

К
187050

Н. УЛЬЯНОВ

Воспоминания
о Серове

ИСКУССТВО



Н. УЛЬЯНОВ

ВОСПОМИНАНИЯ

О

СЕРОВЕ

**ГОСУДАРСТВЕННОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО
„ИСКУССТВО“
Москва 1945 Ленинград**

Редактор Н. ЩЕКОТОВ

A21126. Подписано в печать 24/VII 1945 г. „Искусство“ № 10632. Кол. печ. л. 5. и 1 вклейка.
Уч.-изд. л. 5. Зн. в 1 и. л. 40.000. Тираж 3000. Заказ 479. Цена 8 руб.

Тип. „Красный печатник“, Москва, ул. 25 Октября, 5

I

Бывшие когда-то в Москве «конкурсные выставки» особенно интересовали учеников Училища живописи. Вместе с другими начинающими художниками они «пытали здесь счастье», рассчитывая на получение премии. Однажды среди множества работ, представленных на конкурс, наше внимание привлекла «Дама в белом», портрет М. Ф. Якунчиковой. И хотя какой-то остроумец назвал ее «мухой в сметане», работа нравилась нам новой тональностью красок и мастерством письма. В этом году портрет Якунчиковой, потом портрет Мазини, а вскоре еще лучший портрет Таманьо заставляли нас всякий раз настораживаться в ожидании результатов конкурса. И опять мы узнаем — Серов! Серов! О нем уже говорят, им интересуются, его начинают любить.

Появившаяся в Третьяковской галлерее «Девушка, освещенная солнцем» уже закрепляет в обществе имя нового выдающегося мастера. Не только на выставках, но и в самой галлерее едва ли можно было найти работу, равную ей по своеобразной живописной технике, а главное, по какой-то пленительной свежести. Подпись Серова с этого времени заставляет нас острее всматриваться в каждый его новый портрет, в каждый этюд. «Портрет отца» на передвижной выставке не так неожидан, не так совершенен, но и в нем есть своя манера класть краску, нащупывать цвет и любоваться им... «Девушка с персиками», портрет Веры Савишны Мамонтовой — опять какая свежесть, какая проникновенная живопись!

Каков же собою автор этих первых, но уже совершенных работ, где-то научившийся так хорошо понимать живопись? Кое-кто из нас случайно уже видел его. «Так себе, со-

всем незаметный человек, маленького роста». «Пишет ли он картины?» — «Нет. Картин он не пишет. Он портретист».

В середине 80-х годов художники у нас все еще делились по специальностям. Пейзажист должен был писать пейзажи, а портретист — портреты. Однако на выставках вдруг появляются и пейзажи Серова, по мнению некоторых, даже лучше пейзажей Левитана, а вскоре и картины.

Итак, Серов, более близкий нам по возрасту и живописным задачам, становится для нас одним из самых интересных художников. Наши преподаватели уже не интересуют нас. Почти с неприязнью и досадой мы относимся к этим вообще очень добрым и милым, но уже утомленным людям, не способным воодушевить и дать нам необходимые, хотя бы самые элементарные навыки в живописи. Что если бы?.. Но разве можно рассчитывать на то, чтобы свежий, живой человек согласился вдруг оказаться среди них? Однако ходили слухи... Но разве можно было поверить в невозможное? И мы не верили, пока не совершилось то, на что мы не смели надеяться.

В натуральный класс Училища живописи входит однажды директор, князь Львов, и торжественно объявляет: «Сейчас будет Валентин Александрович Серов». Уходит и вскоре возвращается с человеком ниже среднего роста, несколько плотным, угрюмым, немного неловким. Крупное лицо, с крупным носом. Глядит исподлобья, с выражением какой-то затаенной думы.

«Художественный совет, — объявляет князь Львов, — после ухода в отставку Константина Аполлоновича Савицкого не мог найти более достойного его заместителя, чем Валентин Александрович. Вам известно все значение этого имени. Мне нет необходимости говорить много».

Наступило молчание. Чувствуя, что никто из моих товарищей не собирается отвечать на эту речь, я позволил себе выступить от лица присутствующих:

«Серов уже давно был мечтой многих из нас. Мы радуемся, что мечты наши осуществились. Наконец-то мы будем работать под его руководством!»

Серов с тем же выражением равнодушия или как бы скуки, с каким слушал директора, выслушал и меня.

Задвигались мольберты, каждый возвратился на свое место, к этюду. И снова — продолжительное молчание. Серов проходит сквозь наши ряды, порой приостанавливаясь, искоса, одним глазом, скользит по этюдам, по натурщику, по коричневым партам, сдвинутым к стене. На следующий день Серов пришел ровно в 9 часов. Опять останавливается за спиной каждого, молчит. Наконец, взяв уголь, крепкой рукой поправляет кому-то контур. Поправляет уверенно, сильно. Для нас это было боль-

шой новостью: наши преподаватели не приучили нас к этому. Мы только слышали их советы, как и что нужно исправить, советы большею частью настолько неопределенные, сбивчивые, что с ними можно было не считаться, а тут — взмах руки, и рисунок сразу поставлен!

После занятий, когда Серов ушел, мы долго смотрели на холст, к которому он прикоснулся. На второй или третий день, когда начали писать, он сделал то же самое, но уже кистью — проложил несколько решительных пятен, кажется, на том же холсте.

Свой месяц дежурства на вечерних занятиях Серов начал с того, что, забрав живших при училище постоянных натурщиков, нашел на стороне молодого, с крепким телом парня и поставил его в самую простую позу, причем тут же вместе с учениками сел рисовать его сам.

Новая неожиданность! Где же это видано, чтобы преподаватель, «уважающий себя» и дорожающий своим авторитетом, прославленный художник, рискнул на этот очень неосторожный шаг? А Серов сидит на верхней парте и делает то, что делают все: спокойно, сосредоточенно рисует, забыв об окружающих. И вдруг, не отрываясь от работы, он твердо, как бы для себя, но в первый раз говорит во всеуслышание: — Натурщик поставлен не на месяц, а всего на три вечера. Никаких фонов, никакой тушовки. Голый рисунок — и больше ничего!

И через несколько минут: — Никакого соуса, никакой растушки. Уголь и карандаш — вот и все. Надоели рисунки вроде заслонок!

Серов, всегда молчаливый или произносящий всего два-три слова, вдруг заговорил. Интересно, что он скажет потом, позже.

В перемену, когда он ушел в комнату для преподавателей, мы с интересом рассматриваем его рисовальные принадлежности. Блокнот с хорошей плотной бумагой — таких в Москве нет. Черный полированный пенал для карандашей. Где он мог найти такой? Все у него и на нем — изящно, все первого сорта: низкий воротник рубашки с каким-то строгим по цвету галстуком, простой, хорошо сшитый пиджак и вот эти предметы для рисования. А сам — разве мы видели такого разборчивого, скупого на слова человека? Как его вещи, так и он сам какого-то особого, высшего сорта, другого порядка...

До него мы делали рисунки по целому месяцу, Серов же требует быстрой зарисовки и часто ставит модель на один сеанс. Более того, показав модель минут пять или несколько дольше, он предлагает нарисовать ее по памяти. Этого не было никогда. Теперь мы больше уже не делаем соусом фона «под

шагрень», не употребляем отвесов, не прибегаем к фокусам измерения пропорций — «с руки»; мы спешим, почти задыхаемся в новом темпе работы.

А экзамены? Что за странный, нелепый был способ оценивать работы не отметкой «хорошо», «удовлетворительно» или «плохо», а ставя номера в последовательном порядке от первого до последнего, до той цифры, которая определяла количество учеников в классе. Получалось впечатление, что на каких-то тончайших весах можно устанавливать справедливость, оперируя этим способом при определении умения и даровитости каждого.

Что за странная игра в арифметику, бюрократическая затея или педагогическое недомыслие! Нелепость такого экзамена была очевидна для всех. Никто из учеников не верил, когда ему ставили 76-й или 90-й номер, и почти не радовался, получив номер 1. Сбитые с толку, они могли только подтрунивать над профессорами и, усмехаясь, прислушиваться к рассказам натурщиков, присутствовавших на экзаменах. По словам этих невольных свидетелей, преподаватели бодро и дружно работали только до номера 20 или 30, потом быстро уставали, начинали ссориться, разбредались по классам, и экзамен заканчивал кто-нибудь один, чаще всего инспектор училища, не имевший никакого художественного образования.

С появлением в училище Серова «номера» были отменены. Их заменили тремя категориями, которые означали три разные степени в оценке работ. Кроме того, при его дежурстве в натурном классе сразу начались еще небывалые строгости. Первую категорию за рисунок получили только двое — Пырин и я. Во второй, третий месяцы — только я. В следующие месяцы еще несколько человек. Весь учебный год я неизменно оставался на первой категории.

Мои успехи многим казались неожиданными. За все время моего пребывания в училище я был в глазах моих товарищей рядовым учеником во всех работах, кроме эскизов, и вдруг почему-то выдвинулся настолько, что окончившие училище приходили смотреть, как я рисую. То, что многие принимали за мою случайную удачу, на самом деле было результатом моего большого воодушевления: в лице Серова я встретил художника, которого я уже давно заочно любил. Случилось нечто — я помолодел, воспрянув духом. Ведь в юности можно и помолодеть и постареть — это знает каждый. До Серова я оживлялся и бывал собою только в дни приезда в Москву художника Ге, который «нашел» меня и уже задолго перед тем оценил и стал поощрять. Такие встречи редки и не они ли знаменуют светлые эпохи нашего сердца и наше возрождение?

Как-то раз, поправляя моим соседям рисунки, Серов пошел и ко мне. Уже заранее я предвкушал удовольствие видеть, как его крепкая рука начнет оживлять мой рисунок. Но Серов почему-то медлил, переводил свои глаза с группы натурщиков на мой набросок, что-то обдумывал, вертел карандаш в своих пальцах и, наконец, возвратил его мне, не прикоснувшись к бумаге: — Поправить ваш рисунок я не могу. Я не Сорокин. Я не такой рисовальщик, как он!

Серов это сказал так, что все слышали. Что я больше испытывал в этот момент — радость, смущение или неловкость, — не знаю. Но с этого момента положение мое в училище стало в каком-то смысле привилегированным. Преподаватели оказывали мне знаки внимания, заговаривали со мной, подавали мне руку, зато мои друзья сразу превратились в моих врагов. Когда же вскоре Серов пригласил меня преподавать вместе с ним в частной художественной студии Званцевой, то это было таким событием, после которого даже немногие из оставшихся моих приятелей надолго затаили недоброе чувство ко мне.

Реформа, произведенная Серовым по рисунку и живописи, коснулась также и эскизов. Первую категорию стали давать не только за крупную маслом или акварелью исполненную работу композиционного порядка на одну из нескольких заданных тем, но даже за альбомный карандашный набросок с натуры, где чувствовался наблюдательный глаз или композиционная «хватка», а иногда и просто за художественный подход к технике рисунка.

Что это — каприз Серова или коренная реформа преподавания?

Найдя язык для разговоров с ним, я указываю ему на тесноту помещения в натурном классе. И что же? Через несколько дней в перегруженном всякой «администрацией» училище, без возражения, нам предоставляют вдруг большую комнату. Серов умеет требовать, и ему не отказывают. Что же делали до сих пор его сослуживцы, хорошо и даже лучше его знавшие о необходимости расширения класса?

Через год Серов опять требует на этот раз уже свободную мастерскую, где окончившие обязательные классы могли бы продолжать занятия под его руководством. Опять неожиданность: пробивают капитальную стену передней куда-то вниз, из третьего во второй этаж. Когда же, спустя некоторое время, предоставленное ему там помещение понадобилось для все возраставшей семьи директора, он опять требует и получает мастерскую во дворе, рядом со скульптурной мастерской Волнухина, потом в верхнем этаже училища и, наконец, в специально отстроенном корпусе по Юшкову переулку. От старого училища

нас отделяет теперь только стена, но через эту стену уже не проникает к нам тот спертый казенный воздух, которым мы так долго, слишком долго дышали. Серов уже улыбается, проходя по коридору, он иногда даже насвистывает какой-то веселый марш. На просьбы некоторых из нас завести для уюта самовар, он отвечает отказом: «Что хотите, только не чаепитие. Не люблю самовара».

Получив индивидуальную мастерскую, Серов просит меня быть старостой в ней и на первых порах помочь ему в поисках наиболее интересных натурщиков.

Стоило немалых трудов впервые наладить в Москве дело с обнаженной женской моделью. Серов не остановился перед трудностями: натурщиц не было, — они появились. Их искали по всему городу. Серов сам принимал участие в поисках; мы ездили по разным адресам, давали объявления в газетах. Серов уговаривает этих смущенных женщин, не понимающих, чего от них хотят и зачем нужно кому-то показывать свое «голое тело»: «Нам нужно рисовать, понимаете, учиться, как учатся доктора. Народ мы серьезный, бояться вам нечего; ведь тут училище». И вскоре эти новообращенные модели, позирующие на первом сеансе в слезах, чувствуют себя в полной безопасности среди занятых своим делом молодых людей и «строгого учителя», работающего вместе с ними. После сеанса Серов первый подает им пальто, помогает одеться, удивляясь, что ученики не проявляют предупредительности к тем, кто идет им навстречу.

Он сажает модель не для этюда: «Этюды кончены в натурном классе. Тут совсем другое. Нужно что-то большее. Может быть, картина или нечто вроде картины, но не этюд». И с этой целью он выискивает позу, осложняя ее введением предметов и цветовых пятен. После головного и фигурного классов, с их «вонючими старичками» из богадельни, сидящими на каких-то одних и тех же коричневых подставках, и после сотни раз нарисованных стареющих Тимофея и Василия перед нами теперь юные, здоровые женщины. В Париже это было обыкновенно, в Париже, но не в Москве, где до Серова никто не додумался до этого¹.

Первую обнаженную женскую модель Серов поместил в полутемном углу мастерской — этим он сразу как бы объявлял свое живописное *credo*, делая установку на световую тональ-

¹ За время моего пребывания в мастерской Серова (1900—1903 гг.) там работали следующие художники: Юон, Пырин, Магила, Грабовский, Кабанов, Каташев, Некрасов, Дмитриев, Никифоров, Кошелев, Прокопович, Кувасин, Янченко, Жуков.

Менее постоянно работали: Павел Кузнецов, Сарьян, Сапунов.

ность. Четкость контуров при таком освещении смягчалась, почти исчезала, что было так важно для понимания различия между графическим и живописным началом. Если для рисунка он выбирал «рисуночные» позы, на которых легче было уразуметь каркас и мускулатуру человеческой фигуры, то для живописи ставил модель в условия, выявлявшие живописность освещения и цвета.

Перед глазами была натура, требующая сознательного художественного подхода и каких-то иных технических приемов. Задача интересная, новая, но непосильная для большинства, почему Серов и посоветовал некоторым из учеников исполнить ее на первых порах двумя красками — белой и черной. При работе с других моделей Серов и в дальнейшем очень часто придерживался такого же мягкого освещения и как бы настаивал на усвоении того взгляда на натуру, которого придерживались большие мастера прошлого. Он не терпел грубых эффектов в живописи, бликов, резких контрастов света и тени. Он всегда морщился при виде той «сильной живописи» с грубыми рельефами, когда изображение предмета выпирало, как бы вылезало из рамы на зрителя.

«Зачем это? Разве нужно, чтобы изображение было вот здесь, около моего носа, а не там? Ведь есть же расстояние между мной и рамой и между рамой и предметом... Учитесь, делайте так, чтобы изображенный предмет был там, уходил бы вглубь!»

Если немногие из учеников продолжали учиться у Серова, понимая его с полуслова, то большинству, придерживавшемуся взглядов других преподавателей, предстояло переучиваться. Большинство, усвоившее кое-какие навыки на беглых этюдах, было лишено того, что можно назвать «постановкой зрения», подобно «постановке голоса» у певцов.

Все, что делал Серов в своей мастерской, было направлено как раз к этой цели — к постановке зрения и развитию чувства художества. Даже поиски позы, эти продолжительные поиски, равные по значению самой работе, являлись в результате особого взгляда на натуру, с особыми тезисами и задачами: как использовать модель в живописно-тональном отношении, какое придать ей смысловое оправдание в построении того, что называется картиной, как с наибольшей выразительностью композиционно использовать ее на холсте и т. д.

Почти каждый месяц выбиралась новая модель. По несколько часов кряду мне приходилось проводить с Серовым перед началом первого сеанса, помогая ему отыскивать в имеющемся у нас реквизите различные предметы утвари и одежды, компоновать их как слагаемые того или иного замысла, основой кото-

рого являлась модель. Некоторые из натурщиц сами как бы напрашивались на определенные «сюжеты». Так, одну, чем-то похожую на испанок Зулоаги, Серов нарядил испанкой, — в нашем гардеробе нашлись для нее испанские кружева. В другой раз для миловидной модели с русыми волосами оказалась к лицу имеющаяся у нас голубая парчевая кацавейка. — Серов скомпановал нечто вроде картины на тему «Русская девушка XVI века».

Позировала у нас «раскольница», одетая в соответствующее платье; после нее была еще одна испанка, на этот раз обнаженная до пояса, и много других натурщиц, которых не всегда можно было подвести под сюжетные названия. Очень часто позировали матери с детьми и одни дети.

Как-то раз я выбрал из пришедших натурщиц молодую женщину с энергичными, мужественными чертами. Серову она понравилась. Внимательно осмотрев ее, он предложил ей пройтись по мастерской в одном направлении, потом в другом, следя за ее движениями, выражением лица, поворотами; попросил прислониться к стене, подойти к гипсовой фигуре и, наконец, сесть на высокий табурет. Подыскивая темы для беседы, Серов старался всячески занять ее. Не любивший пустых бесед, он, однако, умел очень ловко разговаривать о чем угодно, когда нужно было развлечь или настроить модель на нужный для него лад. Прodelывая такое психологическое «внушение», он выжидал момента, когда модель будет либо наиболее сама собой, либо примет образ, который она хотела бы иметь, либо просто покажет себя в какой-то наигранной, но интересной для художника безмолвной роли.

В руках у Серова, за неизменем чего-либо более подходящего, был кусок темной материи. Модель ухватила за эту материю, ища в ней помощи, как это бывает со всеми в первую минуту смущения. Как охотник, выслеживающий птицу и боящийся спугнуть ее, Серов осторожно, не спуская глаз, следил за малейшими ее движениями и, наконец, подойдя к ней, тихо произнес: «Вот так! Хорошо!»

Когда были приглашены ученики и тишина нарушилась их голосами, Серов, как бы рекомендуя модель, сделал жест в ее сторону: «Вот, пожалуйста!» И больше ни слова.

В течение нескольких дней он не делал никаких замечаний, молча наблюдал, как-то особенно хмурился, наконец, не выдержал: «Ну, вот опять копия!» К кому из учеников относились эти слова, — трудно сказать, вероятно, ко многим.

«Разве эта модель не настраивает на что-нибудь другое, на большее, чем простую копию? Разве сами не видите, в чем дело? Разве в этом лице нет чего-то такого... скажем, героическо-

го... Ну, например, хотя бы образа Валькирии». Потом, помолчав, прибавил: «Такие случаи редки. Надо расширять свои рамки, а не суживать их».

Та постановка зрения, которая всегда должна быть главным предметом преподавания и которую Серов настойчиво проводил в жизнь, редко достигала цели. Даже лучшие, наиболее чуткие из его учеников нет-нет да и сбивались, как в только что рассказанном случае, опять на сухую копию и, по изречению Бальзака, «смотрели, но не видели». Видеть, по Бальзаку, дано только художникам или художественно одаренным. В мастерской Серова были те, которые искусство избрали своей специальностью, а между тем...

Серову было интересно наблюдать за молодежью и, наблюдая, самому находиться в постоянном познавательном и творческом процессе. Выбирал ли он модель, выискивал ли ей позу — он всегда делал это столько же для учеников, сколько и для себя, имея в виду свои собственные опыты и замыслы. Его мастерская была его лабораторией, отнюдь не замыкавшейся в портретных задачах, хотя портрету и было отведено в ней большое место.

Если некоторые из нас мечтали заниматься у Серова, то другие в такой же мере стремились работать у Левитана, а третьи — у скульптора Паоло Трубецкого. Достаточно было появиться Серову, чтобы появились и они. Трубецкой даже приехал из Италии. Вместе с появлением этих художников, наиболее ярких тогда в искусстве, в училище все преобразилось. Даже в общеобразовательных классах, на которые обращалось мало внимания, вдруг обновился состав преподавателей. Прежде с достаточной полнотой из научных предметов проходились только анатомия и перспектива, остальные были поставлены плохо. Теперь решено было в дополнение к общеобразовательной программе открыть высшие курсы. Из университета были приглашены видные профессора для чтения лекций по археологии, всеобщей и русской истории, а также истории мировой литературы. Училище живописи, среднее учебное заведение, постепенно превращается в высшее, где Ключевский чувствует себя лучше, свободнее, чем в университете. Он охотнее проводит время здесь и привязывается к этой пытливей, восторженной, демократической молодежи.

Что же в самом деле произошло с Училищем живописи? Откуда появились инициатива, энергия? Менее всего можно было бы приписать такое возрождение воле начальства. Начальство оставалось все тем же, и попрежнему его единственная мысль сводилась к тому, чтобы «все было спокойно». Старый состав преподавателей также был мало заинтересован

в появлении какой бы то ни было новизны. Кто вызвал пробуждение дремавшего училища? Не этот ли человек «ниже среднего роста», глядевший исподлобья, как будто не привыкший выслушивать собеседника, но умеющий осадить и поставить каждого на его место?

«Прошу не входить! Женская модель обнажается только перед художниками. Если я нужен, я выйду к вам», — останавливает Серов оторопевшего и не привыкшего к такому обращению директора, переступившего порог его мастерской. Этот протест — пока лишь простое замечание местному начальству. Через некоторое время и высшее начальство узнает крутой характер Серова. И, однако, все терпят, даже извиняются и исполняют требования этого своенравного, непреклонного художника. Что же это? Растущая популярность Серова, «мода на Серова» или непонятное обаяние его суровой личности?

Не все ученики, однако, были довольны им и не всеми учениками был доволен Серов. Приходит, уходит, молчит — как-то особенно строго, взыскующе смотрит в глаза. Остановится перед чьим-либо холстом, берет кисть и черной краской начинает, как некоторые говорили, «портить» работу. Кто соглашается с его поправкой, кто явно протестует, — такие сцены бывали в натурном классе. Серов твердит: «Плохо, совсем плохо! Фигура у вас не нарисована. Да и нос на лице отлетел на целый аршин! Разве не видите?»

Ученик оправдывается: !

«Уж и на аршин! Если и ошибся, так на самую малость».

«Для вас это малость, а для меня целый аршин». И, теряя самообладание, резко спрашивает:

«Что это значит? Вы, кажется, уже заканчиваете художественное образование?.. Рисунок разъехался. И голова, и торс... Натурщик не стоит. Извольте взять три точки и заново построить фигуру!»

Когда Серов ушел, обиженный ученик, обращаясь к товарищам, растерянно заворчал:

«Три точки, три точки... Какие это такие три точки?!»

Всем стало смешно. Три точки в этом случае напоминали роковые три карты «Пиковой дамы», которые надо было во что бы то ни стало иметь! Знающие эти три точки самодовольно улыбались, а впервые услышавшие о них так же недоумевали, как и обиженный товарищ, хотя он не был начинающим учеником, а почти дипломированным, уже накануне окончания художественного образования. Кто был виноват в том, что учащийся не знал самых элементарных правил? Он сам или его профессор, которые не умели или не хотели в начальных классах объяснить самое главное в нашей науке?

Поправляя работы, Серов постоянно курил, прислушивался к молчанию или голосам в мастерской и иногда, как бы под кистью, ронял слова:

«Да, искусство... картины бывают хорошие и очень скверные. Вот и портрет тоже... Портрет нагой натурщицы, а с нею и портрет табуретки, на которой она сидит».

Ученики с различным успехом схватывали сходство. Некоторые из них готовы были долго биться над работой, другие быстро успокаивались, считая, что самое главное в ней уже сделано, но Серов был другого мнения:

«Ну, что ж! Почти хорошо. Модель интересная. Вы это поняли. Однако, что вам сказать.—Не без нее, но и не она!»

Не она! Такое замечание Серова могло привести в полное отчаяние. Не она — вот и все! Что же нужно сделать, чтобы на холсте была она, а не какая-то похожая на нее, быть может, близкая родственница? Было бы, пожалуй, лучше, если бы ни единой черты ее не попало на холст. А тут — схвачено многое, почти все, словом, не без нее... «Не без нее, но и не она». Как же быть, что нужно сделать?!

И вот приходится «бегать» в поисках какой-то «мелочи», не отходя от мольберта, а часто и буквально бегать по улицам, в отчаянии бегать, чтобы набраться какого-то духа или вдохновения, схватить ускользающую черту или точку, схватить это пресловутое «чуть-чуть».

Кто другой, а Серов-то знал это хорошо. При большом количестве исполненных им портретов он как никто знал всякие случайности, большие и малые затруднения и знал, когда малые превращались в большие, и он же, как редкий из художников, умел большие затруднения превращать в малые и даже вовсе преодолевать их,—преодолевать настойчивостью, силой воли.

Константин Коровин говорил: «Если блюдо испорчено, оно никуда не годится. Его нужно выбросить». Серов утверждал: «Если работа не ладится, ее нужно и можно исправить». И Серов исправлял ее; он научился исправлять работу и притом настолько, что трудно было допустить, что в какой-то момент его «блюдо» было сильно испорчено.

Пришлось бы привести имена многих, а может быть, и всех больших художников, которых мы привыкли ценить,—мастеров живописи, литературы, музыки, по многу раз исправлявших свои произведения. Лев Толстой сказал: «Талант есть только единица, а труд художника всего только ноль». Однако соедините две цифры и посмотрите, что выходит, — круглая цифра 10.

Серов еще прибавлял при этом: «Работать нужно, стиснув зубы, но так, чтобы не было видно труда».

Поправляя чью-либо работу, добиваясь иногда сходства, прорисовывая лицо, он, не стесняясь, признавался и в своей неудаче: «Вот и не вышло, стало еще хуже, ну что ж, выйдет завтра! Работу нужно иногда испортить, да и не один раз, чтобы в какой-то момент она засверкала».

Заинтересовавшись чем-нибудь оригинальным в работе талантливой ученика, он не делает поправок, отказывается от предлагаемой ему кисти, долго молчит, любителю:

«Понимаете живопись. Продолжайте!»

Услышать такой отзыв — это значило почувствовать, что почва под ногами, наконец, перестала колебаться, что можно идти вперед, не сомневаясь в своих силах и все более обретая в них уверенность, необходимую для преодоления трудностей в том, что мы называем техникой своего ремесла, на том пути, когда само ремесло превращается в нечто чудесное — в искусство!

С какой радостью может взглянуть на мир живописец в ту минуту, когда свершится для него самое важное — когда он поймет, что такое живопись! Казалось бы так естественно, так обычно для всякого, работающего красками, понимать чудесную суть своего занятия, а между тем много ли найдется, даже среди опытных художников, людей, по-настоящему понимающих живопись?

На путях поисков, столь естественных и необходимых для каждого дарования, художник Ге советовал молодежи работать и добиваться своего не столько в классах, сколько у себя дома, всеми силами сосредоточившись на своем замысле картины и вытекающих из этого замысла технических приемах. Мастерская Серова для некоторых из нас казалась во многих случаях как раз тем домом, где можно было свободно испытывать себя и расширять круг полученных сведений и навыков, зная, что в какой-то момент придет к нам на помощь тот из старых художников, который своим творчеством показал большой опыт и глубокое понимание искусства...

С двумя приятелями я попробовал однажды писать на особом составе, который давал возможность работать, не боясь жухлости и быстрого засыхания красок. Это создавало особые удобства. Можно было счищать написанное по многу раз, оставляя на холсте наиболее удачные места и сохраняя всегда один и тот же красочный слой. Кроме того, наш состав предохранял краски от почернения. По нашему таинственному виду Серов легко мог догадаться, что мы затеяли что-то, но ничем не обнаруживал своей догадки.

Как ни в чем не бывало, делал он свои обычные замечания. Иной раз только прикоснется пальцем к холсту, посмотрит на этот палец со следами свежей краски и пройдет мимо. Сама собой возникала какая-то игра, которая, как нам казалось, должна была занимать и его, но почему-то он медлил признать свое участие в ней. Наконец, не выдержал:

«Ну, как, помогает?»

«Очень».

«Значит, вроде чуда?»

«Открытие...»

Через несколько дней он опять:

«А когда же засохнет?»

«О! Это в нашей власти. Засохнет, когда захотим».

«А не пора ли захотеть?»

«Нет, еще рано. Решили подождать. Вот кое-где еще пропишем... Тогда пожалуй...»

Серов смотрит на наши работы, советует кое-что переделать и, как всегда, прежде всего утвердить рисунок.

На следующий день Серов опять:

«А знаете ли что... Оно, может быть, и хорошо, что не засыхает так долго... А все же что-то не то... Неужто вам нравится эта скользкая, мокрая живопись? Если нравится, продолжайте. А я думаю, что старая техника, пожалуй, все-таки лучше... Ведь засыхающая краска вовсе не так уж плоха».

Все, что потом Серов сообщил об этом, высказывая свои новые соображения, мы приняли в расчет как ценнейшие справки, но мы хотели подольше насладиться своим составом, который иначе «настраивал руку» и чувство, создавая интересные технические возможности.

Серов сам любил опыты, сам всегда прислушивался к мнениям людей, занятых изучением материала. И теперь, день за днем, задерживаясь у наших мольбертов, он с улыбкою наблюдал, как мы, воодушевленные нашим элексиром, хотим сообщить его волшебную силу нашей живописи. Серов всматривался в мазки на наших холстах, что-то обдумывал, заглядывал в наши масленки, любопытствуя, что в них налито, но тот из нас, кто сообщил нам секрет и взял с нас клятву молчания, остался на высоте своей роли, — он не открыл секрета, а Серов, сохраняя свое достоинство, не пытался выведать его.

В дальнейшем выяснилось, что при всех своих положительных свойствах наш «элексир» не всегда был удобен, и мы им пользовались лишь в особых случаях, чаще всего в домашних работах. Серов был прав: засыхающая краска вовсе

не так уж плохо. Надо только уметь ею пользоваться, так же, как и жухлостью.

Осматривая работы на отчетных выставках своей мастерской, Серов редко бывал доволен ими. На одной такой выставке кто-то из учащих заметил: «А ведь не плохо. Работают вполне нормально».

«Как! Что? Н о р м а л ь н о!.. — вскипел Серов. — Это-то и плохо, что нормально. Сверх нормы, сверх нормы! Тогда будет нормально!»

«Ему не угодишь! Все придирается, все не так!» — часто жаловался тот или другой из немногих обозленных на него учеников.

«От Серова надо уходить. Толку от него никакого!»

Действительно, угодить Серову было нелегко, особенно тем, кто не был подготовлен к его мастерской и не отвечал его художественным требованиям. Услышать от Серова полную похвалу удавалось немногим; таких он оставлял в покое, давая им возможность высказываться в работах, как им хотелось. Первые удачные картины этих формирующихся молодых художников он устраивал на недоступную тогда даже для преподавателей училища выставку «Мир искусства».

Появление даровитой молодежи в мастерской придавало бодрость Серову. Он охотнее приходил на занятия, снова принимался работать вместе с учениками, не стесняясь их критики. Нередки бывали случаи, когда Серов, обращаясь к остановившимся около его мольберта любопытствующим, просто, по-дружески жаловался: «Видите — не вышло. Уже третий раз перерисовываю ногу. Даже картон вздулся от масла!» (Он часто писал на картоне.) И снова, изнемогая от высокой температуры мастерской и своей неудачи, сняв пиджак и не выпуская изо рта папиросы, принимался исправлять, переписывать уже законченную работу или приносил новый картон.

Многим из нас памятен инцидент на одном из экзаменов в Училище живописи. Из старших классов исключили трех наиболее даровитых учеников. Серова обступили, спрашивают: «Как это могло случиться?» — «Ну, и что же?» — отвечает он холодно. — «Да, исключили. И впредь будем поступать так же». — «Но это возмутительно!» — «Что возмутительно? То, что мы жестоки, или то, что эти молодые люди не знают или не хотят знать, где они находятся. Не раз предупреждали их. Им нужна порнография. Они могут заниматься ею у себя дома, но не здесь. Выставлять такие эскизы в классах, где находятся несовершеннолетние ученики, непристойно. Неужели вам нравится, когда в присутствии порядочных людей какие-то молодцы, сняв штаны, начинают гулять по улицам? Не беспокойтесь, —

добавил он, начиная раздражаться. — Они хорошо знают, что делают. Училище им вовсе не нужно. Они легко обойдутся и без него».

Мы знали, что Серов, при его большом влиянии, мог всегда оказать давление на Художественный совет в пользу исключенных, но сделать этого он тогда не захотел. Молва обвинила его в неуместной строгости, как узкого моралиста и рутинера. Этот инцидент в училище послужил впоследствии поводом для обвинения Серова в пристрастности и в ряде других случаев, когда решалась участь других молодых художников: «Серов губит таланты, Серов не дает им ходу». Впоследствии приводились примеры его будто бы «злостных» ошибок по отношению ко многим, не допущенным на выставки «Мир искусства» и тем самым — якобы обреченным на неизвестность. Обвинявшие его не считались с тем, что работавшие у него в мастерской Павел Кузнецов, Юон, Пырин, Сапунов, Сарьян и др. были признаны и оценены им с самого начала.

А инцидент с Голубкиной? Взволнованный, злой, но сохраняющий внешнее спокойствие, Серов вырывает из записной книжки листок и пишет при мне на подоконнике в передней училища заявление директору: «Я настаиваю на своем. Я не могу более оставаться в том заведении, где искусством управляет градоначальник». Потом, подумав, видит, что такая записка не достигает цели, едет домой и оттуда посылает Львову составленное по всей форме заявление о своем уходе.

Речь шла о выдающемся скульпторе. Голубкина вернулась из-за границы, временно не имела своего помещения и просила позволения работать в скульптурной мастерской училища. Местное и высшее начальство нашло невозможным пребывание в училище бывшей вольнослушательницы, уже завоевавшей себе имя, но «подозрительной в политическом отношении». Великий князь Сергей Александрович, почетный попечитель училища, подтвердил решение Художественного совета.

Серов возмущен, подает в отставку. Огорченные ученики его мастерской шлют ему телеграмму с выражением благодарности за все то, что он сделал для них. Все хорошо знают, что Серов работал в училище не ради жалованья; многим известно, что он иногда отдавал его в пользу беднейших учеников. Через некоторое время Голубкиной было разрешено заниматься в скульптурной мастерской, после чего Серов согласился вернуться в училище.

«Серов — резонер, ригорист, скучный, неудобный человек, готовый придраться к каждой мелочи», но почему же в его присутствии ученики ведут себя как дома, поют, смеются, посвящают его в свою жизнь? Однажды, после трехчасового сеанса

мы остались, как это часто бывало, на другой сеанс — с 3 до 6 часов. Серов поставил нам женскую модель для портрета. Это было весной. Всем хотелось быть на воздухе, заниматься чем угодно, только не живописью. Перед нами модель — интересная молодая женщина. Рядом, в мастерской Левитана, кто-то бречит на гитаре. За другой стеной кто-то поет из Фауста. А почему бы не купить вина и не выпить для «транса»? Задумано — сделано. Гитарист и певец уже с нами. Они изображают оркестр, мы танцуем. Наша модель перелетает от одного к другому. Она тоже выпила, ей весело, она хохочет. Вдруг — Серов! Откуда, когда? Стоит у окна, смотрит. Некоторые замечают его, останавливаются, другие не обращают на него внимания, танцуют.

«Ну, и что же? — говорит Серов, слегка улыбаясь и показывая рукой на бутылки. — Помогает?»

«Валентин Александрович! Это для вдохновения. Решили попробовать.»

«Пусть будет так. Посмотрим».

Подходит к нашим работам, пожимает плечами.

«Что-то не видно. Скорее наоборот».

На следующий день мы сами увидели, что вино не помогло нам; вышло именно наоборот: в часы веселья, во хмелю кисть наша, гуляя по этюдам, успела основательно испортить их.

«Моралист» Серов все понимает. Почему не к другим, а именно к нему так легко обращаются за помощью при малейшей нужде, а между тем он так строг, так резок в ответах? Многим это нисколько не мешало взять у него в долг на определенный срок и тотчас же навсегда забыть об отдаче. «Не о деньгах идет речь», — признавался мне Серов, — а о чем-то другом, более важном, во что я хотел тогда верить»...

В мастерской ученики писали на чем придется: на старых этюдах, на бумаге, на плохих картонах. Никто из преподавателей никогда не обращал на это никакого внимания. С грустью смотрел Серов на эту молодежь, ни к чему не приученную, не умеющую обращаться не только с материалами своего ремесла, но и с помещением мастерской и находящимися в ней предметами. Стены были захватаны грязными руками, замазаны счищаемой с палитры краской, а асфальтовый пол, на котором стояли жестяные ванны для мытья кистей, бывал залит керосином. Не делая никому замечания, Серов сам молча счищал ножом пятна со стен и экранов, вытирал тряпкой запачканные разными специями табуретки и, хмурый, уходил домой.

Зная нищету учеников, он счел нужным лично отправиться на поиски холста и прочных дешевых красок и предложил мне сопровождать его. Идем в Черкасский переулочек, потом на Иль-

инку в магазин льняных тканей, выбираем холст на разные цены. Дня два обходим москательные лавки, ищем красок в порошках и уже готовых, в банках. Серов выбирает кисти. В этих лавках кисти только круглые, плоских почти нет. Сюда обращаются особые покупатели для особой живописи — иконописцы и маляры. Это обстоятельство заставляет Серова тщательно обследовать имеющийся товар: не подвернется ли какая находка. Ведь каждому специалисту, сколько бы он ни имел инструментов, всегда нехватает еще одного. Серов рассматривает хорьковую кисть-лапку, употребляемую при накладывании золотого листка на левкас. Спрашиваю:

«Зачем вам это, ведь мы не позслотчики?»

Серов смеется: «Мало ли что может случиться... А вдруг». И он проводит хорьковой лапкой по своей щеке и бороде: «Иногда не знаешь, чем... Да и сделаешь ли кистью, что нужно».

«Ну, а эту-то зачем?» — опять спрашиваю его, указывая на отобранную им крупную круглую кисть с красной нитяной обмоткой около щетины.

«Ну, а эта... красная... для радости!»

Привозим покупки в мастерскую и принимаемся за коллективное грунтование холста. Серов, с рецептами в руках, следит за дозами французского клея, глицерина, гипса и мела. С дешевыми красками ничего не вышло. Они оказались совершенно не пригодными для работы.

«Дешевые краски — дрянь. Напрасная трата времени — работать ими. Даже вредно для техники. Нужно придумать что-то». И Серов начинает «что-то придумывать», в результате чего через некоторое время в училище открывается свой магазин, где французские материалы для рисования и живописи продаются значительно дешевле, чем в других магазинах.

Вскоре Серов предпринимает новые поиски, на этот раз за моделью. Садимся на извозчика. Серов с левой стороны, я с правой: оба мы глухие на одно ухо. Минуту говорим о нашей ушной болезни, потом смолкаем и молча доезжаем до Хитровки. Быть может, угадывая мои мысли, Серов отвечает на них:

«Что и говорить, натурщицы нужны. Но нельзя же все время заниматься ими. Нужно уметь писать и что-то другое... Ближе к делу».

Перед нами толпа. Мы протискиваемся в самую гущу. У Серова хорошая шуба. Он вспоминает об этом в тот момент, когда какой-то оборванец хватает его за шиворот. Дело принимает серьезный оборот. Оборванец и собравшиеся вокруг него хитровцы с низыми, распухшими лицами работают быстро.

Серов хочет казаться спокойным, а папироса в его зубах начинает все более и более дрожать, он ищет глазами полицейского, — полицейского нет, а шуба уже наполовину стащена. Кто-то вмешивается, рабочий, потом другой. Шуба остается на плечах.

Хитровка — ад, выбраться из нее трудно, однако мы спасены. К освободившим нас присоединяется еще несколько человек. За нами движется толпа голодных людей, потерявших надежду найти работу. Ведь Хитровка — это единственная биржа труда. Кто предлагает пилить дрова, кто штукатурить. Под натиском этой толпы, просящей, умоляющей о работе, Серов снова теряется. Я хватаю его за рукав, тащу в переулок. Там, несколько успокоившись, он выбирает молодого парня с пилой в руках. Дает ему «аванс», деньги на прокорм до завтра, и сует бумажку с адресом училища.

«Завтра придешь вот по этому адресу».

«А много работы?» — спрашивает парень.

«Недели на две хватит. Да ты не обманывай, приходи».

«Чего обманывать-то... мы не такие... Мы — рязанские».

После Хитрова рынка идем на Толкучку. Серов решил использовать день до конца на поиски. Народу тут столько же, но не так много пьяных. Если на Хитровке еще попадались свежие, здоровые крестьяне, растерянно озирающиеся по сторонам в ожидании работы, то здесь их уж нет совсем. Здесь все торгуют. Торгуют и какие-то с кровоподтеками темные личности, предлагающие из-под полы серебряную ложку или портсигар, торгуют и соучастники воров, и просто мелкие скупщики. Товар самый разнообразный: обрезки кожи, опорки, голенища, целые сапоги и тут же, на грязной мостовой, вороха дамских шляп с перьями, гора крахмальных воротников и манжет, кружева... Толкучка — вторая трущобная Москва, с ее узаконенным правом иметь свое «дно» в центре богатых кварталов. Что можно было выхватить в этой всегда одинаковой толпе, кроме «типа», хотя и не обезличенного в глазах художника, но все же отмеченного одною, равняющей всех печатью тяжкой обреченности?

Серов, наблюдая за живописными соотношениями, создаваемыми пятнами черных пиджаков, поддевок, желтых и рыжих полушубков и цветного тряпья на снегу, время от времени приостанавливается, взглядывает на лица, запоминает. Мы тщетно ищем, а перед нами... Что это такое? — будка «для мужчин», но Серов уже заметил что-то забавное, толкает меня:

«Читайте. На одной двери надпись: «Дворянская», на другой — «Общая». Как вам нравится? До чего тонко! А, кстати, вы то кто, — дворянин?»

«Увы, нет».

«Ну, ваше дело плохое. Вашему брату, значит, — туда, в общую. А мы, мы можем и сюда... Ба! Да смотрите же, вот и он, тот самый!»

Вижу «того самого», которого не было на Хитровке, — городского. Зачем он тут? Серов поясняет:

«Социальные различия. Без этого никак невозможно — чтобы отделять достойных от недостойных!»

Идем к Устьинскому мосту. Молчим. Из всего виденного за целый день мы получили только одно единственное бодрящее впечатление: купили кожаные рукавицы с зелеными и розовыми разводами.

Останавливаемся у деревянных перил на берегу, на которые облакачивается неотступно шедший за нами какой-то угрюмый человек.

«Текёт!» — говорит он, заглядывая под арку моста, где в большой полынье, поблескивая, бурлит река, и опять шаг за шагом приближается к нам, упорно впиваясь в нас тяжелыми, большими глазами из-под нависшего старого картуза.

«Текёт!» — после долгого молчания глухо отзывается Серов. И, обращаясь ко мне, повторяет: «Текёт, как время. Не пора ли домой?»

Вечерело. Начиналась оттепель, а на мосту кружились ледяные сквозники. Унылая местность, унылые люди, низкое, ползущее по земле небо. Хотелось поскорее выбраться отсюда, быть дома. Оглядываемся — за нами опять тот же угрюмый человек. Разбитой походкой он идет по нашим следам, как будто чем-то связанный с нами, вопросительно взглядывая на нас и точно желая нам что-то сказать. Чего хочет этот человек, похожий на маниака? Наконец он вплотную подходит к нам, когда мы садимся на извозчика, подходит и молчит...

Всю обратную дорогу Серов сидел нахмурившись, погруженный в свои думы. От контраста с черной шапкой и таким же воротником шубы лицо его, всегда розовато-серое, казалось совершенно бледным. Глаза его рассеянно скользили по фигурам прохожих, по домам и по стенам Кремля, мимо которого мы проезжали.

«Вот этот Кремль... как бы встрепенувшись произнес он. — Эта набережная... Аполлинарий Васнецов наконец-то сумел в своей последней картине почувствовать, передать старую Москву».

И сказав это, Серов всматривался, словно воскрешал что-то в своей памяти или хотел разобрать какие-то новые черты во всем привычном, столько раз виденном; затем опять ушел весь в свой воротник, в свою шапку, отвернувшись от всего

того, что являла неприглядная теперь в мокрых сумерках Москва, от которой, после всего виденного за весь день, нас обоих энбило.

Расставаясь со мной, Серов, как бы между прочим, заметил: «Есть хочется! От голода делаешься злым. А они... И до чего же их много там, да и всюду!»

Найденная нами модель большинству учеников не понравилась, хотя Серов и на этот раз нашел, казалось бы, интересные цветовые сочетания: крепкое рыжее пятно полушубка с белыми пятнами на полу, использовав случайно оставшиеся после ремонта мастерской большие куски белых обоев. Недаром же Серов высматривал на Хитровке и Толкучке цветовые соотношения пятен фигур к снегу. Только трое из учеников охотно принялись за работу с этого натурщика, которого Серов внимательно с разных точек зарисовывал карандашом и акварелью, к удивлению тех, кто считал его художником-встетом.

«Ну, веселей же, веселей!» — подбадривает Серов работающих вместе с ним сторонников «простого жанра».

«Чего еще нужно? Разве плох наш молодец? Ну, посмотрите же!»

Слова Серова, однако, не убедили большинства учеников, перешедших к другой модели, поставленной для портрета в другой части мастерской.

«Серов ведет нас назад к Прянишникову, к Владимиру Маковскому, к старым передвижникам, а ведь он — главный участник «Мира искусства». Что происходит с ним?» — так думали многие, видя его с некоторых пор еще более замкнутым и молчаливым.

Не раз обращался Серов в Художественный совет с просьбой предоставить ему право принимать в свою мастерскую из окончивших только наиболее подготовленных, а не тех малограмотных, случайно получивших диплом, которые, не зная, что делать дальше, поступали к нему. Но он вынужден был примириться с тем, что даровитых людей вообще мало. Волей-неволей ему приходилось чаще всего иметь дело со слабыми учениками, а те даровитые, которых он хотел удержать у себя, вскоре являлись к нему для последней беседы, выражая ему благодарность за его наредкость человеческое к ним отношение.

«Чего же нехватает вам? Кажется, сделано все, что возможно».

«Мы понимаем... Но жить трудно... Ничего не поделаешь, решили поехать в Академию».

«Как? Что? В Академию! Вы едете в Академию! Что за причина? Какая же необходимость?»

Серов долго не хотел понять, почему окончившие училище бегут к тем профессорам Академии, которых сами ругают. Он недоумевал, чувствовал какую-то неловкость, почти виноватость свою перед учениками, которые, как и он в тот момент, испытывали крайнее смущение. Он окончательно терялся, когда у него просили совета, к кому лучше поступать — к Киселеву или Маковскому.

«Ничего не поделаешь, — твердили ученики. — Там много льгот. Хорошая столовая. Да и уроки легче найти в Петербурге. В случае удачи — мастерская для работы, а потом — командировка за границу; из мастерской Маковского посылают почти всех москвичей. Еще — диплом, академический диплом лучше».

Серов молчит, он хорошо знает Академию художеств, но знает также и непроходимую нужду этих людей, по отзыву училищного врача, на 90 процентов больных туберкулезом, — процент почти невозможный в других учебных заведениях.

Он не пытается возражать или отговаривать, с грустью пожимает на прощанье руку. Что можно сделать, когда во всей остроте встает вопрос: как быть, когда схватила нужда, когда нечего есть?!

II

За очень редкими исключениями Серов не давал частных уроков. Лишь из сочувствия к интересному начинанию Званцевой, открывшей в 1897 году в Москве свободную студию по парижскому образцу, он соглашается захаживать туда раз в неделю — посмотреть работы.

В этой студии, как и в Училище живописи, он хотел быть также кому-то полезным. Один день в неделю для него означало целиком весь день. Если Серов за что берется, то берется всерьез. Не минуя никого, обстоятельно, подолгу, чаще всего с кистью в руках, он делает то же, что и в своей мастерской,— настаивает на строжайшем отношении к работе и упирает больше всего на рисунок. Находятся и здесь свои недовольные, готовые уклониться от его поправок. Упомянув об этих враждебных к нему людях, чаще всего любителях, ищущих в живописи приятного времяпрепровождения, Серов советует мне, как своему соучастнику по преподаванию, не обращать на них внимания и, не расстраиваясь ничем, быть требовательным ко всем, кто хочет учиться.

«Заметили вы, что у того, черноглазого, глаза от ненависти делаются еще чернее и сверкают как агат? Еще момент, и он схватит за горло. А рядом с ним — помните — душистая барыня. Она воображает, что, занимаясь живописью, танцует вальс, этак с палитрой в руке».

Но таких неприятных для Серова субъектов в студии было немного: тем охотнее он ходит сюда. Здесь, наряду с лицами, случайно забредшими в искусство, по глупости или от безделья, были и настоящие художники, уже искушенные опытом, притом многие, работавшие ранее у Репина и Ционглинского,

а некоторые даже за границей: М. Сабашникова, А. Глаголева, Н. Симанович, скульптор Ефимов, Сердин и др.

Среди них, уже выставившихся на лучших выставках, большую загадку представлял для Серова самоучка В. И. Денисов. Денисов — музыкант, по вечерам играл на валторне в каком-то оркестре, а днем с раннего утра занимался живописью. От житейских невзгод и лишений он почти разучился говорить. Пишет с натуры, но так, что лишь немногие улавливают в его этюдах какое-то сходство с нею. Рисунок ему не дается, да он и не стремится к нему. Он погружен только в свои краски и в свои невысказанные думы. В студии он уже оценен, ему сочувствуют, его поощряют, как многообещающее дарование.

Если Денисов уклоняется от советов и поправок Серова, то многие из его товарищей, наоборот, больше чем с доверием прислушиваются к каждому слову и беглому замечанию этого скорее редкого гостя, чем обязательного для всех наставника. Серов хорошо чувствует, кому он нужен. Он все более свыкается со всеми и с каждым в отдельности. Состав учащихся здесь постоянно меняется, становясь тем разнообразнее и интереснее для его наблюдений. Он даже засиживается в этой действительно свободной студии, он даже находит здесь отдых после всяких столкновений с чиновниками того слишком досаждающего ему учебного заведения, что «против почтамта».

Серов — в Училище живописи и Серов — в частной студии, но есть еще Серов: в «общем пользовании». Кажется, никто из других известных художников не был в такой мере общедоступен, как он. Кто решился бы пригласить к себе, например, Сорокина или В. Маковского (преподаватели училища), а Серов не отказывает никому. Он будто рад случаю узнать еще кого-то и быть кому-то полезным. Всюду ищет он новые дарования, часто разочаровывается, но продолжает поиски. Вот перехватил его кто-то на дороге, приводит в свою мастерскую или угол. Серов роется в работах, обдумывает, молчит. Уходит, иногда неожиданно появляется вновь, чтобы проверить свое впечатление и сказать несколько слов. Помимо своих художников, работающих в его мастерской, он хорошо знает по классным работам и давно подбадривает Россинского, Петровичева, Матвея Зайцева и других. На стороне он знакомится еще со многими, среди которых выделяет В. Е. Егорова, художника-декоратора, дружит с Голубкиной, бывает у нее и, не забывая никого, каждому подыскивает заказ, часто без просьбы со стороны нуждающегося. Скупой на слова, осторожный в выражениях, он вдруг, как бы забывая свою обычную

манеру, начинает хвалить. Это означало, что Серов действительно искренно тронут. Бывали случаи, когда он почти раскаивался в излишней, будто бы не свойственной ему восторженности.

Если Серов хотя и редко, но умел хвалить, то еще лучше он умел вникать. Это хорошо чувствовали те, кто научился понимать его с полуслова. Он разбирал работу со всей серовской строгостью, не щадя автора.

Какой-то художник всячески добивался его похвалы. Долго охотился за ним, наконец, поймал, привез в свою мастерскую и начал:

«Эта деталь, кажется, удачна, а это место... разве плохо?»

«Детали, может быть, и не плохи, но вся картина плоха», — отрезал Серов.

Очень часто и очень многим Серов повторял:

«Разве это живопись,—это копирование. Где же искусство?»

Писать с натуры для многих значило делать точнейшую копию с нее, протокол,—так учили во всех школах. Лишь очень немногие, одаренные живописным зрением, руководясь исключительно инстинктом, умели по-своему подходить к природе и по-своему ее трактовать.

«Растопырьте глаза, чтобы видеть, что нужно. Схватите целое,—твердит Серов непонимающему его ученику.—Берите из натуры только то, что нужно, а не все. Отыщите ее смысл».

Скажет, отойдет на другой конец мастерской, издали смотрит на работы. Рядом, у соседнего мольберта, опять его голос:

«Пишете по-модному: *l'art nouveau*! Скучно и противно. Не лучше ли делать так, чтобы сквозь новое сквозило хорошее старое?»

Кому-то он говорит:

«Зачем писать вширь, не лучше ли вглубь? Слишком уж, слишком бойко,—фельетонная манера!»

Поощряя Николая Сапунова, он, однако, не считал нужным замалчивать его недостатки: «Так пишут многие. Так пишет Коровин. Зачем писать под Коровина?»

Не раз доставалось и мне: «Я захвалил вас, и что же вышло? Вы стали подражать самому себе. Не рано ли?»

Сапунов, я и многие другие — все в свое время получили свою долю жесткой критики, после которой было долгое время не по себе.

Так день за днем, в своей мастерской, в частной студии и на квартирах художников, куда он захаживал запросто или

по приглашению, высказывает он свое мнение и, если просят, дает советы. Там, где не любят советов, он молчит, молчит также перед удачной работой нашедшего себя или уже уразумевающего свой стиль художника. В последнем случае он только кивает головой или делает какой-то жест рукой, который означает: продолжайте, дело идет на лад, живопись понимаете.

При разных обстоятельствах, высказывая суждения, он не боится уронить себя в чужих глазах.

«У меня проклятое зрение, я вижу всякую мелочь, каждую пору на теле. Это гадость. Мне не надо чувствовать цвет, как, например, Коровину. Я только рисовальщик. Настоящих знаний материала у меня нет. Оттого часто делаю нелепости, будто занимаюсь живописью со вчерашнего дня... Сходство? Похоже? — Конечно, это нужно, это необходимо, но этого еще недостаточно. Этого еще мало. Нужно что-то еще. Художество нужно, да, да, художество».

Говоря в частности о рисунке, он повторяет уже высказанное когда-то: «Рисовать нужно туго, как гвоздем. О рисунке еще можно поспорить, о нем можно договориться, а цвет, краски... каждый их видит по-своему. Картину можно написать в любом заданном тоне».

Как бы освобождая колорит из-под опеки принятых дисциплин, Серов был, однако, неуступчив, когда дело касалось общей тональности, составляющей основную задачу, стиль или, как сказал бы Ге, ноту картины.

Увидав на выставке чью-то акварель, изображающую морской прибой и играющую с волнами девочку в красном картузике, Серов заметил:

«Акварель хорошая, но девочка... Скажите, зачем понадобился вам этот красный картузик? Картузик портит все дело».

Художник оправдывался: «Я делал акварель только потому, что мне понравилась эта девочка в ее красном картузике, без которого она была не она».

Серов: «Тогда зачем это серое, такое большое, занимающее весь лист акварели море? Либо портрет девочки с красным убором на голове, либо море, одно море с его волнами; либо и море и девочку, но без этого ненужного здесь эффектного пятна. Ведь красный цвет — особый цвет, и с ним нужно обращаться очень тонко, иначе — грубость, диссонанс, дешетка. Нужно быть особенно осторожным и умеренным в пользовании этой краской».

Относительно колористической ноты, которую для себя как бы навсегда взял Серов в своем творчестве, он высказы-

вался не раз, по разным поводам и, в частности, когда однажды осматривал летние работы своего ученика Никифорова. Тот принес несколько этюдов, изображающих деревенских мальчиков-рыбаков. Мальчики сидят с удочками на зеленом берегу у воды. Солнечный день. Тени на лицах, на траве.

Взглянув на этюды, Серов захотел уклониться от отзыва, но, пересилив себя, скучающе-равнодушно заметил: «Покажите это Коровину. Он тоже рыбак. Он это дело понимает. Сам пишет солнце. А я... я люблю серые дни».

Строгий к другим, Серов не щадил и себя настолько, что, говоря о колорите, которым он так восторгался в работах других художников, он как будто совсем не считался со своим собственным колористическим дарованием, как и со своим обширным опытом и знанием материала. Это уже чисто серовская, не знающая границ строгость. Работать, работать, не теряя времени, не щадя себя и пытая свое дарование в различных направлениях,— вот что составляло в его глазах смысл существования художника.

Заметив однажды сидящего без дела у мольберта ученика, он спросил: «Что так, нет охоты?» — «Ничего не выходит. Смотреть противно!» — говорит тот. «А вы все-таки попробуйте. Сначала будет плохо, появится злость... Ведь злость помогает! Глядишь — потом и интерес, вроде аппетита. А там... да ну же, ну! Попробуйте через неохоту. Нечего ждать вдохновения — сами идите к нему».

На другой день он опять пристает к тому же ученику, «потерявшему вдохновение»: «Конечно, можно отложить и до завтра... А вдруг... Глядишь — и умер! Все на завтра да на завтра. Об этом надо подумать, да не мешает и прочесть рассказ Тургенева, прочтите, полезно. Так и называется «Завтра». Работать — значит гореть». — И, помолчав, вспомнил свое всегдашнее: «Нужно уметь долго работать над одной вещью, но так, чтобы не было видно труда».

Говоря о чьих-либо недостатках, Серов не скрывал и своих, с горечью лишней раз признавался, что его учили не так, как нужно: не было людей, которые могли во-время сказать. А теперь что? — Переучивайся заново.

Серова просили устроить в мастерской собеседование по искусству. Он решительно отказался: «Пригласите Коровина. Он может разговаривать, я не могу».

Просившие Серова не могли или не хотели понять, что его краткие замечания о работе во время работы были теми словами, в которых заключалось его познание искусства. Не принадлежал ли он к числу тех художников, о которых Гёте

сказал: «Кто обладает искусством вполне, тот только действует, а заговаривает редко или поздно».

Глядя на картину Бориса Липкина, изображавшую зимний пейзаж с отраженным солнечным светом на желтом мху, Серов с засиявшими глазами воскликнул: «Вот солнышко засветило!» А глядя на другой, сумеречный пейзаж (Петровичева) с изображением сараев заметил: «Сарайчики-то спят!»

На другой выставке перед холстами Павла Кузнецова Серов долго молчал, потом, обратившись ко мне, улыбнулся:

«Чорт возьми. Смотрите! А ведь природа у него дышит!»

Немногословные замечания, вырывавшиеся у Серова невольно, сразу указывали на достоинства или недостатки в работе. Часто он просто бросал одно слово и уходил. «Кирпич!» — когда тон был взят слишком красный или слишком коричневый. «Тьма!» или «Тьма египетская!» — когда общий тон картины или тень на предметах были взяты бесцветно или черно. В разговоре же о технике, когда предстояло сделать трудный «пассаж», Серов улыбался: «Ого! Кисть не берет? Ну, что ж, делайте бородой, борода не берет, — делайте усом!»

Часто, когда Серов делал акварель или писал маслом, видно было, как он сам, попав в затруднительное положение, неуверенно перебирал кисти, не зная, как и чем передать необходимый эффект. Он сильно страдал от неудачи, как и от всякой помехи, расстраивавшей работу. Однажды несколько дней не появлялась натурщица, с которой он делал акварель. Фигура была окончена, оставалось доделать только руку. Кто-то из учеников захотел успокоить расстроенного Серова, боявшегося, что модель не придет больше никогда: «В сущности, остались только пустяки — одна рука. Ее можно окончить и без натуры».

Серов вспыхнул: «Окончить без натуры... Вы, вероятно, умеете... Ну, а я не умею!»

Был ли уверен Серов в себе настолько, чтобы рассчитывать на продолжительные симпатии молодежи? Едва ли ему было все равно, что скажут талантливые или даже бездарные ученики о его работах, а главное, о той его портретной практике, в которой рано или поздно каждый художник непременно должен уронить себя в чьи-то глаза?

Молодежь не желает знать никаких полумер. От своего руководителя она всегда требует совершенства, движения вперед. даже тогда, когда по многим обстоятельствам это бывает невозможно. Она зачастую не знает еще и не догадывается о том положении, в которое вскоре попадет сама, и с большим опозданием, быть может, задумается тогда над тяжкими словами Крамского: «Я продаю. Кто купит?»

В ту эпоху, о которой идет речь,— в эпоху владычества капитала,— мы крепко держались за стены Училища живописи, боясь очутиться на воле, то есть лицом к лицу с жестокой действительностью, раздавившей столько талантливых людей. Мы старались подольше задержаться на положении учеников, забыть о предстоящей борьбе за жизнь и пока что учиться, следить за выставками, учиться на чужих произведениях и приглядываться к их авторам.

Еще недавно мы видели у Серова хорошие портреты Левитана и Лескова; после них «Портрет жены» («Лето») чем-то напомнил нам «Девушку, освещенную солнцем»... А вот перед нами теперь «Портрет М. К. Олив» — новая работа, ничем не напоминающая нам прежнего Серова.

«Напрасно Серов свернул со своей дороги! — говорит наш приятель, вернувшийся из Парижа.— Такие портреты не редкость на Весеннем салоне!»

«Серов «играет на публику!» — вторит ему другой, как будто обрадованный случаем уронить нашего руководителя во мнении некоторой части учеников, продолжающих ценить его. Если Серов и не слышал этих отзывов, то, конечно, легко мог догадываться о них. Как воспринимал он заключающуюся в них горечь разочарования? Не сознавал ли и он сам, что огорчает что-то светлое в его «музыке», в его первоначальном чувстве?..

Появившиеся в разное время на разных выставках новые его работы были работами мастера, но не того, который до сих пор мог почти растрогать своей живописью, а совсем другого, пришедшего к холодному жизненному опыту. Ученики мало знали о жизни этого человека, вернее сказать, не знали ничего. Они видели его то жизнерадостным, то хмурым, способным то увлечься беседою, то иногда сразу оборвать ее, отойти в сторону, сделаться мгновенно неприступным.

Что-то происходило в нем, от чего так часто менялось его лицо, лицо человека с большою выдержкой и волей. Кое-кто догадывался о каком-то его неблагополучии, может быть, о начале болезни. Он будто искал, куда бы уйти и в чем бы забыться, и находил временами, как казалось, прибежище только в совместной работе с учениками. В такие минуты, однако, не всегда можно было напоминать ему о его «специальности». Заслышав даже восторженные похвалы своим некоторым портретам, он был способен, к удивлению всех, с раздражением отрезать: «Я — не портретист. Я — просто художник».

Серов, работающий вместе с учениками и сживающийся с ними, уже давно перестал быть преподавателем в обычном смыс-

де — он сделался только старшим среди них. Это было отчасти понятно и оценено даже теми, кто на первых порах стал во враждебное отношение к нему. Серов первый подал пример иного метода руководства. Этому метода придерживался и Константин Коровин, которого Серов пригласил в 1903 году в свою мастерскую в качестве второго руководителя, своего помощника. Прежде, чем пригласить его, Серов захотел узнать мое мнение о том, как к Коровину относится молодежь, признает ли она его и примет ли с надлежащим уважением: Художественный совет все еще не мог забыть, как были освистаны когда-то учениками директор училища Философов, преподаватель перспективы архитектор Соловьев и оскорблен в головном, низшем классе престарелый, известный в свое время скульптор Иванов.

«Многие думают, что Коровин не умеет рисовать, — заметил мне Серов, — но это не так. В рисунке он, правда, делает иногда промахи, но промахи самые незначительные — только в деталях. А общее в рисунке он чувствует хорошо».

Боязнь обструкции, которую имел в виду Серов, была вполне естественна. Учащиеся редко кого признавали настоящим художником, но Коровин находился на особом счету, по крайней мере среди наиболее влиятельных учеников, почему я и ответил, что опасаться нечего: Коровин будет принят ими хорошо. Ученики ценят его за колорит, за живопись и еще неизвестно за что; он просто нравится им.

После моего разговора с Серовым через несколько дней уверенной поступью, с веселым лицом в мастерскую вошел Коровин — этот баловень искусства, человек-богема, как будто он входил в давно ожидавший его кружок приятелей.

Можно думать, что Серову удалось бы устроить свою мастерскую по образцу тех, какие были у итальянских художников в эпоху Возрождения — некое объединение небольшой группы учеников и помощников вокруг своего учителя. Все, зависевшее от Серова, было как будто сделано для этой цели, но мастерская все же не налаживалась. Она продолжала быть только отделением, своего рода старшим классом, доступ в который был открыт только окончившим Училище живописи.

Ге, подобно Курбе, отрицал целесообразность всех школ, желающих научить тому, что труднее всего преподавать, — искусству. «Учиться можно, учить нельзя», — всегда твердил он. Серов находил возможным оправдать существование только тех школ, в которых руководитель имел бы право делать отбор талантливых людей отовсюду, то есть когда

эти школы отвечали бы намеченному им типу свободных мастерских.

После многолетней борьбы с бюрократической обстановкой в училище, где все говорили об искусстве, но никто не решался подойти к решению самого главного из вопросов, не предусмотренных Уставом, Серов нашел дальнейшее свое пребывание здесь бесполезным и подал в отставку.

Многие только тогда по-настоящему оценили, чем был для них Серов. Учащиеся всех отделений поняли, кого они лишились в лице этого необыкновенного человека, который будто бы не любил и не умел преподавать, но который, как никто, имел все данные в иных условиях стать исключительным руководителем.

В поднесенном ему адресе ученики выражали надежду увидеть его опять в качестве профессора, но уже не в казенном, чуждом ему училище, а в новом, свободном.

III

Мои встречи с Серовым продолжались и в то время, когда я оставил его мастерскую и работал самостоятельно в своей. По случайному стечению обстоятельств я жил неподалеку от него, и это еще более способствовало сближению между нами. Наши два переулка — Крестовоздвиженский и Знаменский — как бы составляли один продолжение другого, и Серов постоянно должен был проходить мимо дома, где я жил, и потому чаще заглядывал ко мне, теперь уже не как мой наставник, а как гость или старший сотоварищ. Не заставая меня дома, он оставлял мне записки. Если он видел на мольберте мои новые работы, он писал иногда обстоятельную критику на них. Так было с портретами Бальмонта, Чехова, «Дамы в белом», «Рыжей Адды» и др. Моим театральным работам и увлечению театром Серов не сочувствовал. Вместе с К. Коровиным он всячески старался отвлечь меня от театра и подыскивал для меня заказы на портреты. Быть может, из-за театра он сильно не взлюбил и мою театральную «Принцессу», написанную с одной актрисы в ее роли из «Шлюк и Яу». Серов как бы по принуждению давал свои отзывы о моих работах для Театра-студии Станиславского, несмотря на то, что его друг Дягилев расхваливал их, зато сильно превознес мой эскиз «Карусели», ожидая, что вот-вот я приступлю к большому уже подготовленному для нее холсту.

Но большие события помешали тогда осуществить многие из начатых работ не только одному мне. Наступил 1905 год! Наступили дни, когда художники и актеры, все люди искусства на какой-то период выпали из своей колеи. Зарево пожаров опоясывало Москву со всех сторон, и Серов, как бы застиг-

нутый стихией, искал в себе самом равновесия, чтобы найти точку опоры. Он находился в приподнятом настроении и только тревожился за свою мать, уже много дней отрезанную от Москвы. Расхаживая по двору своего дома, он останавливался, взглядывая на меня, ожидая услышать какие-то слова, в то время как над нашими головами звенели пули, ударяясь о железную крышу.

Приехав в Петербург, Серов делается очевидцем расстрела рабочих. Вместе с В. Д. Поленовым он пишет протест в Совет Академии художеств, а вскоре, ввиду того что протест его не был поставлен на обсуждение, он подает заявление о своем уходе из состава членов Академии.

В архиве Академии художеств хранятся эти два заявления. Первое послано Серовым и Поленовым вскоре после 9 января 1905 года. Текст его таков:

«В собрание Академии художеств!

Мрачно отразились в сердцах наших страшные события 9 января. Некоторые из нас были свидетелями, как на улицах Петербурга войска убивали беззащитных людей, и в памяти нашей запечатлена картина этого кровавого ужаса. Мы, художники, глубоко скорбим, что лицо, имеющее высшее руководство над этими войсками, пролившими братскую кровь, в то же время стоит во главе Академии художеств, назначение которой вносить в жизнь идеи гуманности и высших идеалов».

По тексту заявления ясно («...Некоторые из нас были свидетелями»), что Серов рассчитывал собрать подписи многих художников, но кроме него подписался только Поленов. Президентом Академии художеств тогда состоял великий князь Владимир Александрович, командовавший петербургским военным округом.

Серов посылает второе заявление от 10 марта 1905 года уже на имя вице-президента Академии графа И. И. Толстого. Гласит оно так:

«Вследствие того, что заявление, поданное в собрание Академии за подписью В. Д. Поленова и моей, не было или не могло быть оглашено, считаю себя обязанным выйти из состава членов Академии, о чем довожу до сведения Вашего сиятельства, как вице-президента».

В собрании Академии 21 марта 1905 года И. Толстой доложил только, что В. А. Серов «по личным соображениям» просит освободить его от обязанностей члена Академии.

С этого момента Серов более не может слышать о каких бы то ни было заказах на портреты с «высоких особ». На те-

леграфное предложение Дягилева исполнить во дворце несколько новых портретов Серов телеграммой же отвечает: «В этом доме я больше не работаю».

Внешне суровый, замкнутый в себе, Серов не сразу обнаруживал свою внутреннюю сущность — чистосердечие и почти детскую прямоту. До конца жизни он был одержим своей правдой, остро чувствовал ее и хранил со страстью фанатика. И не она ли, эта наполнявшая его правда, иной раз озаряла его лицо той мягкой улыбкой, которая была так трогательна еще у Антона Павловича Чехова.

Среди враждующих между собою любителей искусства и художников, в разгоряченной атмосфере нового искусства, в котором Серов не вполне находил свое место, он прежде всего для себя хотел установить какие-то соотношения между «старыми» и «новыми» мастерами.

Моя первая поездка за границу дала повод для беседы с Серовым о современных и старых мастерах, чьи произведения я, наконец, увидел в подлинниках. Если раньше он говорил о них вскользь, между прочим, как бы на ходу, не считая полезным распространяться о том, что неизвестно, то теперь он сам вызывал на беседы, задавал вопросы, интересовался моим мнением. Слушая меня, он часто пожимал плечами, морщился и даже злился. Последовательно, город за городом, музей за музеем, мы перебирали наиболее значительное из того, что интересовало нас обоих.

Вена — много работ Веласкеза, — да и каких работ! — о них я говорю с увлечением. Серов холодно выслушивает, как что-то давно известное, много раз виденное, потерявшее для него всякую новизну. Эта холодность меня удивляет. Серов — портретист, и однако... Почему он нетерпеливо переводит речь на другое?

«Ну, а что скажете о Тинторетто?»

В подробностях я разбираю «Сусанну», отмечаю особенность старых мастеров, писавших обнаженные фигуры, — как бы изнутри светящееся тело.

«Да, да!» — подтверждает Серов. — «Это их фокус, их особое мастерство, нам почти недоступное... Ну, а еще?.. Брейгель!»

«Помню все его картины. Но беда в том, что слишком много видел после него».

«Понимаю... Дальше!»

«Дальше — Венеция. Какой удивительный город!»

Серов иронически прерывает:

«Прежде всего, конечно, памятник Виктору-Эммануилу, удивительный по своему безобразию и пошлости. В Венеции испортил всю набережную. Карпаччо: «Георгий», «Сон Урсулы», — говорите вы. — А чем, собственно, вам нравится эта «Урсула?»»

«Своей простодушной композицией. Большая комната, и в ней маленькая фигурка. Пустота, будто ничего нет, а картина все-таки есть».

«Гм, пожалуй, картина есть, но так ли она совершенна? Можно ли так восторгаться Карпаччо после Беллини?»

Серов расхваливает какую-то его картину, которую я забыл, а я расхваливаю ту, которую он слабо помнит. Вскоре я чувствую, что в осмотрах музеев я пропустил не одну, а много лучших, по его мнению, работ.

«Ну, а Тинторетто?» — опять возвращается к нему Серов.

«После «Сусанны» хороши, исключительно хороши чегыре его картины во Дворце дождей: «Бахус и Ариадна» и «Меркурий и грации». Да и другие... Портрет одного из дождей... Как замечательно все вообще у этого мастера! Какое несчастье — все, почти все работы его окончательно погибли, так они почернели».

Придерживаясь своего маршрута, я продолжаю и говорю о Падуе. Мне все нравится в ней, может быть, город прежде всего. При имени Джотто Серов настораживается, будто профессор, в ожидании ответа ученика, вынужшего «трудный билет», что и было со мной. когда-то на экзамене по истории искусств. Как и тогда, об этом мастере я ответил более чем удовлетворительно: я любил Джотто, но меня удивило спокойствие Серова, с которым он произнес: «Да, вот простой человек, а поди как сделал! В Ассизи вы не были, да и не стоит. В Падуе он лучше». И только, и ничего больше об этом Джотто, о котором можно было бы поговорить раздумчиво, с другим чувством, не так холодно. Но тут же я вспомнил: Серов, как приверженец высокого Ренессанса, не мог быть целиком на стороне примитивистов. Он любил «трудное», совершенное мастерство и теперь, вероятно, хотел поскорее услышать о Флоренции, а я заговорил о Ферраре с ее замком д'Эсте и фресками Франческо Косса. Серов прерывает: «Этого художника не знаю». Деловитый, сухой тон его, впрочем, не удерживает меня от описаний и, вероятно, в излишних подробностях, Равенны, ее мозаик, ее окрестностей с мрачной Пинетой, местом уединения Данте. Наконец — она, Флоренция! Серов — опять настороже. Он даже прочнее усаживается на стуле, ждет. Но я, как путешественник, проделавший длинную

дорогу, уже чувствую усталость. Чемодан моих впечатлений слишком тяжел, разбух от множества кое-как уложенных вещей, в которых трудно разобраться. Я хочу передохнуть.

«Уффици! — торопит Серов. — Дворец Питти!»

«Тициан мне не понравился, — спешу заявить я. — Где же этот его хваленый, изысканный колорит? Олеография!»

«Вот так-так! Поздравляю вас — олеография!»

Серов даже привскочил, круто повернулся и взглянул, будто увидев меня в первый раз. Наступила пауза. Я почувствовал неловкость, попробовал объясниться: «Позвольте, позвольте!..»

«Да нет, чего уж там! Олеография, так олеография, пусть будет по-вашему».

Он закурил. Я сделал то же самое. Замолкли.

Экскурсии по искусству требуют продолжительного времени, быть может, и особо благоприятных условий. Не только Флоренция, но и каждый городок Северной Италии, в котором я побывал, потребовал бы для его изучения столько же времени, сколько я мог отдать всем им вместе. Это я, конечно, сознавал, и об этом, усмехнувшись, в каком-то раздумье. Серов, наконец, первый заговорил:

«Подумайте сами, — примчался, заглянул... и готовы выводить. Но какой толк в них? О Тициане нельзя говорить ничего, пока не побываете в Мадриде. Там нужно его посмотреть, там он лучше представлен. Нельзя также ничего говорить и о Рафаэле, пока не увидите его фресок».

И на этот раз я тоже поспешил предупредить:

«Я мало люблю Рафаэля! Но портрет папы Юлия II считаю одним из лучших портретов, виденных мною. После сладкой «Святой Цецилии» в Болонье я просто не узнаю Рафаэля».

«Да, да, согласен, но говорить о нем тоже еще рано, нужно быть в Риме, видеть его фрески. Ну, а еще что упомянете?»

«Ботичелли. Не соображу только, какая из его картин мне больше нравится: «Примавера», «Паллада с кентавром» или «Рождение Венеры». С. И. Щукин считает «Рождение Венеры» самой лучшей картиной на свете. Я почти согласен с ним. Он хотел бы видеть ее у себя постоянно. Другие ему скоро надоедают».

«Щукину все скоро надоедает. А я не согласен. Нет, если уж смотреть на что-либо и притом часто, то я хотел бы опять на того же Тинторетто... «Сусанну». Да, это уже не картина, это больше, чем картина...»

Серов даже сразу оборвал, что с ним случалось часто, когда он, не любивший торжественных слов, просто ограничивался каким-нибудь жестом одобрения, предоставляя другому восторгаться по-своему. Так как разговор коснулся опять Венского музея, то я снова заговорил о Тициане:

«А не находите ли вы, что Тициан в рисунке не очень уж того... На портрете Изабеллы д'Эсте один глаз «отскочил». Что это — неумение или нарочно?»

«Пожалуй, нарочно. А что же вы ничего не говорите о Микель Анджело?»

«Как о скульпторе?»

«Нет, как о живописце. Помните его Мадонну, ну, ту, которая в Уффициях».

«Жестяная вещь».

«Да, жестяная,— побольше бы таких «жестяных» вещей, а рядом с ней... Ну-ка, кто поспорит с нею? И не потому, что она такая, а потому, что это сильная вещь сильного человека. Куда же тут Ботичелли!»

Заговорили о Гирландайо, Беноццо Гоццоли, Мазаччо, Верроккио и других художниках, о которых Серов, если бы считал нужным, мог бы сказать больше, чем кто-либо. Но о них уже давно так много было сказано в книгах, что ему оставалось только безмолвно, кивком головы соглашаться вполне или наполовину. Кивок головы, игра мышц его, как многим казалось, апатичного лица были тем мимическим отзывом, равнозначущим фразе, который любитель длинных бесед нашел бы совсем недостаточным.

«Представьте себе! — вдруг вспомнив что-то забавное, воскликнул он. — Бедкер — вот злодей! Откуда понимает он толк в картинах? Нарочно остановишься перед какой-либо, поставишь ей отметку и думаешь, а ну, что ты скажешь? Одна, две, три звездочки. И представьте, не ошибется, попадает точь-в-точь!»

История искусств — мертвая книга. К ее выводам необходимо прилагать свое зрительное убеждение и, главное, зрительный опыт. Опыт требует проверок. Это хорошо сознает Серов, который предпринимает ряд поездок за границу. В разное время полученные впечатления он собирает в одно — решающее. Убеждение «отстоялось», — его можно высказать. Так поступает Серов во всем, относящемся не только к искусству, но и к людям. Мои слова «подносная живопись», «смазливый Рафаэль» — ему хорошо знакомы. Он даже соглашается с ними, но не считает возможным подчеркивать их по отношению к мастеру, который весь в целом имеет исключительные достоинства. Нужно исследовать эти достоинства,

изучить Рафаэля со всех сторон — ведь он был не только большой мастер фрески, но и замечательный архитектор своего времени. Необходимо видеть все сделанное им, чтобы иметь возможность вполне оценить дарование такого человека. Серов охотно выслушивает мнение каждого, даже парадокс, чтобы еще лишний раз проверить себя, хотя бы на чужом легкомыслии.

В своей заграничной поездке я пользовался набросанным им для меня планом, вроде географической карты, где Флоренция и Рим были отмечены как центральные пункты с их главными улицами и музеями. Теперь он спрашивал, как понаравилось мне то или другое место за городом по дороге к Сан-Миньято, или парк Кашине, или сад Боболи. Не только искусство Италии, но весь фон этой солнечной страны радует его и возбуждает его мысль. Он весь оживает при воспоминании об итальянском солнце и мысленно опять уже находится там.

Говорить об искусстве вне жизни — для него пустое, нелепое занятие. Только при условии полного соединения искусства и жизни он способен воспринять творчество какого-либо художника. Только тогда его пасмурное лицо проясняется, мелькает улыбка, и весь Серов в этот момент кажется совсем другим, мало кому ведомым, но именно таким, каков он есть.

Он говорит об «окрестностях», как бы испытующе представляя другому догадаться, что под этим словом он подразумевает нечто более значительное. Природа — вот то, что заставляет его лишний раз вспоминать эту страну загорелых людей, где жили простые пастухи, но жил и «пастух» Джотто, где были простые каменотесы, но был и «каменотес» Микель Анджело. Серов хорошо знает цену здоровья. Часто он готов поставить его даже выше искусства. «Ничего не делали, зато поправились. Чего же лучше?» — сочувственно говорит он ученику, который с виноватым видом признается, что приехал из деревни без картин, но с крепким загаром на лице.

Здоровье, прежде всего здоровье необходимо художнику. Оно так же важно, как и дарование. И не потому ли Серов так любит Тициана, Тинторетто и других, предпочитая их здоровое искусство всякому другому? И он уже отчужденно, с погасшим лицом выслушивает похвалы многим художникам, хотя и совершенным в каком-то отношении, но лишенным самого главного — жизненности и бодрости.

Серов объездил всю Европу, он как бы исполнил свой долг перед самим собой и имеет право говорить об искусстве. Помимо старых мастеров он хорошо изучил также и новых. Он перечисляет некоторых из них, признает с некоторыми

оговорками Каррьера, Зулоагу («В красках неинтересен. Он лучше в репродукциях»), выделяет молодого Ходлера. Упомянув об этих более поздних художниках, он все же возвращается к Эдуарду Манэ и Энгру. Энгр служит ему неизбежным примером в разговорах о рисунке.

На жалобы некоторых, что нет красок, что они д'роги, Серов возражает: «Берите карандаш! Оказывается, можно быть величайшим художником, даже не работая красками. Энгр писал замечательные портреты. Картины у него в большинстве случаев хорошие, а разве его рисунки хуже, эти острейшие рисунки, сделанные какой-то дьявольской рукой! Да вот и Каррьер — пишет одной сепией. А разве она помешала этому, может быть, дальтонисту внести в искусство что-то свое, искреннее, теплое?» Как бы мимоходом, вскользь роняет несколько холодных слов о Бёклине, язвит Ленбаха, этого искусного пошляка, и с отвращением отворачивается всякий раз при виде репродукций с картин Франса Штука. На вопрос, какого он мнения об Уистлере, Серов отвечает: «Я его не знаю. В Лондоне видел кое-что, не очень интересное, а лучшее будто бы находится в Америке, где я не был».

К Сезанну Серов подходил туго. Долгое время он не хотел признавать его. Ведь Серов так много ездил, столько видел совершенного. Что действительно нового в этом пусть одаренном, но часто беспомощном художнике? Хороший живописец... А разве их было мало когда-то? Сам Сезанн недоверчиво, с насмешкой относился к Гогену, не мог согласиться с его плоскостною живописью. Серов также не соглашается со многим в живописи Сезанна. Он колеблется как бы перед новым испытанием. Но не он ли сам когда-то сказал: «Лучше поглупее, да почестнее!» Сезанн, конечно, честен. Это уже плюс, это уже большое утешение. Серов с любопытством выслушивает меня, когда я, пользуясь случаем, опять упоминаю о равнинских мозаиках в усыпальнице Галлы Плациды. Эти мозаики в сущности не есть ли совершенный прообраз того, что делает Сезанн, и притом делает как нечто совсем новое? Та же упрощенность формы, те же задачи колорита, почти те же самые фрукты, но до чего этот никому не известный мозаичист-художник был более мудр в своей простодушии и вместе с тем совершенен по сравнению с позднейшим культурным эксперименталистом! Такую справку Серов как бы принимает к сведению. Через некоторое время Илья Семенович Остроухов, умевший сочетать все крайности, от иконы новгородского письма до французского супрематизма, многозначительно объявляет мне: «Признал, признал! Наконец-то сдался! А как

долго упорствовал!» Да, Серов сдался, но разве это означало, что, признав Сезанна, он хотя бы на минуту забыл превосходящих его по мастерству все тех же прежних художников, упоминаемых только «к слову», между прочим?

Серов следит за современной живописью, он хорошо сознает, какую роль играют в ней преходящие вкусы и пристрастия, выставочная лихорадка одних и спекуляция других. Из новых иностранных художников он оценил наиболее сильного и «честного», но кого же из русских он мог бы отметить своим строгим глазом, считать заслуживающим если не полного утверждения, то серьезного внимания?

При разных обстоятельствах, чаще всего после выставок, Серов иногда делился своими впечатлениями. Заговорили о портрете, вспомнили почему-то Брюллова. Серов: «Брюллов плохо чувствовал «букву о», то есть овал лица, имеющий различные формы. У него, так же как и у многих художников XVIII века, на этот счет был готовый штамп. А — мастер, что говорит!»

«А как вы относитесь к копированию? — спросил кто-то Серова. — Полезно ли оно? Вы когда-то делали копию с «Иннокентия» в Эрмитаже?»

«Полезно ли, не знаю. Мне было просто приятно остаться наедине с работой Веласкеза, как бы с ним самим. Приятно было всматриваться в нее, размышлять... Вот и все! Нужно, очень нужно видеть хорошие произведения. Эрмитаж — вот что важно для всех нас».

Но утверждая значение старых мастеров, Серов хорошо понимает значение и новых. Его ученики рвутся к современным французам. Это он видит по их работам в своей мастерской, и он дает пропуски, свои визитные карточки в недоступные тогда для публики частные собрания Щукина, Морозова и другие.

«А Врубель? Что скажете о Врубеле?»

«Врубель? — у него мастерская рука. Вот художник, который, как никто, может делать все одинаково хорошо: декорацию, картину, иллюстрировать книгу... Даже портрет может сделать, и замечательный портрет!»

При имени Малявина Серов задумывается.

«Ну что ж?.. У него заряд, — говорит он, — выпалил его, а что дальше? Его портрет Репина не из хороших работ, а задел, задел-таки! У Малявина есть что-то свое, но с этакой завитушкой — пошлым росчерком!»

Кое-кто остается для него не вполне выясненным, кого-то он не хочет оскорбить, быть может, преждевременным, резким отзывом.

Расспрашивая Серова об иностранных и русских художниках, ни я, ни мои товарищи не касались наших больших мастеров, таких, как Репин, Суриков, А. Иванов и других, чье значение в искусстве давно было утверждено, принято всеми и не вызывало никаких возражений. Несколько в стороне для многих стоял Ге, который в кругу моих друзей имел своих горячих сторонников, считавших его выше всех живописцев, но и о нем что мог бы сказать не любящий пустых разговоров Серов, разве только повторить уже известные всем суждения.

Серов совсем не был похож на большинство художников, отрицающих всех, кроме себя. Быть членом какого-нибудь общества художников означало для него взять на себя обязательство уважать всех сотоварищей; почему чаще всего он и предпочитал оставаться только экспонентом.

О молодом поколении, о тех, кто еще учился или только что окончил образование, подрастающих или уже выросших у него на глазах, он охотнее всего готов был говорить, но предпочитал сначала что-нибудь сделать для них. Однако все и без того хорошо знали, кого выделяет он по дарованию. Тут он не заговаривал об искусстве, а только действовал. И задолго перед тем, как сказать что-нибудь в похвалу, он просто сообщал, что вашу картину покупают или берут на выставку. А вскоре после этого, как следствие заботы Серова, в убогое помещение молодого художника являлся не кто иной, как «сам Дягилев», страшный для многих, только не для тех, к кому он лично обращался. Бодрый, с красивыми женскими глазами и зорким зрением, он рылся в пыльных углах, заглядывал даже под кровать, доставал забракованные, но, по его мнению, лучшие работы и отсылал их куда-то. Его даже не спрашивали — куда? Всем было известно, что Дягилев, устраивая свои выставки в России, задумал опять что-то большое — у него всегда только грандиозные планы. На очереди теперь пропаганда русского искусства за границей.

В инициативной группе «Мира искусства» Серов занимал большое место. Насколько здесь ему было легко делать отбор молодых сил для выставок, настолько же трудно было проводить приобретение их картин в Третьяковскую галерею. Если в среде художников «Мира искусства» суждения Серова имели особый вес, то в среде капиталистов, гласных Городской думы, его мнение, как и мнение его сотоварищей, членов Совета Третьяковской галереи¹, далеко не всегда было решающим. Намеченные ими картины возбуждали споры, пугали своим крайним направлением.

¹ Членами Совета Третьяковской галереи были: дочь П. М. Третьякова А. П. Боткина, В. А. Серов и М. С. Остроухов.

Выступать судьей в делах искусства не всегда бывает безопасно. Так было и в этом случае. Серова обвиняли в пристрастиях. Как будто в мире художников был когда-нибудь такой судья, которого не обвиняли бы в том же?

Застигнутый где-нибудь врасплох, Серов выслушивал нападки обойденных, обиженных, готовых излить на него одного все свое озлобление.

«Что же делать,— защищался он,— ваши картины не покупают в Третьяковку и не берут на выставку «Мира искусства». Каждая группа имеет свои выставки. Молодежь должна устраивать свои отдельные выставки. А Третьяковская галерея — казенное учреждение. Московская Городская дума по-своему относится к искусству и думает совсем не так, как думаю я с моими товарищами, членами Совета».

У многих художников свой метод работы. У Серова был также свой. Среди русских портретистов Серова считают наиболее строгим не только по отношению к людям, но и к своеобразно понятому им своему призванию и особой системе доказывать это.

Он писал быстро, быстро схватывал сходство и однако... часто девяносто сеансов! Легко сказать, но трудно поверить. Как же хватало на это сил у него и терпения у модели? Что за нелепость, что за ненужное истязание обеих сторон? Во имя чего могла быть оправдана такая долгая пытка?

Серовский метод работы был жесток. Так скажут все, кроме тех, кто знает ремесло портретиста. Это мало поймут другие художники, незнакомые с этим ремеслом, еще менее поймут модели и совсем не поймут любители живописи, не задумывающиеся над тем, каким мастером и как создается портрет.

В литературе имеется интереснейший документ — признание Эдгара По о том, как было написано им его известное стихотворение «Ворон». Эдгар По отваживается рассказать то самое, что принято скрывать от всех, — показать читателю, как «сшивается» художественное произведение.

Позирующие Серову видели, как он кроит, примеряет, шьет и по несколько раз бросает. Редко кто из специалистов в какой бы то ни было области согласился бы не только исправлять уже сделанную вещь, но и уничтожить ее, чтоб сделать другую лучше. Вот для чего девяносто сеансов, вот в чем особый метод Серова!

Если другие портретисты поступали иначе, стремились сократить сеансы для сбережения своих сил и терпения модели,

то Серов не шадил ни себя, ни ее для воплощения своего портретного замысла.

В истории искусства можно найти примеры более длинных сроков, чем три месяца. Всем известно, что Леонардо понадобилось пять лет для портрета Джоконды. Всякий творческий процесс имеет свой конец, но сам автор почти всегда затрудняется, когда ему нужно поставить точку. Если на портрет смотреть так, как смотрел Леонардо, то едва ли можно исчислить, какой срок необходим для исполнения совершенного произведения.

Серов, писавший портреты большею частью с заказчиков, конечно, зависел от них в установлении длительности работы. В самом начале сеансов он вынужден был определенно сказать им, когда кончится их тягостная повинность. И в каком-то практическом смысле он не ошибался, назначая им для этого три месяца. Как бы мы ни относились к этому сроку, установленному Серовым, на практике мы убедимся, что он является почти точным, менее которого во всяком случае нельзя назначить для работы маслом над заказным «большого размера» портретом.

Если художник может говорить с «вольной» модели как и когда угодно, то подневольный портретист, попав в обстановку заказчика, бывает сразу охвачен всякого рода обязательствами, среди которых часто наиболее существенное — дорожить временем модели. Художник, привыкший работать у себя и для себя, в этом случае сразу почувствует какое-то стеснение и во все время работы, как Серов, будет думать о сроке даже тогда, когда он менее всего хотел бы думать об этом.

О времени тут нужно было бы забыть. Происходящее настолько значительно, что всякий вдумчивый человек не нашелся бы сразу определить, в чем тут самая большая важность, на чьей стороне большая пытка...

Не будучи актером по профессии, каждый человек умеет, однако, хорошо играть роль, то изображая самого себя, то кого-нибудь из множества виденных им и принятых за образец лиц и личин. Портретист по опыту знает, что как раз именно перед ним модель примет все меры, чтобы не дать «чужому» человеку заглянуть в свою подлинную сущность. Она пустится на все хитрости, быть может, использует весь арсенал уловок, чтобы подменить себя кем-то и не быть, по афоризму Ларошфуко, тем, чем она есть на самом деле. И кто бы ни был перед художником — все будут одинаковы в своем желании ускользнуть от его пытливого глаза. Даже если найдется прямой, грубоватый человек, так и тот, если он любит в себе

грубость, постарается преувеличить ее и представить как достоинство.

Каждый будет осматриваться, стремясь показать себя с выгодной, нравящейся ему стороны, и оправдать всю разноцветность своего лирического или трагического оперения. Одни будут шаржировать свои черты до невинности, еще невиданной в мире, другие до полной греховности и даже распущенности души и тела, и лишь случайность, непредвиденная и досадная для человека-модели, вдруг выдаст его, и он станет просто человеком, со всеми уже настоящими отрицательными и положительными своими качествами.

Как в театре, так и на сеансах во время «постановки» портрета происходит та же обычная история удач и неудач. Схватил сходство — и потерял его. Был этот, вполне этот человек, и вдруг он другой, и не только на холсте, но и в действительности.

Что такое сходство, как понимать его? Сходство для постороннего зрителя, для близкого родственника, сходство для зрителя-мудреца, для приятеля, привыкшего видеть своего друга в быту, или для исследователя, принимающего в расчет множество более сложных условий? Сколько времени нужно думать и обдумывать, чтобы почувствовать и заковать железом рисунка неуловимую линию портретного сходства?

Но не одна только эта решительная синтезирующая линия составляет всю задачу портретиста. Задача портрета как художественного произведения далеко не решена, если уловлено даже внутреннее сходство. Перед художником встает еще другая, столь же значительная и ответственная задача. Помимо модели, живущей своей жизнью, живет еще искусство со своими своеобразными законами, живет еще ремесло, связанное с искусством и требующее не только одного навыка, но еще большего расширения этих навыков и уменья каждую минуту пребывать в процессе творчества, а не обычного только уменья писать. Портрет имеет свою архитектонику, свою фугу. Опериюющий линией и цветом ищет созвучий между той и другой. Он может быть лагройщиком и портным, поэтом и музыкантом... Столь широко поставленные задачи могут увести, конечно, слишком далеко, но что же делать — таково искусство!

По своему «инвентарю», по грубому материалу, с которым художник имеет дело, он одновременно и ремесленник. Прежде чем стать музыкантом, и даже в момент, когда он делается им, он не забывает, что его орудия производства — подрамники, гвозди, холст, краски — входят в каком-то смысле в состав его искусства как неделимая его часть. Об этой стороне живописи, также чрезвычайно важной для художника, приходится упоминать

нать только потому, что в момент сеансов портретист не всегда бывает полновластным хозяином положения. Его материал капризен. Часто не сам мастер, а материал диктует, когда нужно торопиться и когда задерживать работу. Тут опять возникает вопрос о сроках. Но как заставить краски сохнуть быстрее или медленнее, когда каждая из них сохнет по-разному? Как сохранить за да н н ы й себе слой поверхности, когда нужно спешить?

Нужно ли к сказанному прибавлять, что помимо перечисленных моментов есть нечто, еще более осложняющее и без того сложную, всегда перегруженную (в отличие от других видов живописи) технику портрета. Это нечто не имеет ничего общего с творческим процессом, но является тем, что способствует ему или нарушает его. Это только деталь, черта, некоторая подробность, как бы подразумеваемая сама собой. Не только для работы пейзажиста, но и для всех художников нужна соответствующая погода. Портретист помимо этой погоды знает еще и другую — ту, которая устанавливается между ним и его моделью. Эта погода еще более непостоянна. Как барометр, чувствуя колебания стрелки, Серов часто не мог удержаться от замечания: «Я готов все понять. Набежала туча, стало темно — работать нельзя, но капризы, капризы людей... Нет, нет. Надоело!»

Серов хмурился, смолкал. Более всего он досадовал, если перемена этой «погоды» наступала в момент удачи, когда работа шла, налаживалась, а модель, ссылаясь на свою часто мнимую болезнь, обрывала сеансы. А что же будет с тем «зарядом», который появился, да, наконец, и с теми же красками, с поверхностью, приготовленной на завтра? Писать в этом случае с перерывом нельзя. «А сами же настаивают на сроке!» — после долгого молчания добавлял Серов.

Серов, назначая иногда три месяца сеансов, конечно, учитывал даже эту «портретную погоду». Часто выходило, что «сумерки» затягивались, а ему нужно было приступить к другому портрету с другой модели. Все, зависящее от него, он ввел в строгие рамки обязательства перед заказчиком, требуя от последнего если не творческого содействия, то хотя бы корректного исполнения добровольно принятых им на себя своих обязательств. Среди позирующих ему попадалось не много таких, которые, дорожа своим временем, умели делать это и по отношению к «наемному» художнику.

Наряду с «трудными» заказными портретами Серова мы знаем немалое количество и «легких», сделанных даже маслом в очень короткий срок. Само собой разумеется, что эти портреты писались при совершенно иных обстоятельствах, в иных

условиях сеансной погоды. Большею частью они исполнялись уже со знакомых ему, изученных лиц. Начало сеансов в подобных случаях могло предвещать и скорый конец портрета, даже если моделями были очень сложные люди. Мысленно они были уже давно выношены и внутренне, так сказать, написаны, — оставалось только перенести их на холст. По отношению к таким моделям «жестокий метод» Серова уже не применялся. Ему не было необходимости проделывать то, с чего обычно начинается предварительный познавательный процесс с очень большим подчас количеством заметок, набросков, эскизов и всякого рода черновой работы, которую Серов, по миновании надобности в ней, уничтожал.

Серовский метод, в сущности, не был отличительным его свойством. Все строгие к себе художники (по Пушкину — взыскательные), начиная с художников Возрождения, поступали так же, пользуясь, может быть, несколько иными приемами. Горячее *brío*, когда художник творит как будто чудодейственно и мгновенно, — редкое исключение. В основе такой работы всегда лежит глубочайшая предварительная подготовка, без которой всякая «маэстрия» есть только заранее рассчитанный фокус-штамп.

Не только среди своих сверстников, но и среди большинства художников Серов выделяется как неутомимый исследователь материала, который в его глазах составляет — не менее чем сюжетное содержание картины — живую душу живописи. Серов работает всем: маслом, акварелью, темперой, гуашью, пастелью, цветными карандашами, офортом.

За последние годы своей жизни он почувствовал особое влечение к темпере. На это были свои причины. Первая из них: он не любил гляцевую клеенчатую поверхность масляной живописи. Он не терпел лака, но лак и лак-ретушь были необходимы при его почти всегда длительной работе, особенно при заказах, требующих свежих, непожухших красок. Вторая причина: Серов уже давно мечтал о фресковой живописи. Он давно обдумывал ряд сюжетов для росписи стен. В России и за границей он всюду присматривался к работам старых мастеров, украшавших стены государственных учреждений и храмов. Поэтому уже заранее, даже в портретной живописи, он пытается и делает с большой ловкостью несколько крупных работ — чем же? — темперой, менее всего пригодной для этой цели, особенно при частых поправках.

В еще ненаписанной «истории взаимных недоразумений» художника и модели было бы более чем достаточно фактов, касающихся сугубо острого положения тех, кто должен работать на заказчика.

Так, некрасивая Екатерина II, изображавшаяся в живописи, за редким исключением, красавицей под видом Минервы. Цереры и Помоны, сильно ошиблась, обратившись с заказом к Рослену. К ее удивлению, он не оказался зеркалом-другом. В изображенной им, по ее отзыву, «обезьяне» она, конечно, не захотела узнать себя. Негодованию ее не было пределов. Но что могла она сделать? Если можно было уничтожить портрет, то как уничтожить знаменитого художника, который, к ее сожалению, не был русским подданным?

В сильной степени ошибались также и те, которые льстили себя надеждой как-нибудь «обойти» Серова, чем-нибудь усыпить его «проклятое» зрение. Ошибка этих людей помогает нам узнать, кто они, и лишний раз убедиться в непреклонности Серова. Своих портретов они не уничтожали, однако едва ли с большой радостью они передали их потомству, как некие документы за подписью одного из наиболее строгих художников-летописцев дореволюционной эпохи.

Серов не сдается, он продолжает быть несговорчивым во время работы, на сеансах и после них, но часто, вернувшись в свою квартиру, с горечью, с мукой на лице вспоминает все пережитое им за этот и предыдущие дни.

«Остановится вот этак, в позе своего пап^и, этакий поросенок, дегенерат, и говорит: «А у мамы вы нарисовали глаз кривой. Она совсем не такая!» А потом подойдет еще кто-нибудь из семьи и подтвердит слова молокососа».

Из своей практики я привожу ему подобные же сцены, одна из которых его очень позабавила. Моим критиком был домашний доктор моей богатой модели. С видом знатока он взглянул на портрет и процедил: «Совсем не то. Мадам молодая, а у вас... Разве можно ее узнать?..»

«Ну, а вы? — интересуется Серов. — Как вы ответили?»

«Сказал, что я реалист, пишу, что вижу».

«Хорошо сказано. Ну, дальнейшее ясно. Вы с вашим портретом будете на чердаке, куда уже свалили меня и Коровина. Все, все там будем! Барыня хоть куда! Поди-ка, ну кто из нас уходит ей!»

Серов курит папиросу за папиросой. Он окутан табачным дымом, сам замечает это, и продолжает курить:

«Иногда на сеансе.. схватишь вот этак сигару, да какую покрепче, сосешь, сосешь, а потом — что такое? Вдруг головой о притолоку».

Заговорив о заказчиках, мы стали перебирать некоторых из них, отличающихся какими-либо своими качествами, интересными для бытописателя. Я рассказываю Серову мой недавний эпизод с одним любителем искусства, заказавшим мне свой

портрет. Этот заказчик был «передовым» человеком, писал либеральные статьи в газетах, ратовал за народ и жил в роскошном особняке своей богатой жены-кулчихи. К художникам он питал большую слабость, а ко мне особое расположение. Портрет был окончен, одобрен и взят. Мне оставалось только получить часть условленного гонорара — 300 рублей. Но каково же было мое удивление, когда вместо денег я вдруг получил обратно портрет с запиской: «Портрет не беру».

Серов, слушавший внимательно, прерывает меня:

«То есть как это так,— портрет не беру?! А вы, что же вы предприняли?»

«А что я мог предпринять, если моя работа не нравится?»

Серов морщится, молчит, что-то обдумывает, потом решительно встает, одевается и предлагает немедленно на месте выяснить дело — идет ко мне в мастерскую. С неохотой я достаю портрет из сарая, куда отправил его за ненадобностью как бесполезный товар. Серов, строго осмотрев портрет, к моему удивлению, стал расхваливать его.

«Я не знаю этого человека, но чувствую, что он очень похож. Сейчас же пишите письмо и сошлитесь на меня. Напишите, что я нахожу портрет удачным. Если этот господин не согласится уплатить деньги, мы подаем в суд, и я выступаю в качестве эксперта».

Через несколько дней я получаю ответ от моего заказчика: «Мне нет никакого дела до мнения Серова. Я и моя жена, мы сами умеем разбираться в таких вещах и находим, что портрет неудачен».

Прочтя это письмо, Серов не подал вида, что он оскорблен; в тот же день он отправился к своему знакомому юристу, неизвестному в Москве присяжному поверенному и поручил ему вести мое дело. Я уже торжествовал, уверенный в полном успехе нашей тяжбы. Но не тут-то было! Мой заказчик, переговорив с нашим юристом, перетянул его на свою сторону, поручив ему вести свои большие дела. До меня ли было теперь этому грешному человеку, когда он имел около себя такого богатого клиента. Итак, с первых же шагов, юрист изменил нам. Он стал уговаривать меня не затевать тяжбу, уступить богачу, сбавить двести рублей и получить сейчас же на руки сто рублей. Что было мне делать? Искать другого юриста, тратить на это время свое и всегда занятого Серова, — а кто поручится за хороший результат? Столкновение с такими людьми было противно до последней степени. Чтобы покончить с ними, я решился не без отвращения — взял сто рублей.

Узнав об этом, Серов в первый момент не хотел верить, так велико было его негодование. Но на ком в большей мере

он хотел сейчас сорвать свой гнев? На купце, на юристе... ча том, на другом, а главное, на мне:

«Вы согласились... вы говорите, у вас не было денег! Подумаешь, какая новость! А кто же будет, скажите мне, кто же будет учить мерзавцев, если мы будем молчать и уступать им?!»

И долго после этого Серов находился под впечатлением моего «эпизода», и когда, наконец, примирился со мной, то с горечью вспоминал:

«А наш приятель-то... Хорош! Очень хорош! А еще уверенный, да еще и присяжный. Ладно! Мы еще встретимся с ним».

По целому ряду причин Серов не мог сохранять самообладания и внешнего спокойствия, когда дело касалось эксплуатации со стороны богатых людей.

Как раз очень богатые дома, куда он ходил «пользовать своих пациентов», и делали его больным настолько, что он должен был лечиться и надолго бросать работу. Вспоминая о своих «вельможных» моделях, он ставил мне на вид, что мой заказчик из разбогатевших разночинцев ничто по сравнению с одним из его заказчиков — дворянином из дворян и вместе с тем неплохим купцом — великим князем, в канцелярии которого «скостили» с поданного Серовым счета 600 рублей.

«Эти люди не доросли до сознания того, что есть на свете художники... Пусть будет так, хорошо! Мы—ремесленники, мы исполняем всякие заказы, как столяры или обойщики. Портрет не нравится — что делать! Все равно плати за него! А если он, этот портрет, вышел лучше, чем я сам ожидал, разве эти господа догадаются по-настоящему понять и оценить его? Скажите, какую сумму можно было бы взять за шедевр? В этом случае ведь мы не набавляем цены, мы отдаем работу, да в каком-то смысле задаром...»

Как-то раз Серов встречает меня с упреком:

«Чего это вздумали вы отговаривать от живописи молодого человека, родственника моей знакомой? Она совсем расстроилась?»

«А зачем бы я стал советовать кому бы то ни было заниматься нашим делом? Не лучше ли в самом начале открыть глаза. Мало ли других специальностей, прочных, понятных всем».

Серов ничего не ответил. Вопрос о средствах к существованию даже в пору его известности не утратил для него остроты. У него было много заказчиков, много работы, но крупный портрет маслом он соглашался делать только при условии девятиности сеансов, иначе он не может, не умеет! Сколько же портретов он может сделать в год, если еще принять во внимание

неудачные среди них, которые он или бросает или оттягивает «на потом». Кроме того, во что они обходятся ему самому? Это знает только он один.

В начале своей деятельности Серов писал портреты с тех, кто ему нравился, с приятных или родственных ему людей. Приобретая известность, Серов уже поступает в общее пользование, принимает заказы от «всяких людей». Он уже везет воз бытовых обязательств, напрягает свои силы, берет даже в «гору». Наступает кабала портретиста, кабала до самой смерти. Купцы, мелкие и крупные дворяне всех видов, князья всех оттенков — вся вереница социальных разновидностей делается ежедневно прицелом его живописного глаза. Серов хочет изучить всех, забывая силы своих нервов. Вместо непосредственного «добротного» глаза, с его живописной бодростью, появился глаз строгого, язвительного наблюдателя этих представителей высшего буржуазного общества и их жен, живущих с собачками на шелковых диванах и позирующих перед художником после бала. В то время как многие считали его портреты «игрой на публику», он делает их так, что едва ли они оказались бы у места на Венсеннем салоне как произведения, отвечающие характеру этой выставки. А те, которые предпочитали обращаться с заказами к этому известному и лучшему художнику, разве они оставались вполне удовлетворенными в своем тщеславии?

Кажется, никто из русских портретистов, ни Перов, ни Крамской, ни Репин, не ставил себя в такое странное положение, в своего рода постоянную войну с теми, кого они писали. По портретам Серова всегда можно легко установить не только «дистанцию» его отхождения от «весны его сердца», то есть от ранних его работ времен «Девушки, освещенной солнцем», но и степень симпатии к тем, кто был подчас невольным виновником его быстро наступившей зрелости. Ум с некоторых пор становится почти единственным руководителем Серова как в его сближениях с людьми, так и в его искусстве.

Портретная галерея современников, оставленная Серовым, представляет поучительный пример того, как опасно быть в эпоху буржуазного строя профессиональным художником-портретистом, работающим на заказ. Как бы это ни казалось парадоксальным, но можно с полной уверенностью утверждать, что оправданное некогда сочетание двух понятий «портрет» и «высокое искусство» с каких-то пор становилось практически почти невозможным и притом повсеместно в Европе. Не один только Серов, но и все оставшиеся в истории портретисты (а их мало) убеждают нас, что в пределах большого мастерства если и был еще возможен в его эпоху портрет, то лишь студийного характера, как работа, делаемая для себя, вне зака-

зов и даже вне выставок (к таким принадлежат ранние портреты Серова).

Из всего сделанного в этой области художниками разных стран можно выделить лишь небольшое количество работ, если не стоящих на одном уровне с работами более ранних мастеров, то чем-то приближающихся к этому уровню — и все эти работы будут либо портрет жены, либо родственников, либо друзей. Обзор же портретов «вельможных» заказчиков невольно приводит к отрицательным выводам. В самом деле, что представляют собою эти разноименные, но единообразные по своему внутреннему и внешнему облику персоны обезличенной, даже в отношении костюма, упадочной буржуазной эпохи? Каким нужно быть художником и какую нужно иметь кисть, чтоб изображать в большинстве случаев скучающих, пустых обывателей, пригодных разве только для фельетонных очерков? Что как не сатиру мог бы избрать художник, оперируя таким маложивописным, почти мертвым материалом?

И Серов поневоле делается сатириком, а подчас и злым мстителем. Живописец становится обличителем и сам с горечью замечает, как прирожденное ему стремление к совершенству едва находит себе место в той специальности, которая в условиях обывательского быта превращается из самоценного искусства в своего рода прикладничество.

Но Серов и в этих условиях все же умеет заинтересоваться портретом как живописец. Мало того, что только он один среди других портретистов имел смелость трактовать людей, не считаясь с их недовольством, но и в каждом заказном портрете он всегда выискивал что-нибудь интересное, остро характеризующую позу и всегда новую тональность. В портретах Серова нет обычного «телесного цвета», смешанного из определенных красок, как у Перова и Крамского, нет битюма, неизбежного в тенях, а также первой сорвавшейся с палитры «подходящей» краски... Если у других художников бывали единичные портреты в каком-то отношении лучше серовских, то это лишь случайные удачи. У Серова работы сделаны «навверняка», и благодаря его упрямой воле они все удачны, всегда отмечены знанием мастера большой культуры.

Рядом с ним американская знаменитость Сарджент может быть назван только типичным ловким ремесленником, по-американски сообразившим, что нужно заказчику и как нужно «печатать» портреты. Таким же «любимцем публики», но с меньшим размахом, окажется и кухмистер от живописи Ленбах, а также Гандара, Бенжамен-Констан и др.

Мы достаточно хорошо знаем всех иностранных художников, в том числе и портретистов, но за границей редко кто знает

наших больших мастеров портрета, таких, как Репин, Крамской, Перов. О Репине, кажется, не стоило бы и упоминать кому бы то ни было — так очевидно его мировое значение, а между тем прославленный Уистлер даже ничего не слышал о нем. Да и один ли Уистлер?

В чем же тут причина? Конечно, опять, и опять все в той же нашей всегдашней скромности. Это странное свойство наше — склонность замалчивать свои достоинства — не всегда было нам на пользу, хотя оно часто и нравилось нам самим.

На все, однако, бывают свои сроки! Наступила пора, когда мы сами, не нуждаясь в чужих отзывах, заявляем о себе, заявляем о том, что сделано и делается нами в области искусства и науки, на фронте мирного труда, как и на фронтах войны.

В длинном списке имен наших деятелей литературы, театра, музыки и живописи мы имеем таких художников, чье значение не может быть ограничено ни определенной территорией, ни определенным временем. Они — общее достояние всех истинно культурных народов.

А Серов? Уффиции когда-то заказали ему автопортрет, но Серов, не успев сделать его, умер. Следует ли отсюда, что мировая общественность имеет оправдание в том, что не знает его и других наших художников лишь потому, что работы их не находятся в том привилегированном Пантеоне-зале, где издавна красуется как символ вечного в искусстве автопортрет Рафаэля?!

Мы можем насчитать в Европе XIX и XX веков много больших мастеров живописи, но едва ли найдем несколько настоящих портретистов-психологов, как наши художники Перов, Крамской, Репин, Серов.

Французы, законодатели в живописи, поступают умно, обходя эту слишком ответственную и неблагодарную специальность. Они бывают остроумны, делая портретные эксперименты, но только остроумны, не больше. Напрасно было бы искать в их портретных работах того, что срослось с понятием о портрете как большой самоцельной задаче. Французская живопись с некоторых пор или оставляла в стороне этот будто бы уже пройденный путь или только делала «экскурсы» в область психологического портрета и, конечно, не по заказу кого-то, а по вольному «любопытству». Каждый художник имеет слишком много оснований пугаться привходящих трудностей на этом «старом» пути.

Серов, отдавший свою жизнь портретной работе, получил взамен мало удовлетворения и много недоразумений.

Доволен художник—недоволен заказчик, доволен заказчик—недоволен художник, и, более того, недовольны все собратья-художники, творящие всегда наиболее решительный, но редко справедливый суд.

Однажды, незадолго до его смерти, слушая рассуждения Серова на «больную» для него тему о заказных портретах, я спросил:

«Неужели же не было таких заказчиков, которые остались бы вполне довольны вашей работой?»

Серов почти не понимал, о чем я спрашивал:

«Вполне довольны?.. Не помню. Кажется, никого... Впрочем, нет! Один расшаркивался в похвалах, благодарностях. Вот люди! Поймите их! Расшаркивался как раз тот, который более чем кто-либо мог быть на меня в претензии. Чудак! Да, за всю жизнь из всех заказчиков такого рода остался доволен всего только один!»

Насколько портреты в какой-то момент сделались для него тяжелой обузой, от которой он хотел освободиться, настолько картины служили ему отдыхом. Возвращение к ним оздоравливало его. «Я не портретист, — говаривал он, — я просто художник». Из своей практики портретиста он старается вырвать мгновения, чтобы заняться тем, чем занимается каждый самый скромный, но более свободный, чем он, художник. На природе он пишет сцены из крестьянской жизни: «Баба в телеге», «Серый день», «Лошади у пруда», «Полосканье белья», «Октябрь» и др.

В этих картинах закреплены мимолетные впечатления этого почти дошедшего до отчаяния живописца. С особой любовью он пишет лошадей — к животным у него давнишняя страсть! Делая эти «незатейливые» вещи и отдыхая на них, он обдумывает нечто более значительное, уже давно зародившееся в нем, — обдумывает сложные композиции...

Серов любит поэзию, любит музыку; у него большой запас наблюдений над природой, быть может, не меньший, чем над людьми. Его влечет стихия и пафос. В дни «сумерек», когда жили Чехов и Серов, оставалась, быть может, только одна возможность дать отдых своей душе — это остаться лицом к лицу с природой и вспомнить сказания о ней наивных, по-детски мудрых, как Гомер, поэтов, и в этих сказаниях найти некую бодрящую панацею.

Дорожные записки Бакста, которые он вел во время путешествия с Валентином Александровичем по Греции, трогательные по его отношению к «милому слону», как он называет Серова, слишком беглыми штрихами рисуют его спутника. Оба

художника простодушно, как ученики начальной школы, ищут прежнюю Эллэду и, конечно, не находят ее. Но самые эти поиски могли как будто отвлечь на время мысли Серова от мрачной реакции, наступившей в России после 1905 года. Однако нет: «Опять весь российский кошмар втиснут в грудь. Тяжело. Руки опускаются» (письмо Серова из Греции.)

Результатом поездки в Грецию явился новый цикл работ, несколько неожиданный для тех, кто считал Серова трезвейшим человеком, едва ли способным улыбаться и увлекаться. Еще до этой поездки он в своей мастерской при Училище живописи, в тех случаях, когда попадалась подходящая модель, пользовался малейшей возможностью, чтобы делать «выгородки» задуманных им картин. Он усаживает натурщицу на пятнистую телячью шкуру среди развешанных мехов, а в другой раз — на фоне бирюзовых изразцов около гипсового слепка конской головы (известный парфенонский фрагмент). Всякий раз перед учениками интересно скомпанованные колористические задачи, сюжет которых он поясняет кратко: «Это из жизни друидов, это почти из греческого...»

Прошло много лет, прежде чем мы увидели, что посаженная когда-то около конской головы рыжеволосая натурщица послужила Серову пособием, одной из многих примерок в замыслах его картины «Похищение Европы». Долго разрабатываемая в эскизах, эта картина, наконец, была написана, и Серов как будто оттолкнулся от своих берегов в сторону той фантазии, за отсутствие которой его не раз язвил Врубель.

Сюжет картины — не нов. Он трактовался в итальянской живописи Тицианом и Веронезом. Но эти художники едва ли испытывали какое-либо желание покинуть вместе с мифологической Европой свои берега. Картина в их творчестве не играла роли избавительницы от каких-то жизненных невзгод, а Европа в их глазах была просто одной из многочисленных Венер, широкобедрых, цветущих женщин.

Сказка Серову не вполне удалась. Трудно было после многочисленных портретов, настраивавших на определенный лад и отнявших лучшие силы, перейти на совсем иной род живописи. Серов не оказался ни таким упоенным жизнью «певцом земли», каким был Тициан, ни наивным греком, который почти по-детски, но со своеобразным совершенством писал фрески на мифологические темы. У Серова вышло нечто свое, интересное, но вовсе не то, что бывает более всего убедительно в живописи примитивистов, в некоторой неумелости ее, отвечающей наивной форме самой сказки. Язык детства не свойственен Серову, хотя Серов и полон желаний заглянуть в свою юность.

Останавливает внимание в этой картине голова Европы с глазами козы или сатириессы. Есть что-то тонко волнующее в этой женской голове, что-то действительно мифологическое, приближающее к иной действительности, можно сказать, к первым дням мироздания,—то самое, на что всегда настраивает архаическое искусство, откуда Серов взял нужный ему прообраз, но фигура, поза Европы, ее манера сидеть вносят нечто чуждое архаическому стилю, почему воздействие картины на зрителя раздваивается, делается неопределенным.

В другой картине на мифологический сюжет хороша архаизованная фигура Навзикаи, а в пейзаже — небо, играющее утреннее небо.

Многие готовы были принять картины Серова на античные сюжеты за какую-то вольность, не связанную с его будто бы узко очерченной сферой художника-реалиста.

Невольно приходят на память произведения двух близких между собою с академической скамьи художников — Врубеля и Серова, противоположных во всем: во взглядах и способах выражать себя. У одного — «Демон», у другого — ряд сюжетов из античной мифологии. Инфернальный мятеж, смута одного и всяческое стремление другого уйти от всего мрачного, разъедающего жизнь.

«Я горжусь званием декадента!» — иронизировал Врубель. Серов как раз не понимал и не хотел понимать обаяния какой бы то ни было идеи, ведущей к распаду.

В 1887 году, попав в Италию и находясь под впечатлением художников XVI века, он признается: «В нынешнем веке пишут все тяжелое, ничего отрадного. Я хочу отрадного и буду писать только отрадное!» Позднее, находясь в кругу людей, искаженных гримасами быта, Серов пытается удержать в себе солнечные видения юности, но его обступают самые прозаические реальности в образе Гиришманов, Нобелей, Победоносцевых, Голицыных и других. Сквозь эту плотную толпу богачей и бюрократов было почти невозможно разглядеть и удержать в себе что-либо отрадное. Древний мир Гомера, увлекавший фантазию Серова, оказался закрытым не только для него, но и, повидимому, для всех художников конца прошлого и начала нынешнего века. Каждый, кто хотел бы сделать что-либо значительное в этой области, скоро убеждался, что возможности его до крайности ограничены, хотя бы он и обладал небывалым до того разнообразием живописных приемов.

У Серова, осведомленного в новой западной живописи, были совсем иные цели. Формальная сторона всех его работ и в частности, картин по античной мифологии не отличается какой-либо особой изобретательностью. Она не служит дополнением к

многочисленным «открытиям» новой французской живописи и по своей явной технической простоте скорее сближается с работами старых мастеров. При взгляде на его картины невольно вспоминаешь что-то знакомое, отчасти похожее на виденное где-то, быть может, в той же Италии. Да Серов и не задавался целью быть среди новых новейшим. Он и здесь оставался верен своему взгляду: «Через новое должно всегда сквозить хорошее старое».

Область мифа, так привлекавшая Серова в течение некоторого времени, соприкасается с другой, где он, как убежденный реалист, имел твердую почву под ногами, не боясь оступиться, сделать неверный стилистический шаг или обнаружить недостаточную житейскую мудрость.

Мало сказать, что он любил рисовать зверей, он любил их, как любит естествоиспытатель, знал их характер и свойства, как знал характер и свойства людей. Благодаря портретной деятельности Серов всю жизнь вращался среди людских образов и личин, искушавших его изощренное зрение и наталкивавших на аналогию, усмешку, близкую усмешке баснописца, а часто и на горькие размышления, вызванные тем мещанством тогдашнего российского быта, от которого он приходил в отчаяние.

С технической стороны его иллюстрации к басням Крылова — это шедевр рисовального искусства. По бесконечному множеству вариантов на одну и ту же тему видно, чего стоила Серову «легкость» его чистовых рисунков. Серов калькировал и перекалькировал почти все рисунки на полупрозрачной бумаге, на которой так удобно производить подобного рода манипуляции.

Делая беглый обзор произведений, положивших основные вехи в творчестве Серова, нельзя не упомянуть и о замечательных его работах, сделанных на тему «Царская охота», и нескольких набросках, завершенных акварелью большого художественного достоинства на тему «Петр Первый».

Преждевременная смерть положила предел его дальнейшим работам. Картин у него немного, но их достаточно, чтобы иметь возможность увидеть многообразие его творчества. Вот он, юношески бодрый, пишет «для себя» свои первые портреты и пейзажи; позднее — уже зрелый мастер исполняет заказные портреты чаще всего с неприятных для него лиц, всячески отстаивая перед ними свою художественную независимость. Исполняя эти портреты, он не может сдержаться себя, утерпеть, чтобы не признаться: «Ох, тяжело мне с моими работами. Они у меня выходят или не выходят, а когда подумаешь, что всю зиму провозился, так и совсем скверно становится».

Чтобы передохнуть, выйти на время из положения «цехового портретиста» и быть «просто художником», он делает все, что обещает ему если не полную радость, то некоторый отдых. Он делает картины из крестьянского быта, акварели на исторические сюжеты, даже пытается заглянуть в область мифа и опять возвращается к действительности, от которой не уйти, — делает рисунки к басням. И желая изображать «только отрадное», невольно воспроизводит тяжелое, отчего прежде всего сжимается его собственное сердце.

Вспоминая его работы, среди которых большинство отдано портрету и зачастую изображению недостойных его таланта людей, невольно спрашиваешь себя: что могло бы быть, если бы Серов жил в иных условиях, при надлежащем отношении к нему? Какие бы еще новые значительные произведения мог он создать при его исключительно широком творческом диапазоне?

VI

В 1903 году Серова подняли в бессознательном состоянии на улице, около Училища живописи. До сих пор никто не знает как следует, чем внезапно захворал Серов и зачем понадобилась сложная операция.

Уже много времени спустя после нее я помню Серова еще на больничной кровати. Он бледен, с трудом может разговаривать. Просит вести себя потише вошедшего художника Дурнова, торопящегося рассказать что-то забавное из светской жизни. Словно из какого-то далека, на мгновения забываясь и засыпая, он прислушивается:

«У меня птичье сердце,— говорит он мне в момент наступившего молчания,— не человечесье, а птичье. Радости мало. Вот и живи с ним, как знаешь!»

Серов поправился, но пережитая болезнь навсегда омрачила его, оставив неизгладимые следы на его характере и восприятии жизни. Попрежнему он упорно работает, попрежнему принимает участие в жизни, но все чаще и чаще задумывается, смолкает на половине фразы и лишь, вспомнив что-то, освещается какой-то еще живущей внутри радостью.

Сочетание различных свойств, как будто не уживающихся в одной личности, с этих пор становится заметнее в нем и часто мешает разобраться в его действиях и поступках. С одной стороны, он будто все тот же, внешне спокойный, выдержанный, с другой — в большей мере, чем раньше, способен нарушить «заказанную себе» дисциплину, выходит из нее под влиянием гнева или восторженности.

Некоторыми чертами своего характера Серов не напоминает ли Тинторетто, этого наиболее замкнутого и прямого художни-

ка, внушавшего боязнь всем, кто не любил его? Если Серов не угрожал обидчику пистолетом, как это делал воспитанный в нравах XVI века венецианец, то все же он имел при себе наготове другое оружие — свое слово. Почти всегда находясь в оборонительном положении, он сохранял свое лицо, лицо вопрошающего человека. И нетрудно было увидеть, как он томится этим положением и хочет выйти из него, так же как и из своего «взаперти», если бы нашелся кто-то сходный с ним по сложности пережитых этапов мысли и чувства. Всякая встреча с таким человеком была началом радости — неполного удела его юности — и могла растрогать его настолько, что он делал усилия, чтобы не выдать себя, не показаться слишком чувствительным.

При появлении, например, Ге все радостно улыбались, при появлении Серова — оглядывались, сгибали. Почему? Трудно сказать, но были причины. Однажды на предложение какой-то богатой красавицы: «Позвольте поболтать с вами», — Серов сухо ответил: «Поболтать вы можете вот с тем господином. Я не умею».

Ге мог разговаривать и даже иногда болтать со многими, Серов разговаривал только с некоторыми и лишь тогда, когда чувствовал необходимость.

Ниже среднего роста человек в котелке. Котелок несколько крупен, то сдвинут на глаза, то вздернут к затылку. Идет, курит, помахивает тростью, будто никого не видит, а на самом деле, еще издали заметив кого-то, первый снимает этот котелок, сухо кланяется и быстро проходит, как бы не желая, чтобы его задержали для разговора.

Таков Серов на улице, а вот он дома.

Живет скромно, в квартире нет ничего из того, что обычно является отличительным признаком обстановки художника и притом известного. Ни ковров, ни тканей, нужных для живописи, ровно ничего, кроме нескольких жестких стульев стиля жакоб и пианино; никаких украшений, нет даже картин на стенах. Что это: квартира доктора, ученого или... но кого же? Тут живет, а может быть, и вовсе не живет, но лишь по временам пользуется жилищем какой-то чуждак-спартанец, задавшийся целью спастись здесь от всяческой чужой пыли.

Меняя квартиру, Серов ищет новую, непременно такую, чтобы окна ее выходили в сад или на открытое пространство. Ни он, ни его семья не могут дышать в спертых переулках.

На квартире у храма Спасителя он жалуется: «Мешает мне жить эта золотая голова! Вваливается ко мне в комнату. Каж-

дый день вваливается, сняет. Того гляди — ослепнешь!» Около Воздвиженки, где была его последняя квартира, ему нравится больше: «Тут ничего не «прет в окна», да и свет лучше для работы». Для работы... но где же работать? «А вот! — говорит с иронией Серов, показывая на соседнюю комнату, — чем не мастерская?» В этой мастерской может поместиться только мольберт, пианино, письменный стол, сделанный по его рисунку, и диван, обитый клеенкой. Какой же величины можно писать здесь картину? Едва ли больше аршина. И это — мастерская известного художника!

«Вот приехали иностранные художники, — говорит мне однажды Серов, — хотят познакомиться с нами, русскими, зайти к одному, другому. Они воображают, что у каждого из нас есть такие же палатки, ателье и прочее, как у большинства из них в Париже или Мюнхене. Что я должен был сделать, куда приглашать, что показывать? Я отказал». Серов при этом насмешливо делает жест в сторону небольшого мольберта с повернутой наизнанку начатой картиной и письменного стола с акварельными красками. Но не только иностранец, каждый посетитель был бы изумлен в этом случае. Пустота, хорошо натертый паркетный пол, отражающий окна. На стене маленькое зеркало в изящной серебряной раме... Появление Серова еще более смутило бы посетителя сухостью его приема, строгим выражением вопрошающих глаз: «Какое дело? Нельзя ли в двух словах!» Серов почти уверен, что пришедший лишен чувства времени, а может быть, и чувства такта. Однако он предлагает стул, внимательно подсаживается рядом, молчит, курит. Видеть его без папиросы почти не удается: он курит постоянно, он, который так следит за свежим воздухом и так ценит здоровье! В этом его непреодолимая слабость. Собеседник делает усилие, желая быть интересным, Серов недоверчиво скользит по нему взглядом. Долгие паузы. Разговор не клеится, да он и не может клеиться, если Серов поставил неудовлетворительный балл этому уже разгаданному им незнакомцу.

Внутренняя оценка людей, превратившаяся в привычку, часто развлекала его, вызывала веселый юмор, но под конец жизни приводила в отчаяние...

Как-то раз приходит молодая художница, неуверенная в себе, но решившаяся показать свои этюды Серову. В молчании она уже почувствовала его отзыв, поняла его и смутилась. Зачем было приходить к этому человеку? Она сидит на полу около своих этюдов и снизу вверх долго смотрит в его глаза. Что могла прочесть она в них? Повесть о ступенях чужих лестниц, о горечи добываемого хлеба, о тяжести обязательств перед искусством или еще о чем другом? Два-три замечания,

скорее намеки, чем фразы,— вот все, что она услышала по интересующему ее вопросу, но она сидит долго, забыв о времени, не тяготясь молчанием. Потом вспомнила — то ли что засиделась или еще что, улыбнулась чему-то, себе или своей мысли, и сквозь эту мысль неуверенно, с блеском в глазах, опять глянула в лицо, в светлое лицо Серова и встретила грустную улыбку. Вскочила, крепко пожала ему руку и в раздумьи, задерживая шаги, походкой юности направилась к двери. Проводив ее до лестницы, Серов вернулся на прежнее место, опять погрузился в молчание и вдруг вздрогнул, будто от толчка, обернулся в недоумении к окну: что случилось? — Ничего. Из окна падал косой солнечный луч, дул какой-то особенный, будто морской ветерок теплого осеннего вечера... Пришла, ушла... Кто она, среди многих проходящих к нему за советом,— эта девушка, красивая разве только по нервности своего вдумчивого лица? Чего стоило ей решиться притти к такому замкнутому и строгому человеку? Не пришла ли она убедиться в этом или поступила просто, как поступает юность, влекомая лишь своим непосредственным чувством. Видно было по всему, что ей хотелось побыть с ним подольше. Но разве этого не хотелось и некоторым из его бывших моделей, успевших сдружиться с ним и теперь тоскующих от того, что «длинные сеансы Серова» окончились...

«Нет, ко мне не приходите! У меня скучно»,—отговаривал Серов этих друзей, боясь, что при своем характере он не сумеет оправдать их надежд. Ведь не всегда же бывает он тем, за кого они принимают его,— за интереснейшего собеседника, даже за остроумного рассказчика. Порой он бывает неудержимо весел. Но веселость у него различная. Есть и такая, которая необходима для его работы, «чтобы модель не заскучала».

Со своими легко, но своих мало. Чаще всего перед ним, как и перед Гоголем, только «мертвые души». И к многосложной трудности портретиста еще присоединяется необходимость подбадривать этих позирующих ему честолюбцев, ушибленных величием или дремотою праздности.

Кто видел Серова после таких сеансов, тот не узнал бы его. Измученный, с померкшим лицом, он еле двигался по дороге и, добравшись до дому, почти валялся с ног и засыпал. Рабочий день окончен. Всякий, пришедший в эти часы, мог бы застать только «скучного Серова». Веселый Серов или похожий на веселого куда-то исчез. Перед глазами был просто вконец израсходованный человек. Той же девушке с этюдами и тем же, по особому чувству симпатии, навестившим его заказчиком пришлось бы только догадываться, искать привлекающего их Серова и не сразу находить его. Нужно было сделаться столь же

находчивым, как и он во время сеансов, чтобы чем-то заставить его прислушаться. Тогда он опять превращался в знакомого и близкого Валентина Александровича. Первым движением такого очнувшегося Серова мог быть даже вопрос: «Что случилось?» И некоторое время он все еще сомневался, следил за голосом говорящего, пока не убеждался, что тот пришел только повидаться с ним. Если требовалась помощь или совет, Серов уединялся с таким гостем, обсуждал его положение и немедленно — не на словах, как это обыкновенно бывает, а на деле, — что-нибудь предпринимал.

Серов смеялся с людьми веселыми и непрочь был пошутить с людьми, потерявшими бодрость. Становилось светло в присутствии того, кто все видел и все понимал, если только не случилось чего-нибудь, что противоречило его понятию о чести.

Прислушиваясь к разговору об искусстве, он внимательно следил за теми, кто говорил, и если замечал позу в словах, то считал иногда нужным нарушить «серьезность» беседы какой-нибудь шуткой:

«Есть в Москве один такой художник... Его жена решила из мужа-дворняжки сделать льва! Завила ему шерсть и даже надевает на него шарф, когда он просится на улицу. Он останавливается у тумбы, она не сводит глаз, торопит, волнуется, кричит в форточку: «Скорее же! Скорее! Холодно! Простудишься!»

По лицу Серова скользит усмешка. Видно, что он хотел бы пояснить басню, но предоставляет другим решать загадку. О многом другом, столь же затейливым и уже в другом роде забавном, что видят все, но замечают лишь некоторые, он теперь или позже бросает несколько слов, намеков на свою мысль, все о том же, о тех же мелочах жизни, о которых, как помнится, сказал Герцен: «Могут лопнуть глаза от смеха или разорваться сердце от горя».

Серова слушают, часто недоумевают. Его резкие суждения приписывают его манере преувеличивать значение фактов; настораживаются при виде его вдруг изменившегося лица, когда он только что уловил чью-то фразу или вспомнил что-то такое из «мелочей», что всегда с новой силой обжигает его.

Последнее время повсюду в Москве говорили о поступке Шаляпина¹. Для Серова было совсем не безразлично, как критикуют на все лады его приятеля, с которым он прекратил теперь всякие отношения.

¹ В 1910 г. в Мариинском театре (Петербург) во время исполнения на сцене русского гимна Шаляпин, обратившись к царской ложе, где находился Николай II, стал на колени.

По этому случаю вспоминаю, как однажды я ехал на извозчике с Серовым. В морозный вечер в снежной метели мимо нас пронесся кто-то на лихаче и громко крикнул: «Антон!..» Серов не шевельнулся. Мне показалось, что в вихре метели и завывании ветра он не слышал голоса, и я спросил: кто это? Серов не отвечал. Я не стал переспрашивать, удивляясь, почему он вдруг так угрюмо затих. Через некоторое время, показавшееся мне чересчур долгим, он глухо произнес: «Шаляпин». Я понял, что я коснулся большого места, и перевел разговор на другое. Зато на квартире Серова его знакомые не считали нужным обходить острый вопрос и всячески старались примирить двух друзей, обвиняя в конфликте скорее Серова, чем Шаляпина. Они говорили: нельзя же быть таким строгим, придирчивым. Надо же понимать природу актера. Шаляпин, становясь на колени перед царем, мог в этот момент даже искренно переживать какой-то экстаз, просто в силу своих чисто актерских эмоций. Он просто вошел в какую-то роль, смысл которой ему был тогда не совсем ясен. Шаляпин мог действовать бессознательно.

Серов оставался непреклонным: «Пусть я придирчив, причмолинеен, пусть я ничего не понимаю в природе актера. Что делать! Я таким родился, другим быть не умею и на колени никогда ни перед кем не стану. Шаляпин поступил бессознательно,— говорите вы,— хорошее оправдание, чорт возьми! Да ведь Шаляпин-то, что ни говорите, не совсем дурак. Бывают моменты, когда надо кое-что соображать и быть сознательным!»

Разрыв с Шаляпиным был тяжел Серову, но, быть может, еще более тяжел самому Шаляпину, который, по словам В. В. Матэ, сильно страдал, потеряв уважение и дружбу такого строгого человека-художника, и всячески стремился примириться с ним, но не успел...

Этот случай с Шаляпиным имеет какое-то отношение к другому случаю, о котором повествует Бакст в своих воспоминаниях. Эпизод, о котором идет речь, «пустой», но Серов наполнил его своим особенным содержанием. Бакст затеял интрижку с красивой арабской танцовщицей одного кабачка в Кнососе (Греция). Назначил ей свидание, но потом почему-то решил не придавать этому особого значения, просто обмануть, не прийти в назначенный час. Не так просто на это дело взглянул Серов:

«Она будет ждать. Подумай об этом! Раз обещал — держи слово!»

Бакст старался увернуться, избегал пронизывающего взгляда Серова; оправдывался тем, что конец авантюры не в его теперешних вкусах, что настаивать на исполнении обещания, значит, не знать, на что наталкивать в этом случае...

Серов твердит одно: «Обещал — держи слово!» Бакст страдает. Ему хочется доказать свою правоту и увидеть перекофуженным честное лицо Серова, но тот остается неумолим.

Объяснение кончилось ссорой.

Серов пошел в музей рисовать. Бакст вне себя бродит по улицам в тоске и отчаянии.

«О, нестерпимое одиночество! — признается Бакст. — Образ Валентина, уютного «слона», медлительного, правдивого, плывет по размякшему сердцу, слеза капает на усы, на альбом, на пыльную дорогу...»

Не один Бакст, но и многие при разных обстоятельствах и по разным поводам испытывали подобную неловкость и боль, а потом очищение... Почему же? Не потому ли, что рядом был Серов?

«Если вы будете еще иметь дело с нашим братом живописцем, то советую вам поступить так, как принято в «хороших домах». Во время обеда некоторые господа сажают художника к себе за стол, а некоторые, которые попроще, отсылают его на кухню к прислуге, а голодного не отпускают». Письмо такого содержания пишет раздраженный Серов своему заказчику, богатому купцу из «образованных», из либеральных, из любителей художеств, который в перерыве сеансов оставлял Серова «дописывать» портрет, а сам уходил завтракать в готическую столовую, откуда доносился запах еды и звон посуды. «А потом,— прибавляет Серов,— мой барин выходил с сигарой в орту и, как ни в чем не бывало, «по-ученому» вел разговор о Рафаэле!..»

Люди, похожие на этого купца, хотя и не подавали надежд на полное исправление, однако и они благодаря Серову стали «подтягиваться» в обращении не только с ним, но и с другими работниками искусств.

В своей квартире, где нет лишних вещей и нет телефона, Серов всячески хотел бы огородиться от всех и не слышать голоса посторонних, но разве он застрахован от вторжения чуждых ему людей, если не сановников, с которыми он уже не имеет никаких дел, то хотя бы околоточных?

У него нет богатого имения, а его дача — предел всех его достижений — не более как только дом, переделанный из рыбацкой хижины, но там есть то, чего он лишен в Москве, — странно сказать, — большая комната для работы, мастерская! Только там, около Териок (деревня Ино), он может оставаться без людей-заказчиков и просто людей.

Попадая на берег Балтийского моря, которое он считает не настоящим морем, а только озером, Серов надолго хотел бы засесть тут и никуда не двигаться. «Вода не соленая, море — не море, зато песок и воздух — какой воздух!» Но и здесь его преследуют мысли о сроках. Ему нужно опять ехать туда же, опять к тем людям, которых он не хотел бы видеть, и опять делать то же, что делал до сих пор. Два города — Москва и Петербург — во времена как бы оспаривают честь иметь его у себя. И там и здесь еще находились любители его кисти.

Одни из них понимают его большое значение в искусстве, другие только хотят быть похожими на знатоков, возбуждающих чувство зависти и соперничества. В Петербурге, где был свой «свет искусства», Серов год от года показывался все реже. Он прочнее основывается в Москве.

В эпоху, когда процветала «Свободная эстетика», было особенно много «типажа», который мог бы попасть под карандаш Домье или Гаварни. Теперь он попадал только под едкие словесные «карикатуры» Серова. Среди этого сборища московских Уайльдов и модных дам с их мужьями, меценатами разного достатка, Серов казался чужим, как бы по долгу наблюдателя пришедшим сюда для каких-то умозаключений. На этой в своем роде «черной бирже», около «золотого дна» происходило общение между теми, кто ищет работы, и теми, от кого зависит повышение курса на талант. На вечерах «Эстетики» выступали начинающие и уже знаменитые поэты и музыканты того времени. Тут можно было услышать новые стихи, новую музыку Скрябина и старинную в исполнении Ванды Ландовской. Наряду с известными эстетам присутствовали здесь, робко теснясь и восторженно озираясь, те, кто рассчитывал в будущем на всеобщее внимание, а пока довольствовался только лицемерием блеска почти светской богемы.

В обстановке «Эстетики» Серов был еще более замкнут, раздражителен. Разговаривать с ним среди людей, искаженных величием или лестью, было почти невозможно. Только у себя дома, если он находился с тем, в ком был уверен, он мог, наконец, произнести, даже выкрикнуть давно сдерживаемое слово. В этот момент Серов опять был другим, не тем, который стихал или светло улыбался при воспоминаниях об Италии и природе. Он уж громко смеялся над людьми, превратившими себя в ходячие карикатуры. Если собрать все характеристики, данные Серовым «вертозадам» и представителям «всей Москвы», то получилась бы жестокая коллекция портретов, еще не написанная им, но уже схваченная его ядовитым словом.

Кривляются люди, кривляется литература; декадентствующее новое барокко заполняет страницы почти всех книг от философии до стихов. Стынув зубы, Серов часто выливает злость на портретах. Во мнении многих он уже отсталый, консервативный в живописи, не двигающийся вперед мастер.

«Меня зовут Валентином. Нечего сказать, удружили мои родители. Этакое лицо, нос... и вдруг — Валентин! Что это? Да, ясно: я должен петь арии Валентина! Кое-кто меня называет Антоном. Пожалуй, это лучше. Ладно! Да, я скорее Антон!»

Если в молодости Серов моментами бывал Валентином, то в зрелые годы с «этаким лицом» он совсем отошел от этого героя, быть может, с тайным сожалением.

В минуты раздумья, беседа о выставках и художниках, «Антон» Серов мог сказать:

«Ну, что же? Не плохо, может быть, даже хорошо, но кому это нужно? Разве появилось что-нибудь такое, что зацепило глаз? Некоторым художникам полезно узнать несчастье, пережить какую-нибудь большую драму, как пережил Достоевский. Только тогда они, пожалуй, сообразят, что такое настоящее искусство!»

VII

В 1909 году Серов в Париже. Здесь он совсем другой: Он полон энергии. У него другое лицо, другая походка.

Он не ходит — он бежит. Иногда кажется, что он не совсем сознает, что происходит с ним. Его будто подбросило что-то, и он никак не может да и не хочет остановиться, — жизнь так хороша! Вот мимо проходит какая-то мужская или женская фигура. Серов ускоряет шаги, хочет рассмотреть чем-то его заинтересовавшие черты незнакомца или незнакомки. Оглядываясь, он готов сделать движение в обратную сторону, чтобы преследовать еще кого-то, но ловит себя, на минуту останавливается, подняв брови и с недоумением пожимая плечами...

В этом городе, столько раз виденном им, он снова находит что-то такое, чего нет нигде, он снова охвачен любопытством.

Как художник он не теряет времени. Он бежит в студию Колоросси на Манпарнас, делает кроки.

«С чего начнем сегодня, — говорит он, — пойдем в Зоологический сад или в Клюни? Но по дороге ему приходит другая мысль, другой план, вернее, нарушение всех планов, — мы проводим все время на улице, а в Клюни попадаем только на следующий день.

При виде ковров XIII—XIV веков Серов безмолвствует от восхищения. Потом ведет нас в любимую им комнату с античным саркофагом, и снова, который раз в жизни, любуется барельефом на его стенке, изображающим сцену Дианы и Актеона...

Париж нравится Серову как город, как красивое сооружение. Часто он старается забыть, какая живопись в данный момент владеет неустойчивыми вкусами публики. Стройные буль-

вары, стройные дома с удачно найденными пропорциями, слитные между собой и образующие улицы; эти памятные всем со множеством труб крыши, такие декоративные по силуэту, всегда на несколько оперном небе с его особым разнообразием облаков, порождаемых близостью океана. Кто из привыкших «жить и думать глазами» не залюбуется лишней раз архитектурным аккордом такого реального и вместе с тем фантастического города с его пестрым населением? Но «птичье сердце» Серова дает чувствовать себя слишком часто, даже в те моменты, когда он хотел бы видеть только радостные стороны этой всеобщей «второй родины художников».

Случайная сцена, уличный эпизод, неожиданная встреча в этом городе всяких неожиданностей заставляют его задуматься над противоречиями жизни. Вот какое-то существо из Латинского квартала, в ветхом бурнусе, обшитом стеклярусом, — существо, похожее на сундук,двигающийся куда-то, не разбирая дороги. Вот изнуренная болезнью и голодом мужская фигура, напоминающая полураскрытый перочинный нож: нижняя часть перебирает ногами, а верхняя — под прямым углом склонилась вперед. А там — молодая женщина с грудным ребенком, бледная, может быть, уже не живая, упавшая на пачку продаваемых ею газет у статуи Мюссе...

Коснувшись в беседе последнего Осеннего салона, Серов, уже сделавший свои выводы, хочет выслушать мое мнение:

«Много, слишком много картин... Их целое море... Ну, а среди них вы запомнили что-нибудь? Ну, например?» — спрашивает он.

Трудно, трудно было отвечать. Что можно было припомнить, выделить из бесконечной вереницы холстов, густо развешанных в несколько этажей на этой ярмарке живописи с ее какофонией красок, от которой — мало сказать — болели глаза, но и звенело в ушах?! Тут все: техника всех родов, живописная культура всех видов, «грохот колорита», фактура для фактуры, изобретательность ради изобретательности, бешеный штурм и вместе с тем свалка, в которой трудно разобратся и отличить победителей от побежденных. Эта из года в год происходящая демонстрация изобразительных искусств с участием художников почти всего мира была в своем роде исключительным событием: для какой-то части молодежи — грандиозный праздник, для большинства публики — занимательное зрелище, а для таких, как Гейне, уже давно только «пестрая зевота».

Серов запирается в своем номере отеля на набережной Вольтера. Перед окном стоит начатый им этюд с видом на Лувр. Этот вид отвлекает его мысли от пережитого на выстав-

ке Салона и сосредоточивает на том искусстве, которое собрано в огромном сером здании, по ту сторону Сены. В Лувре для Серова много такого, что он считает совершенным навсегда, бесспорным и достоверным.

Мое пребывание в Париже в 1909 году было непродолжительно. Едва только я начал осваиваться с городом и собрался приступить к крупным работам, как вдруг был вызван в парижский комиссариат полиции. Меня допрашивали: кто я, надолго ли приехал, чем занимаюсь, на какие средства живу и т. д. На мой вопрос, что это означает, мне ничего не ответили, а только ошеломили фразой: вы должны немедленно оставить не только Париж, но и пределы Франции. В противном случае — денежный штраф или тюрьма.

Выслушав этот дикий приказ, я не мог сообразить, что произошло, в чем тут дело и что нужно предпринять. Париж — это город художников, город свободных искусств свободной страны, куда я стремился всю жизнь... и вдруг меня выгоняют неизвестно за что. Какой-то человек в очках, плохо говорящий по-русски, сидящий за полицейской конторкой, имеет власть распоряжаться судьбою русского на французской земле, прославленной гостеприимством и галантностью. Чем это было вызвано, в точности не знаю. Но уже в 1905 году я, Николай Ульянов, был взят в Москве на подозрение. Мне тогда сказали, что ищут «знаменитого революционера Ульянова».

Что мог в этом случае сообщить и посоветовать Серов, к которому я тогда пришел взволнованный, убитый горем: ведь я должен был расстаться, быть может, навсегда, со своими мечтами подольше пожить и поработать в Париже. Серов развел руками и не сразу нашелся, что сказать. Ведь Россия того времени с ее полицией, охранкой и надзором ему была хорошо знакома. Совсем недавно, как раз перед отъездом во Францию, он имел столкновение в полицейском участке с приставом, отказавшим ему в выдаче справки о благонадежности для получения заграничного паспорта. Возмущенный грубостью пристава, Серов с достоинством заявил, что не его, Серова, документы в беспорядке, а в беспорядке дела в полиции. В результате такого столкновения возникло дело в Московском окружном суде об оскорблении «академиком Серовым» должностного лица при исполнении им служебных обязанностей. Дело было не в оскорблении, а в чем-то совсем другом... Серов это хорошо понимал и сделал соответствующие выводы. Он несколько не сомневался в том, что за ним продолжают следить из Москвы, из того «прекрасного далека», куда я должен был бросив все дела, немедленно бежать и где встречу прием, едва ли лучший, чем на чужбине...

На дорогу у меня с женой нехватало денег. Ссужая мне необходимую сумму, Серов на прощанье горько усмехнулся:

«Что делать! Гонят отсюда, гонят оттуда... Куда деваться?! А все-таки от Москвы не уйдешь — не уедешь. Скоро и я двинусь туда же!»

Через некоторое время мы опять встретились там, откуда действительно — хорошо ли, плохо ли — далеко не уедешь.

Опять Серов впрягается в свою специальность, «везет портреты». Опять его окружают те же лица, написанные им или ожидающие своей очереди. В Париже у него тоже оказалась своя клиентура, которая могла бы быть более обширной, стоило ему только захотеть, но он, повидимому, мало хотел сделаться во всемирном городе мировым портретистом.

Левитан после своей последней поездки за границу затосковал. Уже с меньшей уверенностью занимался живописью, считая себя отсталым художником, «провинциалом». По отношению к себе Серов не пришел к таким мрачным выводам. Если у него вскоре тоже появилась тоска, то она была результатом все более развивающейся его болезни. Виденное им когда-то напугавшее Левитана «новое искусство» было по преимуществу пока только «парижское», но еще не французское. Да и что же, собственно, утверждает Париж как нечто новое и положительное в том разнообразии своего «всякого искусства», где крайнее новаторство вызывает такой же интерес, как и самый крайний консерватизм?..

Серов хорошо знал все это, как знал условия, создающие жизненные парадоксы и более того — социальные конфликты.

Серов постоянно искал честных людей и честное искусство, налагающее на художника большие обязательства перед собою и обществом. Он был человеком без компромиссов, без «отдушины», и поэтому скопил в себе бушевавшие в нем силы вместе с «горестными заметами сердца», чтобы в какой-то момент дать им свободу. Но когда и где наступит, да и наступит ли такой момент? С каждым новым днем, предъявляя себе новый счет, Серов становился все более требовательным, неудовлетворенным ни собой, ни окружающими, ни искусством своего времени.

В одном из писем к своему приятелю Вяземскому, поэту, в произведениях которого преобладал рассудочный элемент, Пушкин обронил фразу: «Поэзия, прости господи, должна быть глуповата», сходную со словами Гете: «Холодная рассудочность мешает моей поэзии». Серов часто любил применять это выражение Пушкина к искусству вообще и в частности к изобразительному, когда беседовал о нем или поправлял чью-либо работу. Элемент «глуповатости», то есть особой непосредст-

венности, живой интуиции и простоты, издавна привлекал и очаровывал, как многие думали, всегда и во всем только умного Серова. Но на некоторых примерах из его жизни можно было бы убедиться и в обратном. Среди своих близких он был таким, каким считали его некоторые из учеников, как и некоторые из моделей, позировавших для портретов и его картин. Он был либо отгорожен от всех своей думой, либо ждал случая, чтобы из «мрачного» Серова превратиться просто в Серова.

Сегодня у него костюмированный вечер, устроенный для детей, но собрались не одни дети, пришли и взрослые. Все замаскированы, как и сам Серов. С наклеенным носом и в цилиндре он стоит в дверях и пропускает гостей. Кое-кого он узнал сразу. Других ряженных, более искусно играющих свою роль, ему приходится отгадывать. Кто эта величавая игуменья, вся в черном? Молча она проходит по комнатам, а за нею худая монашенка, собирающая на построение храма? Наскоком, стараясь ошеломить вопросом или острым словом, он быстро сбивает с толку гостя, и тот выдает себя. Но игуменья — кто она?.. От одного к другому ходит он и за мной, — минута — он уже громко смеется, называя меня по имени: «Походка, походка-то чья? Голос — что, походку бы надо другую!» Среди шума и смеха продолжается эта игра, даже когда один из маскированных, случайный тапер, известный в Москве композитор, уже сыграл и повторяет снова тот же вальс, ту же мазурку. Сын Серова дирижирует танцами, а сам он кружится то с одной, то с другой маской, подругами его детей. А как же его больное сердце? Какое тут больное сердце, о нем ли думать ему, когда так забавно и весело!

В столовой какой-то «марсианин» рассказывает о жизни на Марсе. Его огромная резиновая голова с маленькими глазами мерно раскачивается, а руки проделывают какие-то движения, выражающие восторг. Около него толпятся дети, дергают, теребят его, стараясь узнать, кто это такой. Серов уже сообразил, он уже узнал, уже отошел и взял на себя роль хозяина, угощает собравшихся. Но опять музыка, опять все побежали в большую комнату. Там уже без наклеенного носа и без цилиндра Серов лихо, как истый провинциальный кавалер, стуча каблуками, откальывает польку. Среди гостей там и здесь мелькает хрупкая, светящаяся какою-то внутренней нежностью, всегда озабоченная жена Серова, Ольга Федоровна...

Так вот какой этот Серов, мрачный, нелюдимый, будто никого не любящий человек, который в конце вечера в

передней задерживает ребят и приглашает их вскоре прийти на шарады!

Тут же стоит и «игуменья», которую он будто бы узнал только теперь. Это его мать.

Серов ищет выхода, бродит между наемным и свободным искусством, пытаясь наемное превратить в свободное. Урывками он опять принимается за картины, задуманные и неисполненные им в юности, и опять спохватывается, чтобы жить. Жить!.. Можно предположить, что в его сознании звучат два голоса. Один говорит: возможно! другой отвечает: поздно! Сроки упущены. Из упрямства он не хочет согласиться с тем, что, изучая одно искусство, не вполне научился другому, доступному многим, — жить! От мрачных мыслей спасает его вторая врожденная склонность: быть около молодежи, подбадривать, поощрять ее, помогать ей.

И опять он ходит по выставкам, следит за ростом молодых художников, отмечает их не только по дарованию, но и по тяжкому бытовому укладу жизни. Тут же на выставках он встречает их самих, блуждающих в ожидании покупателей, одетых чаще всего в те же давно поношенные, памятные ему по Училищу живописи костюмы. Он замечает новые пятна ветхости и делает свои выводы. Искусство не всегда зашивает дыры, чаще всего поступает наоборот. Серов не забыл своих порванных сапог в академические годы и теперь, присматриваясь к чужой обуви и одежде, он подходит то к одному, то к другому, расспрашивает, какую работу нужно было бы поискать для него. У Серова много знакомых в разных кругах. Эти знакомства он старается обратить на пользу тем, кому сейчас нужна поддержка. Не все и не всегда из влиятельных людей охотно идут навстречу его просьбам и настойчивым требованиям. Отношение обеспеченных к немущим для Серова как бы служит способом испытания человека. И Серов исследует людей уже с другой целью, находя в этих исследованиях какое-то опасное удовольствие, от которого скоро устает и заболевает.

Он заметно меняется. Все реже и реже роняет слова. Изверившись в дружбе, предпочитает ей одиночество. Юмор еще остался у него, как и способность загораться от чужой радости, но с каждым месяцем, с каждым днем все острее он чувствует свое сердце, о котором он хотел бы забыть и которое все чаще и чаще дает о себе знать. С испугом он прислушивается к напоминаниям о чем-то, соображает, высчитывает, колеблется. Как на сеансах, он хочет и здесь установить

какой-то срок, отдаляет его, опять приближает. Он хочет скрыть от других свою тревогу, но, не привыкший к обману, едва сдерживается, чтобы не сказать больше того, что два года назад сказал в Париже: «Мне все равно. Я ни о чем не жалею!»

Однажды, застав его в мрачном настроении, я хотел было уйти; он просил остаться. Наступило молчание. Я не знал, что будет дальше. Серов хотел сказать что-то, обдумывал, колебался, наконец, не выдержал:

«Случилась такая история. Даже вспоминать противно! Неднях меня пригласили на экзамен в Училище живописи. Приемный экзамен. Давно не бываю на них. Ну, развешаны рисунки знаете — как всегда в таких случаях. Кто они, эти поступающие, — разве мы знаем? Кому-то из преподавателей пришла в голову мысль, может быть, от скуки, угадать возраст того, другого... И дернуло меня что-то. Стал карандашом делать пометки на рисунках. Все заинтересовались. Потребовали из канцелярии документы экзаменующихся. Проверили фамилии, годы рождения. Ну, и вот... извольте... Сделал, точно фокус какой... Не ошибся!..»

Рассказывая это, Серов хотел рассмеяться, но улыбка застряла где-то в усах, а глаза продолжали смотреть серьезно, даже строго.

«Ну и что же тут удивительного? — подхватил я, желая утешить его. — Угадали?! Да очень просто: много видели, знаете, в каком возрасте кто как рисует».

«Да, но какой интерес жить после этого?»

И все же Серов живет, еще живет, работает, делает одновременно несколько портретов, бывает на людях. Раз, выходя с толпой из Художественного кружка после какого-то вечера, он многим показался каким-то странным. Он первый заговаривал даже с теми, кто от него не слышал до сих пор ни одного слова. С Серовым что-то случилось, откуда у него вдруг такой ласковый голос? Этот изменившийся голос прежде всего вызывает недоумение. Да и держится он как-то совсем по-другому. Задумчиво приостанавливается на дворе, покрытом свежим выпавшим снегом, растерянно смотрит в небо...

И все заметнее с этих пор перемена в нем и все страшнее серовское молчание. Как произошло, когда это началось, отчего соазу он сделался таким тихим, кротким?

Прикоснуться рукой к кому-нибудь — не в его привычках, и Серов делает этот жест, хочет прикоснуться, остановить кого-то, что-то сказать. И каждый малознакомый теряется еще более, замечая, с каким затруднением Серов подыскивает слова.

Случайно в его присутствии кто-то, говоря о себе, произносит: «Я не жилец на этом свете!» Серов вздрагивает, насто-

раживается, как будто он, наконец, услышал то самое, что сейчас и есть для него самое важное, о чем другие не догадываются. Как-то он и сам в семейном кругу вдруг роняет фразу: «Жить скучно, а умирать страшно!» — и спохватывается.

Его ведут к докторам, исследуют, совещаются. Серов лечился, когда было возможно и нужно, и перестал, когда это оказалось уже невозможным и ненужным. Да и что могла сказать медицина такому больному, у которого почти все было в порядке, кроме чего-то, от чего нет лекарств? Менее всего принималась в соображение особенность его, по общему мнению, «чистой, спокойной профессии». Только некоторые художники, а более других сам Серов хорошо знали, что в этой профессии, которую некоторым нужно было бы запретить, есть свои сильнодействующие яды...

И опять все ничего. Все идет обычным порядком. Приступы меланхолии прошли. Перед нами опять прежний Серов. Он даже работает одновременно над несколькими портретами и за одним из них признается модели: «Нашел! Только теперь знаю, как надо работать!» Но опять приступ. Опять рассеянный взгляд, скользящая, неуверенная улыбка. Кто из видевших его в эти минуты нашел бы в себе голос, чтобы кричать ему, что не задаром он жил, что не задаром отравился чем-то, что люди называют искусством!

Серов сидит у рабочего стола. Перед ним груда фотографий с его произведений. Он достает то одну, то другую, показывает мне. Настроение у него спокойное или такое, которое не возбуждает тревоги. Я расхваливаю «Иду Рубинштейн», повидимому, больше, чем он ожидал; это вызвало его замечание, сделанное как бы между прочим:

«Одно могу сказать — рисовал я ее с большим удовольствием. Да и как иначе! Не каждый день приходится делать такие находки. Ведь этакое создание... Ну, что перед нею все наши барыни? Да и глядит-то она куда? — в Египет! Портрет ее почему-то нравится только женщинам. Из мужчин только Дягилеву, да вот, оказывается, еще и вам... По сравнению с ней, например, вот эта — Серов показывает репродукцию с портрета княгини Орловой, — что, ну, что, скажите, можно было сделать с нее? Открытое лицо... Да что в нем, какие черты?!»

Перебрав еще много других фотографий, Серов протягивает мне портрет Турчанинова:

«Что бы там иногда ни казалось мне самому и другим, а вот такие лица мне всего ближе. Писать таких — мое настоящее дело!»

Я удивлен и осторожно достаю портрет Цетлиной, изображенной у окна, нахожу в нем новизну трактовки, оригинальность живописного подхода.

«Да,— неохотно, с гримасой говорит Серов.— Может быть, пожалуй... А все-таки... Нет! Этот старик мне ближе!»

Я молчу, потом пытаюсь возражать. Он строго смотрит, слушает и опять: «Нет, нет! Все это не так!» — настойчиво, с упрямством, почти со злостью повторяет он. Что это, вызов с его стороны кому-то, через меня или ко мне направленный для утверждения какой-то своей правоты? Или только... потеря равновесия? Я взглядываю на Серова, слежу, как вздрагивают мускулы около глаз. «Только автор один и бывает всегда прав», — вспоминаю слова Дягилева. Но где же правота автора в этом случае, когда дело идет о произведении, может быть, и хорошем, но вовсе не знаменующем полноту творчества Серова?

Беседа прерывается, и, когда она снова налаживается, мы говорим о Дягилеве:

«Сергей Павлович... человек с глазом. Второго такого не сыщешь. За все время он ошибся всего три раза... Подумать — сколько наворотил этот человек и сколько в нем самом наворочено. Много в нем хорошего, а еще больше плохого, отвратительного. Более чем кого бы то ни было я ненавижу его и... представьте, люблю!»

Серов перевел речь на своих товарищей по выставкам и на наших общих знакомых. И опять, — что такое? Смягчившееся выражение снова делается недобрим. Серов опять становится раздражительным. Следившая за нами из соседней комнаты его жена несколько раз тревожно заглядывает к нам. Опять начинается приступ. Серов не владеет собой. Он колеблется, вспоминает что-то и вдруг, сразу изменившимся голосом с хрипотой, выкрикивает:

«Один... самый близкий мой друг... знаете кто? недавно хотел... перегрызть мне горло!..»

Серов, едва докурив одну папиросу, закурил другую. Наступило молчание. О чем было говорить после того, что было им высказано? Выдерживать долго напряженное состояние я не мог и, не задумываясь, я сказал:

«А все-таки, несмотря ни на что, жизнь хороша! Если бы была возможность, я хотел бы прожить три жизни!»

Серов, расхаживавший по комнате, сразу приостановился и окликнул жену:

«Леля, поди, посмотри... Вот человек... Интересно! Он хочет прожить три жизни! Большая редкость!»

И, взглянув на меня с усмешкой, спросил:

«А зачем? Позвольте узнать?»

«Зачем вы так много курите?»

«Зачем курю?.. Ха! Доктора запретили. А я курю... Говорят, нельзя. Ну, нет, шалишь. Не дурак же был тот дьявол, который выдумал вот этакое занятие. А? Разве плохо? — с дымом! Что хотите брошу, только не это. Три жизни!.. Экая жадность. Не знаю, как вам, ну, а мне слишком достаточно и одной...»

Серов был болен, тяжело болен. Оставаться в эту минуту дома с такими мыслями ему нельзя было. Я предложил поехать в какой-нибудь театр. Один из них, подходящий к такому случаю, у меня был на примете. Уговаривать Серова не пришлось. Он согласился сразу, даже приободрился и опять стал тем, с кем мне было всегда легко.

«А будет весело? Ручается?»

Садясь на извозчика, он иронически заметил:

«Опять едем веселиться. Надеюсь, не так, как в Париже!»

Мы проезжали по Воздвиженке, потом по Бронной. Серов все время смотрел на дома высокие, низкие, каменные, деревянные, без всякого плана теснящиеся друг к другу или отскакивающие один от другого, на дома с их нестройными, теперь черными силуэтами на вечернем тусклом небе.

«Скажите, сколько вам лет?» — вдруг неожиданно, думая о чем-то, спросил Серов, который хорошо знал мой возраст. «Значит, ровно на десять лет моложе!» Задумался. И опять долгая пауза.

«А скоро на этих местах дома будут другие, новые. Но скоро я не увижу и вот этих...»

У подъезда театра, при свете ламп, у меня нехватило мужества взглянуть ему в лицо. В своих движениях он был совершенно спокоен. Спокойно купил себе билет, спокойно сел в третий ряд партера и внимательно, не отрываясь, смотрел на маленькую сцену, где разыгрывались незамысловатые старые водевили.

В антрактах, как ни в чем не бывало, он разговаривал с директором этого «Театра миниатюр», своим давнишним знакомым.

После спектакля, выйдя на улицу, он вдруг остановился в раздумьи, не зная, куда направиться. По всему было видно, что он не хотел на этом закончить вечер. Его тянуло куда-то, где он мог бы найти хоть какое-нибудь развлечение; хотел опять быть на людях, слышать смех, музыку, лишь бы не чувствовать одиночества.

Он стал упрашивать меня отправиться с ним вместе. Зараженный его настроением, я также хотел развлечься и более того, побыть подольше со своим учителем-другом, но, вспом-

нив, что я временно проживаю у знакомых, которых неудобно беспокоить своим поздним возвращением, я с болью в сердце отказал Серову, в чем жестоко теперь раскаиваюсь.

Приблизительно через месяц после этого мне позвонили по телефону: Валентин Александрович умер!

Мы, свидетели его жизни и дел, зная его отличие от других людей, скажем теперь, что Серов прежде и более всего нам памятен своим сердцем. Ведь недаром же многие считали его своей совестью, подчас тяготясь им, но еще более дорожа, и растрогивались до спазм в горле при всяком воспоминании о нем. Этот, по отзыву некоторых, упрямый, никого не любивший Серов, сумел, однако, очаровывать не только своих близких, но и совсем посторонних, имевших с ним живое дело, сумел подойти к ним и, быть может, как никто другой, пробудить восторженное чувство.

В часы раздумья и воспоминаний о невозвратимых утратах, познав цену человеческим отношениям, мы часто бываем охвачены сожалением от того, что не успели или не смогли вовремя прислушаться душой к таким людям, как Серов, не успели взять у них все лучшее и ответить им тем же, уплатить им более полно свои сердечные долги. И тогда мы испытываем чувство одиночества и боли лишь потому, что не услышали нашу совесть...

Этот «неудобный» всегда к чему-то обязывающий Серов до конца был одержим своей правотой, остро чувствовал ее и хранил со страстью фанатика. В одних случаях он остается немым укором, посторонним зорким наблюдателем, в присутствии которого тяжело или радостно, в других — поступает решительно, стоит только затронуть при нем достоинство человека или художника.

