории великокняжеской, царской и императорской охоты на Руси». Серов был глубоко думающим художником, постоянно ищущим новые формы художественного претворения реальности, используя в своих исторических работах принципы модерна.



Самая значительная из композиций Серова на исторические темы - «Петр I» (1907, Государственная Третьяковская галерея). Исследователями давно была отмечена глубина связи этого произведения Серова с революцией 1905 года, которая сообщила восприятию художником истории иной масштаб - масштаб эпохальных кризисных перемен, вывела его на простор широких символических обобщений.

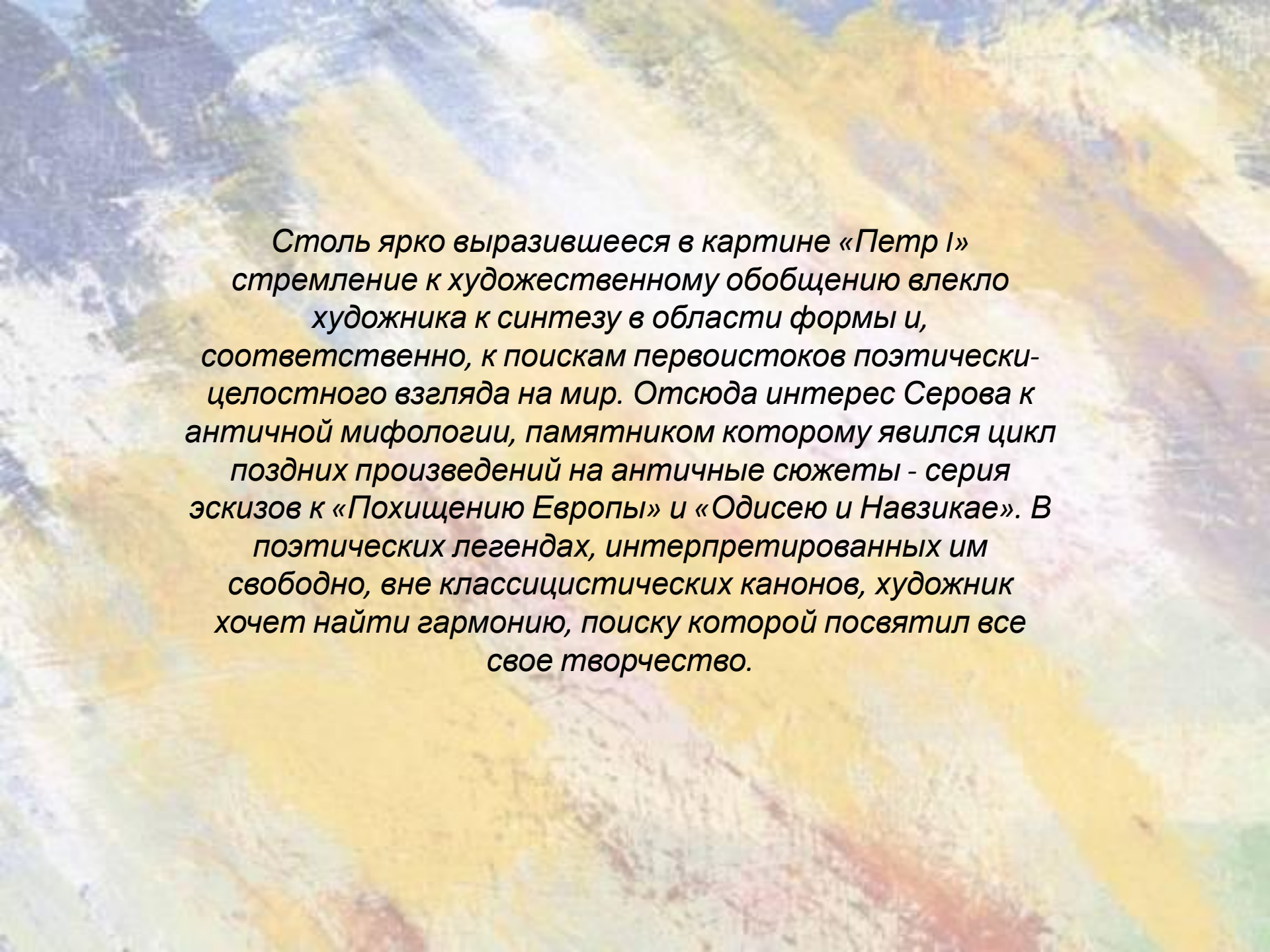
Петр у Серова - это как бы демон истории, воплощение ее стихийных сил, могущих быть и жестоко разрушительными, и творчески-созидательными. В «Петре I» так же, как в портрете Орловой присутствует элемент гротескности. Петр в картине просто гигантского роста, позволяющий Серову передать стремительное движение царя и нелепо поспешающих за ним придворных, но здесь, в результате, эта гротескность приводит к образу не ироническому, как в портрете княгини, а символическому, передающему смысл целой эпохи. Художник восхищается величием своего героя.



Петр I в Монплеzure.
1910-1911



Петр I на псовой охоте.
1902



Столь ярко выразившееся в картине «Петр I» стремление к художественному обобщению влекло художника к синтезу в области формы и, соответственно, к поискам первоисточков поэтически-целостного взгляда на мир. Отсюда интерес Серова к античной мифологии, памятником которому явился цикл поздних произведений на античные сюжеты - серия эскизов к «Похищению Европы» и «Одисею и Навзикае». В поэтических легендах, интерпретированных им свободно, вне классицистических канонов, художник хочет найти гармонию, поиску которой посвятил все свое творчество.

Картина «Похищение Европы» (1910, Государственная Третьяковская галерея) трактована как декоративное панно. Живописное обобщение служит здесь целям поэтического уподобления. Картина - не фрагмент реального пространства, она как бы представляет собой метафору первозданной природы, в которой нет ничего иного, кроме волн и неба. Благодаря тому, что вздымающаяся стеной волна скрывает горизонт, отсутствует предел человеческого зрения и мир кажется беспредельным. Все, что обозначает движение, тяготеет к устойчивым геометрическим координатам плоскости: движение преобразовано в покой и имеет свой мыслимый предел и успокоение в единственной неподвижной точке

изображения, откуда смотрит строго фронтально обращенное к зрителю лицо Европы. Но сам этот предел в свою очередь оказывается таинственно-беспредельным - лик архаической коры с невидящим взглядом, спрятанным в темных провалах глазниц неподвижной маски.



У серовской Европы, «смотрящим» взглядом наделен бык - Зевс. Но его глаз - это лишь орнаментальная эмблема «видящего ока»; его взгляд не столько оживляет мир присутствием сознания и памяти, сколько подчеркивает состояние непробужденности человеческой воли и разума в лице Европы. Но и картина в целом представляет нам образ мира как гармонию орнаментального порядка - мира, еще не преобразенного жизнью человеческого сознания, отрешенного от психологических чувствований. Это образ сущего, которое еще не «вочеловечено». В нем не содержится никакого послания, обращенного к человеческой воле, поскольку она еще не пробуждена. Это, если можно так сказать, мир не как воля, а как представление.



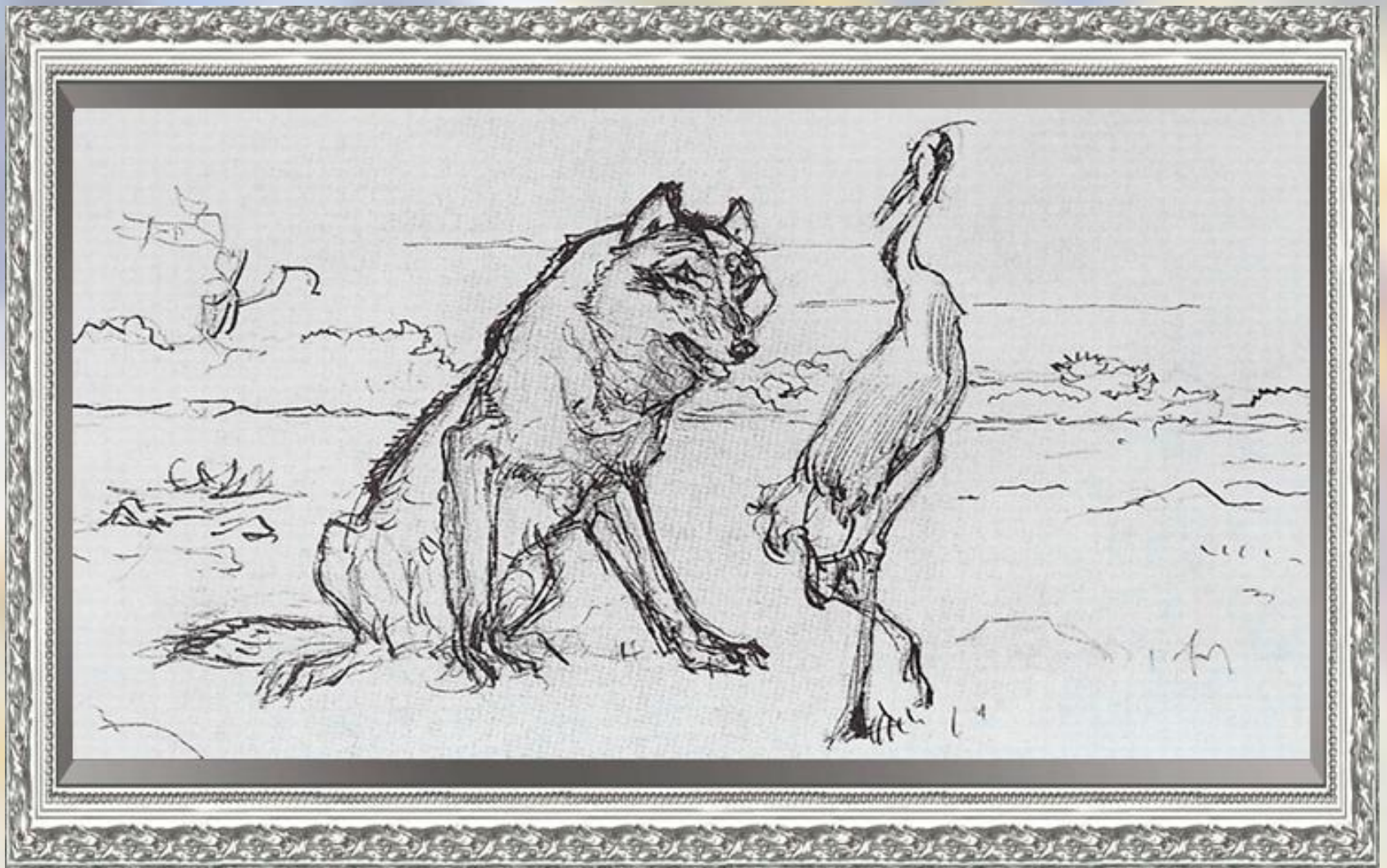


Вообще исследование путей чисто орнаментального воздействия элементов изобразительной формы, свободной от психологической экспрессии, видимо, глубоко занимало Серова в поздний период. Не случайно как раз в пору работы над античным циклом возникает такая экспериментальная вещь, как портрет И.А. Морозова (1910, Государственная Третьяковская галерея), где лицо «увидено поверх» и вне всяких психологических внушений, как орнаментальная конфигурация в духе Матисса.

Серовские поиски законов художественной трансформации реальности, как и сама сюжетная мотивировка этого эксперимента в обращении к первоисточкам целостно-поэтического восприятия мира в мифе, сказке, басне (цикл рисунков на темы басен И.А. Крылова), оказались созвучны творческим устремлениям молодого поколения художников.

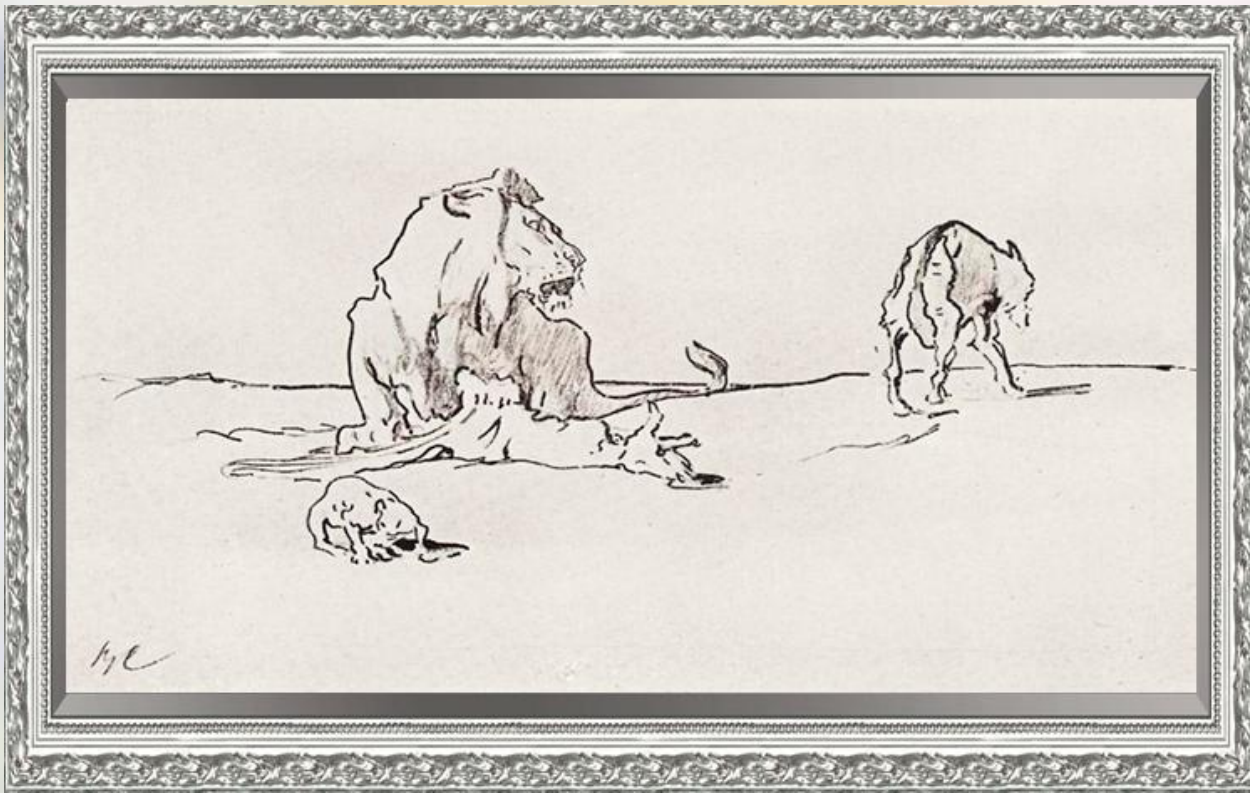
Цикл работ знаменитого художника стоит особняком в ряду жанровых и пейзажно - анималистических произведений мастеров конца XIX - начала XX века. Здесь животные изображались отдельно, не имели такой тесной связи с бытовым сюжетом или с пейзажем.

Он сосредоточил все свое внимание на животных, на показе характеров героев, их поведения.



Волк и журавль. 1895-1911. Бумага,
графитный карандаш, тушь, перо

Сохранившиеся графические листы, иллюстрирующие басни Крылова, дают ясное представление о знании художником своей природы и умении уловить характерность движений, поз зверей, пародирующих человеческие поступки, не очеловечивая их облик. Серов в буквальном смысле «чувствовал» животных и в рисунке весьма скупыми средствами умел полно охарактеризовать образ. Такова поза сидящего взрослого льва и уныло удаляющегося волка в басне «Лев и волк»; фигурка неугомонной мартышки, все цепляющей на своем ходу в басне «Мартышка и очки»; вкрадчивая поступь волка в басне «Волк и пастухи»; горделивый шаг вороны, облаченной в павлиньи перья в басне «Ворона в павлиньих перьях»; изящество и пластичность лисицы, вставшей на задние лапы и смотрящей на виноград, прекрасно демонстрируя кошачий характер в басне «Лисица и виноград».



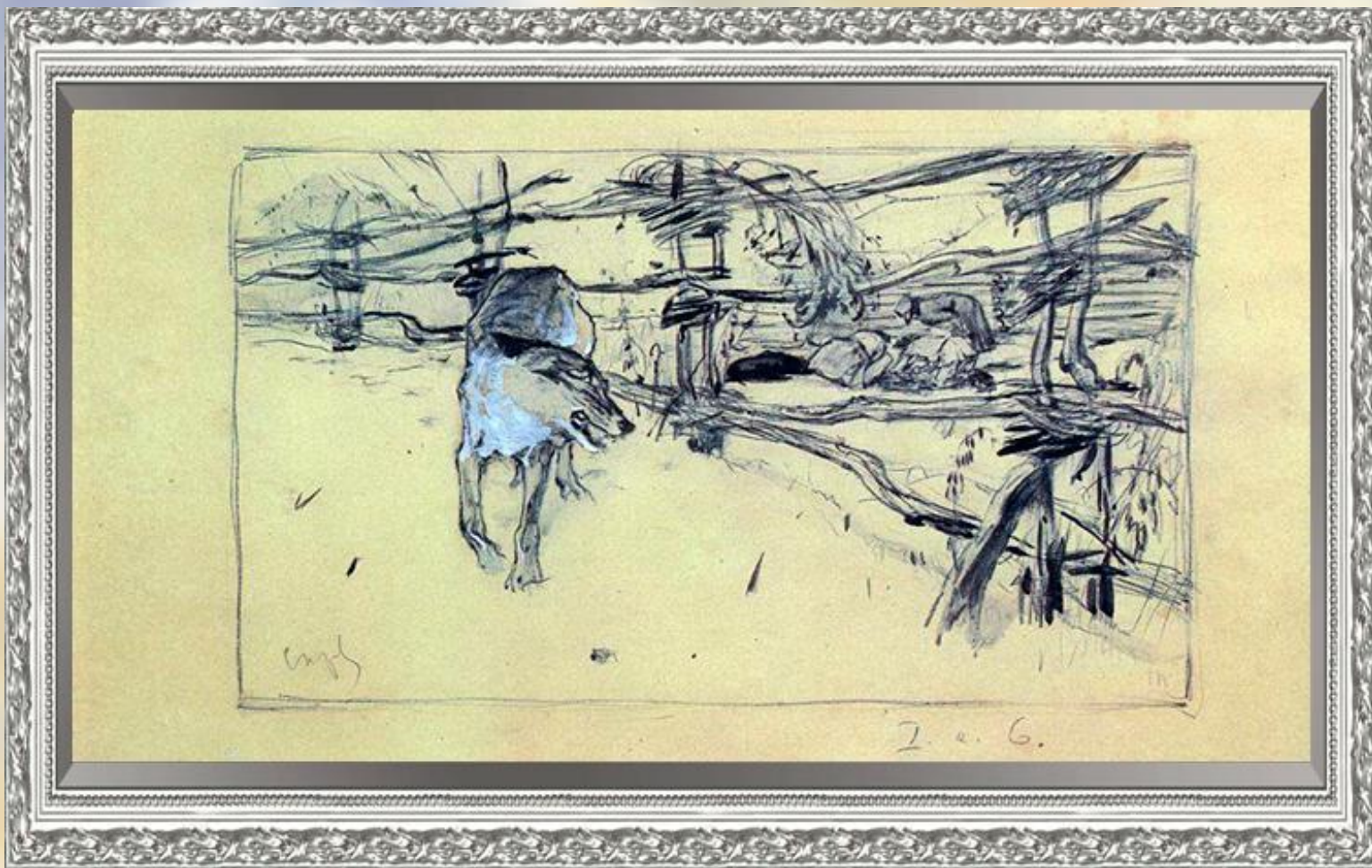
Лев и волк. 1911.
Графитный
карандаш, тушь,
перо



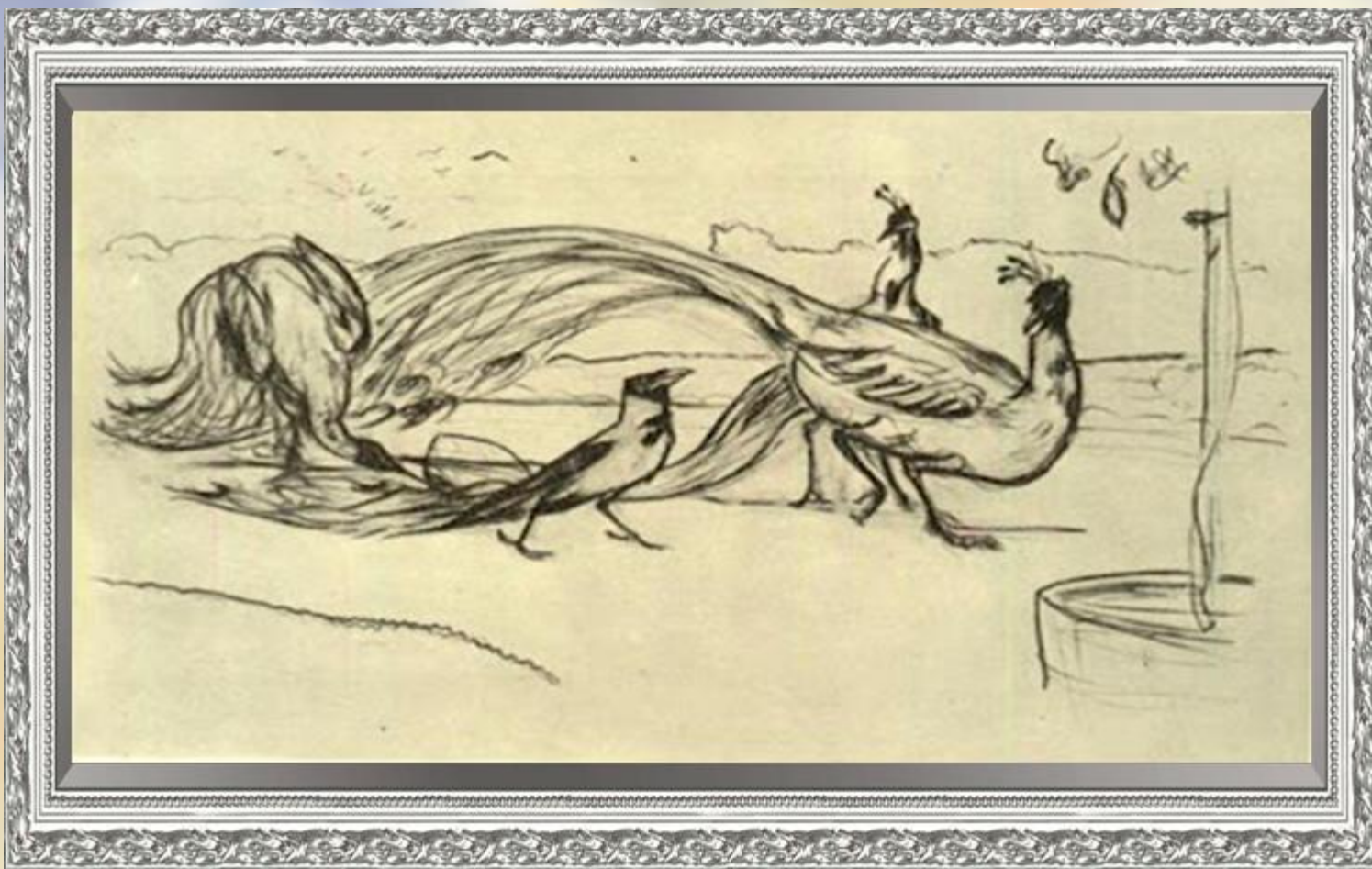
Мартышка и очки. 1911.
Графитный, черный
карандаши



Лисица и виноград. Бумага,
графитный карандаш



Волк и пастухи. 1898. Бумага, графитный карандаш, тушь, белила, акварель, кисть



Ворона в павлиньих перьях. К басне
«Ворона» Графитный карандаш

Ворона и лисица. 1895 – 1911.
Бумага, графитный карандаш



Набросок старого льва. К
басне «Лев состарившийся».
1896 - 1898.



Вороненок. 1895 – 1911. Бумага, графитный карандаш



Квартет. 1895-1911. Бумага, графитный и чёрный карандаш



Мор зверей. 1895 – 1911. Бумага, итальянский карандаш

В итоге, острота глаза, опыт рисовальщика, заинтересованное отношение к животным и умение в натуре сразу выделять характерное позволили мастеру создать неординарный, далекий от каких - либо повторений и правил книжной иллюстрации цикл рисунков к басням И.А. Крылова.

Анималистические произведения В.А. Серова, явились яркими свидетельствами своей эпохи, они отразили колорит, особенности искусства конца XIX - начала XX века.

Автопортрет.

1901



Творчество Серова чрезвычайно многообразно. Разносторонняя одаренность Серова проявилось не только в живописи и графике, художник занимался и скульптурой.

В.А. Серов принимал активное участие в развитии художественной жизни России, входил в состав разных художественных группировок, (он состоял членом Товарищества передвижных художественных выставок и членом-художником Московского общества любителей художеств с 1894 года; членом Союза русских художников с момента его образования в 1903 году и общества «Мир искусства» с 1910 года; с 1899 года по 1911 являлся членом Художественного совета Третьяковской галереи). Умер В.А. Серов 5 декабря 1911 года в Москве.