

Серов Валентин Александрович

Рисунки

**Москва
«Книга по Требованию»**

УДК 7.02
ББК 85
В15

В15 **Валентин Александрович С.**
Рисунки / Серов Валентин Александрович – М.: Книга по Требованию, 2023. – 84 с.

ISBN 978-5-519-73373-1

ISBN 978-5-519-73373-1

© Издание на русском языке, оформление
«YOYO Media», 2023
© Издание на русском языке, оцифровка,
«Книга по Требованию», 2023

Эта книга является репринтом оригинала, который мы создали специально для Вас, используя запатентованные технологии производства репринтных книг и печати по требованию.

Сначала мы отсканировали каждую страницу оригинала этой редкой книги на профессиональном оборудовании. Затем с помощью специально разработанных программ мы произвели очистку изображения от пятен, клякс, перегибов и попытались отбелить и выровнять каждую страницу книги. К сожалению, некоторые страницы нельзя вернуть в изначальное состояние, и если их было трудно читать в оригинале, то даже при цифровой реставрации их невозможно улучшить.

Разумеется, автоматизированная программная обработка репринтных книг — не самое лучшее решение для восстановления текста в его первоизданном виде, однако, наша цель — вернуть читателю точную копию книги, которой может быть несколько веков.

Поэтому мы предупреждаем о возможных погрешностях восстановленного репринтного издания. В издании могут отсутствовать одна или несколько страниц текста, могут встретиться невыводимые пятна и кляксы, надписи на полях или подчеркивания в тексте, нечитаемые фрагменты текста или загибы страниц. Покупать или не покупать подобные издания — решать Вам, мы же делаем все возможное, чтобы редкие и ценные книги, еще недавно утраченные и несправедливо забытые, вновь стали доступными для всех читателей.



Автопортрет. 1898 г. С офорта. Разм. 16,5 × 24

О СЕРОВЕ

В моей памяти представление о Серове до сих пор не утратило своей свежести, и мысль невольно обращается к нему, как к живому человеку. Вот он стоит здесь близко, вот его приземистая, плотная, характерная, неповторимая фигура, исподлобья внимательный взгляд пронизательных серых глаз, плотно сжатый рот, свидетельствующий о необычайной энергии и сознании своей силы и своего превосходства.

И хотелось бы обрисовать его хотя бы в общих чертах таким, каким он был в действительности, хотелось бы дать хотя бы приблизительное представление о манерах и жестах живого Серова.

Но какими средствами выразить интонацию голоса, своеобразие движений, выражение лица, манеру вскидывать глаза на собеседника, манеру нахлобучивать плоскую барашковую шапку, запахивать, садясь на извозчика, пушистую медвежью шубу, — все, все, начиная с самых серьезных и важных вещей, свидетельствующих о большой напряженности умственной работы, и кончая какими-нибудь мелочами, вроде послеобеденного курения сигары или движения головы и глаз, когда Серов, спеша куда-нибудь, взглядывал на часы, или особенности смеха, начинавшегося с низких нот и затем повышавшегося до самых высоких, точно он пародировал самого себя, — какими способами выразить все это, чтобы дать яркое представление о живом человеке?

Больше всего поражало в Серове нескрываемое недоброжелательство, с примесью даже некоторой брезгливости, по отношению к профессионализму, к художнической среде, самодовольно замкнутой в своих специфических интересах. Все они были ему чужды и противны.

Друзья художника, наблюдавшие его в домашней обстановке, поражались тем условиям, в каких приходилось ему работать. Ничего похожего на мастерскую. В комнате для занятий стол завален всякой всячиной, а Серов, расчистив маленькое местечко, что-то рисует или пишет акварелью и тушью. Его не тревожит детская возня, шум в соседней комнате, присутствие знакомых. В таких условиях, между прочим, была исполнена удивительная серия гуашей на сюжет русской охоты XVIII века.

Серов и вне дома чувствовал себя прекрасно. Часто посещая Петербург, он останавливался то у С. П. Дягилева на Фонтанке, то у В. В. Матэ в Академии художеств, где в его распоряжении была просторная мастерская, похожая больше на склад всякого рода художественного хлама, чем на мастерскую. Тут Серов, до страсти любивший изучение обнаженного тела, мог рисовать с натуры вместе с В. В. Матэ. Здесь же, между прочим, художник сделал лучшие свои офортные доски — „Баба с лошадью“, „Октябрь“, дивный портрет самого Матэ, свой автопортрет и некоторые иллюстрации к басням Крылова.

Кое-кто из друзей подсмеивался над Серовым по поводу его дружбы с Матэ. В то время в кружке „Мира искусства“ существовало ироническое отношение к Матэ. В глазах многих это был безвкусный художник и притом „борода без головы“, как называли его тогдашние остроумцы,

намекая на необыкновенную доброту Матэ, граничившую со слабыхарактерностью. Серов игнорировал эти насмешки, тем более, что Матэ был очень хороший человек, необыкновенно уютный и гостеприимный. Может быть тут играли некоторую роль воспоминания о годах академической учебы. Так или иначе Серов в дружеских отношениях держал безупречную линию и порывал отношения лишь в редких случаях. Так, например, после многолетнего тесного знакомства с Александром Н. Бенуа, Серов коренным образом изменил к нему отношение; когда ему стало ясно, что Бенуа, был несправедлив к Баксту, Серов перешел решительным образом на сторону этого последнего.

В общем работать на людях было для Серова насущной потребностью, так как именно тут он находил постоянную пищу для своей наблюдательности. По наружному виду угрюмый и нелюдимый Серов внутренне проявлял громадный интерес к человеческому обществу и даже любовь к нему. Весь он проникнут был любопытством, это была его стихия. И чем больше людей, тем лучше. Его забавляли смешные и нелепые стороны людских характеров, но зато все подлинно прекрасное не ускользало от его наблюдения и получало в его глазах необыкновенную прелесть. Он терпеть не мог узости, и я уверен, что Серов так легко расстался с передвижниками именно потому, что там ему стало тесно, и их среда показалась ему слишком „пресной“. К тому же, что могло его связывать с передвижниками? Один Репин — и только.

На многоядных собраниях казалось, что Серов не обращает решительно никакого внимания на окружающее. Можно было подумать, что он дремлет, точно и в самом деле его соседи были ему совершенно безразличны. А там, смотришь, несколько времени спустя, вспоминая о каком-нибудь вечере, он бросает меткое замечание об особенностях туалета, о фальшиво взятой певцом или певицей ноте; и каждый раз он сопровождал это меткой характеристикой того или иного лица; иногда же появлялись остроумные и злые шаржи. Его мнимый индифферентизм служил отличной маской, с помощью которой он мог свободно и внимательно, не возбуждая ни в ком из окружающих подозрения, наблюдать жизнь во всех ее оттенках и подробностях.

Серов был не мизантропом, как то казалось в свое время некоторым поверхностным наблюдателям. Правда, ему доставляло видимое удовольствие отыскивать в людях черты родственные тому или иному животному. Он очень тонко подмечал сходство человека с каким-нибудь зверем и радовался, когда это ему удавалось передать. Но сближая людей с животными, он не имел намерения оскорбить их, потому что в глазах Серова и человек являлся животным, — только животным высшей породы.

Серов любил ясность и поэтому всегда сближал простые формы со сложными, отдавал преимущество первым, считая, что простое на первый взгляд в действительности не так просто. Ватто говорил, что „только тот может хорошо ударять в барабан, кто хорошо играет на флейте“. Это остроумное образное сравнение вполне приложимо и к Серову. Мысль о сплетении низших элементов с высшими и зависимость одних от других всегда занимала художника. Недаром же он постоянно возвращался к художественному толкованию басен Крылова, которые дают такой простор для параллелей и в которых жизнь людей и животных представляет одно неразрывное целое.

Серов обладал колоссальной работоспособностью. Никогда он не сидел сложа руки. Ни в одной его работе, даже неудачной, нет и следа индиф-

ферентного отношения, нет того, что Н. Н. Ге называл „вязаньем чулка“ (так называл Ге художественное произведение, где отсутствовали инициатива и мысль). С напряженным, чисто муравьиным упорством создавал мастер дело своей жизни, штрих за штрихом, черта за чертой, и никогда, ни на одну минуту его работа не являлась пустым препровождением времени, практикой в обыкновенном смысле слова — наоборот, он всегда ставил высшие требования, всегда действовал согласно установленной для самого себя программе, с полным сознанием ответственности за каждый день, за каждый миг.

В отношении честности в ремесле он был более безжалостен к самому себе, нежели к кому-либо другому и никогда не прощал себе своих ошибок. Редко в жизни можно встретить такую болезненную чуткость к собственным промахам и недостаткам, как это наблюдалось в Серове.

Большую частью художник, овладев техникой, и получив признание и известность, мало-по-малу превращается в раба своего собственного мастерства.

Другое дело Серов. Даже в зените своей славы он считал для себя обязательным постоянное штудирование натуры. Мало того, он постоянно внимательно изучал картины, скульптуры, рисунки, если не в оригинале, то в репродукциях, он постоянно делал зарисовки. Как он изучал форму старых мастеров, показывает его великолепный, залитый сепией рисунок мадонны Микель-Анджело (в капелле Медичи во Флоренции). По легкости тона и остроумию в разрешении технических задач эта работа несколько не уступает самым совершенным сепиям Фрагонара.

В самые последние годы жизни Серов с юношеским увлечением изучал персидские миниатюры. В данном случае не желание подражать руководило мастером, — ему не давала покоя мысль, что он может остановиться на однажды усвоенной манере, начать „топтаться на одном месте“. Он постоянно ищет, стремясь расширить все больше и больше свой технический диапазон.

В свое время в глазах людей, поверхностно смотревших на искания Серова, он представлялся не то подражателем, не то холодным экспериментатором. Такой взгляд возникает в тех случаях, когда судят о работе художника слишком поспешно, не дав себе труда вникнуть поглубже в ход его мысли. Когда Серов узнал, что некоторые из его собратьев находят большое сходство между его великолепными бытовыми сценами русской охоты XVIII в. и работами Менцеля, и притом не только в приемах, но и в смысле формальной близости, — он пришел в справедливое негодование и с горячностью воскликнул: „Это потому так говорят, что думают, — где треуголка, там и Менцель“.

Чего, чего только не говорили о Серове даже дружески расположенные к нему люди. Всякий вздор и небылицы. Будто он искал популярности, позировал, рисовался. Но не замечали самого главного, именно того, что художника мучило и не давало ни одной минуты покоя, — его неустанный желания расширить пределы своего мастерства, может быть даже своих возможностей. Тут он не считался ни с авторитетом, ни с материальными выгодами, ни со вкусами близких ему людей.

Когда появился на выставке портрет Иды Рубинштейн, многие из друзей художника недоумевали и были шокированы. Говорили: Серов поддается под новые вкусы, боится устареть, а благодаря этому теряет репутацию большого мастера. Но что же делать, если в глазах художника,

мало-по-малу, — и в смысле приема, и в смысле манеры, — утрачивало значение все то, что он производил до сих пор, переставало его удовлетворять, и ему хотелось испробовать свои силы в ином направлении.

Помню, как однажды, по возвращении Серова из Парижа, кажется в 1909 г., во время спора о вновь возникающих направлениях в живописи, он говорил: „Как будто жестко, криво и косо, а между тем не хочется смотреть на висящие рядом вещи мастеров, исполненные в давно знакомой манере. Технически они и хороши, а все чего-то не хватает — пресно“. Нельзя сказать, чтобы эти слова были подсказаны страхом прослыть отсталым, — скорее они говорят об остром и постоянном недовольстве самим собой и, может быть, опасении, как бы не пропустить в работе самого существенного.

Мне памятен один случай, относящийся к более раннему времени. Однажды К. А. Коровин предложил устроить в „Современном искусстве“ выставку картин и этюдов своего товарища по Парижу — венгерского художника Рипс-Ронная. Это происходило в 1902 г. В работах этого художника чувствовались отголоски иных технических приемов, нежели те, которые большинство из нас рассматривало, как „последнее слово“. Мы восхищались Бёклином, Ленбахом, Бенаром, Симоном, Коттэ, Леоном Фредериком; мы были немного знакомы с работами Коро, Эдуарда Манэ, Клода Монэ, Дега, нас трогали пейзажи Лейстикового и Таулоу, мы увлекались группой „Симплиссимуса“. И вдруг, какие-то новые технические приемы. Работы Рипс-Ронная сделались неистощимым предметом для всякого рода шуток. Один только Серов сохранил серьезность и заметил: „В этом художнике что-то есть“. Тем не менее выставка не состоялась. А пожалуй она больше всего отвечала бы установкам „Современного искусства“. Рипс-Ронная вскоре у себя на родине приобрел известность, следовательно, положительные качества в его работах были. Уже в это время взгляд Серова на технические приемы был гораздо шире, нежели взгляды его товарищей. И вкус у него был тоньше. Серов обладал исключительным вниманием и необыкновенной чуткостью. Он брал нужное ему повсюду, конечно, перерабатывая его по своему. Но лишь в немногих случаях можно установить, что вот именно этот мастер, вот именно эта вещь повлияла на развитие техники Серова. Со слов самого Серова мы знаем, насколько он был увлечен Бастьен Лепажем. А между тем вещи, явившиеся результатом этого увлечения, ни в какой степени нельзя назвать подражанием французскому художнику. Исключение составляют ранние работы композиционного порядка. На них ясно заметны следы увлечения Репиным и Врубелем. И. Э. Грабарь, первый обративший внимание на эту особенность нашего мастера, дал ряд имен художников, имевших на Серова в той или иной степени влияние. Но список был бы неполон, если сюда не включить Л. С. Бакста, с которым Серов в последние годы был особенно дружен. Именно от Бакста идет увлечение архаической эпохой эллинского искусства, так властно охватившее мастера. Впрочем, здесь надо сделать оговорку. Сам Серов еще в молодые годы очень внимательно относился к глиняным эллинским скульптурам и очень их ценил, но следов этого увлечения на технике мастера того времени не чувствуется. В данном случае роль Бакста очень значительна, так как именно он всколыхнул где-то глубоко дремавшую в сознании Серова склонность к античности. Еще задолго до совместной поездки в Грецию,

Бакст посвятил себя почти исключительно изучению античного искусства. Он постоянно говорил и писал о нем и даже читал лекции. Он придавал огромное значение вазовой живописи, находя в ней предел совершенства линии, освобожденной от излишних деталей. Стремление к такой же чистоте линии наблюдается и в работах Серова, особенно в последние годы его жизни. Само собою разумеется, что результаты у обоих мастеров различны, но установки у них тождественны.

Известно, что Серов не был словоохотлив, но когда он был в хорошем настроении, в его речах, хотя и кратких, всегда чувствовалась особая выразительность, освещаемая легкой иронией. Несколькими словами он очерчивал характер и положение человека, животного, характер обстановки, впечатление природы — все это приобретало выпуклость необыкновенную. Я особенно убедился в высоких качествах наблюдательных способностей Серова в то время, когда собирал материалы для биографии Врубеля. То, что мне удалось получить от Серова, было хотя и кратко по форме, но удивительно ярко и значительно по своему содержанию. Несколько метких замечаний, несколько живых словечек осветили многое, казавшееся до этого времени непонятным и трудно объяснимым в жизни Врубеля, и дали рельеф всей моей книге.

Из всех встреч с Серовым мне памятна в особенности одна. Темой разговора служило исключительно искусство. Серов не любил много распространяться о целях и задачах своего дела, точно так же, как не любил пояснять свои произведения. Но на этот раз из продолжительной беседы мне сделался ясен основной тон отношения мастера к искусству.

Это было в начале 1908 г., когда художники „Мира искусства“, объединившись с москвичами под флагом „Союза русских художников“, устраивали выставку в том доме на Мойке, где скончался А. С. Пушкин. Мы встретились с Серовым на выставке накануне ее открытия; он зашел, чтобы посмотреть, как развешены картины. На этот раз он выставил на ряду с другими произведениями прекрасный портрет Г. А. Гиршман, замечательный еще и тем, что художник поместил по какому-то странному капризу и свое изображение в отражении зеркала. До этого я года три не видал Серова, и мы встретились, как старые знакомые. Между прочим я должен откровенно признаться, что понял я его и оценил по достоинству, как художника, лишь в 1906 г., когда увидел его вещи, собранные в довольно значительном количестве на выставке „Осеннего салона“, а до того он мне казался „легковесным“. Объясняется это моим глубоким провинциализмом и ограниченностью круга мастеров, которыми я увлекался до отъезда в Париж в 1904 г. Только в парижской атмосфере мне стало понятно значение Серова, как крупного и совершенно своеобразного мастера, ни в чем не уступающего самым значительным из своих европейских современников. Мне приятно было выразить свое восхищение по поводу новых его произведений, и вскоре мы незаметно перешли к общим вопросам искусства, останавливаясь на особенностях, отличающих одну школу от другой и создающих резкую грань даже между мастерами, по внешним признакам стоящими очень близко друг к другу.

Серов оживился, был мил и разговорчив, как никогда. Говорили о Рафаэле и его школе, взявшей за основу античный барельеф, и о стремлениях этой школы, заключавшихся в поисках идеально гармоничных форм и линий. В силу этого многие мастера в своих интимных произве-

дениях, исполненных для себя, а не на заказ, предпочитали работать еп самаіеу, т. е. двумя, тремя красками и прямо в подражание барельефу.

Заговорили о венецианцах и их тенденции усложнять красочный прием. У некоторых это выражается, как одно время у нашего Врубеля, в стремлении усиливать впечатление гладкой поверхности; другие создают впечатление вогнутой поверхности; иные округляют выпуклые массы (округленность виноградной кисти — по образному выражению Тициана), оживляя выступающие массы двумя-тремя светящимися точками, как это можно наблюдать на поверхности сферы из прозрачного стекла.

Вспомнили о Сезанне. У этого мастера страсть инструктировать краски в одной плоскости была так сильна, что он, как рассказывают, писал свои натюрморты не непосредственно с натуры, а в отражении зеркала, стараясь изо всех сил дать иллюзию поверхности зеркала с его металлическими оттенками цветов.

Этот единственный в своем роде разговор мне наглядно показал, что Серов, с виду мало общительный, все знал и за всем следил, что касалось его специальности.

Между прочим Серов высказал свое отвращение, как он выражался, к „паноптикуму“ в живописи.

Мы говорили еще о многом другом. Наконец, я спросил мастера, какое же у него самого отношение к рельефу, к передаче натуры, к поверхности холста и вообще к живописи. Серов сказал: „Я это чувствую вот так“. При этом он плотно прижал пальцы правой руки к ладони и, сильно оттопырив большой палец, произвел энергично несколько вращательных движений рукой, как бы вдавливая и углубляя пальцем воображаемую поверхность холста. Для меня его жест был ясен. О том, что это стремление к углублению поверхности было органическим свойством художественного убеждения Серова, свидетельствует следующий факт: он ни за что, никогда не соглашался посмотреть в стереоскоп, а выражение — „вылезает из рамы“ было для него бранным словом.

В Серове росли и развивались, тесно переплетаясь, две особенности. Прежде всего неустанное стремление к овладению рисунком, его техникой. Эта сторона его дарования проявилась очень рано. Но вскоре он почувствовал неудержимое влечение к краске, цвету и тону. И тут он был как у себя дома; в понимании колористических тонкостей мало ему равных не только в русской живописи, но и в западно-европейской, где нет недостатка в больших колористах. Но в отличие от многих и многих колористов, посвящавших жизнь исключительно разгадке красочных сочетаний и совершенно не культивировавших рисунок, как таковой, Серов и в рисунке достигает громадной высоты. Он владеет в совершенстве чувством пропорции, безукоризненным штрихом и в равной степени цветом и тоном. Он не останавливается на минутной удаче, не боится менять массы, сдвигать черты лица, наклон, движение именно потому, что он великолепно чувствует рисунок и великолепно владеет им.

И в каких только способах мастер не испробовал свои силы: свинцовый и итальянский карандаш, сангина, цветные карандаши, карандаш на литографской бумаге, перо, сепия и, наконец, акварель. Ни на одном материале он не останавливался специально, ни одному не отдавая предпочтения, но всеми владел с настоящим мастерством. И если художник оставил после себя больше всего рисунков свинцовым карандашом, так

это потому, что этот материал практичнее остальных, а не потому, что именно его он предпочитал другим.

Вначале художественный путь Серова представляет довольно пеструю картину. Здесь много случайного, много неожиданного, все идет какими-то скачками.

Мать маленького Серова вела скитальческий образ жизни. Она постоянно переезжала с места на место. Она появилась в Мюнхене, когда ее сыну исполнилось шесть лет. Переезд в Мюнхен имел решающее влияние на впечатлительного мальчика. Тут он встретился с художником Кеппингом, „человеком тонкого образования, с развитым вкусом, с широкими художественными запросами“. Такой отзыв дает о нем В. А. Серова. Кеппинг заинтересовался мальчиком и в течение двух лет руководил им, обучая его рисованию, посещая вместе с ним художественные выставки и галереи.

Затем следует переезд в Париж и встреча с И. Е. Репиным, имевшая чрезвычайно важные последствия для всей будущности Серова.

В 1877 г. мать переселяется в Киев, где определяет своего мальчика в рисовальную школу Н. И. Мурашко. Между прочим, к этой школе и к ее заведывающему у Серова сложилось отрицательное отношение, но причины этого отношения я так и не мог выяснить. Во всяком случае Серов вспоминал о времени своего пребывания в Киевской школе с неохотой и с нескрываемой иронией.

Переселившись из Киева в Москву, юный Серов в течение трех лет усиленно занимается рисованием у Репина. Тут он рисует с оригиналов, с гипсов, и копирует живописные вещи самого Репина. С переездом в Москву заканчивается „авантюрный“ период жизни Серова, и весь он уходит в работу.

С осени 1880 г. по настоянию Репина Серов поступает в Академию художеств. Работа в классах и параллельно в мастерской Чистякова дает ему четкую и определенную систему, благодаря которой он становится в ряды лучших молодых рисовальщиков. Сама Академия не служила для него предметом погони за академическими отличиями, но являлась исключительно средством для расширения знаний. Взяв отсюда то, что ему казалось существенным и необходимым, он оставил мастерские, так как остальное его мало интересовало.

Возраст русского рисунка очень скромен по сравнению с его западноевропейским соседом. Понятием о рисунке, об его форме и приемах мы обязаны Петербургской Академии художеств, основанной, как известно, в 1758 г. Профессора-иностранцы принесли сюда уже готовые навыки и свои образцы. Восемнадцатый век дал своего рода прописи по рисованию, и в этом отношении мы обязаны главным образом французским художникам. Они-то и создали очень характерный тип рисунка с гипса и с обнаженного натурщика, тщательно оттушеванного, на калиграфически заштрихованном фоне. Главные представители этого приема, закрепившие за собой выдающееся место своими образцами, — Бушардон, Франсуа Буше, Карл Ванлоо, Натуар, Пьер, Ле Лоррэн, Лагренэ-Старший и мн. др. Изобретение гравюры карандашной манерой благоприятствовало распространению в широких размерах так называемых *académies*, т. е. изображений обнаженных натурщиков, и упрочило за этой системой место на долгие годы. Воспитались на этих образцах целые поколения художников. Несколько позже коллекция оригиналов еще пополнилась довольно боль-

шим подбором рисунков сангиной Грёза. По существу они представляли собою то же самое, что и предыдущие, с той только разницей, что штрих Грёза обладает большей широтой и большей мягкостью, сохраняя при этом графичность, свойственную вышеназванным мастерам. Мастера конца столетия внесли свой корректив — форма сделалась строже и штрих суше, в иных случаях допускалась растушевка, но в основном прием сохранился прежний.

Эта система не изменила своего характера и в годы ученичества Серова. Существует она в Академии и в наши дни, и повидимому обойтись без нее нельзя, так как она составляет стержень для изучения формы, развивает твердость руки и гибкость почерка. Конечно, кто остановится на этой промежуточной школьной ступени технического развития, как бы он ни усовершенствовал свой штрих и глазомер, тот далеко не пойдет.

В те годы, когда Серов проходил академическую учебу, в передовой части общества существовало мнение, что Академия „тормозит“ движение молодых дарований. Но вот как раз в данном случае мы имеем доказательство обратного. Школа нисколько не загубила дарования Серова и ничуть не ослабила его развития, а, наоборот, помогла ему стать на ноги. Благодаря школе он приобрел способность разбираться в технических трудностях и получил возможность, не расходуя себя на посторонние мелочи, быстро расти и развиваться. То же самое можно сказать и о ряде других мастеров, усвоивших академическую дисциплину.

Русская школа не может похвалиться обилием своих рисовальщиков, все они на перечет. В числе начинателей этого дела с полным правом могут быть названы А. П. Лосенко и И. А. Ерменев. Этот последний совершенно незаслуженно забыт, но справедливость требует его восстановления в правах, как одного из первых серьезных русских рисовальщиков. В первой половине XIX века яркими точками выделяются Орест Кипренский, Ф. Бруни, Карл Брюллов, Александр Иванов и П. Федотов. Позже видное место занял, как выдающийся рисовальщик, Репин. И, наконец, этот короткий перечень заканчивается двумя великими русскими рисовальщиками — Серовым и Врубелем. Оба они хотя и захватывают первые годы текущего столетия, но по духу, настроениям и школьным навыкам принадлежат целиком к XIX веку.

П. П. Чистяков часто любил повторять, вспоминая о двух своих необычайных учениках, Врубеле и Серове: „Один у меня не допекся, другой перепекся“. Не допекся будто бы Серов. Странно, что такой тонкий наблюдатель как Чистяков не учитывал того, что эти два великих художника представляли собою различного рода организмы и что они не должны были, да и не могли идти в ногу, а каждый шел, согласно своему характеру, своим особым путем. По существу, к чести своего учителя, они оба великолепно „выпеклись“. Однако разные темпераменты — один более отвлеченный, другой более близкий к окружающему миру, требовали и разного отношения; но каждый из них проявлял необыкновенную напряженность в работе. Это различие в характерах однажды в разговоре со мной очень тонко подчеркнула дочь Павла Петровича, Вера Павловна. Вспоминая то время, когда оба молодые художника находились в мастерской ее отца, она сказала: „Мы не особенно любили Врубеля, когда были маленькими. Он был какой-то холодный, сдержанный. Тогда как Серов, наоборот, на вид медвежонок, а возился с нами, играл с нами, и вообще видно было,