

СЕРЕБРЯКОВА



Алла
Русакова



ЖИЗНЬ ЗАМЕЧАТЕЛЬНЫХ ЛЮДЕЙ

Annotation

Лишь раз увидев портреты кисти Зинаиды Евгеньевны Серебряковой, их невозможно спутать с произведениями других авторов. Не получив серьезного художественного образования, она соединила в себе гены известных творческих семей Бенуа и Лансере и была фанатично предана искусству. В ее творчестве лиричные женские и детские портреты соседствуют с монументальными картинами, посвященными русским крестьянам. Ее живопись стала известна уже в первое десятилетие XX века, но после вынужденного отъезда во Францию «выпала» из русской художественной культуры, и наши современники начинают постигать ее заново. Доктор искусствоведения А. А. Русакова повествует о судьбе художницы на основании воспоминаний, писем, а также глубокого знания ее творчества.

- [Зинаида Серебрякова](#)
 - [От автора](#)
 - [Часть первая](#)
 - [«Продукт художественной семьи»](#)
 - [Заря серебряного века](#)
 - [Нескучное](#)
 - [Италия](#)
 - [1905 год. Замужество. Париж](#)
 - [Деревенская Россия](#)
 - [«Автопортрет. За туалетом»](#)
 - [«В чаду энтузиазма»](#)
 - [Неоклассицизм](#)
 - [Под знаком Пушкина. Дети](#)
 - [1914 год. «Жатва»](#)
 - [Война. «Беление холста». Росписи казанского вокзала](#)
 - [Часть вторая](#)
 - [Перелом](#)
 - [Смутное время. Харьков](#)
 - [«Карточный домик»](#)
 - [Петроград](#)
 - [Портреты](#)
 - [Новые поиски](#)

- [Балет](#)
- [Часть третья](#)
 - [Париж](#)
 - [Первые «парижские» работы. Одиночество](#)
 - [Приезд шуры. Портреты, портреты...](#)
 - [Бретань](#)
 - [Первая выставка в париж. Приезд Е. Е. Лансере](#)
 - [Марокко](#)
 - [Повседневность](#)
 - [Путешествия. Пейзажи](#)
 - [Портреты. «Новые жанры»](#)
 - [«Мануар не погиб!»](#)
 - [Предвоенные годы](#)
 - [Вторая мировая война](#)
 - [Пейзажи. Натюрморты. Портреты](#)
 - [«Домашняя выставка». Приезд Татьяны Борисовны](#)
 - [Последние годы. Выставка в Советском Союзе \(1965–1966\)](#)
- [Приложения](#)
 - [Автобиография З. Е. Серебряковой](#)
 - [А. Н. Бенуа. Воспоминания о семье Серебряковых](#)
 - [Т. Б. Серебрякова](#)
 - [А. Н. Бенуа. VII выставка «Союза»](#)
 - [Д. В. Сарабьянов. Об автопортретах Зинаиды Серебряковой](#)
 - [Е. Дорош. На выставке Серебряковой](#)
 - [А. П. Остроумова-Лебедева о творчестве З. Е. Серебряковой](#)
 - [В. Н. Дудченко. О жизни в Нескучном](#)
 - [Е. Г. Федоренко. Семья З. Е. Серебряковой](#)
 - [Г. И. Тесленко. Воспоминания о художнице](#)
 - [Т. Б. Серебрякова. Творчество, принадлежащее родине](#)
 - [Е. Б. Серебрякова о матери \(в связи с открытием выставки произведений З. Е. Серебряковой в посольстве России в Париже в 1995 году\)](#)
 - [А. Н. Бенуа. Художественные письма. По выставкам. Зинаида Серебрякова](#)
 - [В. Зеелер о выставке З. Е. и Е. Б. Серебряковых 1954 года в парижской мастерской на улице Кампань-Премьер](#)
 - [Н. Лидарцева. В мастерской у художницы Зинаиды Серебряковой](#)
 - [М. Б. Мейлах. Дети Серебряковой \(разговор с Екатериной](#)

Серебряковой)

- Основные даты жизни и творчества З. Е. Серебряковой
- Библиография
- Иллюстрации

- notes

- 1
- 2
- 3
- 4
- 5
- 6
- 7
- 8
- 9
- 10
- 11
- 12
- 13
- 14
- 15
- 16
- 17
- 18
- 19
- 20
- 21
- 22
- 23
- 24
- 25
- 26
- 27
- 28
- 29
- 30
- 31
- 32
- 33
- 34

- [35](#)
- [36](#)
- [37](#)
- [38](#)
- [39](#)
- [40](#)
- [41](#)
- [42](#)
- [43](#)
- [44](#)
- [45](#)
- [46](#)
- [47](#)
- [48](#)
- [49](#)
- [50](#)
- [51](#)
- [52](#)
- [53](#)
- [54](#)
- [55](#)
- [56](#)
- [57](#)
- [58](#)
- [59](#)
- [60](#)
- [61](#)
- [62](#)
- [63](#)
- [64](#)
- [65](#)
- [66](#)
- [67](#)
- [68](#)
- [69](#)
- [70](#)
- [71](#)
- [72](#)
- [73](#)

- [74](#)
- [75](#)
- [76](#)
- [77](#)
- [78](#)
- [79](#)
- [80](#)
- [81](#)
- [82](#)
- [83](#)
- [84](#)
- [85](#)
- [86](#)
- [87](#)
- [88](#)
- [89](#)
- [90](#)
- [91](#)
- [92](#)
- [93](#)
- [94](#)
- [95](#)
- [96](#)
- [97](#)
- [98](#)
- [99](#)
- [100](#)
- [101](#)
- [102](#)
- [103](#)
- [104](#)
- [105](#)
- [106](#)
- [107](#)
- [108](#)
- [109](#)
- [110](#)
- [111](#)
- [112](#)

- [113](#)
- [114](#)
- [115](#)
- [116](#)
- [117](#)
- [118](#)
- [119](#)
- [120](#)
- [121](#)
- [122](#)
- [123](#)
- [124](#)
- [125](#)
- [126](#)
- [127](#)
- [128](#)
- [129](#)
- [130](#)
- [131](#)
- [132](#)
- [133](#)
- [134](#)
- [135](#)
- [136](#)
- [137](#)
- [138](#)
- [139](#)
- [140](#)
- [141](#)
- [142](#)
- [143](#)
- [144](#)
- [145](#)
- [146](#)
- [147](#)
- [148](#)
- [149](#)
- [150](#)
- [151](#)

- [152](#)
- [153](#)
- [154](#)
- [155](#)
- [156](#)
- [157](#)
- [158](#)
- [159](#)
- [160](#)
- [161](#)
- [162](#)
- [163](#)
- [164](#)
- [165](#)
- [166](#)
- [167](#)
- [168](#)
- [169](#)
- [170](#)
- [171](#)
- [172](#)
- [173](#)
- [174](#)
- [175](#)
- [176](#)
- [177](#)
- [178](#)
- [179](#)
- [180](#)
- [181](#)
- [182](#)
- [183](#)
- [184](#)
- [185](#)
- [186](#)
- [187](#)
- [188](#)
- [189](#)
- [190](#)

- [191](#)
 - [192](#)
 - [193](#)
 - [194](#)
 - [195](#)
 - [196](#)
 - [197](#)
-

Зинаида Серебрякова

От автора

Творчество Зинаиды Евгеньевны Серебряковой — явление в русской культуре XX века во многом исключительное. Она выступила перед зрителем как необычайно привлекательный живописец, одарив, по словам Александра Бенуа, «русскую публику... улыбкой во весь рот» — бесхитростным и очаровательным автопортретом «За туалетом» — на грани 1909 и 1910 годов. Именно в это время в России стала отчетливо намечаться пропасть между искусством реалистическим в различных его проявлениях и искусством новаторским, провозвестником которого стали выставки «Союза молодежи», «Треугольника» и особенно «Бубнового валета» — первые шаги нарождавшегося во всем своем многообразии авангарда. Сразу же подчеркнем, что Серебрякова органично и последовательно проводила в своей живописи принципы реализма, но не традиционного «девятнадцативекового», «передвижнического», а обогащенного новыми живописными достижениями, новыми содержательными и стилистическими исканиями, как это было свойственно и ее старшим современникам — от В. А. Серова, К. А. Коровина, И. И. Левитана, М. В. Нестерова до «мирискусников». Ко времени Октябрьской революции и всех последовавших трагических и для страны, и для семьи Серебряковой событий и отъезда ее в 1924 году во Францию она уже была крупным мастером. Как мы видим теперь, она во многом предвосхитила путь тех оставшихся на Родине художников, которые, не прельстившись грандиозными исканиями авангарда и, тем более, «достижениями» пресловутого соцреализма, создавали новое, свободное, не подчиняющееся никаким внешним требованиям искусство. Но, как это часто случается в нашу беспокойную эпоху, огромное творческое наследие Серебряковой, ее обогатившие русскую живопись произведения были на долгие годы, за редкими исключениями, почти забыты, а созданные за границей — практически неизвестны на Родине. По существу, ее творчество было заново открыто в середине пятидесятых годов, во время оживления культурных связей между Советским Союзом и Западом; но особенно ярко вспыхнул интерес к нему в связи с большой ее ретроспективной выставкой в Москве, Киеве и Ленинграде 1965–1966 годов. С этих пор возобновилось серьезное изучение искусства Серебряковой, на многочисленных выставках из музейных собраний и частных коллекций ее произведения разных лет стали всегда

необходимейшими участниками.

Но при этом в судьбе и облике Серебряковой — художника и человека — много необычного и неожиданного, особенно принимая во внимание парадоксальное сочетание ее замкнутого, закрытого для посторонних, застенчивого, очень «домашнего» характера с совершенно иным, по настрою, по тональности ее искусством — энергичным, бодрым, по самой своей сути оптимистическим, не по-женски крепким. Эта своеобразная, почти загадочная двойственность личности Зинаиды Евгеньевны Серебряковой, а также ее живопись — такая неизменно прекрасная, от первых до последних произведений — особенно привлекли автора этой книги к изучению ее жизни и искусства и, надеюсь, заинтересуют и читателей.

Автор приносит горячую благодарность за неоценимую помощь в работе Екатерине Борисовне Серебряковой, а также Павлу Георгиевичу Брюн де Сент-Ипполит, Екатерине Евгеньевне Лансере и Ивану Валентиновичу Николаеву. Сердечно благодарю за содействие и поддержку Ю. Н. Подкопаеву, С. И. Глобачеву, Н. М. Козыреву, Е. П. Яковлеву и сотрудников Отдела живописи и Отдела рукописей Государственного Русского музея. Особую признательность выражаю Н. А. Авдюшевой-Леконт, ознакомившей меня со своими важнейшими находками и исследованиями росписей З. Е. Серебряковой в Бельгии, и М. Б. Мейлаху, любезно предоставившему полный текст своей ценной публикации о семье Серебряковых.

Часть первая
КАК СТАТЬ БОЛЬШИМ
ЖИВОПИСЦЕМ

«Продукт художественной семьи»

Зинаида Евгеньевна Серебрякова родилась 28 ноября (10 декабря) 1884 года в имении Нескучное под Харьковом. Она была последним, шестым ребенком известного скульптора Евгения Александровича Лансере (1848–1886) и его жены Екатерины Николаевны (1850–1933), дочери архитектора Николая Леонтьевича Бенуа.

В одном из автобиографических набросков дядя Серебряковой Александр Николаевич Бенуа назвал себя «продуктом художественной семьи»^[1]. В не меньшей степени это полусутольное, но в своей основе глубоко верное определение можно отнести и к его племяннице. И в ее творчестве, и в характере, душевном складе с удивительной четкостью отразились черты, унаследованные от отца, и качества, воспитанные матерью. На нее, безусловно, сильно повлияла атмосфера совершенно уникальной семьи деда, в которой она росла. Поэтому мы остановимся на главных лицах, сыгравших огромную, в каждом случае по-своему окрашенную роль в формировании характера, жизненном и творческом пути Зинаиды Евгеньевны Серебряковой.

Ее отец Е. А. Лансере, внук оставшегося в России пленного наполеоновского офицера и прибалтийской немки баронессы О. К. Таубе, был, безусловно, очень талантлив и бесконечно предан своему виду искусства — скульптуре «малых форм»; как правило, сюжеты его произведений были продиктованы его страстной любовью ко всему «живому», в первую очередь к лошадям и другим домашним животным. В своем творчестве — а Лансере, несмотря на очень короткую жизнь, оставил богатое художественное наследие — он был в определенной мере последователем блестящего мастера П. К. Клодта фон Юргенсбурга, обогатившего Петербург рядом конных скульптур, в том числе всемирно известными скульптурными группами на Аничковом мосту. Однако произведения Лансере и тематически, и стилистически весьма отличны от в достаточной мере классицистических работ Клодта. На них лежит сильнейший «передвижнический» отпечаток: большинство его скульптур имеют жанровый характер, отражают деревенские впечатления и наполнены любовью именно к крестьянской России. Принадлежа к католическому вероисповеданию, Лансере, тем не менее, являлся носителем «пламенного русского национализма», о котором с мягкой иронией пишет А. Н. Бенуа в «Моих воспоминаниях». Особенно отмечает

он не только блестящее мастерство Лансере-наездника, дававшее возможность даже в последние месяцы жизни сравнивать его с «черкесами», но и бесконечную привязанность к русской деревне и особенно к принадлежавшему ему небольшому имению Нескучное^[2]. Об этом же упоминает его старший сын Е. Е. Лансере: «Как я наслаждаюсь тем общим духом, который проходит через все его работы, тою тонкою, любящею поэзией, тою совершенной искренностью, естественностью... Какая чудная тихая поэзия в этих табунах лошадей, как хороша, вполне хороша большая фантазия»^[3]. Эта любовь к России, облику и характеру ее людей, ее пейзажам, ее селам и деревням, вообще к «духу» ее жизни — вернее, к ее душе — определила, по сути, и характер творчества его младшей дочери.

Жесточайший туберкулез подкосил Лансере на пороге большой славы, на тридцать девятом году жизни, когда его младшей дочери Зине не исполнилось еще и полутора лет. Но, очевидно, тяжелая многолетняя болезнь, которую он преодолевал с удивительным мужеством ради своего искусства, своей Работы, наложила отпечаток на его весьма нелегкий характер, вызывая бурные вспышки раздражения даже против нежно любимой жены, не говоря уже о друзьях и родственниках, в том числе племяннике Шуре Бенуа, только в конце жизни Евгения Александровича понявшего и полюбившего его, о чем он пишет в воспоминаниях. Эти болезненные черты отца в какой-то мере отразились, но по-своему, в смягченном и облагороженном виде, в душевном облике Зинаиды Евгеньевны. Наряду с несомненной блестящей одаренностью, унаследованной как по отцовской, так и по материнской линии от всей семьи Бенуа, и проникновенной любовью к «крестьянской», «народной» России, что характерно было именно для Евгения Александровича, Серебряковой на протяжении всей ее жизни — при исключительной преданности искусству и удивительной работоспособности — были свойственны повышенная до болезненности чувствительность и пессимистический взгляд на мир, неуверенность в своем мастерстве, чрезмерная застенчивость. Недаром, вспоминая ее детские годы, А. Н. Бенуа писал: «Росла Зина... болезненным и довольно нелюдимым ребенком, в чем она напоминала отца и вовсе не напоминала матери, ни братьев и сестер, которые все отличались веселым и общительным нравом»^[4]. Эти душевные качества, отнюдь не исчезающие с возрастом и даже обострившиеся во второй половине жизни Зинаиды Евгеньевны вследствие множества объективных причин и очень затруднявшие ее

существование, вступают в достаточно резкое противоречие с ее светлым, удивительно свежим искусством, проникнутым глубинными, но ясно ощущаемыми зрителем бодростью и жизнелюбием. Об этом столь необычном сочетании мы еще не раз будем говорить в этой книге.

Екатерина Николаевна Лансере, ставшая вдовой в тридцать шесть лет и никогда больше не вышедшая замуж, целиком посвятив себя детям, примерно через полгода после смерти горячо любимого мужа переехала из Нескучного в Петербург к родителям. Осиротевшая семья стала жить с дедом Николаем Леонтьевичем Бенуа и бабушкой Камиллой Альбертовной, урожденной Кавос, в их огромной квартире так называемого «дома Бенуа» на Никольской улице (ныне улица Глинки, 15). Дом этот представлял, по определению А. Н. Бенуа, «род семейной твердыни или патриархального клана» благодаря тому, что «значительная часть его четырех этажей была занята разными членами семьи нашей»^[5]. Архитектурные особенности здания, купленного в начале XIX века отцом Николая Леонтьевича и сохранившегося до наших дней, дают основания предположить, что автором его проекта был сам Д. Кваренги. «К сожалению, папа, которому дом достался в наследство, пожелав увеличить его доходность, надстроил еще один этаж (четвертый. — А. Р.) и этим обезличил фасад». От декоративного убранства «сохранились в целости лишь прелестные маски над окнами нижнего этажа»^[6]; их впоследствии, уже в Париже, вспоминала с любовью и грустью Зинаида Евгеньевна.

Однако обратимся к весьма значительному явлению культурной жизни России, названному выше «кланом Бенуа» (местожительство его членов не ограничивалось, конечно, «домом Бенуа»), в который вначале по праву рождения, а позднее — по праву таланта вошла Зина Лансере, будущая Серебрякова. Этот «клан» был явлением исключительным, не имеющим в истории нашей художественной культуры равных по разносторонности и значению вышедших из него мастеров (на самом деле стоит расширить понятие «клан Бенуа» и говорить о семье Бенуа — Кавос — Лансере). Достаточно часто юноши из художественной среды «наследовали» таланты отца и превосходили их масштабом, как великий Александр Андреевич Иванов — рядового академика Андрея Ивановича Иванова; так братья Карл и Александр Брюлловы, внуки и сыновья ничем не выдающихся художников, стали крупнейшими мастерами — один живописцем, другой архитектором. Но чтобы в разных ветвях одной семьи на протяжении почти двух столетий в каждом поколении творили мастера, определявшие лицо русской культуры в самых различных областях — архитектуре,

изобразительном искусстве, музыке, театре, а затем в художественной критике и истории искусства — такой случай, насколько можно судить, только один.

Если рассказывать об истории семьи, опираясь на блестящие воспоминания А. Н. Бенуа, то надо, пожалуй, начинать с Кавосов, итальянских — точнее, венецианских — предков.

В 1798 году в Петербурге обосновался Катарина Кавос, прапрадед Зинаиды Евгеньевны с материнской стороны, звавшийся в России Катарина Альбертовичем. Он был талантливым композитором и вскоре стал, как мы бы теперь сказали, музыкальным руководителем театров Петербурга; при этом сочинил около тридцати опер, а также ряд произведений малых форм. Его сын, Альберт Катаринович Кавос, был не менее знаменит как архитектор — проектировщик и строитель театральных зданий, в том числе Мариинского театра в Петербурге и Большого в Москве, а также создатель теоретического труда по строительству театров. На его-то дочери Камилле Альбертовне женился в начале пятидесятых годов Н. Л. Бенуа — сравнительно молодой, очень талантливый архитектор, бывший в эти годы помощником А. К. Кавоса, а после смерти последнего сменивший его на посту главного архитектора императорских театров.

Николай Леонтьевич был сыном Луи Жюля Бенуа, переселившегося в 1794 году из Франции в Россию, тогда же женившегося на немке Екатерине Гроппе и сделавшего блестящую карьеру — от повара на царской кухне до метрдотеля — сперва у Павла I, а затем у вдовствующей императрицы Марии Федоровны. Николай Леонтьевич, единственный из его многочисленных отпрысков посвятивший себя искусству, ко времени своей женитьбы на К. А. Кавос был уже одним из выдающихся архитекторов нового поколения. Его творческая деятельность относится к середине — второй половине XIX столетия — времени, определяемому специалистами как «ретроспективно-эkleктический период в архитектуре». Однако совокупность произведений Н. Л. Бенуа и весь его творческий склад архитектора-художника, с безупречным вкусом сочетавшего в своих проектах ретроспективные тенденции в их барочном, а чаще в романтизированном неоготическом стиле (примерами являются придворные конюшни в Петергофе, вокзал в Новом Петергофе) с «новой функциональной организацией пространства и применением прогрессивных строительных материалов и конструкций»^[7], вполне подтверждают глубоко справедливое замечание его сына Александра Николаевича: «Папа из всех архитекторов своего времени был несомненно

наиболее чуткой художественной натурой»^[8]. Являясь руководителем строительной части Городской управы, Н. Л. Бенуа до глубокой старости продолжал проектировать, строить и перестраивать общественные и частные здания Петербурга, тонко ощущая особенности архитектурного облика города.

Не будучи официальным преподавателем Академии художеств, Николай Леонтьевич уделял большое — можно сказать, любовное — внимание общению с молодыми архитекторами, его ассистентами и вообще всеми, кто обращался к нему за советом и помощью. Его глубокие знания в области европейского искусства, блестящий художественный вкус первоклассного акварелиста и рисовальщика оказали несомненное влияние на его детей и внуков, о чем проникновенно пишет в мемуарах А. Н. Бенуа. Закономерно, что именно он стоит во главе целой династии, дошедшей до наших дней, давшей миру плеяду архитекторов и ряд блестящих мастеров живописи.

Его старший сын Альберт Николаевич (1852–1936), для племянников — «дядя Берта», окончил Академию как архитектор, но своей специальностью занимался вроде бы нехотя, между прочим, а стяжал себе славу в качестве пейзажиста-акварелиста. Будучи учеником блестящего знатока акварельной техники Луиджи Премацци, он во многом превзошел учителя, создав бесчисленное множество необычайно эффектных акварельных пейзажей России, особенно морских мотивов. А. Н. Бенуа вспоминает, как в юности с увлечением наблюдал за работой брата: «Он успевал в один вечер сделать их (этюдов) не один, а несколько, причем его особенно привлекали эффекты заката солнца. С фантастической быстротой, вперегонки с меняющейся на глазах восхитительной картиной и без малейшей осечки... ложились краски на бумагу, “заливалось” сиявшее последним заревом небо, и располагались на нем ярко озаренные облака. Вся работа шла “по-мокрому”, это требовало безошибочного расчета, ибо, пока подсыхала одна часть, надлежало успеть набросать другую и вернуться к уже написанному, дабы заняться детальной разработкой»^[9]. Однако, при большом мастерстве Альберта Бенуа, нельзя не заметить в его акварелях некоторого налета нарочитой красоты.

В 1880 году Альберт Николаевич был избран председателем Общества русских акварелистов, а пятью годами позже стал руководителем акварельного класса Академии художеств. Его обаяние, о котором ходили легенды, и разносторонние таланты (он был и превосходным пианистом-импровизатором) привлекли к нему внимание царской четы — Александра

III и Марии Федоровны. Качества, присущие светскому человеку, вхожему в высшие сферы, сочетались в нем с определенным легкомыслием. Очень добродушный и внимательный ко всем своим племянникам, Альберт Николаевич все же явно выделял среди детей сестры ее младшую дочь Зину, или Зику, поощряя ее детское рисование, а впоследствии оценивая с профессиональной точки зрения ее достижения в рисунке и живописи. Забегая вперед и оставляя, конечно, в стороне всю обусловленную временем стадиальную — содержательную и стилевую — разницу их искусства, можно высказать предположение, что свою удивительную неженскую смелость, быстроту и точность в работе Серебрякова в известной мере переняла от своего любимого «дяди Берты».

Второй сын Н. Л. Бенуа Леонтий Николаевич (1856–1928) пошел по стопам отца и стал его настоящим духовным наследником, продолжателем его дела, архитектором многих характерных для облика Петербурга начала XX века зданий. По его проектам были возведены здания Певческой капеллы, ряда банков в центре города и несколько жилых домов на Каменноостровском проспекте, сочетавших модерн с элементами неоклассики, а также примыкающий к Русскому музею (Михайловскому дворцу) так называемый «корпус Бенуа», предназначенный для части экспозиции его сокровищ и временных выставок. В своей архитектурной практике он, как и его отец, стремился освоить новейшие технические достижения, умело использовал стилевые находки того времени, главным образом неоклассицистического характера. В течение многих лет он был профессором и ректором Академии художеств, воспитал ряд крупнейших зодчих первой половины XX века, в числе которых — работавшие и в советское время А. В. Щусев, В. А. Щуко, Н. В. Васильев, И. А. Фомин, Н. А. Троцкий и ряд других мастеров. Леонтий Николаевич был отличным пейзажистом и, блестяще владея, подобно отцу и брату, техникой акварели, ввел ее в число обязательных дисциплин, преподаваемых в Академии художеств. По характеру Леонтий Николаевич очень отличался от старшего брата «положительностью», спокойствием и уравновешенностью. Главное же — он был справедливым и доброжелательным человеком, чем снискал ответное уважение, свидетельствами которого стали сердечное чествование его восьмидесятилетия в 1926 году, присуждение ему спустя год звания заслуженного деятеля искусств, а также его похороны в 1928 году, на которых присутствовало большое количество народа, несмотря на то, что его взгляды на искусство были в то время уже чужды для части студентов и ряда преподавателей.

Другие представители этого поколения семьи Бенуа также в той или

иной мере обладали способностями и любовью к изобразительному искусству. Младшие сыновья Николая Леонтьевича Николай и Михаил были хорошими рисовальщиками; их сестра Екатерина Николаевна, мать Зины, до замужества некоторое время посещала в качестве вольноприходящей классы Академии художеств, брала уроки у прославленного профессора П. П. Чистякова. Она прекрасно владела техникой акварели, исполненные ею весьма удачные портреты родных украшали стены столовой дома Бенуа. Кроме того, она обладала особенно чутким вкусом; ее понимание живописи было даже во многом более свободным и прогрессивным, чем у старших братьев.

Младший же сын Николая Леонтьевича, «Вениамин» семьи — «Шуринька», а для Зинаиды Евгеньевны — «дядя Шура», Александр Николаевич Бенуа стал крупнейшим деятелем русского искусства, «строителем» художественной культуры Серебряного века — конца XIX и первых десятилетий XX века. То, что нехотя, «сквозь зубы» и только частично признавалось в советские времена, теперь можно считать неоспоримым: создатель и идейный вождь «Мира искусства», А. Н. Бенуа, по сути, основатель современной отечественной науки об искусстве. Блестящий художественный критик, во многом определявший (особенно в 1900-е — начале 1910-х годов) «взгляды эпохи» на искусство, он сам являлся тончайшим художником — графиком, живописцем и театральным декоратором, одним из вдохновителей и сотрудников парижских «Русских сезонов» С. П. Дягилева, активнейшим участником восстановления и создания музеев и театров в первые годы советской власти. Обладая к тому же литературным талантом и способностью анализировать и реконструировать прошедшее, он стал автором «Моих воспоминаний» и «Воспоминаний о балете», бесценных для понимания переломной эпохи конца XIX — начала XX столетия. Но главное — он был подлинным воспитателем и вдохновителем целой плеяды молодых русских художников и, шире, деятелей культуры, на рубеже двух столетий поставивших себе целью обновление и обогащение отечественного искусства, воскрешение его забытых сокровищ и освоение достижений западноевропейской живописи последней трети XIX века.

В «Моих воспоминаниях» он с большой скромностью оценивает свою роль в художественном формировании Зинаиды Серебряковой, однако его — человека и живописца — значение в ее жизни огромно. Позволим себе привести полностью страницу из мемуаров Бенуа, посвященную младшей племяннице. Рассказав о своей сестре Екатерине Николаевне, ее муже скульпторе Евгении Александровиче Лансере и двух их старших сыновьях

— Евгении Евгеньевиче, известном живописце и графике, и Николае Евгеньевиче, талантливом архитекторе, Бенуа справедливо отмечает: «Но не только этими двумя членами семьи Лансере обогатилось русское искусство (в данном случае уже имеется в виду искусство XX столетия; несколькими страницами ранее мемуарист с огромным уважением говорит о таланте их отца Е. А. Лансере, творчество которого целиком принадлежало веку девятнадцатому. — А. Р.): младшая из дочерей Кати — Зина оказалась обладательницей совершенно исключительного дара. Однако ее я уже не имею права считать своей ученицей. Прибыв к нам в младенческом возрасте (двух лет), она росла с сестрами, как-то “вдали от моего кабинета”, где происходили наши собеседования и всякие наши затеи с Женей, Колей и моими друзьями. <...> И все же несомненно, что Зина была возвращена той атмосферой, которая вообще царила в нашем доме и настоящими творцами которой были наши родители — ее дед и ее бабушка. Впрочем, отголоски того, что происходило или “назревало” у дяди Шуры в кабинете и куда она изредка заглядывала, должны были доходить и до нее, будить ее любопытство. Во всяком случае, когда двадцать лет спустя описываемого времени (конца восьмидесятых — девяностых годов. — А. Р.) Зинаида Серебрякова неожиданно для всех предстала уже готовой художницей, она оказалась “одного с нами лагеря, одних направлений и вкуса”, и ее причисление к группе “Мира искусства” произошло само собой, нам же, художникам “Мира искусства”, было лестно получить в свои ряды еще один и столь пленительный талант»^[10].

Однако, несмотря на то что основным содержанием жизни большинства обитателей «дома Бенуа» было искусство в различных его ипостасях, этот дом — во всяком случае в том, что касается стиля жизни и быта Николая Леонтьевича и Камиллы Альбертовны, — был отнюдь не богемным, а очень упорядоченным, устроенным скорее на немецкий, особенно уютный лад, но одновременно с сильной примесью французского изящества и чисто русского гостеприимства и широты. Не будем повторяться, описывая членов семьи Бенуа, с которыми при переселении из имения в Петербург познакомилась маленькая Зина. Скажем только, что она была окружена нежной любовью и заботой не только преданной детям матери, но и бабушки, от которой во многом зависел повседневный уклад жизни семьи (скончавшейся, к общему горю, когда Зине минуло шесть лет), и деда Николая Леонтьевича, уделявшего внукам много внимания, постоянно с ними игравшего, создававшего для них очаровательные акварели и мастерившего им игрушки. Что же касается обстановки, в которую попала будущая художница, то лучше всего о ней говорит она

сама: «После смерти моего отца... моя мама со всеми детьми (я была самая младшая — годовалая) уехала из Нескучного... в Петербург, к нашему дедушке, Николаю Леонтьевичу Бенуа; там и началось мое “приобщение к искусству”... Квартира дедушки была полна картинами чудных художников — картина Иорданса (гениального ученика Рубенса) “Народный праздник” фламандских жителей “6-го янв.”, на всю жизнь запомнились все ее детали! В кабинете у дедушки портреты семейные, конца 18-го века; Гварди и Каналетто “Виды Венеции” и т. д. Мой брат, Евг. Евг. Лансере, моя мама, “дядя Шура” (Александр Ник. Бенуа)... — все эти художники окружали нас, в этой квартире, на ул. Глинки; Альберт Ник. Бенуа, акварелист, тоже жил в том же доме (его мастерская была над дедушкиной кв[ртирой]). Мы, дети, очень любили смотреть, как чудно он рисовал акварелью!»^[11] Как ясно из слов Зинаиды Евгеньевны, то, что все или почти все ее близкие «рисовали», имело существенное значение — с самого раннего детства она привыкла смотреть на «художество» как на «дело жизни». Перед глазами у Зины находился — не говоря уже о деде Николае Леонтьевиче и двух его сыновьях, Альберте и Леонтии Николаевичах, о настоящей «жизни в искусстве» «дяди Шуры» и его друзей, — пример Жени, ее старшего брата: когда девочке было восемь лет, он поступил в школу при Обществе поощрения художеств, где в девятилетние годы учился у Я. Ф. Ционглинского, а дома много работал самостоятельно — в одиночку или вместе с Л. С. Бакстом. Чуть позже ее второй брат Николай был принят на архитектурное отделение Академии художеств. Рисовали и старшие сестры. Все это не могло не оказать воздействия на одаренную девочку.

Ее дочь, Екатерина Борисовна Серебрякова, тоже художница, рассказывала в интервью, данном в 2003 году: «Мы все ни у кого не учились, и мама ни у кого не училась. Как только ребенок рождается, дают в руки карандаш — и сразу рисуем». И Зина начала рисовать с самого, можно сказать, младенчества, сперва, разумеется, очень по-детски, а затем серьезнее и серьезнее, с полной и необычной для ребенка отдачей тому, что очень скоро станет для нее делом жизни.

Заря серебряного века

В начале девяностых годов Зина поступает в расположенную близ «дома Бенуа» Коломенскую женскую гимназию, где занимается учебными предметами так же серьезно и добросовестно, как и всем, что она делает. С групповой фотографии гимназического класса, сделанной во второй половине последнего десятилетия века, на нас смотрит девочка-подросток с правильным, очень серьезным, замкнутым лицом. И действительно, Зина была девочкой не очень веселой — скорее задумчивой, сосредоточенной на том, что ее интересовало.

Она много читает; именно тогда в ее жизнь входит большая любовь, которой она не изменит до конца, — Пушкин, причем и его поэзия, и проза. Но, безусловно, главное для нее — рисование. По счастью, благодаря вниманию ее матери сохранились относящиеся к концу восьмидесятых — началу девяностых годов маленькие альбомы, заполненные срисованными Зиной и ее старшей сестрой Маней иллюстрациями из детских журналов, тщательно раскрашенными. Екатерина Николаевна сберегла и ряд более поздних рисунков и акварелей — середины девяностых годов, когда Зине было одиннадцать — тринадцать лет и она стала рисовать уже не по-детски уверенно, с необычным для такого раннего возраста умением увидеть и подчеркнуть, иногда даже с мягкой иронией, характерные черты изображаемых родственников, знакомых, соучениц, преподавательниц. Часто рисует она интерьеры («Мамина комната»), любит изображать цветы, тщательно прорабатывая их акварелью, и необязательно какие-нибудь пышные, садовые, а самые скромные, вроде душистого горошка или татарника. Относится она к своим работам критически — на многих из них стоит ее надпись «худо» или «очень худо». Особенно впечатляет исполненный Зиной в подарок бабушке в мае 1896 года (когда ей было одиннадцать лет) автопортрет, где она очень смело и энергично изображает себя сидящей на диване и читающей книгу. Эта работа своей законченностью, уверенной четкостью рисунка и умелой растушевкой, подчеркивающей объем, говорит о незаурядных данных очень юной художницы. Трогательна надпись, посвященная Зиной Николаю Леонтьевичу: «*A mon tres cher Grand Papa par sa petite fille Zina Lanceray. Le 24 may 1896*» («Моему очень дорогому дедушке его внучка Зина Лансере. 24 мая 1896»). Начинаются частые, а потом очень частые посещения ею Эрмитажа, а с 1898 года — и только что открывшегося

Музея Александра III, теперешнего Русского музея.

Лето Зина обычно проводит вместе с сестрами и братьями, а также членами родственных семей на построенных дядей Леонтием дачах в Петергофе, Ораниенбауме или в Финляндии, так как Екатерине Николаевне не хочется уезжать далеко от Петербурга, чтобы не оставлять надолго в одиночестве овдовевшего в 1891 году отца. И в летние месяцы девочка с увлечением рисует и пишет акварелью. Однако, может быть, главное влияние, не осознаваемое еще юной художницей, имели на ее судьбу события, происходившие в их доме, в их семье, буквально за стенами ее комнаты.

Одним из вдохновителей этих судьбоносных для отечественного искусства событий был ее младший дядя Александр Николаевич Бенуа. Именно он еще в 1890 году стал инициатором создания «Общества самообразования» — «истинной колыбели» «Мира искусства»^[12]. Вокруг Бенуа все теснее смыкались молодые художники К. Сомов, Л. Бакст, старший брат Зины Женья Лансере; любители искусства, среди которых были Д. Филофоров, В. Нувель, А. Нурок и крупнейший в будущем (впрочем, ближайшем) деятель русского искусства С. Дягилев. К середине девяностых годов их позиция была уже ясной — по крайней мере, для них самих. «Мы, — пишет Бенуа, — просто хотели предстать в качестве известного единогодушного целого... в одинаковой степени ненавидели рутину... <...> рассадником таковой представлялся “академизм”, главной цитаделью которого продолжала оставаться императорская Академия художеств. <...> Впрочем, кроме академизма, мы ненавидели еще и “типичное передвижничество”, понимая под этим все то, в чем проявлялась известная “литературщина”, какая-либо политическая или социальная тенденция. Нашим лозунгом было “чистое и свободное искусство”»^[13]. Эти воззрения Бенуа сформулировал частично уже в первом своем серьезном и значительном литературном труде — созданной им в 1894 году части «Истории живописи XIX века» Р. Мутера, посвященной современному русскому искусству, явившейся началом — более того, планом деятельности для него самого и его единомышленников.

Чтобы претворить в жизнь эти намерения и создать *новый реализм*, очищенный от всего, что друзья считали устаревшим, и, вместе с тем, показать достижения современного европейского искусства, Дягилев самостоятельно (Бенуа с семьей находился в это время в Париже) организовал открывшуюся 15 января 1898 года в Петербурге Выставку русских и финляндских художников; в числе последних в ней принимали

участие известные и популярные в Европе живописцы А. Эдельфельт, Э. Эрнефельд и А. Галлен-Каллела. Наряду с участниками выставки, которые в ближайшем будущем составили «ядро» «Мира искусства» (самого А. Бенуа, К. Сомова, Л. Бакста, Е. Лансере), к этому выступлению были привлечены и московские живописцы-новаторы из числа «младших передвижников», к чьему творчеству уже давно с восторгом приглядывались петербуржцы во главе с Бенуа. Это были молодые, но уже сложившиеся мастера, принадлежавшие в основном к так называемому Абрамцевскому кружку художников, которые все энергичнее выступали против основных тенденций живописной системы «передвижничества», — М. Врубель, В. Серов, К. Коровин, И. Левитан, М. Нестеров. Последний достаточно точно выразил их стремления: «Формулировать новое искусство можно так: искание живой души, живых форм, живой красоты в природе, в мыслях, в сердце, словом, повсюду»^[14]. Эти живописцы не только приняли участие в Выставке русских и финляндских художников, но стали соратниками — с разной степенью близости и постоянства — «Мира искусства», выставочного объединения и журнала, начавшего выходить с конца 1898 года. Несомненно, эта экспозиция, вызвавшая большой резонанс, неоднозначно воспринятая публикой, а определенной ее частью встреченная с «определенной и предвзятой враждебностью»^[15], не могла не привлечь внимания юной Зины Лансере, тем более что к ее открытию приехал из Парижа сам «дядя Шура». Она впервые увидела здесь живописное панно «Утро» и скульптурного «Демона» Врубеля, «Юность отрока Варфоломея» Нестерова, портреты Серова и пейзажи Левитана (с рядом их работ она уже была знакома по выставкам «передвижников»). Выставлялись также первые значительные работы А. Бенуа, Л. Бакста, К. Сомова, а также брата Зины, Евгения Лансере, впервые экспонированные, да еще сразу на такой представительной выставке. Мы не можем утверждать, что Зина принимала участие в семейных спорах о судьбах русского искусства, обострившихся в связи с выставкой; по крайней мере, она при них присутствовала. Надо сказать, что выставка, весьма неодобрительно воспринятая дедушкой и «старшими дядями» Альбертом и Леонтием Николаевичами Бенуа, присоединившимися к распространенному мнению о ней как «декадентской», очень понравилась Екатерине Николаевне, что не могло не повлиять и на восприятие увиденного там будущей художницей.

Но тут необходимо подчеркнуть одно чрезвычайно важное для формирования и дальнейшего развития творчества Серебряковой

обстоятельство. Стремясь к одухотворению искусства интенсивным чувством взамен простой и часто примитивной содержательности, к обновлению его формальных качеств, к выработке гибкого и выразительного живописного языка, молодые мастера — и петербуржцы, группировавшиеся вокруг Бенуа, и более зрелые москвичи — не посягали на основы реалистического метода. Они по мере сил и творческих индивидуальностей его обогащали, не отрицая при этом не только пользы, но необходимости обращения к искусству прошлого. Бенуа вспоминает: «Самое ядро того “сочетания умов и дарований”, которое... получило официальное название “Мир искусства”, стояло за возобновление многих как технических, так и идейных традиций русского и международного искусства. Мы томились по “школе”, мы взывали к воссозданию таковой, мы считали себя в значительной степени представителями тех же исканий и тех же творческих методов, которые ценили и в портретистах XVIII в., и в Кипренском, и в Венецианове, и в Федотове, а также и в выдающихся мастерах непосредственно предшествующего нам поколения — в Крамском, Репине, Сурикове»^[16]. Эта, только на первый взгляд двойственная, позиция «мирискусников» была, несомненно, глубоко воспринята Зиной Лансере — и под влиянием дяди Шуры и брата, и через статьи их журнала, внимательно ею читаемого.

Тщательнейшее изучение классического искусства — европейского в Эрмитаже и русского в Музее Александра III, встречи с новым — неожиданным, увлекательным, при безусловном уважении к лучшим традициям прошлого — воспитывали самобытную личность будущего художника.

Нельзя не отметить еще одно, глубоко запавшее в душу юной художницы впечатление — от ее первой встречи с искусством Венецианова, чьему влиянию на Серебрякову все писавшие о ней придают чрезвычайно большое — даже, может быть, несколько преувеличенное — значение. В эти годы своего приобщения к живописи Зина увидела у дяди Шуры этюд Венецианова «Старая няня в шлычке», высоко им ценимый, более того — ставший для него самого откровением. «Изучая эту картину... видишь, с каким свободным мастерством и выдержанной системой подходил Венецианов к работе. Тут открывается с полной очевидностью его зависимость от мудрых рецептов XVIII века, унаследованных им от Боровиковского. Широкой, размашистой кистью нейтральным тоном тер-де-сиены и ярким сияющим баганом проложены им канва рисунка и большие массы фона и одежды. Верно и методично, ни разу не ошибаясь в кладке мазка, выписаны затем все подробности лица и

старческой морщинистой шеи. Особое внимание посвящено глазам». И восхищение Бенуа, и личные художественные предпочтения Серебряковой оказали сильнейшее влияние на ее отношение к живописи Венецианова. «Я увидела Венецианова “Старая няня в шлычке” впервые у моего дяди А. Н. Бенуа, и этот чудный этюд мне захотелось скопировать, — пишет Серебрякова уже в глубокой старости, — ...да, этот мастер мне близок и люблю его с ранней моей молодости»^[17].

Нескучное

На становление Серебряковой-живописца влияли не только впечатления от искусства прошлого и, конечно, современного, создаваемого «за стеной ее комнаты», в спорах и сиюминутных обсуждениях, в удачах и неудачах, но и события на первый взгляд чисто семейные. 11(23) декабря 1898 года скончался дед Зины Николай Леонтьевич Бенуа. Это было первое сознательно воспринятое горе, которое остро чувствующему подростку пришлось пережить. Смерть эта внесла в жизнь семьи Лансере перемены, пожалуй, глубже всего — по своим последствиям — отразившиеся именно на формировании Зины как начинающего живописца, внеся много существенно нового в ее восприятие окружающего мира.

До этого времени посещения небольшого харьковского имения Лансере Нескучного в конце восьмидесятых и начале девяностых годов были для нее лишь случайными и не оставляли заметных впечатлений. В первые годы после смерти мужа Екатерина Николаевна еще пыталась с помощью управляющего имением Осипа Егоровича Щеглова поддерживать хозяйство в том виде, как это было при Евгении Александровиче. Однако после смерти Зининой бабушки Камиллы Альбертовны эти поездки почти прекратились, так как дочь не хотела надолго оставлять восьмидесятилетнего отца одного. Поэтому она с детьми жила летом обычно под Петербургом. И только после его смерти семья Лансере стала ежегодно проводить в Нескучном весну, лето и раннюю осень. Естественно, что жизнь в деревне не оказывала до этого времени на младшую дочь Екатерины Николаевны такого, навсегда неизгладимого и глубоко осознанного воздействия, как это было в 1899-м и в последующие годы.

Впечатления — и жизненные, и чисто живописные, — получаемые Зиной Лансере от пребывания в Нескучном, были необыкновенно сильны и во многом определили характер и особенности ее творчества, не только юношеского, но и зрелого.

Имение Нескучное было расположено между Белгородом и Харьковом и отличалось характерной для северной Украины живописностью. А. Н. Бенуа рассказывает о своих впечатлениях от этих мест: «Вид был поистине восхитительный в своем безграничном просторе и своей солнечной насыщенности. Ряды невысоких холмов тянулись один за другим, все более

растворяясь и голубея, а по круглым их склонам желтели и зеленели луга и поля: местами же выделялись небольшие, сочные купы деревьев, среди которых ярко белели хаты». Читая это описание, с особой ясностью начинаешь понимать, откуда так рано появилась в пейзажах Серебряковой особая «картинность», почти утраченная — под напором «этюдности» — русской пейзажной живописью десятых годов. И не случайно мы много раз встретимся в акварелях юного и на холстах уже зрелого мастера с этими поэтичными «безграничными солнечными просторами». Продолжая цитату из «Моих воспоминаний» Бенуа, добавим: «Своеобразную живописность придавали повсюду торчавшие по холмам ветряные мельницы»^[18]; — их мы увидим и на ранних, и на поздних пейзажах Серебряковой. Да и само имя было очаровательно и живописно: с белым, еще екатерининских времен, домом, «в котором формы готики и классики сочетались весьма причудливым образом»^[19], окруженном густыми деревьями фруктового сада и липового парка, с белой, увенчанной двумя зелеными куполами церковью (возле нее был похоронен отец Зины Е. А. Лансере).

Но не только красота окружающей природы увлекает девочку. В Нескучном она впервые воочию сталкивается с крестьянским трудом во всем его многообразии; знакомится, преодолевая всегдашнюю застенчивость, с работающими в их доме женщинами и молодыми девушками, иногда своими ровесницами, с деревенскими детьми, многие из которых не без охоты позволяют ей себя «портретировать». Милая, скромная и тихая девушка-подросток вызывает симпатию окружающих, а ее рисунки и акварели — их восхищение. Сохранились (главным образом в Русском музее) переплетенные в холст небольшие альбомы, заполненные рисунками Зины 1899, 1900 и 1901 годов. Эти дошедшие до нас юношеские смелые, энергичные работы — своеобразный рисованный дневник новой жизни Зины Лансере. В нем много, как уже говорилось, портретных набросков, в том числе зарисовок родных или друзей дома, как правило, что-нибудь читающих вечером, с надписями и датами: «...читает вслух “Дворянское гнездо” 20 июля 1900» или просто «На горах». Ее карандашные портреты — особенно весьма удачное профильное изображение, по-видимому, горничной или кухарки Федосьи — отличается твердый, становящийся все более уверенным штрих — особенность творческого «почерка», явно присущая ей с самых первых серьезных карандашных проб. Ведь она еще не проходила никакой школы рисунка, за исключением случайных указаний, даваемых ей матерью, братьями, а иногда очень занятыми своей работой и делами «дядей Бертой» и «дядей

Шурой». Летние месяцы приносили обычно большой «урожай» рисунков.

Все, что делает эта пятнадцатилетняя девочка в Нескучном, — свидетельство ее любви к России в ее деревенском, крестьянском, подлинно народном существе и облике, любви, вспыхнувшей в эти годы с большой силой, чтобы никогда не угаснуть. Изображения крестьянок за работой или с маленькими детьми, трудящихся мужчин, многочисленные зарисовки домашних животных и типично сельских сцен — «Ек. Л. и Пелагея моют поросят», а особенно запряженных или вольно пасущихся лошадей — все это ясно говорит о необыкновенном и деятельном увлечении открывшейся Зине новой жизнью. Как тут опять не вспомнить ее отца Евгения Александровича Лансере: как он боготворил Россию, каким был замечательным наездником и «знал лошадь как никто». Она не могла помнить отца, но впечатления от его скульптур, подкрепленные рассказами обожавших его старших братьев Жени и Коли, были отчасти причиной возникновения у Зины особого чувства к деревенской, народной жизни, глубокого интереса ко всем ее проявлениям, давшим в будущем, когда она сумела осмыслить и обобщить свои юношеские впечатления, такие ее значительные «крестьянские работы», как «Жатва» и «Беление холста».

Но в отличие от отца-скульптора Зина уже тогда была «чистым» живописцем; не менее, чем впечатления от нового быта, привлекала ее прелесть окружающей природы, произведшей в свое время такое сильное впечатление на Александра Бенуа. И уже во время первого своего длительного пребывания в Нескучном Зина пишет — чаще акварелью, а иногда темперой — пейзажи имения и его окрестностей, пишет с подчас неожиданным для такой юной девочки тонким чувством цвета, передавая не только характерные особенности мотива, но и свето-воздушную среду, блеск и сияние утреннего и закатного солнечного освещения. Именно в эти весенние и летние месяцы 1899 года и нескольких следующих лет вырабатывается особая, отличающая творчество Серебряковой цветовая энергия.

В одном из писем матери из Нескучного Зина восторгается: «Как здесь чудно, как хорошо, вчера мы сорвали первую зацветшую ветку вишни и черемухи, а скоро весь сад будет белый и душистый: за эту ночь (шел теплый дождичек) весь сад оделся в зелень, все луга усеяны цветами, а поля ярко-зеленые, всходы чудные». Любопытно сопоставить это письмо с тем, вполне прозаичным, что послала почти одновременно ее сестра Катя: «Дорога по случаю дождя очень плохая, так что пока мы дотащились до Нескучного, мы успели замерзнуть и пожалели даже, что не было с нами

зимних вещей. Сегодня хотя дождь и перестал, но зато страшный ветер, так что я не выхожу, а Зина все ходит и ищет, что бы ей рисовать»^[20].

Италия

Весной 1901 года Зина закончила курс Коломенской гимназии. Вопрос о ее будущем был совершенно ясен как для нее самой, так и для ее близких: ей предстоит путь живописца. Ее принимают в частную художественную школу княгини М. К. Тенишевой, готовившую к поступлению в Академию художеств. Этим учебным заведением, с самого его основания в 1894 году, руководил И. Е. Репин, основываясь в преподавании на высоко ценимой им школе рисунка академика П. П. Чистякова, с одной стороны, и на свободном восприятии и передаче натуры — с другой. Однако именно в 1901 году Репин решил покинуть школу и в оставшийся месяц, когда в ней начала заниматься Зина Лансере, даже ни разу не посетил студию. Поэтому она проучилась там лишь один этот месяц, пока занятия шли еще по репинской системе. Здесь она впервые начала рисовать с гипсов и, что особенно важно, приступила к штудиям натурщиков. Работала она — и тогда, в юности, и позднее, уже в зрелые годы — не просто усердно, а самоотверженно. Сохранились ее уже вполне серьезные учебные рисунки и даже акварельный этюд натурщика. Но еще убедительнее доказывает невозможность для нее жить, не рисуя, альбом «тенишевского» месяца, полный портретных зарисовок соучениц — очень метких и, по существу, уже профессиональных. Особенно интересны акварели, изображающие «тенишевок» за работой. Цвет в них точно выверен и обобщен, отсутствует мелочная детализация, зато подчеркнута характерность поз. Большое количество созданных за месяц пребывания в стенах училища удачных, свободных работ свидетельствует, что Зина Лансере с ранней юности умела извлекать из самых кратких, почти случайных уроков наибольшую пользу для себя как живописца.

Весной Лансере опять отправляются в Нескучное (вышеприведенные письма сестер написаны именно тогда), где Зина снова с обычной увлеченностью работает над многочисленными набросками крестьян, деревенских детей, а также пишет акварельные пейзажные этюды. Однако здоровье ее оставляет желать лучшего. Мать больше всего боится развития наследственного туберкулеза, да и с одним глазом у Зины не совсем благополучно. Поэтому Екатерина Николаевна решает совершить поездку в Италию с тремя дочерьми — Зиной, Машей и Катей, оставив в Петербурге старшую, Соню, жившую и учившуюся в институте «для девиц», и уже совершенно самостоятельных сыновей. «Мне казалось, что это я должна

была сделать и с самого начала укрепить молодое... существо, и что тогда, пожалуй, не будет грозить опасность получить чахотку», — объясняла она свое решение брату, А. Н. Бенуа^[21]. Осенние и зимние месяцы они живут на Капри, где Зина, явно поправляющаяся и крепнущая, снова усердно работает. Ее «каприйские» этюды — горные и морские пейзажи, акварельные наброски узких улочек, интерьеров гостиничных комнат — демонстрируют заметно возросшее за столь короткое время мастерство и производят на зрителя впечатление все более ощутимым, наполняющим их лирическим чувством. Сергей Эрнст отмечал спустя пятнадцать лет в небольшой монографии, посвященной Серебряковой, что «пейзажные акварельные этюды, сделанные в эти месяцы, уже довольно совершенные в технике, свидетельствуют о влиянии на молодую художницу излюбленных приемов лучших акварелистов Запада и России, с работами коих (в первую очередь ее дяди Альберта Николаевича Бенуа. — А. Р.) она имела полную возможность познакомиться в те годы, и являются первыми серьезными работами молодой художницы»^[22].

В марте 1903 года семья Лансере переезжает с юга Италии в Рим, где тесно общается с также впервые посетившими Вечный город Александром Николаевичем Бенуа, его женой Анной Карловной и их детьми, а также живущими вместе с ними «мирискусницей» А. П. Остроумовой и ее подругой К. П. Труневой. Это совместное пребывание в Риме сыграло, несомненно, большую роль в формировании юной художницы, так как нельзя было себе представить лучшего спутника и руководителя при ознакомлении с шедеврами искусства Античности и Возрождения, чем Бенуа. «Александр Николаевич взялся за наше художественное образование, — вспоминает Остроумова-Лебедева. — Нельзя сказать “взялся”, он не брался, но общение с ним, наш совместный обзор Рима, его указания, сведения, которые он нам давал, — все было отличной школой. Как всегда, он был очень деликатен и не навязывал нам ни своих вкусов, ни навыков»^[23]. Конечно, юную свою племянницу он «образовывал» более энергично, и у нее на много лет остались впечатления от его «уроков» и вообще от этой поездки. «Когда-то... <...> моя мама и трое сестер побывали в Риме, где прожили два месяца, и до сих пор я помню тот трепет и восторг мой перед античным миром! — пишет Серебрякова в глубокой старости. — <...> Посетили мы катакомбы в Риме, незабываемое мое чувство — жуткое и глубокое волнение при мысли о гонении христиан и их непреклонной вере, победившей и спасшей мир»^[24]. Затем на обратном пути, уже в самом конце апреля 1903 года, Лансере проводят несколько

дней в Вене, где осматривают один из богатейших в Европе Художественно-исторический музей. «Какой интересный там музей, сколько оригиналов, и несмотря на то, что мы прямо из Италии, — делится своими восторгами Екатерина Николаевна в письме оставшимся в Риме Бенуа, — мы все же наслаждались старичками — как прелестен там Брейгель».

Тогда же они знакомятся с современным искусством на ежегодной выставке Венского Сецессиона. Екатерина Николаевна достаточно точно и доходчиво объясняет дочерям особенности творческих приемов «новых» живописцев: «Видишь мазки, краски, неоконченность, а отойдешь, натура так и бьет, свет правдивый и сюжет близкий нам, очень хорошо!»^[25]

В мае 1903 года Лансере уже опять живут в Нескучном, и Зина, полная впечатлений от своей первой поездки за границу, снова со страстью отдается рисунку и живописи. Теперь она работает не только акварелью, но и темперой, дающей изображенному глубокий тон и звучные сочетания. «Дядя Берта, — сообщила Екатерина Николаевна в письме А. К. Бенуа, — остался очень доволен ее работой»^[26]: зарисовками жанровых сцен, портретными набросками, рисунками лошадей и других животных и особенно отличным портретом девочки Христи, прекрасно передающим характер и настроение модели.

Осенью 1903 года Зина по совету «дяди Шуры» поступает в мастерскую художника Осипа Эммануиловича Браза, близкого Бенуа и его друзьям члена «Мира искусства». «Браз был по всему своему духовному складу, по своим художественным вкусам и симпатиям типичным “мирискусственником”»^[27], — писал в 1936 году Бенуа в посвященной ему статье. Правда, в годы занятий Зиной в его студии Браз не слишком много внимания уделял ученикам из-за своей большой загруженности работой над портретами (он увековечил себя знаменитым портретом А. П. Чехова). «Собственно, системы преподавания у него не было, — признавала впоследствии Серебрякова, — все рисовали и писали как кто хотел, модель была всегда женская — было больше учениц, чем учеников. Осип Эммануилович появлялся довольно редко сам в мастерской, занятый своими собственными заказами». Однако ей пригодился его ценный совет: «...видеть “общее” при рисовании, а не рисовать по “частям”»^[28]. Вместе с тем, благодаря своей высокой культуре, прекрасному знанию старого и нового западноевропейского искусства, О. Э. Браз не только привил ученикам интерес к творчеству Рубенса и Тициана, но научил их вглядываться в особенности мастерства великих живописцев, богатство и

тонкость колорита. В мастерской же он предоставлял студийцам большую свободу; там всегда позировала обнаженная модель и вообще широко практиковалась работа с натуры. От этого периода, продлившегося два года, сохранилось множество студийных зарисовок Зиной — и натурщиков, и товарищей. Летние месяцы приносили все более совершенные пейзажи, наброски сценок и отдельных фигур крестьян, а также портретные рисунки и акварели.

1905 год. Замужество. Париж

1903–1905 годы были освещены для двадцатилетней Зинаиды Евгеньевны большой любовью. Ее избранником стал кузен Борис Анатольевич Серебряков — сын сестры ее отца Зинаиды Александровны. Маленькое имение — скорее, хутор — его родителей было расположено напротив дома Лансере, на противоположном берегу речки Муромки, протекавшей через Нескучное. Это взаимное чувство с знакомым и близким с ранней юности молодым человеком, спокойным, бодрым, уравновешенным, воспринимающим жизнь в светлых тонах и влюбленным, как и она, в холмы и просторы вокруг Нескучного и вообще в деревенскую жизнь, накладывало радостный оттенок на весь окружающий юную художницу мир. Это, безусловно, шло на пользу и ее искусству. Эту любовь Серебрякова пронесла через всю свою жизнь; после безвременной смерти мужа в 1919 году, во многом слолившей ее душевное состояние, в 35 лет оставшись вдовой, она больше не вышла замуж, будучи верной его памяти, как когда-то ее мать — памяти Е. А. Лансере.

Но пока Зина была очень счастлива, хотя и во время этой, казалось бы, безоблачной влюбленности ей пришлось изрядно поволноваться за Бориса Анатольевича, который как студент Института путей сообщения был послан в 1904 году отбывать практику в Маньчжурию, в Лаоян, где вскоре развернулись ожесточенные бои Русско-японской войны. После его возвращения, решив обвенчаться в конце лета 1905 года, жених и невеста столкнулись с препятствиями, связанными с их близким родством. Несколько дней пришлось изрядно поволноваться — официальные церковные власти не давали разрешения на брак. Наконец какой-то священник за щедрую мзду согласился обвенчать Зину и Бориса, и 9 сентября бракосочетание состоялось.

Еще весной 1905 года молодая художница побывала на открытой в Петербурге великолепной, поистине исторической по своему значению для нашей культуры начала века, выставке портретов, устроенной С. П. Дягилевым в Таврическом дворце. Она познакомилась с блестящими образцами творчества русских портретистов конца XVIII — первой половины XIX века Ф. С. Рокотова, Д. Г. Левицкого, В. Л. Боровиковского, О. А. Кипренского, К. П. Брюллова, В. А. Тропинина, высоко ценимых Александром Бенуа и его единомышленниками. Эта выставка имела для нее, будущей прекрасной портретистки и уже в эти годы явно тяготевшей к

портретной живописи художницы, очень большое значение.

Теперь же, после свадьбы, встал вопрос о дальнейшем обучении. Не удовлетворенная занятиями у Браза, все меньше времени уделявшего своим ученикам, Зинаида Евгеньевна надумала ехать в Париж, чтобы там продолжать свое художественное образование. Такое же решение принимает ее молодой муж, так как высшие учебные заведения в Петербурге и Москве закрывались одно за другим из-за нараставших революционных событий. В это время в Париже обосновалась и семья А. Н. Бенуа, которого весьма прогрессивно настроенный Е. Е. Лансере энергично уговаривал в письмах вернуться в Россию и «не бояться социализма». Позицию и взгляды последнего разделяла вся молодежь семьи Бенуа-Лансере, как и большинство их друзей-«мирискусников». «Здесь в Петербурге почти сразу началась жизнь в какой-то странной атмосфере митингов, увеличивающейся забастовки, ожидания... <...> я был на митинге в Институте путей сообщения с Борей, Зиной и Маней (старшей сестрой Серебряковой Марией Евгеньевной. — А. Р.)... <...> оратор — на вид действительно рабочий. Говорит ясно, твердо, внушительно, развивает ход народного чувства к царю — “что теперь уже больше нет никакой веры к нему и что народ должен сам править” и т. д. От времени до времени аплодисменты, крики. “Требуйте, товарищи, выборов, прямых, равных и т. д. Соединяйтесь, организовывайтесь, выбирайте делегатов и тогда уже подчиняйтесь им”, “да здравствует социал-демократия”», — пишет Лансере в Париж. В другом письме он сообщает дяде: «Как страшно жаль, что тебя здесь нет, чтобы наблюдать вблизи этот живой ход истории. <...> Послезавтра надеются выехать в Париж мама и Зина, и они вам расскажут массу интересного»^[29]. Эти письма доказывают, что Зинаида Евгеньевна с мужем также были далеко не чужды настроений, охвативших прогрессивную интеллигенцию в годы первой русской революции.

Только в начале ноября 1905 года из-за забастовки на железных дорогах России Зинаида Евгеньевна с Екатериной Николаевной смогли уехать в Париж. Борис Анатольевич приехал несколькими неделями позже и поступил в Высшую школу дорог и мостов. Жизнь с матерью и мужем в парижской квартирке, снятой при посредничестве Бенуа, стала налаженной, уютной и в житейском отношении очень приятной.

Во время пятимесячного пребывания Серебряковых в Париже Зинаида Евгеньевна по совету Бенуа поступает в Академи де ля Гранд Шомьер. Но ее преподаватели Симон и Доше фактически не занимаются со студийцами, предоставленными самим себе. «Она разочарована здешней academie, —

пишет Екатерина Николаевна сыну Николаю в Петербург. — Правда, число часов для рисования больше здесь, нежели у Браза и других, но системы рисования никакой, профессор приходит только 2 раза в неделю, обойдет наскоро всех и конец, а так, чтобы показать манеру или научить, как обращаться с красками, ничего подобного, а это главное, на что надеялась Зинуша. Это класс *mixte* (смешанный. — *A. P.*), и уровень знаний всех учеников очень посредственный, так как, верно, лучшие силы все находятся в мужских отдельных классах. Мастерская переполнена англичанками и все больше немолодые и некрасивые. Самое интересное это класс *croquis* (набросков. — *A. P.*). Платят каждый раз 50 сантимов и два часа рисуют по одной четверти часа фигуры в различных позах. Сюда приходят кто хочет прямо с улицы. И не нужно быть учеником. Зинок платит по понедельникам 14 франков за 2 часа, кроме набросков, каждый раз 50 сантимов». В другом письме она сообщает сыну о воссоединении семьи: «Боря приехал. <...> Зинок счастлива... и работает веселее. Занятия ее все так же продолжаются, т. е. она поражена, как в мастерской много теряют времени, и приписывает это к тому, что больше все там англичанки, а не французы, у которых работа кипит»^[30]. Конечно, занятия в студии не приносят Серебряковой полного удовлетворения; но смена типов, поз и движений натурщиков в часы набросков, несомненно, важна для молодой художницы. Самое же главное — в Париже она получает сильнейшие «познавательные» импульсы: знакомится с Лувром, где она делает наброски карандашом и акварелью с картин Брейгеля, Ватто, Фрагонара, по-настоящему узнает творчество Делакруа, Энгра, Милле, Курбе; а в Люксембургском дворце впервые видит произведения импрессионистов.

Ее увлекает живопись Эдуарда Мане, Клода Моне, Альфреда Сислея, а больше всего — Эдгара Дега, любовь к которому останется с ней на всю жизнь. Надо подчеркнуть, что Серебрякову оставляют совершенно равнодушной — даже более того, отталкивают — современные течения в живописи. А ведь в это время искусство Парижа буквально «кипит» от наступления нового — и какого нового! Именно к этим годам становится широко известным и модным среди молодых живописцев творчество постимпрессионистов В. Ван Гога, П. Гогена и, пожалуй, в первую очередь П. Сезанна. Более того, только что прошла выставка «диких» — фовистов во главе с А. Матиссом, А. Дереном, Ж. Руо, А. Марке. Серебрякова же и в юности, и в течение всей дальнейшей жизни прямолинейно полностью отрицает значение и мощь творчества первоклассных мастеров европейского искусства — своих современников и даже их непосредственных предшественников, начиная с Сезанна, — делая,

впрочем, исключение для Ван Гога: трагизм его живописи найдет отклик в ее душе в годы зрелости. В таком неприятии всех новых, а тем более новейших течений (об этом нам еще не раз придется говорить) сказалось, несомненно, влияние впитанных с раннего детства достаточно «умеренных» принципов «мирискусников», к которым прибавились впечатления от более консервативных воззрений, воспитанных лишь на «классических» образцах деда Николая Леонтьевича и «старших дядей» — Альберта и Леонтия Бенуа (вспомним их отношение к Выставке русских и финляндских художников как «декадентской»).

«Дядя Шура» же был несравнимо более восприимчив к новым явлениям живописи. Недаром Серебрякова в одном из своих поздних писем призналась И. С. Зильберштейну, что она «не всегда разделяла и понимала взгляды Александра Николаевича на некоторые течения в искусстве Франции и России. Не разделяла и недоумевала о мнениях о Сезанне, Матиссе, Марии Лорансен и пр.»^[31]. Словом, если считать воспитателя и учителя Серебряковой «королем», то она в течение всей жизни оставалась, по старой французской пословице, «большой роялисткой, чем сам король».

Может быть, не меньшее значение, чем занятия в Академии, имела для нее постоянная и увлекательная работа над этюдами уголков Парижа и Версаля, в которых ощущается несомненное влияние импрессионистов — и в восприятии, видении мотива, и в повышенно внимательном отношении к передаче свето-воздушной среды. Не менее интересны и ее акварельные штудии уличных типов — рыночных торговок, детей с их нянями в парках, — в которых появляются новые черты обобщенности, несущей в себе некоторую декоративность.

Большое значение для Серебряковой, ее мужа и матери имела атмосфера городской — точнее, «уличной» — жизни Парижа, по своему бодрому и жизнерадостному настрою так отличавшаяся в эти месяцы от крайне напряженной, трагической российской жизни. «Париж мне очень нравится, тем более что чувствуешь себя действительно в нем свободной», — пишет Екатерина Николаевна. Это восхищение звучит в самом тоне писем, посылаемых на родину: идет ли речь о посещении Гранд-опера — «роскошное здание, какая ширь, богатство и красота лестниц и выхода, вот где увидишь нарядный Париж» — или маленьких «квартирных» театров, Екатерина Николаевна с восторгом пишет и о поездках в Версаль и в Сен-Клу, и об уличном карнавале, и таком же массовом праздновании *mardi gras* (Масленицы): «Все это кричит, шумит, свистит — веселый народ, но и горячий, за дракой не долго ждать, так и петушатся». Конечно же не остается без внимания бывшая ключом художественная жизнь французской

столицы: «Были мы также на вернисаже выставки des Independants («независимых». — А. Р.) (дядя Шура там выставил). Мы долго искали его вещь, нашли подходящую, но без имени, очень хорошая: Версаль и Бретань с фигурами. <...> Он не подписался, так как не доверял себе в первой попытке маслом, но вещи очень хорошие, зато остальные, кроме некоторых (исключения) все такие чудовищные...»

И все же события в России, естественно, не дают о себе забыть. «Ты не думай, — пишет Екатерина Николаевна сыну в Петербург, — что мы здесь не следим за политикой, мы покупаем ежедневно к утреннему кофе “Echo de Paris” и читаем все ужасы. Возмущаемся, что доводят бедную Россию до такого бедствия, и не можем себе представить, чем все это кончится»^[32]. А Евгений Лансере почти тогда же зовет А. Н. Бенуа вернуться в Петербург, считая, что в тот момент он особенно нужен в России: «Приезжайте скорее сюда, право, ваше присутствие здесь нужно, да интереснее здесь... <...> именно теперь, когда революция временно подавлена, тут с тем большим рвением и нужно приняться за творческую работу по всему фронту, чтобы не дать снова наступить сну и унынию, чтобы хоть что-нибудь отстоять от реакции. <...> Прямо невозможно в настоящий момент быть посередине. Когда вся Россия раскололась на две половины и нельзя не сочувствовать или той, или другой ее части. Поэтому мне хотелось бы, чтобы все живое, все искреннее, все талантливое, все честное, и искусство, и культурность, перешли бы на сторону социализма. Т. е. именно то, что делают “Факелы”»^[33] (Лансере имеет в виду задуманную поэтом Г. И. Чулковым при участии Вяч. И. Иванова и А. А. Блока общественно-художественное объединение, выпустившее в 1906–1908 годах три номера одноименного альманаха).

В начале апреля 1906 года Зинаида Евгеньевна с матерью и мужем возвращаются в Петербург. По дороге домой они успевают в Берлине осмотреть большую «Немецкую столетнюю выставку (1774–1875)», где экспонировались картины из Национальной галереи, Гамбургского и Дрезденского музеев. Особое впечатление на них произвели работы знаменитого швейцарско-немецкого неоромантика и символиста А. Беклина, изображавшие мифологических персонажей: «Пришли в восторг от Беклина, особенно из Национальной галереи: “Центавр с нимфой”, или “Тритон с нимфой”, или “Лунная ночь” — чудно. При этом я припомнила и рассказала своим, как ты (А. Н. Бенуа. — А. Р.) давно уже оценил и понял Беклина и как приходилось тебе бороться с нами, которые не находили в нем прелесть... Выставка богато устроена и интересна, но сравнительно с

нашей исторической (Портретной в Таврическом дворце. — А. Р.) мы нашли, что холоднее и менее интересна»^[34].

По сути, пребыванием в Париже заканчиваются «годы ученья и странствий» Серебряковой, в какой-то мере «автодиакта», самоучки, не получившей вследствие стечения обстоятельств систематической школы ни в Петербурге, ни в Париже. Но отсутствие длительных академических занятий и внимания педагогов было — и с великолепными результатами — компенсировано ее умением учиться самостоятельно у великих мастеров прошлого в Эрмитаже, в Лувре, позднее — в музеях Италии, а главное — бесконечной и упорной работой с натурой.

Богатая одаренность Серебряковой в сочетании с поистине необычным трудолюбием и целеустремленностью, а главное — с немыслимостью для нее самого существования без творчества сделали ее по мере взросления удивительным художником-творцом и высоким профессионалом.

Деревенская Россия

Десятилетие с конца 1906-го по осень 1917 года было для Серебряковой счастливым временем, может быть, самым счастливым в ее долгой жизни, заполненным и радостными семейными, и, главное, значительными художественными свершениями. Именно в эти годы она становится живописцем со своим творческим лицом, решает большие и во многом новые для русского искусства начала XX века задачи.

26 мая 1906 года Зинаида Евгеньевна родила первенца, который в честь деда Лансере был назван Евгением, а 7 сентября следующего года — второго сына, Александра. Оба появились на свет в Нескучном, хотя Екатерина Николаевна и не хотела отправлять дочь, особенно перед рождением первого ребенка, в деревню. «Мама очень боится отпускать Зину в Нескучное без хороших докторов, и, главное, что в первый раз, — пишет Мария Евгеньевна брату Николаю. — Зина же ничего не хочет знать кроме Нескучного и не боится ехать туда рожать, споры насчет этого идут каждый день». Но побеждает Зинаида Евгеньевна; в начале мая мать пишет Николаю Евгеньевичу: «Пригласили мы из Липцев акушерку, очень симпатичная дама, и она дала Зике еще с небольшим месяц гулять, так что Зинок с увлечением принялся рисовать масляными красками яблоньки, а также скотный двор»^[35]. С этих пор именно Нескучное становится постоянным обиталищем молодой художницы, к которой присоединяется и ее муж, когда он не в командировках, очень, к обоюдному сожалению, частых. Она живет здесь весну, лето, раннюю осень, а иногда и первые зимние месяцы.

Зиму Серебряковы, как правило, проводят в Петербурге, по словам Екатерины Николаевны, «в своем гнездышке», устроенном «без претензий, но уютно», на первом этаже «дома Бенуа», а затем в небольшой квартире на Васильевском острове^[36]. Живут скромно, Зинаида Евгеньевна очень много работает, «хотя терпит разные мытарства и страхи родительские» из-за болезней детишек, и «измучилась, нянчась с ними ночью»; Борис Анатольевич усиленно готовится к выпускным экзаменам в Институте путей сообщения. Они почти нигде не бывают, лишь по абонементу посещают оперу (так, известно, что Серебрякова слушала «Лакме» с Шаляпиным).

Летом Зинаида Евгеньевна старается жить в Нескучном не в «большом доме», а на хуторе мужа, где, как пишет мать, «больше солнца» и

«чувствуется молодое хозяйство». Тогда же в имении живут обычно и сестры Зинаиды Евгеньевны со своими семьями, часто гостят соученики Бориса Анатольевича; с одним из них он собирается «для собственного назидания» проектировать деревянный железнодорожный мост через Муромку. Летние месяцы 1908–1909 годов проводят в Нескучном также Евгений Евгеньевич Лансере с женой Ольгой Константиновной во время перестройки их дома в селе Усть-Крестище под Курском.

В эти первые годы жизни в Нескучном особенно ясно проявляются качества, свойственные в одинаковой степени обоим молодоженам — горячая и неугасимая любовь к деревенской России, к ее людям, к ее быту. Борис Анатольевич, «как ревностный хозяин», но «на равных» участвует во множестве сельских работ — косьбе, молотьбе, силосовании, тем более что не сразу по окончании института получает постоянную работу. Оба они дружески, сердечно сходятся с жителями деревни в окрестностях поместья, да и с крестьянами близлежащих сел. «В нашей семье очень часто с теплотой и любовью вспоминают о семьях Лансере, Серебряковых и Бенуа, — пишет Е. Г. Федоренко, дочь М. И. Чумаковской, служившей в семье Зинаиды Евгеньевны. — Моя мама... часто рассказывала: всех поражала простота и доброе отношение Зинаиды Евгеньевны и Бориса Анатольевича к крестьянам. <...> Слышала не раз разговор Бориса Анатольевича... о революции (и о земле. — А. Р.). Он говорил: “Да, Зиночка, это верно, так и должно быть”. Сердечным было отношение к простым людям и их родителей. <...> Вот такие это были семьи — талантливые, добрые. В таких семьях жила Зинаида Евгеньевна, и сама была доброй, отзывчивой; любила крестьян... жили они очень скромно... это были небогатые помещики, одевались очень скромно»^[37]. Добавим, что Зинаида Евгеньевна обычно носила очень простые широкие юбки и светлые блузки с небольшим бантом или галстучком. Во время работы — и в мастерской, и «на воздухе» — она надевала поверх платья, чтобы не запачкать его красками, рабочий халатик темных тонов. Свои прекрасные каштановые волосы делила на прямой пробор и закладывала в узел на затылке (примерно с 1913 года — и уже до конца жизни — стала носить челку). Борис Анатольевич во время пребывания в Нескучном также одевался очень просто, чтобы свободно работалось в поле или в саду; впрочем, в этом сказывался и его экспедиционный опыт.

В других воспоминаниях крестьянок, хорошо знавших Серебряковых, возникают картины веселых праздников, ежегодно устраиваемых Зинаидой Евгеньевной для деревенских малышей и школьников на Рождество: «Вместе с сельским учителем украшали елку в школе для крестьянских

детей. Дети танцевали, пели. Учитель играл. К празднику готовились заранее. Покупали орехи, ленты, серьги, конфеты. В общем, каждый ребенок получал подарок за танец, за исполнение песни, за прочитанное стихотворение. Устраивала она праздники и летом на свежем воздухе. <...> Отмечали именины всей семьей с крестьянами и их детьми. На лугу было так весело, что я до сих пор помню и даже вижу и слышу смех радостный и оживленные лица»^[38]. Многие местные жители, позировавшие ей в эти и более поздние, уже военные годы, становились для Зинаиды Евгеньевны близкими людьми.

К 1906–1907 годам относятся многочисленные рисунки Серебряковой — и беглые наброски, и вполне законченные, разработанные, выполненные углем или графитным карандашом, поражающие твердым и энергичным штрихом и неженской точностью. Обычно это изображения крестьян и крестьянок за разной работой, а также бесчисленные зарисовки младенцев, то на руках у матерей, то во временных люльках, подвешенных к осям телег во время страды. Это о них пишет в письме к сыну Екатерина Николаевна: «А малюкашки под телегами, обсиженные мухами и на жаре, кричат и всю душу вытянут. Какой после этого наш (только что родившийся Женя. — А. Р.) счастливчик, хотя тоже не смирный и кричит подчас жестоко»^[39].

Зинаида Евгеньевна использует любую минуту, не занятую заботами о маленьких сыновьях (это не всегда легко, так как Екатерина Николаевна вынуждена иногда покидать ее для ухода за другими дочерьми и их детьми, то и дело болеющими), чтобы рисовать, рисовать, рисовать... и накапливать впечатления. Все чаще и чаще появляются и живописные работы — выполненные темперой, реже маслом портреты крестьян, сельских девушек и подростков. К особенно удавшимся можно причислить женские и детские портреты из задуманной Зинаидой Евгеньевной сюиты «Типы Курской губернии», для которой позировали жители деревни — русской, а не украинской, — находившейся в нескольких верстах от имения и хутора Лансере — Серебряковых. Эти произведения, начатые с почти этнографическим интересом к типам лиц и яркой, по словам Е. Е. Лансере, «неистой до свирепости пестроте красок» одежд женщин и девушек (население близлежащих украинских сел называло их «московками»), постепенно все определеннее превращаются в проникновенные изображения человека со всеми его душевными особенностями и настроением — так же, как портретируемые девушки становятся для нее не только «моделями», но близкими людьми, можно сказать, подругами. Таковы

«Деревенская девушка» (1906), «Портрет няни» (1907), «Крестьянская девушка» (1907), «Молодуха» (1909), но в первую очередь «Спящая Галя» (1908), где девочка изображена с особой теплотой и сердечностью. Эта работа, являющаяся как бы прологом, первым шагом ко многим «Спящим» Серебряковой, заставляет нас вспомнить о гораздо более поздней, с блестящим мастерством написанной «Спящей крестьянке» и перекликается с созданными через много лет портретами спящей дочери Кати. В это время с любовью были написаны портреты молодого мужа художницы: один из них создан в 1908 году, остальные датируются 1900-ми годами. Борис Анатольевич, блондин с правильными, тонкими чертами лица, запечатлен по большей части за работой — читающим или просматривающим записи.

Одновременно Серебрякова уделяет все больше внимания пейзажу — вначале связанному с привлекающими ее сценами крестьянского быта, а по мере более глубокого живописного его познания приобретающему характерные, как бы изнутри увиденные черты. Их предваряют типично «деревенские» этюды — например, «Телятник» (конец 1900-х годов), где с одинаковым интересом и тщанием изображены домашние животные и скудная обстановка помещения с маленьким подслеповатым оконцем. К работам такого рода принадлежит и «Дворик с индюками», зимний пейзаж-этюд с тонко прослеженными оттенками пушистого снежного покрова. Чисто пейзажным произведением является «Фруктовый сад в цвету» (1908), который можно воспринимать иллюстрацией к приведенному выше восторженному письму тогда совсем еще юной девушки о «белом и душистом саде». Несколько по-иному решен «Вид из окна» (1910), в котором немудреная сценка с пастухом и коровами неожиданно приобретает черты картинности благодаря отлично сопоставленным планам пейзажа и естественному обрамлению — акцентированно голубоватой, основательно прописанной раме окна, через которое художница смотрит на любимый уголок имения. Индивидуальные особенности восприятия ею природы дают о себе знать в «Табуне лошадей» (1909), где на фоне широко раскинувшихся лугов изображены свободно и обобщенно написанные группы лошадей с жеребятами. (Неизбежно опять вспоминается отец Зинаиды Евгеньевны. Кстати, от Евгения Александровича все его дети, в том числе и Серебрякова, унаследовали любовь к верховой езде.)

Здесь мы встречаемся с новой особенностью ее живописи — высоким горизонтом, что позволяет любовно и внимательно запечатлеть в тонко прослеженных цветовых оттенках плавные изгибы уходящего вдаль

пространства. Среди упомянутых пейзажей постепенно появляются те, что станут характерными для Серебряковой на протяжении всей ее творческой жизни. Их по праву можно уже называть «серебряковскими» — так четко выражено в них особое, присущее в сильнейшей мере ее живописи качество — *картинность*, то есть осознанная значительность воплощаемого мотива, обобщенность, композиционная продуманность, стремление к уравниваемости и логичности построения. В пейзажах Серебряковой конца 1900-х годов эта картинность начинает утверждаться и развиваться, чтобы на протяжении всего ее последующего долгого творческого пути доминировать в них и стать характерной чертой ее живописи в целом.

Это особенно важно, так как именно в эти годы стремление художников создавать то, что в классическом искусстве, а позднее в искусстве романтизма, в творчестве русских мастеров — Александра Иванова и таких реалистов, как Репин и Суриков, — было *картиной*, то есть произведением со значительным содержанием и соответствующей ему формой, в пейзаже было отодвинуто этюдизмом в духе «московского импрессионизма»; в других жанрах, в том числе в портрете, вытеснялось многообразными поисками, в зависимости от направления, к которому принадлежал художник — от психологизма с поисками характерности до символизма, кубизма и начальных стадий экспрессионизма. Конечно, Серебрякова и позднее, в период зрелого творчества подчас писала этюды — свежие, живые, непосредственные. Но главная, самая значительная и ценная часть ее пейзажного «наследия» — это пейзажи, несмотря на их сравнительно небольшой размер, картинного характера, впервые создававшиеся в пору ее становления как живописца, а затем преобладавшие на всем протяжении ее долгой творческой жизни.

Уже в одном из первых пейзажей такого рода — «Молодом фруктовом саду» (1908) — ясно ощущается новый подход Серебряковой к выбору мотива и его отображению. В этом небольшом пейзаже-картине, написанном почти одновременно с этюдами «Яблоня» и «Фруктовый сад в цвету», нет уже ничего сиюминутного, случайного, все продумано и строго композиционно построено, причем по принципу, как окажется, надолго избранному живописцем. Это пейзаж с высоким горизонтом; на дальнем плане зрительно сходятся два ряда фруктовых деревьев, а еще дальше, за границей сада, виднеется белая с зелеными куполками церковь Нескучного. Кроны цветущих деревьев, похожие на золотистые с холодноватыми оттенками облака, и белые их стволы поддержаны нежными оттенками серо-голубого весеннего неба и контрастируют с плотными коричневатыми

тонами земли. Пейзаж, благодаря своей лаконичной и ясной композиции и строгому, лишь на первый взгляд простому цветовому решению, приобретает несомненную монументальность, которой лишена лежавшая, по-видимому, в его основе пейзажно-жанровая композиция «Окапывают деревья в саду», где внимание художника было сосредоточено на живописных пятнах одежды работающих крестьянок.

Один из наиболее впечатляющих примеров такого рода «картинных» пейзажей — «Зеленя осенью», написанный несколькими месяцами позже. При взгляде на него сразу же вспоминаются впечатления А. Н. Бенуа от «поистине восхитительного в своем просторе вида» в окрестностях Нескучного и придающих ему «своеобразную живописность» ветряных мельниц. Уходящие вдаль и сливающиеся в перспективе зазеленевшие озимыми борозды своими живыми изгибами передают мягкую холмистость открытой местности, а три мельницы вдаль на фоне тонущих в голубоватой дымке холмов подчеркивают безграничность открывающегося живописцу и зрителю пространства. Вообще этот мотив уходящего к горизонту вспаханного, зеленеющего или желтеющего поля, бесконечных далей и осеняющего их неба особенно вдохновлял Серебрякову. К таким пейзажам принадлежит и созданная в том же году «Пахота», где особенно впечатляет цветовой контраст темной вспаханной земли и уже засеянных светло-зеленых участков полей.

Просторы вокруг нежно любимого Нескучного привлекают Серебрякову и в последующие годы. На картине «На лугу. Нескучное» (1910) открывается ширь луга с пасущимся на нем стадом, а на первом плане совершенно по-венециановски изображена крестьянка с ребенком на руках, вдаль же синеют и желтеют холмы под голубизной летнего неба.

Иногда же художница стремится передать беспокойное состояние природы — и появляется удивительная по декоративному изяществу композиция «Перед грозой» (1911) с низким, тревожным, покрытым тучами небом, проглядывающим сквозь изогнутые стволы и переплетающиеся ветви расположенных на переднем плане деревьев. В этой небольшой, как обычно, работе, на этот раз исполненной темперой, ощущаются те же, что и в «полевых» пейзажах, обобщенность и точность взгляда на мир, та же безусловная «картинность» его восприятия.

«Автопортрет. За туалетом»

Пейзаж навсегда остался одним из любимых Серебряковой жанров, во многом раскрывающим ее мировосприятие. Но подлинно большой успех и признание любителей живописи, прежде всего круга «Мира искусства» во главе с Александром Николаевичем Бенуа, принесло ей портретное творчество конца 1900-х — начала 1910-х годов. Как уже говорилось, Серебрякова в эти годы с увлечением работала над портретами крестьян и крестьянских детей, а также не раз писала своего мужа. Однако эти портретные работы оказались лишь предшественниками произведения, сразу выдвинувшего ее в первый ряд русских живописцев этих лет, — автопортрета «За туалетом», характеризующего эпоху своего создания с такой же точностью, как «Девушка, освещенная солнцем» Серова — вторую половину восьмидесятых годов XIX столетия, а «Купание красного коня» Петрова-Водкина — начало 1910-х годов.

Этот автопортрет и сейчас вызывает у зрителей такое же восхищение, как во время первого появления на публике на VII выставке Союза русских художников. Более полувека спустя Зинаида Евгеньевна Серебрякова писала искусствоведа В. П. Лапшину об обстоятельствах его создания: «В этот год (1909. — А. Р.) я решила остаться подольше в нашем имении и не уезжать в Петербург — как обычно, в сентябре. Муж мой Борис Анатольевич был “на изысканиях” в Северной Сибири — обещал приехать на Рождество в “деревню” и вместе вернуться с двумя детьми (сыновьями Женей и Шурой. — А. Р.) в Петербург. Зима наступила ранняя и снежная — весь наш сад, и поля, и дороги занесло снегом, “моделей” из крестьян нельзя уж было получить. Тема “автопортрета” у всех художников самая обычная... Думаю, что и “За туалетом” я рисовала недолго — так как в молодости я рисовала очень быстро»^[40]. Другие детали мы узнаем из ее письма, отправленного тогда же А. Н. Савинову: «Я решила остаться... на “хуторе” — в имении моего мужа (рядом с Нескучным), где дом был маленький и его можно было протопить зимой легче, чем большие высокие комнаты Нескучного. <...> Я начала рисовать себя в зеркале и забавлялась изобразить всякую мелочь на “туалете”»^[41]. Так бесхитростно и скромно рассказывает Зинаида Евгеньевна о рождении одного из самых значительных и «концептуальных» своих произведений.

Обычно живописцы, работая над автопортретом, особенно не лишенным элементов обстановки, изображают себя перед мольбертом, с

палитрой и кистями в руках. Так случится и с Серебряковой в послереволюционные «петроградские» и «парижские» времена, когда единственным содержанием ее одинокой и трудной жизни будет живопись и еще раз живопись. Здесь же перед зрителем возникает нечто большее, чем обычный автопортрет; это рассказывающая о счастливой юности картина, которую можно было бы назвать «Зимнее утро», что с поэтическим проникновением подчеркнул Ефим Дорош, пожалуй, лучше всех писавших о ней передавший — через полвека — ее очарование: «Всякий раз, когда мне случается стоять перед картиной, любоваться большеглазой и большеротой девушкой в зеркале, освещенной чистым и ровным утренним зимним светом, отраженным от выпавшего снега, на мысль неизменно приходило, как однажды, проснувшись рано...

В окно увидела Татьяна
Поутру забелевший двор,
Куртины, кровли и забор,
На стеклах легкие узоры,
Деревья в зимнем серебре,
Сорок веселых на дворе
И мягко устланные горы
Зимы блистательным ковром,
Все ярко, все бело кругом».

Дорош признается: «При этом я думал не столько о Татьяне Лариной, сколько о Пушкине, первым открывшем деревенскую Россию — поэзию ее повседневного бытия... Девушка с Автопортрета вот так по-пушкински свежо и ясно видит лежащий за окнами ее светлой комнаты деревенский мир, мало изменившийся за те восемь десятков лет, что отделяют “Евгения Онегина” от этой картины»^[42]. Безусловно, глубоко справедливо и тонко прочувствовано сопоставление этой полной свежести, искренней картины с поэтикой «божественного» Пушкина — самой большой литературной любви Серебряковой от юных лет до глубокой старости; сопоставление, которое должно было глубоко ее порадовать.

Е. Дорош, конечно, прав в том, что «деревенский мир» с пушкинских времен до начала XX века внешне изменился сравнительно мало. Но решительно переменились за это время общественные обстоятельства, с одной стороны, и содержательные и стилевые аспекты живописи — с другой. И молодая художница показала себя в первой значительной работе

живописцем сугубо современным, хотя и далеким от новаторских левых течений, но прекрасно воспринявшим и по-своему претворившим в собственном творчестве достижения русской и западной живописи конца XIX — начала XX века.

Косвенное дорошевское сравнение Серебряковой на автопортрете с пушкинской Татьяной, конечно, не случайно: так непосредственно прелестен образ, так веет от него чистотой и очарованием юности — от огромных продолговатых глаз, свежего, слегка улыбающегося рта, чуть скуластого, сужающегося к подбородку лица, густых темных волос, грациозного и очень естественного движения обнаженных рук, белизны лифа. Необычайно гармонирует с фигурой юной женщины на первом плане фон — белая стена более чем скромной комнаты, таз и кувшин умывальника. Только, наверное, в этом автопортрете счастье молодости и непосредственная радость жизни ощущаются куда больше, чем в душевном состоянии и облике пушкинской Татьяны. И, может быть, самая главная и наиболее привлекающая зрителя его черта — это «простая красота», которая «есть во всем». По словам Д. В. Сарабьянова, в этом автопортрете-картине «...естественная красота жизни, существующая как бы сама по себе, становится своеобразным эстетическим критерием, определяя позицию художницы, ее взгляд и на себя, и на все окружающее»^[43].

Серебрякова пишет — хотя это и звучит в первый момент парадоксально — не себя, а свое отражение в зеркале. Это «существование как отражение» служит ей (может быть, совершенно подсознательно) своеобразной «защитой», границей между собой и зрителями, существование которой особенно характерно для целомудренной и скромной Серебряковой — человека и живописца. Кроме того, изображение уже ограничено своеобразной рамой — написанным ею обрамлением зеркала, что, безусловно, сразу же придает портрету элемент картинности. С искренним увлечением написан отраженный в зеркале незатейливый натюрморт («я забавлялась изобразить всякую мелочь на “туалете”»): флакон духов, булавки, платочки, бусы и свеча в подсвечнике — кстати, единственный предмет, изображенный дважды, «в натуре» и в отражении. Этот милый и наивный натюрморт окажется предшественником множества превосходных натюрмортов художницы, созданных в зрелый период ее творчества.

Автопортрет не только необычен, даже неожидан, но и очень современен, хотя написан, казалось бы, в привычной для Серебряковой чисто реалистической манере. Глядя на него, ясно ощущаешь, что художница чутко воспринимала и перерабатывала — скорее всего, чисто

интуитивно — впечатления не только от классической, но и от современной ей живописи, как западной, так и русской, и особенно портретной живописи Валентина Серова, к которому она относилась с подлинным почитанием. Можно даже с полным правом утверждать, что «За туалетом» — одна из вершин русского модерна или, как его часто именовали в те годы, Нового стиля, *Art Nouveau* во французском варианте или *Yugendstil* в немецком. (Необходимо различать термины «модерн» и «модернизм»; последний применяется обычно к новаторскому, «левому» искусству XX столетия, к искусству авангарда, и обнимает множество его течений.)

Модерн — стиль, пришедший в Россию из Западной Европы в начале девяностых годов и расцветший, особенно в архитектуре и прикладном искусстве, к середине 1900-х, — наложил свой отпечаток на творчество таких крупных русских живописцев, как М. Врубель, В. Серов, К. Коровин, М. Нестеров, ранний В. Кандинский, а среди «мирискусников» — Л. Бакст, К. Сомов, А. Бенуа. Более того, они сами стали создателями модерна в России в эпоху, которую в Германии называют *Jahrhundertwende* — «поворот столетий», что точнее определяет движение и характер времени, чем французское *Fin de siecle* («конец века»). Это был первый стиль Нового времени, отказавшийся, по меткому выражению Д. Сарабьянова, от прямого диалога с натурой. Модерн возвел в принцип условность, остроту и парадоксальность изображения; включил в свою иконографию миф, сказку, мечту, темы света и тьмы, добра и зла, возвышенной любви и вожделения; стремился к синтезу искусств, к замене станковой картины панно и росписью, к широчайшему использованию орнамента.

Все это на первый взгляд имеет мало отношения к живописи Серебряковой, ясной и жизненно правдивой в своей основе. Однако именно автопортрет «За туалетом» неопровержимо и убедительно доказывает, что в решительно захватившем в эти годы часть русской живописи модерне (уже, впрочем, оттесняемом ко времени написания автопортрета новыми, более «революционными» исканиями и течениями) характерные его содержательные и стилевые особенности зачастую органически соединялись «с реализмом и чертами импрессионизма»^[44]. В творчестве Серебряковой — и особенно в автопортрете «За туалетом» — мы встречаемся как раз со слиянием реалистического взгляда на мир (причем принципиально реалистического, что характерно для всего ее мироощущения) с несомненными и весьма существенными и даже типичными для произведений модерна чертами.

Недаром Е. Е. Лансере в письме К. А. Сомову, сравнивая это произведение с более ранними работами сестры, дает ему очень точное

определение: «Вещь несравнимо значительнее — полукартина, полуавтопортрет, маслом, почти в натуру: дама *deshabillee* (в домашнем, утреннем платье, полуодетая, *фр.* — *A. P.*) расчесывает себе волосы, автор себя видит в зеркале, так что часть предметов на первом плане повторяется вдвойне (свечи). Все очень просто, все точная копия натуры, но вместе с тем Шура (Александр Бенуа. — *A. P.*) находит, что в ней есть “стиль”»^[45] (имеются в виду, несомненно, стилевые особенности модерна). Эта «зеркальность», отраженность изображаемого, двойная — хотя в данном случае непреднамеренная, подсознательная — отстраненность его от зрителя, пребывание модели и окружающего ее предметного мира, по выражению Д. Сарабьянова, «на грани посюстороннего и потустороннего бытия»^[46] является одним из излюбленных приемов модерна. Еще более показательны ритмизованность решения картины и характерная для модерна «остановленность» действия во времени. И вместе с тем живая — и живительная — непосредственность видения решительно отличает «За туалетом» от таких, например, произведений, как «Ужин» Л. Бакста и его же портрет Зинаиды Гиппиус, где на первый план выступают стилевые поиски и изыски, делающие эти безусловно прекрасные работы типичными образцами чистого, «беспримесного» модерна. Серебрякова, как уже говорилось, воплотила в этом автопортрете некоторые черты стиля совершенно интуитивно, будучи чрезвычайно чуткой художественной натурой. Модерн — и это одна из его особенностей — широко предоставлял художнику «право на разновариантные стилизации»^[47], не принуждая его менять органически присущий ему взгляд на мир; это дало Серебряковой возможность свободно (по всей вероятности, совершенно безотчетно, но тем более естественно) использовать элементы стиля, обогатившие ее произведение, сделавшие его интересным и привлекательным.

Автопортрет «За туалетом», посланный Серебряковой в Петербург по настоянию брата Евгения, получил всеобщее признание на VII выставке Союза русских художников, где он экспонировался вместе с тринадцатью другими работами Серебряковой, созданными в 1906–1909 годах. Это было второе выступление художницы «на публике». За месяц до того она экспонировала две ранние работы — «Автопортрет» 1905 года и несколько более поздний «Портрет няни» — на выставке современных русских женских портретов, устроенной С. К. Маковским в редакции журнала «Аполлон». Они очень доброжелательно были отмечены в печати — в каталожной статье Г. К. Лукомского и в «Художественном письме» А. Н.

Бенуа. Но, по сути, именно автопортрет «За туалетом» стал подлинным открытием нового дарования, отмеченным не только блестящей статьей Бенуа, но и рядом других отзывов. Как обычно, сдержанный и всегда безупречно объективный В. А. Серов высказался об этой работе: «Автопортрет у зеркала — очень милая, свежая вещь»^[48], — а к остальным выставленным полотнам художницы отнесся строже. Бенуа же, безусловно выделяя автопортрет племянницы, замечал: «Другие произведения Серебряковой (были выставлены портреты крестьян, в том числе «Пастух» и «Нищий», портрет студента, пейзажи «Весной», «Зимний день», «Зеленя». — А. Р.) — дальнейший комментарий к ее искусству. Все они поражают жизненностью, простотой и прирожденным мастерством»^[49].

Три работы Серебряковой — автопортрет «За туалетом», «Зеленя» и «Молодуха» (портрет Марии Жигулиной) — были приобретены с выставки Третьяковской галереей.

Возвращаясь к отзыву Бенуа, хочется подчеркнуть здесь два его положения. Глубоко верны слова о «прирожденном мастерстве» Серебряковой — ведь она была, по существу, самоучкой, ставшей благодаря таланту, помноженному на упорный труд, великолепным и оригинальным живописцем, всегда идущим своим путем. Не менее важно, что Бенуа отмечает среди основных достоинств ее работ их настроение: «Они все веселые, бодрые и молодые». Это качество живописи Серебряковой — если не «веселость», то, во всяком случае, бодрость, — в ту пору вполне естественное, и в последующие периоды ее весьма нелегкой жизни оставалось всегда неизменным, подчас вступая в резкое противоречие с ее повседневным мироощущением, да и с замкнутым, самоуглубленным характером.

Несколько отступив в нашем повествовании от его основной темы — жизни и творчества Зинаиды Серебряковой, — напомним, что VII выставка Союза русских художников была последней, в которой совместно с московскими основоположниками Союза, в большинстве своем «младшими передвижниками», участвовали бывшие члены «Мира искусства», ликвидированного в 1904 году. Предлогом для уже давно назревавшего разрыва между «москвичами» и «петербуржцами» (за исключением В. Серова, крепко связанного с основной группой «мирискусников») стали критические высказывания А. Бенуа в адрес некоторых «москвичей». В декабре 1910 года в Петербурге открылась выставка воссозданного, но сильно отличавшегося от прежнего, «Мира искусства»; с этих пор участие Серебряковой в организованных им

выставках стало «само собой разумеющимся»^[50].

«В чаду энтузиазма»

Итак, в 1909–1911 годах Серебрякова проводит в Нескучном весенне-летний сезон, а иногда захватывает осень и даже зимние месяцы, обитая в «большом доме» или на хуторе с двумя маленькими сыновьями и их няней. По возможности живет с семьей в любимом имении и Борис Анатольевич, хотя ему и приходится часто отправляться в длительные командировки — экспедиции в различные области Сибири для определения мест, пригодных для прокладки железных дорог. Екатерина Николаевна также старается по мере обстоятельств (когда в семьях ее старших дочерей все здоровы) проводить как можно больше времени в Нескучном, чтобы предоставлять Зинаиде Евгеньевне возможность спокойно работать. И несмотря на заботы о доме и детях, на частые тревоги, связанные с задержками возвращения мужа, Серебрякова постоянно совершенствуется в творчестве благодаря интенсивному труду над картинами и этюдами, занимавшему, по сути дела, все ее время. «Зинуша не принимает почти никакого участия в нашей жизни, так как весь день рисует», — пишет Екатерина Николаевна сыну. А сама Зинаида Евгеньевна сообщает брату в те же дни: «Я больше рисую, но по-прежнему в отчаянии от своей живописи!»^[51] Эта неудовлетворенность своей работой будет присуща Зинаиде Евгеньевне на протяжении всей ее жизни. И только в глубокой старости в воспоминаниях об этом времени прозвучат другие ноты: «В Нескучном... и природа, и окружавшая меня крестьянская жизнь своей живописностью волновали и восхищали меня, и я вообще жила в каком-то чаду энтузиазма»^[52].

1910 и 1911 годы отмечены в творчестве Серебряковой не только интенсивной работой над любимой «крестьянской тематикой» и пейзажами, но и созданием ряда весьма удачных портретов. Первым среди них — по значению в творчестве художницы — следует считать портрет Ольги Константиновны Лансере, жены Евгения Евгеньевича, гостившей в Нескучном, пока в их имении Усть-Крестище близ Курска по проекту Николая Евгеньевича перестраивался жилой дом. Свою невестку, с которой она была очень дружна, Зинаида Евгеньевна писала не впервые. Уже в 1907 году она начинала ее портрет. Но теперь, после блестящего успеха автопортрета «За туалетом» она вновь возвращается к мысли запечатлеть близкую ей по душевному складу и внешне очень привлекательную молодую женщину. Серебрякова не сразу приходит к окончательному решению композиции портрета. Сперва в большом эскизе карандашом и

темперой она изобразила модель в почти профильном повороте. Затем Зинаида Евгеньевна обращается к решению более спокойному, «картинному», в какой-то мере повторяющему тему автопортрета «За туалетом» — впрочем, сильно преобразуя ее: молодая женщина в открытой сорочке с обнаженными плечами придерживает рукой распущенные волосы одной из своих тяжелых кос, смотрясь в маленькое круглое зеркальце, которое держит в другой, полуобрезанной краем холста, руке. Большая роль принадлежит окружающему пространству — скромной комнате, залитой солнцем, за открытым окном которой видна ветка с листьями, а далее — начинающие желтеть поля. Часто пишут, что Серебрякова повторяет в женских портретах, среди которых и упомянутый выше, свой тип внешности, черты своего лица. Думается, это не имеет большого значения; важно то, что портрет этой прекрасной черноглазой, чернобровой и черноволосой женщины также превращается в великолепную картину благодаря спокойному и благородному образному решению, композиционной и цветовой уравновешенности, мягкому освещению, исходящему от двух источников одинаковой интенсивности — открытого окна справа и, очевидно, другого окна, которое должно находиться слева от портретируемой. Эта трудная задача цвето-и светописы решена мастерски.

Летом 1911 года там же, в Нескучном Серебряковой написан портрет другой ее невестки — жены брата Николая Евгеньевича Елены Казимировны Лансере. Эта работа близка автопортрету и портрету Ольги Константиновны и по осознанному картинному решению, и по особой завершенности созданного образа. Молодая женщина стоит в светлой комнате «большого дома» в Нескучном; в открытую дверь, на фоне которой изображена портретируемая, видна вторая просторная комната с частью мебелировки. Серебрякова опять решает задачу передачи двойного источника освещения, благодаря чему усиливается ощущение связи модели с окружающим ее пространством. Естественность позы подчеркнута движением рук. Так же тщательно, как в упомянутых выше портретах, выписано лицо с тонкими чертами и спокойным взглядом больших глаз. Темное платье молодой женщины четким силуэтом выделяется на фоне светлой стены и дальнего окна, что придает портрету-картине особую остроту. Это произведение было высоко оценено по прошествии многих лет таким тонким знатоком живописи, как А. П. Остроумова-Лебедева: «Портрет превосходен, очень хороша поза. Она стоит, на что-то облокотившись правым локтем. Рука висит вниз и соприкасается с пальцами левой руки. Фигура в черном, без украшений и какого бы то ни

было яркого пятна. В портрете много грации, художественного творческого откровения. <...> И почти никакого сходства. Вообще ее портреты часто бывают непохожи. Все изображаемые ею женщины напоминают саму художницу. И нужно ли сходство. <...> Невероятно трудно связать эти два элемента — сходство с моделью и художественную цельность работы»^[53]. Надо сказать, что заявления о несхождении модели с изображением не раз встречаются в суждениях о женских портретах Серебряковой, особенно применительно к раннему периоду ее творчества. Действительно, во многих работах — особенно тех, где перед нею вставали сложные, «картинного» свойства задачи, — проблема сиюминутного сходства отступала перед необходимостью более глубокого выражения душевной сущности натуры, ее личностной значимости, независимой от «общественного статуса».

Примерно тогда же Серебрякова пишет, в числе других, два портрета друзей семейства Лансере — Серебряковых, гостивших у них в Нескучном: поэта-символиста Георгия Ивановича Чулкова и его жены Надежды Григорьевны. Эти изображения супругов никак нельзя считать «парными» по решению. Первое — явно очень быстро написанный, даже чуть незаконченный (не полностью прописан фон, что редко встречается в ранних работах Серебряковой), достаточно традиционный и спокойный по композиции поясной портрет, в котором для живописца главное — не только передача внешнего сходства, но и душевного состояния человека. Над портретом же Надежды Григорьевны художница работала сравнительно долго. По разработанности и сложности композиционного решения он ближе к описанным выше женским портретам, хотя и отличается от них тем, что создавался не в помещении, а в саду, в окружении густой зелени и стволов тенистых деревьев. С таким же глубоким вниманием и симпатией, как портреты своих невесток, Серебрякова создает образ этой молодой женщины с небанальным, энергичным лицом. И, несмотря на то, что портрет написан «на воздухе», художница не пытается (как не будет пытаться и в своем дальнейшем творчестве) решить его «импрессионистически» — подвижными мазками, передающими движение света и воздуха, уравнивающими в значении все элементы картины. В основу живописного решения здесь положена та же установка на предельно точное воспроизведение «предмета изображения», что и в других работах Серебряковой в этом жанре. Художница стремится как можно выразительнее передать характерный облик модели и особенности этого уголка сада.

К работам, прежде всего, психологического плана принадлежат два

превосходных портрета — дяди, Михаила Николаевича Бенуа (1910), и Екатерины Николаевны, написанный на полтора года позже. Очень сдержанные по живописному решению и композиции, без всяких «изысков» и «придумок», они поражают точностью характеристик, вполне реализованным стремлением передать душевную жизнь модели и ясно выраженной любовью живописца к портретируемому. В первую очередь это относится к портрету матери, как никто понимавшей Зинаиду Евгеньевну как человека и ценившей ее как большого живописца, самоотверженно поддерживавшей ее в тяжелые времена. Поэтому так впечатляет этот прекрасный портрет уже немолодой женщины с проницательным взглядом удлинённых глаз и доброй полуулыбкой.

Так же убедителен написанный несколько позднее, в 1913 году, самый проникновенный портрет мужа, чьи душевные качества — доброта, твердость духа — в различных жизненных ситуациях очень поддерживали Серебрякову, отнюдь не легко воспринимавшую действительность даже в пору относительно благополучной первой половины 1910-х годов.

В эти столь плодотворные годы Зинаидой Евгеньевной были созданы еще несколько автопортретов. Один из них — «Девушка в шарфе» (1911) — восхищает особым чувством молодой радости и как будто опровергает мнение ряда близких знакомых о ее застенчивости, «дикости» и подчас болезненной чувствительности. Именно этот автопортрет яснее всего демонстрирует, что в моменты творчества у Серебряковой рождалось особое, гораздо более оптимистическое, чем в повседневности, отношение к окружающему. Большие ясные глаза, улыбающиеся губы, причудливые складки как бы второпях наброшенного на голову голубого с красными включениями шарфа — все это создает ощущение юной и счастливой жизни.

Очень интересны и многозначительны автопортреты «Пьеро» и «Этюд девушки». Кажется, отнюдь не случайно художница назвала их впоследствии так «безлично». Цель обеих работ — не провозглашаемая, конечно, Серебряковой, но, по-видимому, существовавшая, — создание романтического портрета-картины. Во время своего пребывания в Париже она познакомилась и с портретами французских мастеров восемнадцатого столетия, и с произведениями живописцев-романтиков первой половины века девятнадцатого (через много лет она с восхищением напишет о «замечательном таланте Делакруа»); эти впечатления воскресли, может быть, вследствие ее увлеченной работы над портретами, решаемыми по-разному в живописном и содержательном плане. Серебрякова в обоих случаях смело и очень успешно справляется со сложной задачей освещения

лица и фигуры в затемненном помещении. И девушка на «Этюде», чье очаровательное большеглазое лицо и белая блуза выступают из мрака при мерцающем пламени свечи, и резко выделяющаяся на темном фоне одетая в костюм Пьеро вглядывающаяся вдаль юная женщина, при несомненном сходстве с создательницей этих произведений, кажутся ищущими что-то, не принадлежащее повседневности и неведомое им самим.

В 1912 году Серебрякова пишет картину-портрет «Кормилица с ребенком», который с полной ясностью открывает иную сторону ее творческих устремлений в эти годы. Это были все более захватывавшие ее поиски воплощения в живописи, в разных аспектах, образа русской крестьянки, в недалеком будущем — героини ее «главных» картин: «Бани», «Жатвы», «Беления холста».

Усадив молодую женщину, кормящую грудью родившуюся в начале года дочь Серебряковых Татьяну (Тату), у широко распахнутого окна, художница вводит в картину, на правах важнейшего ее «участника», привычный и любимый пейзаж — уголок фруктового сада. Тона выбеленных стволов яблонь прекрасно сочетаются с белой рубашкой и передником кормилицы и с цветом младенческого тела, написанного с большой деликатностью. Композиция предельно естественна и проста; но ее уравновешенность и спокойствие, гармонирующие с внутренним состоянием молодой женщины с типично русским лицом и «лбом винчианских мадонн» (как поэт Дмитрий Кедрин сказал про рязанских крестьянок), переводят портрет в ранг картины.

Можно назвать еще ряд превосходных изображений крестьян и сельских девушек, выполненных с той же любовью и вниманием, что и портреты близких Серебряковой. Среди них очень много рисунков портретного характера углем и графитом, становящихся все смелее, увереннее и интереснее по образному решению. Так идет подспудная подготовка художницы к созданию через несколько лет серии картин, посвященных значимым событиям крестьянской жизни.

*

Говоря о начале 1910-х годов, нельзя не остановиться на довольно интенсивном общении Зинаиды Евгеньевны с четой известных петербургских литераторов Чулковых, перешедшем в дружбу. Поэт Георгий Иванович Чулков, друг А. А. Блока, был человеком, несомненно, незаурядным, автором теории «мистического анархизма» (впрочем, быстро

исчезнувшей) — своеобразной смеси политического радикализма с некоторыми идейными установками символизма, издателем символистских альманахов «Факелы» (1906–1908) и «Белые ночи» (1908); его жена Надежда Георгиевна являлась известной переводчицей. Екатерина Николаевна писала сыну из Нескучного летом 1910 года: «Жаль, что вы в этом году не у нас — наши гости интереснее прошлогодних». В других письмах она восхищается тем, как мастерски Чулков читает Данте ее дочерям — Зине и Марусе; рассказывает о его попытках убедить Зину, что Лермонтов как поэт выше любимого ею Пушкина^[54]. Это могло бы свидетельствовать о достаточно тесных связях Зинаиды Евгеньевны с литературным миром, как и отмеченное в ее письмах посещение премьеры «Балаганчика» А. А. Блока в постановке В. Э. Мейерхольда, и ее желание помочь своей приятельнице и модели, поэтессе В. Е. Аренс-Гаккель попасть в известное артистическое кафе «Бродячая собака» по «карточке» одного из братьев Лансере^[55]. Но зная застенчивость и нелюдимость Зинаиды Евгеньевны, которая даже на заседаниях и вечерах «Мира искусства» не бывала, можно с уверенностью сказать, что сама она знаменитую шумную, экстравагантную, сверхсовременную «Бродячую собаку» не посещала. Не была она в те годы, несмотря на несомненный интерес к современной литературе, лично знакома с известными литераторами и поэтами, за исключением, как говорилось выше, Г. И. и Н. Г. Чулковых. Да и среди художников у нее было не слишком много близких знакомых. Несомненная дружба возникла у нее с К. А. Сомовым, с большим интересом и теплотой относившимся к ней как живописцу и человеку, с молодым искусствоведам С. Р. Эрнстом и, позднее, с другом последнего Д. Д. Бушеном. Прекрасные, хотя и не очень близкие отношения сложились у нее с М. В. Добужинским и знакомой с юношеских лет А. П. Остроумовой-Лебедевой. С «красавицами же тринадцатого года» (Анна Ахматова), например с Саломеей Андрониковой, да и с самой Ахматовой, в будущем моделями Серебряковой, она в те годы, по-видимому, вообще не была знакома.

Неоклассицизм

Одна работа молодой художницы, созданная в том же плодотворном 1911 году, стоит особняком: она в известном смысле завершает начальный отрезок ее уже приобретшего зрелость творчества и одновременно предвещает новые, чисто «серебряковские» живописные открытия. Зинаида Евгеньевна просит свою сестру Катю, очень похожую на нее внешне, позировать летом для картины «Купальщица». Эта новая для нее тема возникает, конечно, не без влияния увиденной ею в Париже живописи Ж. Д. Энгра, Т. Шассерио и, естественно, «Завтрака на траве» и «Олимпии» Эдуарда Мане. В России же Серебрякова оказалась первым художником, возродившим традицию изображения прекрасного женского тела в его живой прелести не в качестве «учебной» работы, а в самостоятельном эстетическом значении, полностью игнорировавшемся живописцами второй половины XIX века, в первую очередь передвижниками, с презрением отдавшими эту «асоциальную» по содержанию живопись на откуп мастерам академического или чисто салонного направления — от Г. И. Семирадского и К. В. Маковского до Н. К. Бодаревского и А. Н. Новоскольцева^[56].

Серебрякова долго ищет композицию «Купальщицы»: в первых карандашных набросках, а затем начальном варианте маслом женщина еще «по-венециановски» стоит в прибрежных зарослях. Но это решение не удовлетворяет художницу; она решает написать купальщицу, чуть прикрытую белой драпировкой, сидящей на берегу реки на фоне густой зелени, так чудесно контрастирующей с золотистыми оттенками прекрасного юного тела. Легкий поворот головы, чуть лукавый взгляд и намек на улыбку придают изображению, при, казалось бы, традиционной «классичности», ощущение сиюминутности и удивительную естественность.

Характер этого произведения, при его кажущейся неожиданности и исключительности в те годы — в подлинном искусстве, а не в «масс-культуре»^[57], — отнюдь не случаен. Серебрякова сумела, с присущей ей интуицией, уловить и воплотить в живописи стилевые особенности нового, возникшего в конце 1900-х годов явления — **неоклассицизма**. Его культурфилософские идеи, во многом противостоявшие зарождавшемуся авангардистскому движению, были основаны на возрождении и возвращении в русское искусство традиций Возрождения и русского

классицизма конца XVIII — начала XIX века. Особенно полно и последовательно воплотились они в русской архитектуре второго десятилетия XX века — в творчестве молодых архитекторов И. А. Фомина, А. В. Щусева, дяди Зинаиды Евгеньевны Л. Н. Бенуа, В. А. Щуко, построившего в том же 1911 году в неоклассическом стиле имевший большой успех русский павильон на Всемирной выставке в Риме. Принципы, лежащие в основе искусства неоклассицизма, провозглашались и Исторической выставкой архитектуры, открывшейся весной 1911 года; вступительная статья к ее каталогу принадлежала перу А. Н. Бенуа. Эти же идеи пропагандировались в материалах журнала «Аполлон», который, несомненно, читала Серебрякова, и в ряде других изданий^[58].

Однако менее широко и последовательно неоклассицизм проявлялся в живописи, для состояния которой была характерна, по определению А. Н. Бенуа, «растянутость художественной линии», то есть чрезвычайное разнообразие направлений — от решительного новаторства и левизны «Союза молодежи» и «Бубнового валета» до пейзажно-лирического реализма Союза русских художников и совершенно традиционного, более того, косного «академизма».

В мотиве серебряковской «Купальщицы» и его живописном воплощении дает о себе знать характерная для русского модерна возможность «разновариантной стилизации» — гармоничного сочетания непосредственного видения натуры с чертами неоклассики и Нового стиля в композиционном решении: изысканном и в то же время живом повороте фигуры, в выраженности линейной ритмики и особой уравновешенности, в безупречно найденных контрастах цветового решения. Но главное в этой картине, как и во всех произведениях Серебряковой этих лет (да и всей ее творческой жизни), — удивительная естественность и поэтическая точность.

В «Купальщице», с одной стороны, и во множестве живописных и графических портретов крестьян, созданных в это же время Серебряковой, — с другой, воплотились в разных ипостасях две основные темы, пронизывающие все ее творчество предреволюционных лет. Первая, более частная — воспевание человеческого тела, прекрасной наготы, представляющей, как писал редактор журнала «Аполлон» С. К. Маковский, «для современной живописи основу всякого синтеза, вдохновенного стиля, монументальной идеализации»^[59] (высказывание, показательное для адепта вступающего в силу неоклассицизма). Вторая, ставшая главной, тема — вернее, огромная тематическая область, в которой Серебряковой,

безусловно, удалось сказать новое слово, — тема крестьянства: его труда, духовного и физического склада мужчин и женщин средней полосы России. Основные свои «крестьянские» картины она создала через пару лет, хотя внутренняя подготовка к ним шла, по сути, с ранней юности и не прекращалась в период создания одной из самых значительных ее работ 1912–1913 годов — «Бани». Именно «Баня» была — по вложенной в нее мысли и по тем живописным задачам, которые ставила перед собой художница, — первым сознательно *картинным* произведением, над решением которого Серебрякова вдохновенно трудилась в течение почти двух лет. Одна из причин ее создания лучше всего сформулирована самим автором много лет спустя: «Что привлекало меня к теме “Баня” и вообще к писанию нагого тела? Я всегда увлекалась темой “ню” и сюжет “Бани” был лишь предлогом для этого, и Вы правы, что это просто “потому, что хорошо человеческое юное и чистое тело”»^[60].

В течение 1912 года она работает над этой темой: летом — рисует обнаженных крестьянских девушек, наблюдая их во время купания на реке, в бане, иногда убеждая их позировать; зимой — пишет в мастерской домашних работниц своих знакомых. Это превосходные, очень живые наброски, быстро фиксирующие движения и характерные повороты молодых женщин. Серебрякова не приукрашивает натуру, рисует девушек такими, какие они есть, со всеми индивидуальными особенностями и неправильностями сложения. И все же даже в этих набросках ощущается восхищение художника своими моделями. Действительно, эти девушки — сильные, ловкие, с раннего детства привыкшие к нелегкому физическому труду и радостно воспринимающие минуты отдыха, возможность расслабиться — на рисунках Серебряковой хороши естественностью поз, движений, выражением лиц и просто здоровьем и чистотой юности.

Постепенно начинает все более четко и последовательно вырисовываться замысел картины. Появляется серия больших натуральных рисунков углем на картоне. В них нет нарочитого приукрашивания, но чувствуется, что позы натурщиц избраны Серебряковой совершенно сознательно, пропорции их тел несколько облагораживаются. Это уже не случайные наброски, а гораздо более длительные по времени исполнения, тщательно промоделированные станковые штудии. В середине 1912 года Серебрякова начинает писать картину, которая окажется первым вариантом «Бани».

Художница избирает вертикальный формат, композиция разворачивается вглубь. На первом плане — две женские фигуры — стоящая и сидящая; но внимание Серебряковой сосредоточено на первой

модели, чье тело с совершенными формами изображено в сложном, до сих пор не встречавшемся в ее рисунках повороте. В глубине — еще четыре юных девушки в различных позах. Вся композиция ярко освещена, движущиеся тени придают сцене выразительность и известную динамичность. Однако этот вариант не удовлетворяет живописца, по-видимому, некоторой сбивчивостью, дробностью композиции и слишком большой отдаленностью второго плана, мешающей подчеркнуть выразительность движений и пластичность обнаженных тел. Зато в новом, большем по размеру, горизонтальном варианте картины, включающем уже одиннадцать девичьих фигур, композиционное решение полностью продумано Серебряковой. Основное внимание она уделяет взаиморасположению и ритмической согласованности превосходно пластически проработанных женских тел. И уже ничто не нарушает равновесия и гармонической слаженности, во многом обусловленных энергичным и также ритмически продуманным светотеневым решением всех составляющих картину элементов. Первый план картины заставляет вспомнить античные барельефы. Возможно, это не входило в намерения живописца; хотя среди подготовительных рисунков есть один, на котором семь обнаженных женских фигур расположены в строго уравновешенном порядке, подтверждающем это сходство.

«Баня» Серебряковой, с таким глубоким уважением — более того, с восхищением — воспевавшая юность, чистоту и красоту крестьянок, явилась совершенно новым словом в живописи второго десятилетия века. Дело здесь не только в том, что тема наготы прозвучала на таком высоком живописном и нравственном уровне. Искания Серебряковой, намеченные этой картиной, шли вразрез с тем направлением, в котором открывали новые горизонты живописи ее сверстники — «бубнововалетцы» во главе с П. Кончаловским, И. Машковым, А. Лентуловым, Р. Фальком; неопримитивисты — в ту пору — М. Ларионов и Н. Гончарова, не говоря уже о К. Малевиче и П. Филонове. Абсолютно чуждая авангардистским исканиям, Серебрякова продолжала твердо идти своим путем, уже ясно намеченным и в ее портретах, и в пейзажах рубежа 1900–1910-х годов, что получило безусловное подтверждение в «Бане». Но ее реализм был, по существу, реализмом *новым* не только по глубинному смыслу, отражающему ее мировосприятие, но и по стиливым особенностям, вполне соответствующим содержанию ее живописи (кстати, в конце 1920-х годов путь многих живописцев, не принадлежавших к «авангарду», был обозначен видным искусствоведом А. А. Федоровым-Давыдовым как «неореализм»). С юности обладая самостоятельным видением,

Серебрякова сумела, чутко усвоив то новое, что соответствовало ее живописному мировосприятию, воплотить его в первых же своих произведениях, чтобы развить и окончательно утвердить в дальнейшем.

Так, уже в «Бане» она отказывается от «бытовизма» сюжета, от жанровости. Вместе с тем она не идет и по пути импрессионизма, воздерживаясь во имя четкого, ясного, **неоклассического** изображения от иллюзионистской передачи влажности воздуха, пара и других, казалось бы, необходимых для изображения бани элементов. Достаточно вспомнить «Прачек» Архипова с социологичностью их сюжета и «московским импрессионизмом» живописного решения, чтобы понять, что живопись Серебряковой знаменует новый этап восприятия и передачи реальности. И поэтому так естественны, органичны и характерная для модерна ритмичность в чередовании цветовых пятен, света и тени, и всегда присущее Серебряковой стремление к красоте, и своеобразно преломленное — через изображение наготы простых девушек из народа — впечатление от великого искусства Античности и Возрождения.

Но этим не исчерпывается значение «Бани» в творчестве Зинаиды Серебряковой. Это был, несомненно, один из шагов на пути воскрешения и возвращения в русское искусство «картины», причем современной по содержательному и образному решению и глубоко продуманной, в лучшем смысле слова классической, а если придерживаться стиливого, важного для времени ее создания определения — неоклассической.

Под знаком Пушкина. Дети

1912–1913 годы — время окончательного утверждения и признания в художественных кругах и среди серьезных любителей искусств творческого «облика» Серебряковой — были не менее важны для нее и в чисто житейском плане. Через год с небольшим после рождения в январе 1912 года дочери Тани появилась Катя. Мальчики подросли, но наличие теперь уже четверых детей требовало бесконечных материнских забот. Правда, Екатерина Николаевна по-прежнему посвящает себя главным образом младшей дочери. В весенние месяцы Зинаида Евгеньевна все же получила возможность дважды съездить в Крым с матерью и сыновьями: сначала в Ялту и Гурзуф, во второй раз — в Симеиз. Из этих поездок она привозит много пейзажных этюдов поразившей ее яркой живописностью природы, столь непохожей на поля и холмы северной Украины цветовой насыщенностью зелени, причудливостью отрогов скал и камней, залитых солнечным светом.

В конце 1912-го и в 1913 году Серебрякова жила в Царском Селе, ненадолго выезжая, кроме Крыма, в Нескучное и, естественно, в Петербург. Пребывание в Царском было очень плодотворным: там был написан ряд поэтичных пейзажей озер, Камероновой галереи, парковых аллей и скульптур, в том числе «Пруд в Царском Селе», «Зима в Царском Селе», а также «Розово-павильонный пруд» близлежащего Павловска. Эти светлые, полные гармонии пейзажи лишены какой бы то ни было «миriskуснической» стилизации, зато овеяны тонким чувством поэтической грусти, питаемой вдохновлявшей Серебрякову ее всегдашней любовью к Пушкину. Еще одним подтверждением ее трепетного отношения к поэту стало относящееся к этому времени письмо к Н. Г. Чулковой: «Вы читали, верно, что будет новый памятник Пушкину в Петербурге. С отвращением представляю что-нибудь вроде московского в безобразном костюме 30-х годов и таким скучным. Боже мой, надо бы сделать его божественным, с улыбкой “поэт на лире вдохновенной рукой рассеянной бряцал” и гордым. В мечтах у меня я вижу его таким, а пробую сделать что-нибудь и вижу, что одной любви мало»^[61].

После успеха «Бани» на выставке «Мира искусства» в декабре 1913 года в Москве, удивившего и обрадовавшего скромную Серебрякову, она, укрепившись в намерении и далее разрабатывать, хотя и в других аспектах, крестьянскую тему, начала обдумывать замыслы новых произведений и

собирать материалы для них, делая во время пребывания в Нескучном бесчисленные рисунки и наброски. Несомненно, что именно это, все более глубокое ее прикосновение к деревенской жизни, все большее сближение с крестьянскими женщинами и девушками имело огромное влияние на Серебрякову как живописца и человека. Однако зимой, которую, как правило, она проводит в Петербурге (за исключением упомянутых месяцев в Царском Селе), Зинаида Евгеньевна работает в основном над портретами близких и друзей; просит позировать мужа, когда он возвращается из частых и длительных командировок; постоянно пишет и рисует детей — подрастающих сыновей и маленьких дочек. Несколько забегаю вперед, остановимся на одном произведении Серебряковой, явившемся предвестием множества написанных ею в более поздние годы детских портретов.

В конце 1914 года, наполненного столь значимыми для всего человечества событиями, она работает над одним из самых интимных, душевных и обаятельных произведений — групповым портретом своих детей: восьмилетнего Жени, семилетнего Шуры и немного не достигшей трех лет Тани. Эта работа, получившая название «За обедом» (или, как она именуется в Третьяковской галерее, «За завтраком»), является не только очень точным «портретом», но подлинной картиной — и по особенностям композиционного и колористического решения, и по удивительно искреннему и безусловному образному воплощению Детства. Можно вспомнить ранние образцы творчества Серебряковой на детскую тему: полные симпатии к юным моделям изображения крестьянских детей конца 1900-х годов, например «Спящую Галю», или живые, обаятельные темперы, где в качестве натурщиков выступали дети художницы, — «Так заснул Бинька (Женя Серебряков)» 1908 года, портрет задумавшегося Жени, «Шура спит», «Играющий Шура» (все созданы в 1909 году), композиционный набросок «В детской. Нескучное» (1913). Но эти работы по большей части были быстро схваченными этюдами. Написанная маслом — что дает возможность работать не спеша — картина «За обедом» продумана и в живописном отношении, и в решении глубоко поэтичного образного содержания.

Трое детей изображены сидящими за столом: задумчивый, так похожий на отца блондин Женя; Шура с живым внимательным взглядом, обернувшийся к зрителю (и художнику), и только что вышедшая из младенчества решительная Тата с огромными карими глазами. Видны руки бабушки, разливающей детям суп. Композиция импрессионистски «обрезана» и будто спонтанна. Но эта спонтанность — кажущаяся,

подчеркивающая лишь временность действия, моментальность поворотов и взглядов персонажей. В точном, как всегда у Серебряковой, цветовом решении, где по контрасту с темным фоном стены и синими оттенками одежды особенным светом сияют лица детей, блещут тщательно прописанная посуда и белая скатерть, нет ничего случайного — все ясно, четко, устойчиво, упорядоченно, как в самой счастливой жизни ее семейства, наполненной любовью и заботой.

Эта картина, оставшаяся в «тематической области» детского портрета классическим образцом не только живописного, но и человеческого — материнского мироощущения, открыла, по существу, целое направление в последующем творчестве Серебряковой, в котором, по словам Александра Бенуа, «она не знает себе соперников»^[62]. Действительно, и в отечественном, и в западноевропейском искусстве XX века мало найдется художников, так непосредственно, без прикрас, без тени сентиментальности, не говоря уже о слащавости, воплощавших образы детей. Невольно вспоминаются детские портреты великих классиков, в первую очередь Д. Веласкеса и П. Рубенса, которых боготворила Серебрякова, хотя она, по свойственной ей скромности и постоянной недооценке своей живописи, была бы возмущена даже намеком на такое сопоставление.

1914 год. «Жатва»

Однако самая важная составляющая часть творческой жизни Зинаиды Серебряковой середины 1910-х годов — не пейзажи Крыма и Царского Села и даже не портреты самых близких и любимых людей. Она ясно ощущает, что все предыдущие годы ее работы — лишь внутренняя подготовка к новым картинам, которые должны выразить ее восхищение красотой родной земли и людьми, преображающими эту землю своим трудом. Но всегдашняя неуверенность художницы в своем мастерстве порождала у нее сомнения: по плечу ли ей решение столь масштабной задачи. Поэтому, несмотря на непростые жизненные обстоятельства — муж в Сибири возглавляет изыскательную экспедицию по прокладке маршрута железной дороги Иркутск — Бодайбо, дети малы (младшей дочери Кате еще не исполнился год), — Зинаида Евгеньевна решает хотя бы ненадолго поехать за границу, на этот раз в Северную Италию, чтобы приобщиться к великому монументальному искусству Возрождения, целенаправленно изучить живописные сокровища Милана, Венеции, Падуи, Флоренции, в которых она не побывала во время своей первой итальянской поездки 1902–1903 годов, будучи совсем еще юной и неискушенной девочкой. В конце мая она уезжает, несмотря на то, что предстоящая разлука с детьми, оставляемыми, как обычно, на самоотверженную Екатерину Николаевну, причиняет ей страдания. Перед отъездом она пишет Н. Г. Чулковой, также собиравшейся с мужем за границу, в Швейцарию: «Вот мои планы: 2 июня я должна быть в Милане, где должна встретиться с одной знакомой девицей. Вместе мы думаем объехать северные городки Италии. <...> В Милан поеду через Берлин, Лейпциг, Мюнхен. В Нескучном я была 10 дней. Там много солнца, небо безоблачно, а рожь волнуется как море. Я горько плакала, когда прощалась с детьми. Через шесть недель хочу вернуться»^[63].

По дороге в Италию Серебрякова несколько дней проводит в Швейцарии, где посещает на горном курорте Грион Чулковых и, главное, пишет несколько превосходных этюдов, один из которых — «Лучи солнца» — при небольшом размере (38х57 см) восхищает особой монументальностью найденного мотива и поистине вдохновенной передачей поразительного светового эффекта: столпов солнечных лучей, прорезающих дальние планы — могучую горную цепь.

«Швейцария мне так безумно нравится, горы так прекрасны, что я

непременно после Италии вернусь туда», — сообщает Серебрякова 3 июня из Милана. Однако этому плану не суждено было осуществиться: после поездки в Милан, Венецию («что за чудный, дивный город! Вечером особенно фантастичный»^[64]) и Флоренцию Серебряковой пришлось сократить и без того предполагавшийся недолгим срок своего пребывания за границей и поспешно возвращаться домой: 19 июля (1 августа) 1914 года Германия объявила войну России.

Эта поездка хотя и была краткой, все же принесла Зинаиде Евгеньевне много пользы и радости. В Милане она увидела произведения Мантеньи и Тьеполо, во Флоренции — Мазаччо и особенно Тициана, в Падуе — Джотто и Мантеньи, в Венеции — Тициана и Тинторетто. Теперь она смогла полностью оценить и удивительную монументальную декоративность композиционных решений великих мастеров, и полнозвучную красочность их палитры.

По возвращении в Нескучное Серебрякову охватили новые, вызванные и войной, и бытовыми неурядицами волнения. Вести от мужа приходили с большим опозданием. В переписке Екатерины Николаевны 1914–1915 годов все отчетливее звучат ноты тревоги за судьбу родных и близких, находившихся на фронте, в том числе за старшего сына Евгения. А в письмах Зинаиды Евгеньевны в эти военные годы ощущается, в унисон с общей гнетущей атмосферой, усиление ее недовольства собой. «Я часто ищу оправдания себе, что не работаю все лето и сваливаю на судьбу свои неудачи. Я одна все время, муж до последних дней был в Варшаве и хотя заезжал к нам, но всего на один день. Мама тоже уезжала к сестре Кате, заболевшей воспалением легких, на Вырицу. <...> Итак, я одна, а потому тоскую и хандрю целыми днями. <...> Впрочем, это лето для всех, всех тревожное, печальное. Лето еще в разгаре, а у нас будто давно осень, так холодно и дожди без конца», — пишет Серебрякова своей приятельнице В. Е. Аренс-Гаккель. В другом письме она сообщает мужу: «Сегодня был новый набор. Взяли пять парней с “Нескучного”... <...> только и молим Бога, чтобы война кончилась, но это безнадежно!»^[65]

Однако мрачность ряда писем Серебряковой, вызванная, конечно, в большой степени объективными причинами, вступает в явное и очень резкое противоречие с объективными же фактами: наверное, никогда еще она так много и плодотворно не работала, как в летние месяцы 1914–1916 годов. Здесь мы опять сталкиваемся с присущей ей недооценкой объема и качества своей работы, даже не критическим, а скорее уничижительным отношением к своим достижениям, недовольством собой как живописцем.

Конечно, постоянное стремление к совершенству, присущее Серебряковой в такой степени, как мало кому из известных мастеров, — явление, вызывающее безусловное уважение; доведенное же до предела и в подавляющем числе случаев несправедливое отношение к своим работам приносило ей много ненужных терзаний и сомнений. Но при этом характерно, что в момент Работы ее горести незаметно для нее самой тут же отступали на второй план, если не исчезали из ее сознания вовсе. Так было и теперь, в годы войны, когда Серебряковой были созданы, может быть, самые значительные ее произведения.

В разгар лета 1914 года, возвратившись в Нескучное, Серебрякова сразу же берется за работу над картиной, в которой в полной мере должны воплотиться ее любовь и уважения к труженикам крестьянской России. На рисунках этого и следующего лета — иногда совершенно законченных, а иногда представляющих собой беглые наброски, — метко схвачены движения крестьян: жнецов, вязальщиц снопов — работающих, присевших отдохнуть, режущих хлеб или наливающих в миски молоко из «болтуха» (местное название глиняного кувшина). Тогда же она пишет несколько больших, как она называет, «этюдов», на деле — вполне законченных работ: «Обувающуюся Полю Молчанову», «Крестьянку с болтухом», а также портреты, в том числе портрет крестьянина И. Д. Голубева с характерными тонкими чертами лица северославянского типа.

Но решение самой картины «Жатва», подготовленной многочисленными рисунками и превосходными портретами, дается ей не сразу. Известно, что существовала вполне законченная картина большего размера, чем дошедшая до нас; есть предположения, что был и еще один, полузаконченный вариант, о котором можно судить по сохранившимся фотографиям, запечатлевшим художницу, работавшую над холстом, и позирующую ей крестьянку. От первого, «большого» холста остались два великолепных фрагмента, столь безусловных по своим художественным достоинствам, что даже критичная к себе Серебрякова решила их сохранить. На одном изображены две девушки, так называемые «московки» из близлежащего села — высокие, прямые, с правильными чертами лиц, в красных кофтах, синих подоткнутых юбках, онучах и лаптях. Этот фрагмент воспринимается как вполне законченная работа — так удачно он скомпонован, так проработан в цвете, так точны позы и живописны складки одежды при широком, свободном письме и отсутствии мелочной детализации. Еще совершеннее по живописным достоинствам и образному решению ставшая классической композиция «Крестьяне. Обед». Это, несомненно, если не отдельное по замыслу произведение, то главная часть

чего-то решенного и на каком-то этапе законченного и потому сохраненного художником. Общее выражение спокойствия, даже величавости сочетается с естественной сосредоточенностью крестьянской чаты, которое можно было бы назвать извечным русским уважением к хлебу. Это настроение передается безусловностью широкой живописной манеры, смелой и обобщенной проработкой одежды и тщательной прописанностью лиц, в которых очевидно портретное сходство (например, для мужского образа наверняка позировал И. Д. Голубев). И недаром именно эту работу — по сути, самостоятельную картину, образец благородного и любовного образного решения — сама Зинаида Евгеньевна, обычно столь строгая к своим ранним произведениям, предложила воспроизвести на афише своей выставки, проходившей в Советском Союзе в 1965–1966 годах.

В какой-то мере отказ Серебряковой от первых вариантов «Жатвы» мог иметь причиной неудовлетворенность известным их «бытовизмом», свидетельством которой стало уничтожение картины, изображавшей отдых крестьян, от которой художница оставила лишь фрагменты — «Двух девушек» и «Обед». Судя же по окончательному варианту «Жатвы» (принадлежит Одесскому художественному музею), завершённому в начале осени 1915 года, Серебрякова пришла тогда к решению проблемы создания по-настоящему монументального, несущего сильный смысловой «заряд» произведения, оказавшегося особенно важным и многозначительным в это тяжелое для России время.

Вначале, если вспомнить подготовительные рисунки и наброски в цвете, она собиралась изобразить момент активного действия — самой жатвы, в котором должны были участвовать семь или восемь действующих лиц, в том числе несколько жнецов. Затем, под влиянием жизненных реалий — отсутствия в деревне мужчин вследствие всеобщей мобилизации — Серебрякова делает героинями «Жатвы» девушек, чьими тонкими чертами лица и стройными, сильными фигурами она постоянно восхищалась. В окончательном варианте картины остаются всего четыре девушки: две стоят, две другие, сидя на сжатой полосе, готовятся к несложному крестьянскому обеду. Композиция точно продумана, ясна, безупречно ритмична и гораздо более лаконична, чем композиция «Бани».

Огромное значение и в построении картины, и в ее эмоциональном звучании приобретает эпически спокойный пейзаж с высоким горизонтом, широко раскинувшимися желтеющими, зеленеющими, а совсем вдаль — голубеющими полями, с чуть видным среди холмов, окруженным деревьями Нескучным с двумя зелеными куполами церкви и легкими

белыми облаками над ними. К такого рода пейзажу — точному и одновременно обобщенному, пейзажу «большого дыхания» — Серебрякова шла уже много лет; на этом пути ею были созданы и «Зеленя осенью», и «Пахота. Нескучное», и «На лугу», и многие другие работы.

Несмотря на характерную для Серебряковой жизненно правдивую передачу лиц, одежды и фигур девушек, они приобретают, благодаря взгляду живописца, направленному снизу вверх, особую устойчивость, своего рода монументальность. Этому ощущению способствуют и большая четкость, свежесть и лаконизм цветового решения, построенного на сочетании красного, синего, белого в одежде девушек с золотисто-желтыми оттенками соломы на первом плане и полей — на втором. «Жатва» Серебряковой по праву становится важным этапом на пути создания в русской живописи *картины* — произведения не только предельно продуманной, безупречно найденной формы, но и, главное, значительной и важной мысли, утраченной, к сожалению, поздними передвижниками.

Говоря о возрождении Серебряковой принципов картинности — образной и композиционной продуманности, выверенности линейных ритмов, очевидной декоративности и абсолютной точности колористического решения, — нельзя не вспомнить ее великого современника Кузьму Сергеевича Петрова-Водкина. Его творчество было чуждо Серебряковой и специфической философичностью, и живописными качествами; однако он более чем кто-либо из русских живописцев десятых годов способствовал возрождению *картины* в русском искусстве своими произведениями, начиная от «Сна», «Играющих мальчиков» и «Купания красного коня», не говоря уже о более поздних работах.

При рассмотрении генезиса «крестьянской» живописи Серебряковой необходимо остановиться на проблеме, которую можно обозначить как «Венецианов — Серебрякова». Широко известно, что А. Г. Венецианов был одним из любимейших русских живописцев Зинаиды Евгеньевны с детских лет, когда она увидела у «дяди Шуры» принадлежавшую его кисти «Старую няню в шлычке». Ее любовь к Венецианову еще усилилась после посещения выставки его произведений, открытой в Русском музее в 1911 году. Авторы всех работ, посвященных Серебряковой, исходя из «крестьянской тематики» множества ее произведений первых десятилетий XX века, считают ее последовательницей Венецианова, его наследницей, чуть ли не продолжательницей его творческих исканий. В этом есть, несомненно, зерно истины; но при всем том недостаточно учитывается, что между творчеством Венецианова и Серебряковой пролегает столетие социального и культурного развития России; что эти мастера принадлежат

к различным историческим эпохам и, следовательно, к разным, отстоящим на век, социокультурным периодам развития русского искусства.

Так же, как в случае с автопортретом «За туалетом» 1909 года и дорошевским поэтическим сравнением его с утром пушкинской Татьяны, обстоит дело и со сравнением персонажей Венецианова и Серебряковой. Ведь отношение художников к крестьянам не могло не различаться принципиально. Для Венецианова они — прекрасные, вызывающие любовь и уважение, но также и сочувствие люди, находящиеся в крепостном состоянии и целиком зависящие от своего владельца, пусть даже и как дети от доброго и мудрого отца. Для Серебряковой же крестьяне — равноправные свободные люди, занятые таким же созидательным трудом, как она и ее близкие, а при ее всегдашней неудовлетворенности плодами своего творчества крестьянский труд представлялся ей даже возвеличенным, «естественным призванием человека, залогом духовной и физической красоты, сферой подлинно высокой поэзии»^[66]. Крестьянские девушки «Жатвы» и последовавших за нею картин заставляют вспомнить героинь Некрасова: «С спокойною важностью лиц, С красивою силой в движеньях, С походкой, со взглядом цариц»...

Не менее важно, что Серебрякова была художником нового времени, искусства XX века, хотя и не принимала открытого новаторства многих крупнейших своих современников. Всегда лежавший в основе ее живописи реалистический метод был ею обогащен и осовременен достижениями западной и русской живописи конца XIX — начала XX века. Очаровательное живописное правдолюбие, сочетавшееся у Венецианова с идеализацией действительности, могло ее восхищать, даже в какой-то мере вдохновлять, но не могло служить ей указателем творческого пути. Содержание и форма ее «крестьянских» работ, а также те задачи, которые она ставила перед собой, оставались — при всей ее чуждости новаторским тенденциям живописи десятых годов — современными.

Война. «Беление холста». Росписи казанского вокзала

Закончив «Жатву», Серебрякова не перестает думать о новых работах, посвященных крестьянскому труду и людям русской деревни. В годы войны «нескучненские» альбомы также полны и набросками, и тщательно выполненными зарисовками крестьян и крестьянок. К ним прибавляются теперь и изображения пленных австрийцев, присланных для замены на сельских работах ушедших на фронт крестьян. Она рисует и раненых русских солдат, находившихся на излечении. Основные же планы на ближайшее будущее Серебрякова связывала с подготовкой новых картин — «Беления холста» и «Стрижки овец» — наряду с работой над отдельными большими портретными изображениями крестьянских девушек. Среди последних особенно впечатляет — и теплотой отношения автора к модели, и живописным мастерством — «Спящая крестьянка» 1917 года. Этюдный, казалось бы, мотив не помешал живописцу создать прекрасный в своей поэтичности образ, сочетающий естественную грацию позы с подлинно классической гармоничностью черт светящегося лица. Даже вытянутый по горизонтали формат работы, в который вписана свободно лежащая фигура, способствует художественной выразительности, созданию особого сочетания ощущений покоя и временности происходящего. Это впечатление поддерживает и превосходно написанный антураж — колеблемая ветерком зеленая трава, как бы случайно брошенная белая кипа холста. Лаконизм и четкость построения и цветового решения «Спящей крестьянки» вводят эту работу в ряд лучших монументально-декоративных произведений Серебряковой.

Зинаиду Евгеньевну с ее моделями всегда связывали самые теплые дружеские чувства, что подтверждается и эпистолярным наследием семьи Лансере — Серебряковых, и воспоминаниями тесно общавшихся с нею крестьян. Екатерина Николаевна писала: «Зинок рисует своих москочек, она наслаждается ими и их рассказами». Сама же Зинаида Евгеньевна в письмах в Петербург обращается к мужу с просьбами: «Пожалуйста... присылай иногда “Огонек”, я буду давать его раненому Петру», — Петру Васильевичу Безбородову, крестьянину из Нескучного, чью жену Марину она неоднократно рисовала и писала. В другой раз Серебрякова передает Борису Анатольевичу просьбу Марины «крестить у нее младенца (который должен еще родиться), записать тебя в крестные отцы заочно, так как они

тебя “очень уважают”»^[67].

Военные годы вызвали хозяйственные трудности — впрочем, естественные. «Сад наш совсем зарос, не пахан, — пишет Серебрякова мужу, — и в ямы, выкопанные московками, ничего не посажено». «Провизию достаем, — сообщает Екатерина Николаевна сыну, — но с трудом сахар и мыло, а также мяса нет». Но ни она, ни ее дочь не унывают. Правда, Зинаида Евгеньевна, как обычно, недовольна собой: «Работаю мало и плохо». Конечно, она, как всегда, работает с полной отдачей сил, сделав за 1915–1917 годы чрезвычайно много; но все то время, что ей приходится тратить не на живопись, а на хозяйственные дела и тем более на обязательное общение с гостящими у них родственницами и знакомыми, она считает пропавшим впустую: «Хуторские дамы редко выползают гулять. <...> Разговоры ведем дамские — о стирках... о детях, о мужьях... <...> мне это смертельно томительно... и нет времени читать и остаться одной. <...> А мне бы хотелось слушать про путешествия, про Персию, Турцию, Индию. Боже, сколько интереснейших вещей на свете» (Серебрякова обдумывает сюжеты росписи интерьеров ресторана Казанского вокзала в Москве на темы Востока, заказ на которую получила; об этом еще пойдет речь). Но, судя по письму мужу несколько дней спустя, присутствие гостей не помешало ей начать новую масштабную работу и даже, возможно, определиться с колористическим решением и выбрать модель, которая будет для нее позировать: «Жалею я очень, что не привезла белил цинковых, темперы. <...> Забыла я еще купить цинковые белила в порошке. <...> Буду рисовать Марфу московку (помнишь, та, что с кувшином нарисована), как она белит холст, хотя все еще не начала компоновать»^[68]. Речь здесь идет об упоминавшейся выше картине «Беление холста», начатой сразу же по окончании «Жатвы»; картине, которая упрочила взгляд на Серебрякову как создателя монументальных произведений большого смыслового значения.

Работа над «Белением холста» продолжалась долго и прошла характерные для творчества Серебряковой стадии напряженной работы над подготовительными рисунками (огромное количество их сохранилось в фондах Третьяковской галереи и Русского музея), а затем поисков наиболее ясного и лаконичного композиционного решения. Существует два варианта картины. Первый, почти заверченный, не удовлетворивший художницу, отличался жанровостью и некоторой разбросанностью. В основу же второго, окончательного варианта Серебрякова кладет тот же принцип,

который применила в решении «Жатвы». Четыре крупные, заполняющие плоскость композиции женские фигуры — три, изображенные в рост, держат полусвернутые полотнища, а нагнувшаяся расстилает кусок холста на земле, — видятся на фоне летнего, с легкими облаками, неба — пейзажа с очень низким горизонтом. Благодаря этому приему фигуры кажутся особенно монументальными, как бы сошедшими с настенной росписи. Девушкам с «Беления холста» присуще особое величавое спокойствие, движения их отличает подлинно музыкальная ритмичность. И колорит, построенный на своеобразном «трехцветии» — тонах красного, синего и белого, при всей их обобщенности тонко нюансированных, — также ритмичен, декоративен и напоминает своей гармоничной уравновешенностью фреску. Так же, как в «Бане» и «Жатве», Серебрякова не стремится к импрессионистской подвижности мазка, добывается предельной четкости, «эмалевости» живописной поверхности, что еще усиливает ощущение монументальной декоративности.

В этой прекрасной картине в не меньшей степени, чем в «Жатве», в продуманности линейной и цветовой ритмичности ощущается влияние модерна — но в органичной связи с неоклассическим спокойствием и величавостью и одновременно — с реалистической, жизненно правдивой трактовкой действующих лиц.

К сожалению, работе над другой задуманной Серебряковой в этот период картиной, «Стрижкой овец», не суждено было осуществиться; пойти дальше карандашных набросков помешали события 1917 года, круто изменившие и жизнь всей семьи, и творческую судьбу художницы.

Серебрякова, пожалуй, ярче чем кто-либо из живописцев предреволюционных лет сумела передать душевную и физическую красоту и жизнестойкость простой русской женщины — без взгляда свысока, с верой в ее нравственную силу и духовное здоровье.

К. С. Петров-Водкин вкладывал в образное решение своих юных крестьянских матерей, непревзойденных по почти иконной чистоте, глубокое философское содержание, в картине «Полдень» превратил жизнь крестьянина в *бытие*. В его «Девушках на Волге» ясно ощущается особая одухотворенность всей атмосферы картины. Серебрякова же с прямой непосредственностью воспринимает действительность: значимость ее женских образов рождена открытостью ее чувств и живописного ощущения окружающей жизни. Так же, как совершенно новые поиски поднятой до предела живописной выразительности вызвали к жизни впечатляюще мощных крестьянок Натальи Гончаровой, художественное чувство Серебряковой, воспитанное на преклонении перед

непосредственно видимым и познанным, привело ее к созданию прекрасных в своей жизненной правде, но при этом отнюдь не приземленных, а скорее возвышенных образов.

Все вышеназванные качества живописи Серебряковой, в первую очередь естественные монументальность и декоративность, были по достоинству оценены рядом ее современников. Свидетельством тому служит последовавшее сразу же по окончании картины «Жатва» приглашение от архитектора А. В. Щусева — проектировщика грандиозного Казанского вокзала в Москве, как бы закрепляющего связь европейской части России с ее огромной восточной, «азиатской» территорией и со странами Востока, — принять участие в росписи вокзального ресторана. Разработчиком оформления ресторана был Александр Бенуа, расписывать его должны были такие признанные мастера, как М. В. Добужинский, Е. Е. Лансере, Б. М. Кустодиев, Н. К. Рерих. (Разработчиками живописной декорировки других помещений вокзала были, наряду с Рерихом, П. В. Кузнецов и князь С. А. Щербатов.)

Идея, положенная Щусевым и Бенуа в основу росписи, — связь Европы с Азией — должна была воплотиться в аллегорических формах: в предложенном Евгением Лансере плафоне «Встреча Европы, похищаемой быком-Зевсом, и Азии на драконе», в наддверных панно «Триумф Европы» и «Триумф Азии», за работу над которыми брался сам Бенуа, в панно на тему присоединения Казани к России Бориса Кустодиева и, наконец, в восьми панно с символическими изображениями стран Востока, четыре из которых были поручены Михаилу Добужинскому, а четыре — «Турция», «Индия», «Сиам» и «Япония» — Зинаиде Серебряковой.

На этот выбор живописца и темы повлияло, несомненно, мнение о Серебряковой — после ее «Купальщицы» и «Бани» — как о блестящем мастере «ню» в самом высоком, неоклассическом смысле.

Над новой тематикой, так разительно отличавшейся от всего сделанного ею ранее, художница работает с большим интересом и обычным для нее волнением. Осень 1915 года и следующие зимние месяцы она много часов проводит в библиотеках, штудировав научные труды и альбомы, посвященные Востоку. К июню 1916 года относится ее письмо к мужу, характеризующее ее настроение: «Меня страшит будущая работа (вокзал), нет уверенности в себе, боюсь опять все сделать неудачно. Что, ты спрашивал у Аллегри... снял ли он фотографию с эскиза Добужинского?»^[69]

В зимние месяцы в Петербурге Серебрякова делает бесчисленные зарисовки произведений искусства интересующих ее стран, настойчиво

ищет варианты решения темы, вначале вводя фигуры в восточных костюмах в экзотические пейзажи, затем отказываясь от композиций такого рода (очевидно, именно о них она писала мужу как о «неудаче») в пользу более лаконичных и строгих, поистине монументальных изображений прекрасных обнаженных женщин. Она вводит в круги восьмиугольники, ограничивающие пространство, позволяющие сблизить круги с архитектурными формами, и бесконечно рисует и пишет обнаженную натуру в различных положениях — в рост, полулежа, сидя, стремясь увязать изображение с заданной конфигурацией росписи. В ряде случаев она решительно ее нарушает и выводит часть изображения за установленное обрамление. В Русском музее сохранились подготовительные рисунки к росписям, а в Третьяковской галерее — несколько великолепных окончательных вариантов темперных эскизов: «Япония», «Сиам», «Индия», «Турция». Эти работы поражают изяществом трактовки обнаженного тела, неожиданной естественностью движений и даже выражений лиц при всей необходимой мере декоративности и условности. Очень интересно и цветовое решение эскизов — Серебрякова с большим вкусом сочетает золотисто-охристые тона женского тела с оттенками фона, разноцветными драпировками и всплесками цвета в атрибутах. В результате ее эскизы понравились заказчикам больше, чем жесткие по рисунку и условные эскизы такого опытного мастера, каким являлся М. Добужинский. К сожалению, этот масштабный проект, так прекрасно и своеобразно намеченный в эскизах, не был реализован — росписи не могли быть выполнены, так как все заказы на оформление вокзала были аннулированы в связи с военным положением^[70]. Не суждено было состояться и другой монументально-декоративной работе, предложенной Серебряковой известным архитектором И. В. Жолтовским, — росписи построенного им в Москве особняка М. К. Морозовой, вдовы известного промышленника и мецената М. А. Морозова. Об этом предполагавшемся заказе Зинаида Евгеньевна несколько раз мельком упоминает в письмах мужу в 1916 году.

Все же можно полагать, что в каком-то смысле эскизы монументально-декоративных росписей Казанского вокзала получили известное продолжение: напряженная работа над символизирующими страны Востока образами обнаженных женщин подтолкнула Серебрякову к идее создания больших композиций на мифологические темы. Она избирает два сюжета из «Метаморфоз» Овидия: «Диану и Актеона» и «Нарцисса и нимфу Эхо». Интересно, что миф об Актеоне, подстерегшем Диану и ее подруг, В. А. Серов наметил в качестве одной из тем стенной росписи дома

В. В. Носова в Москве, доведенной до стадии подготовительных работ. Серебрякова могла видеть эскизы Серова на его посмертной выставке, прошедшей в Петербурге в январе 1914 года.

Зинаида Евгеньевна начинает, как обычно, интенсивно работать над новым замыслом — делает множество набросков обнаженных девушек. Для очень сложной и непривычно динамичной для нее композиции «Диана и Актеон» художница пишет темперой несколько больших эскизов: все действующие лица даны на них в необычно резких для Серебряковой, но в то же время точно сгармонизированных движениях и поворотах (надо отметить, что эскизы Серова решены совсем по-иному — в монументальных и уравновешенных формах). Более спокоен и лаконичен темперный набросок «Нарцисс и нимфа Эхо».

Но эти начинания так и остаются незавершенными, как и картина «Купание», доведенная до стадии этюдов и первоначального эскиза с двумя великолепно написанными обнаженными фигурами, для которой позировали на берегу речки Муромки приезжавшие знакомые барышни и молодые крестьянки. Настроениям времени более отвечала картина «Беление холста», работа над которой вступила в завершающую стадию. Погружение в крестьянскую тематику отодвигало мысль о писании картин, по сюжету весьма далеких от жизни, в которой наступали нелегкие времена.

Часть вторая

РОКОВЫЕ ГОДЫ

Перелом

Весна и лето рокового 1917 года проходят в Нескучном относительно спокойно, а для Серебряковой оказываются чрезвычайно плодотворными в творческом отношении. Почти закончен второй — главный — вариант «Беления холста»; написаны такие значительные работы, как «Крестьянка Марина, чешущая лен», «Крестьянка за пряжей» и лучшая среди них, признанная классической «Спящая крестьянка». Создано бесчисленное количество рисунков, живописных набросков к «Купанию», «Диане и Актеону» и «Стрижке овец». Написан ряд портретов, в том числе петербургских друзей — мецената И. И. Рыбакова и его жены Л. Я. Рыбаковой, а также детей Зинаиды Евгеньевны. Впоследствии это время, такое недолгое — несколько месяцев, — но тем более наполненное, будет вспоминаться художницей как один из счастливейших периодов ее творческой жизни.

Известность Серебряковой и в художественных, и в зрительских кругах становится все более широкой. В мае 1917 года молодой искусствовед и друг семьи Бенуа — Лансере С. Р. Эрнст закончил небольшую монографию о ее творчестве (из-за наступивших революционных событий и Гражданской войны она вышла только через пять лет). Музеи, в том числе Третьяковская галерея, и коллекционеры приобретают ее работы. К. А. Сомов, часто помогавший заведующему Художественным отделом Русского музея П. И. Нерадовскому и очень тепло относившийся к Зинаиде Евгеньевне, записал в дневнике 26 апреля 1916 года: «Ездил к Серебряковой выбирать рисунки для музея Александра III и для Гиршмана (В. О. Гиршман — московский промышленник и коллекционер. — А. Р.), она стеснялась и все отговаривала меня смотреть и брать»^[71]. А в январе 1917 года она была выдвинута в кандидаты на присуждение звания академика Академии художеств вместе с А. П. Остроумовой-Лебедевой, О. Л. Делла-Вос-Кардовской и А. П. Шнейдер (впервые кандидатками в члены Академии после долгих дебатов и споров были выдвинуты женщины). Однако назначенные на октябрь выборы не состоялись из-за обострения политической ситуации.

Февральская революция и последовавшие за нею события были восприняты обитателями Нескучного вполне оптимистически. Екатерина Николаевна пишет сыну: «В общем чувствуем себя великолепно в смысле спокойствия. <...> Тетю Зину (имеется в виду З. А. Серебрякова, тетка

Зинаиды Евгеньевны по отцу. — А. Р.) видим каждый день, делимся впечатлениями, и, по счастью, тетя всей душой к революции и сходится с мнением Зины»^[72]. Судя по достаточно обстоятельным и объективным воспоминаниям Василисы Никитичны Дудченко, служившей в течение ряда лет кухаркой в семье Лансере — Серебряковых, так же встретили они позднее Октябрьскую революцию и Декрет о земле, лишавший их собственности на имение Нескучное.

Но в июне в соседней деревне случилось несчастье, надолго выбившее Серебрякову из колеи: утонула «московка» Поля Молчанова, много раз позировавшая ей — для картины «Жатва», «Обувающейся крестьянки», «Крестьянки с квасником», портрета 1915 года. Вот как сама Зинаида Евгеньевна сообщает своей кухне Ате, дочери А. Н. Бенуа, об этом печальном событии: «Вечером после ужина вдруг вбежала к нам бледная, испуганная Марина и говорит, что Поля утонула. Я побежала к ней. Было уже совсем темно и сыро. На речке... толпа мужиков, баб и детей, а среди них на бочке голое тело, которое они качали взад и вперед уже два часа, сперва на рядне, а затем на бочке. Я захватила книжку “Первая помощь” и была в отчаянии, что надо оживлять совсем иначе. Наконец мужики согласились положить ее на землю и делать ей искусственное дыхание (они долго боялись класть на землю, так как поверие, что тогда утопленник умрет, а никто не хотел положить под тело одежду, пришлось скинуть мне свое платье и юбку). Но потеряв три часа на разговоры, было уже поздно, она была мертвая, сколько ее ни растирали.

Не могу вспомнить эту ужасную ночь, синее лицо и как я молила Бога, чтобы она вздохнула. Ужасно, что все так покорно, пассивно относятся ко всему. На следующий день ее похоронили, несли гроб через наш сад, впереди девушки несли крышку гроба, накрытую ярко-красным платком с цветами. Прости за эти описания, но я долго мучилась этим несчастьем»^[73].

Этот несчастный случай, воспринятый семьей Серебряковой как личное горе, стал своеобразным предзнаменованием, прелюдией к беспощадной полосе бедствий, свалившихся на нее в конце 1917 года.

Зинаида Евгеньевна справляется с ощущением подавленности, только уходя с головой в творчество. Она заканчивает писать «Беление холста». Екатерина Николаевна сообщает сыну 26 октября: «Зинок все еще работает над московками (персонажами картины. — А. Р.). Скоро кончит. Но я еще не видала ее картину!» Серебрякова же тогда особенно тревожилась о муже, проводившем изыскания в оренбургских степях. В октябре она

пишет брату: «Я здесь в безумном беспокойстве — вот 2 месяца, что не имею ни строчки от Бори, это так страшно, что я совсем с ума схожу. Послала срочную телеграмму, но Бог знает, когда получу ответ. Ужасно боюсь, что что-нибудь случилось. Меня это так волнует, что не могу совсем спокойно рисовать и ночи не сплю совсем». К этим волнениям прибавляются и достаточно основательные беспокойства в связи с общим положением в стране и, в частности, в Харьковской губернии, к которой принадлежало Нескучное. «Страшно возмущаемся при чтении газет, ведь какая разруха, какие расправы, грабежи и насилия. Когда же всему будет конец, т. е. начнут говорить о мире! Как будто теперь больше на это шансов, оно и понятно, раз солдаты отказываются продолжать войну», — пишет сыну Екатерина Николаевна^[74]. Наконец, в первых числах декабря возвращается Борис Анатольевич и, опасаясь беспорядков и возможных нападений на имение, перевозит семью в маленький город Змиев, где Зинаида Евгеньевна с матерью и детьми недолго живет в весьма стесненных условиях, пока не удастся найти временное пристанище в Харькове. Но все же они несколько раз возвращаются на хутор в Нескучное, хотя жить там в это время — «одно отчаянье. В полной темноте с 6-ти часов вечера и одиночество». Сам же Борис Анатольевич вынужден снова покинуть семью, чтобы вернуться в Москву, где получил работу. Нужда все возрастает. На Украине, сначала находившейся за линией фронта, а потом отделившейся от России, непрерывно сменяются «правительства» — от захвативших Харьков в апреле 1918 года немецких войск, поставивших во главе Центральной рады «гетмана» П. Скоропадского, до господствовавшей до декабря 1919 года Директории во главе с С. Петлюрой. Но самым большим несчастьем, постигшим Зинаиду Евгеньевну в это время и навсегда омрачившим ее жизнь, стала потеря мужа.

Борис Анатольевич был арестован в Москве во время «красного террора». Долгие месяцы второй половины 1918 года Серебрякова снова не имела вестей от мужа, что бесконечно тревожило ее. Когда же в конце 1918-го или начале 1919 года его выпустили на свободу, он вызвал жену к себе в Москву. Екатерина Николаевна подробно пишет сыну о последних неделях его жизни: «Бедный наш Боречка скончался у нас на руках от сыпного тифа! Это было в марте, 22-го. В феврале Зинок поехала к нему в Москву по просьбе Боречки через одну знакомую даму, которая приехала из Москвы. <...> Он работал... слишком много, получив работу в будущей постройке и разыскании на самарской железной дороге... Когда Зинок пожила с Боречкой около месяца, он ее проводил в Харьков, чтобы

повидаться с детьми. Тут-то и началась беда — ему до болезненности не хотелось расставаться, стал хлопотать получить здесь место... запаса докторскими свидетельствами... <...> все настаивали на том, что невроз сердца, уезжал с этим в Москву, чтобы сдать свою работу — он так взнервился, так ему не хотелось уезжать, что, доехав до Белгорода, он не выдержал и вернулся обратно в воинском поезде, где, как известно, самая зараза сыпного тифа. Ровно после 12 дней он захварывает у нас и на 5-й день умирает от паралича сердца. Это было ужасно, агония продолжалась пять минут: до того он говорил и не думал никто, что его через пять минут не будет. Ты можешь себе представить, мой дорогой, что это было за горе — плач, рыдание детей, мальчики были неутешны (Катюша не понимала). Зинок мало плакала, но не отходила от Боречки».

Через месяц с небольшим после смерти мужа Зинаида Евгеньевна писала А. Н. Бенуа: «Как мучает меня мысль, что бедный, драгоценный мой Боречка перетерпел столько страданий и лишений за последний год... Боже, как хотелось бы снова и снова видеть его и сказать, как я обожаю его. Одно теперь у меня желание — скорее быть со всеми вами»^[75]. Но это, такое естественное в тяжелые времена желание держаться вместе с близкими не могло быть осуществлено — Украина была отрезана от России.

Смутное время. Харьков

К ноябрю 1919 года Нескучное было разграблено, а затем и сожжено. В огне гибнет не только достояние семьи Лансере — Серебряковых, но, главное, начатые и ряд законченных работ Серебряковой, этюды, эскизы, рисунки, в том числе все подготовительные материалы к «Стрижке овец». Незадолго до этого Зинаида Евгеньевна с матерью и четырьмя детьми окончательно переселяются в Харьков. «Пора, — пишет сыну Екатерина Николаевна, — так как со всех сторон слышишь о грабежах и убийствах. <...> Не беспокойтесь о нас, квартира найдена: три комнатки небольшие, в чужом семействе, переходить нам к удобству и в кухню через чужую гостиную! Видно, лучше не найти, а ждать дольше в Нескучном, конечно, опасно. Зиночка хлопочет неимоверно организовать наш отъезд». Двум женщинам с детьми пришлось выдержать перипетии переезда и тяготы быта в военную разруху: «Слава Богу, переехали — в метель, холод, квартира нетопленная, какой ужас этот холод! С нами ехали три подводы с дровами, 4 подводы с вещами, мы сами в 3-х санях. Цуг был длинный, утомительный, но засветло доехали. Мужики помогли растопить печи, но устройство их такое, что сколько ни топим, все адски холодно... да, топливо это страшный вопрос, школы распускаются на неделю из-за недостатка дров, хозяйские мальчики и девочки поэтому дома, а наши, конечно, и не думают пока поступать». 21 ноября 1919 года Екатерина Николаевна сообщает: «Сейчас идут бои под Белгородом и Ахтыркой. Это уже совсем близко... В Нескучном продолжается разграбление имущества. Украл весь запасной хлеб, хорошо что привезли 5 пудов оного сюда, да сани украли, ломают двери и т. д...Зиночке, конечно, не до рисования, а между тем нужно будет работать»^[76].

Естественно, что от этого смутного, столь тяжкого для Зинаиды Евгеньевны времени сохранилось мало работ; но то, что было ею создано, несмотря на тяжелейшие жизненные обстоятельства, очень значительно. Летом 1919 года, когда она проводила с детьми и матерью несколько недель на хуторе в Нескучном, ею был написан на память этюд «большого дома» — уже с выбитыми стеклами, сильно пострадавшего от начавшегося разорения имения. Словно воскрешая прежние дни, она пишет пейзаж со своими любимыми «лошадками». Но главное — очевидно, тогда же ею был создан превосходный двойной портрет Жени и Шуры — «Мальчики в тельняшках», в котором очень тонко переданы не только особенности

подросткового возраста, но и начавшая проявляться самостоятельность и самобытность сыновей.

В декабре 1919 года в Харькове была восстановлена советская власть, просуществовавшая до того всего несколько недель после Октябрьской революции. Почти сразу же в городе была организована «Первая выставка искусств Харьковского Совета рабочих депутатов», в которой попросили участвовать и Зинаиду Евгеньевну. Неожиданно для самой художницы Кишиневский музей приобрел с выставки ее великолепную «Жатву». С этого же времени началось ее близкое знакомство с несколькими харьковскими художниками, в их числе — с графиком и искусствоведом Константином Евтихиевичем Костенко, человеком очень добрым и внимательным, старавшимся помочь ей в нелегкой жизни в Харькове.

В январе 1920 года при Харьковском университете был создан Археологический музей, в который Серебрякова была приглашена на работу — художником для зарисовки экспонатов. В апреле 1920 года Екатерина Николаевна пишет сыну: «У Зиночки служба уже налаженная и сравнительно не трудная, но довольно кропотливая и несносная: рисовать пером разные черепки и осколки, находящиеся в раскопках близ Харькова. Туда была снаряжена экскурсия пешком — все служащие барышни и сам профессор — в восьми верстах от города собирать черепки. И действительно, в поле нашлось около пуда их, были интересные между ними». И в другом письме, отправленном уже летом. Екатерина Николаевна не только обрисовывает, хотя и вкратце, жизнь семьи, но и излагает свое отношение к жизненным невзгодам: «Я как ни стара, но все же в хозяйстве помогаю Зинуле, а она потому и может нести службу... но она устает, и здоровье ее не очень-то крепкое, и я боюсь, как бы она не надорвалась... Да, надо спокойнее на все смотреть и верить, что переживется невзгода, и молодым много жизни впереди, и Бог даст, еще ждет их много хорошего, глубокого. А все же эта жизнь привела нас всех к более серьезному пониманию, и много мусора ненужного стряхнется. И жить будет потом легче»^[77]. Это письмо многое проясняет в благородном душевном складе и стойком характере Екатерины Николаевны Лансере и еще раз дает возможность убедиться в ее благотворном влиянии на дочь.

О том, как складывалась жизнь Зинаиды Евгеньевны и ее семьи во время более чем годичного пребывания в Харькове, лучше всего повествуют воспоминания Галины Илларионовны Тесленко — в то время совсем молодого геолога, научного сотрудника музея, с которой очень сблизилась Серебрякова в этом «музейном» году. «А. С. Федоровский

(профессор, заведующий археологическим музеем. — А. Р.) познакомил меня... с художником музея — Зинаидой Евгеньевной. Я до сих пор не забуду, какое сильное впечатление на меня произвели ее прекрасные лучистые глаза. Несмотря на большое горе (она недавно похоронила горячо любимого мужа) и непреодолимые трудности житейские — четверо детей и мать — она выглядела значительно моложе своих лет, и ее лицо поражало свежестью красок. Глубокая внутренняя жизнь, которой она жила, создавала такое внешнее обаяние, которому противиться не было никакой возможности. Наше взаимное влечение друг к другу привело в дальнейшем к крепкой и нежной дружбе».

По поручению заведующего музеем Тесленко подбирала наиболее характерные для разных археологических культур предметы, а Серебрякова рисовала их карандашом и акварелью на больших листах ватмана. В результате их совместной работы в музее «был создан рукой Серебряковой ряд красочных таблиц культур каменного века, скифов, хазаров, славян».

Весной 1920 года Археологический музей из общей университетской экспозиции переехал в собственное помещение. Он теперь располагался в просторном, хорошо освещенном зале с колоннами, где у Зинаиды Евгеньевны была прекрасная обстановка для работы. Но зимой четверым сотрудникам, и среди них Серебряковой, приходилось работать в этом не отапливаемом здании. Г. Тесленко свидетельствует: «Страшно вспомнить: температура в помещении ниже нуля, чернила замерзают. Мы работаем в зимних пальто, не раздеваясь. Пальцы у всех поопухали, в том числе и у Зинаиды Евгеньевны. Как она рисовала — не представляю. И на таком фоне — бодрое, приподнятое настроение»^[78].

Думается, в данном случае автор воспоминаний не совсем точно освещает душевное состояние Серебряковой — отчасти под влиянием собственного оптимистического взгляда на жизнь и своей еще недолгой, но счастливо складывавшейся семейной жизни с В. М. Дукельским. В письмах самой Зинаиды Евгеньевны к родным звучат совсем иные, тоскливые ноты: «Мы живем, все время мечтая куда-то уехать, переменить безумно нелепую теперешнюю жизнь, ведь мамочка, дети и я весь день суедемся, работаем (т. е. стираем, моем полы, готовим и т. д.) и не делаем того, что делали всю прежнюю жизнь — я не рисую, дети не учатся, бабушка не отдыхает ни минуты и все худеет и бледнеет... Дядя Шура прислал нам из Питера деньги (100 тыс.) за какие-то проданные мои этюды. И это хватит на месяц только впроголодь. До сих пор питались пшеном из Нескучного (привезли еще осенью). <...> Беру на дом рисовать таблицы для археологического музея, рисую допотопные черепа, мозги, кости и пр. Дети целые дни

томятся в пыльном дворе, где нет ни травинки»^[79]. Такое несовпадение оценок — наглядное свидетельство того, как умела Зинаида Евгеньевна держать себя в руках, тем более «на людях», никогда не позволяя себе забывать об ответственности за мать и детей, в то же время высоко ценя чужую отзывчивость. Поэтому особенно впечатляет упоминание Галины Илларионовны: «Каждое ласковое слово воспринимается ею как дар свыше, и она действительно не находит слов, чтобы высказать свою благодарность. <...> Так было в 20-х годах на мои незначительные заботы о ней, а главное об ее детях: ее трогала каждая мелочь искреннего участия».

Семейство Серебряковых жило в Харькове на грани настоящей бедности. По свидетельству Тесленко, «обстановки не было никакой: кровати, 2 стола, стулья»; посреди комнаты находилась печурка-«буржуйка». Каждый из членов семьи обращал на себя внимание яркой индивидуальностью. Г. И. Тесленко вспоминала: «Когда я пришла впервые, летом 1920 года, меня встретила вся семья. Меня поразила красота всех детей Зинаиды Евгеньевны. Каждый в своем роде. Младшая, Катенька — остальные дети называли ее Котом — это фарфоровая хрупкая статуэтка с золотистыми волосами, нежным личиком восхитительной окраски. Вторая, Тата — старше Катеньки — поражала своими темными материнскими глазами, живыми, блестящими, радостными, жаждущими что-нибудь совершать вот сейчас, в данный момент. Она была шатенка и тоже с великолепными красками лица. Кате в это время было около семи, Тате примерно восемь. Первое впечатление впоследствии полностью оправдалось. Тата оказалась живой, шаловливой девочкой, Катя более тихой, спокойной. Сыновья Зинаиды Евгеньевны не были похожи один на другого. Женя блондин с голубыми глазами, с красивым профилем, а Шурик шатен с темными волосами, слишком нежный и ласковый для мальчика. Очень ценил доброе к нему отношение и за добро платил добром. Их бабушка — Екатерина Николаевна — была настоящим ангелом-хранителем домашнего очага. Можно было только поражаться, с каким человеческим достоинством она переносила все тяготы жизни. Без раздражения, без каких-либо намеков на жалобы, всегда ровная, спокойная, внимательная и ласковая с детьми. Всегда у печурки, всегда из ничего что-то приготовит поесть и без всякой сервировки так все красиво и аппетитно подаст. Зинаида Евгеньевна была более раздражительной. Но ее раздражение имело только один источник — все, что мешало ей рисовать». Г. И. Тесленко была очень наблюдательной: данная ею оценка самоотверженности Екатерины Николаевны и ее роли в жизни семьи совершенно справедлива; точно подмечены причины «раздражительности»

Зинаиды Евгеньевны.

Стоит добавить еще несколько строк из этих воспоминаний, в которых глубокие наблюдения переплетаются с характеризующими то тяжелое время бытовыми подробностями: «Крестьяне знали ее (Зинаиду Евгеньевну. — А. Р.) и любили. Они постоянно привозили им овощи, а иногда и сало. Это было большим подспорьем. <...> Екатерина Николаевна старалась давать побольше морковки детям. Они все с удовольствием ее грызли. Мы с Екатериной Николаевной готовили морковный чай с помощью детей, а потом с наслаждением его пили. Ведь он был горячий и золотисто-желтый! Что еще нужно было в те времена? Мы с Владимиром Марковичем Дукельским часто проводили там вечера осенью 1920 года. Иногда я бывала одна и долго засиживалась. Тогда я оставалась у них ночевать. Сколько было веселья: дети стайкой взбирались ко мне на кровать и начинались рассказы, шутки, выдумки, смех. Старшие не выдерживали и тоже присоединялись к нам. По вечерам у Серебряковых кроме нас никто не бывал. Темнота на улицах, комендантский час. А вот нас ничто не останавливало, и почти каждый вечер мы приходили на Конторскую. Я много времени и внимания отдавала детям Зинаиды Евгеньевны. Мальчиков часто брала с собой на Донецкое городище на берегу реки Уды — приток Северного Донца (для поисков и сбора археологического материала. — А. Р.). <...> Это письмо получилось не о Зинаиде Евгеньевне, а о ее детях. Но ведь они играли такую большую роль в ее жизни. И как трогательно было слышать, как в этой суровой обстановке они с бабушкой разучивают “У лукоморья дуб зеленый...” и обязательно рисуют, все рисуют — и кота, и дуб, и золотую цепь».

«Карточный домик»

В письмах-воспоминаниях Г. И. Тесленко — безусловно, ценнейшем источнике сведений о жизни и быте Зинаиды Евгеньевны в трудные месяцы пребывания в Харькове — особенно интересны для нас сведения о незатухающей жажде творчества, всегда владевшей Серебряковой, и информация о том, что и как было создано ею в короткий — продолжавшийся всего год — харьковский период. Упомянув руководителей Археологического музея профессоров А. С. Федоровского и Ф. И. Шмидта, Тесленко сообщает, что они прекрасно знали Зинаиду Евгеньевну как художницу еще по петербургским временам и очень ценили ее: «Ей оставляли довольно свободного времени для личных зарисовок и создания ряда портретов. Вот летом 1920 года Серебряковой и были нарисованы портреты Е. А. Никольской, Г. И. Тесленко, которые впоследствии приобрел Русский музей, В. М. Дукельского... В Актовом зале Университета был организован склад, где были и различные красочные ковры. Вот на этом ковровом фоне Зинаида Евгеньевна сделала очень много зарисовок с натуры. Из Петрограда она мне писала, что большую часть приобрел тоже Русский музей. Во время пребывания в Харькове она нарисовала еще два портрета супругов Басковых. Эти портреты она сделала по их заказу... Во время сеансов Зинаида Евгеньевна много рассказывала о том, как она работала над своими картинами, и делилась замыслами на будущее. Ей очень хотелось нарисовать картину (в воспоминаниях различных авторов, не являющихся профессионалами — живописцами или искусствоведами, да и в письмах самой Серебряковой часто вместо выражения «написать картину или портрет» встречается «нарисовать». — А. Р.) “Нарцисс и нимфа Эхо”. Она жаловалась, что у нее нет натуры для Нарцисса. Да и отсутствие красок сыграло определенную роль. Свои работы, о которых я писала, она рисовала в нашем Археологическом музее».

Итак, несмотря на неутраченное после гибели мужа горе, почти невыносимые подчас бытовые условия и постоянные заботы, чтобы как-то накормить четверых подрастающих детей и пожилую мать, Серебрякова находит в себе силы не только работать над служебными рисунками, приносящими, конечно, мало творческой радости, но и продолжать строить свое искусство. И тут в первую очередь следует сказать о двух картинах, созданных в 1920 году, по воспоминаниям дочери Зинаиды Евгеньевны

Татьяны Борисовны, на Конторской улице, на втором этаже двухэтажного дома: «Занимали мы три комнаты и застекленную террасу. И однажды мама написала нас на террасе (картина эта так и называется “На террасе в Харькове”). Тогда же был написан и групповой портрет “Дети за карточным домиком”»^[80].

Первая упомянутая картина скомпонована достаточно сложно, но, как всегда у Серебряковой, мастерски. На ней изображены занятые обыденными делами — каждый своим, от игры и чтения до работы по дому — Екатерина Николаевна, Катя, Женя и по-портретному внимательно написанная на первом плане Тата. Точно и продуманно запечатленная убогая обстановка может служить прекрасной иллюстрацией к воспоминаниям Тесленко, одновременно являясь своеобразным живописным свидетельством эпохи, сломавшей привычную жизнь.

По-иному трактована лучшая работа 1920 года — написанный на той же квартире «Карточный домик», в котором прямая документальность и признаки быта отступают перед психологической достоверностью. Но все же черты времени нашли отражение в образном и живописном строе картины. Эта работа убедительно доказывает, что, несмотря на долгий перерыв в творчестве и выпавшие на долю Серебряковой испытания, живопись ее не утратила высочайшего уровня предыдущих лет, а лишь приобрела еще большую глубину.

Особенности «Карточного домика» выступают очень четко при сравнении его с портретом детей «За обедом» 1914 года. В последнем не только облик персонажей, но и вся не менее тщательно проработанная обстановка говорили о спокойной, счастливой жизни, об окружавшем эту семью уюте, так ценимом Александром Бенуа. Все построение портрета было спокойным и одновременно подробно развернутым. В «Карточном домике» дети в темной — разных оттенков синего цвета — одежде, сидящие тесно, почти прижавшись друг к другу, у покрытого темной же скатеркой столика, воздвигают из игральных карт эфемерное строение. В выражении их лиц — сосредоточенность, скрытое ожидание и одновременно боязнь крушения «домика». При взгляде на эту картину, как обычно, мастерски скомпонованную и тонко пронюансированную, возникает ощущение, что в тему группового портрета художником был сознательно внесен иносказательный смысл. Конечно, ни о каком символе — точнее, аллегории — как эстетической категории здесь нет и речи; эта работа Серебряковой, как все ее произведения, сугубо реалистическая. Но рожденная самой действительностью живописная ситуация становится символом — в чисто житейском смысле — хрупкости и непрочности

существования семьи в это до крайности тяжелое время. Не случайно не по-детски напряженный, ожидающий взгляд маленькой Кати передан с таким вдумчивым мастерством. В данном случае вдохновение живописца было подкреплено материнской любовью и тревогой по поводу уходящего в неизвестность будущего семьи, напоминавшей теперь хрупкое, сложенное из карт строение.

В воспоминаниях Тесленко упоминаются портреты, которые писала в 1920 году Серебрякова. В большинстве случаев ей позировали сотрудницы Археологического музея. В результате этих сеансов были созданы живые, выразительные поясные портреты Е. А. Никольской, Е. И. Финогеновой и, конечно, наиболее ей близкой в эти годы Галины Илларионовны Тесленко. Глядя на портреты, написанные в основном маслом или темперой, а изредка пастелью, убеждаешься, что Серебрякова приобрела в это время особую свободу трактовки образа и непосредственность его восприятия. Очень хорош в этом отношении портрет кажущегося совсем юным В. М. Дукельского, в будущем известного советского физика, сотрудника Физико-технического института в Ленинграде.

В целом же жизнь в Харькове была безнадежно трудна и в материальном, и в духовном отношении. Зинаида Евгеньевна и Екатерина Николаевна все настойчивее стремятся возвратиться в Петроград. В сентябре 1920 года они получают телеграмму от Александра Бенуа, сообщавшего о возможности для Серебряковой устроиться работать в одном из питерских музеев. «Наконец мы бесповоротно решили уехать из Харькова, — отвечает брату Екатерина Николаевна, — и не дождемся, когда это совершится! Получив телеграмму... и твое милое, доброе письмо, мы окончательно решили не откладывать». А через месяц с небольшим приходит извещение о назначении Зинаиды Евгеньевны профессором Академии художеств. «Конечно, не это назначение ее прельстило — наоборот, оно пугает, — но последующие этому назначению пайки; ее успокоило, что мы можем просуществовать. <...> Зиночка ничего не рисует и уже отчислена со службы, да и времени нет: хлопочет о пропуске, вагоне и т. д. Продаем свою мизерную обстановку, а то не на что выехать»^[81].

Наконец, 1 декабря, после тяжелых сборов, семье удалось выбраться из Харькова. Надеялись ехать домой без пересадки в Москве; но из-за аварии паровоза произошла задержка в пути — поезд вернулся в Мценск, а затем был отправлен в Петроград через Москву. «Ехали долго, неделю, — вспоминает Татьяна Борисовна. — В Москве поезд стоял несколько часов, и мама повела нас по уже заснеженной Москве к Кремлю. В моей памяти остались пустынные улицы с грязноватым снегом, пасмурные сумерки,

сугробы у кремлевских стен»^[82]. Екатерина Николаевна, со свойственным ей стоическим взглядом на происходящее, пишет сыну: «Переезд совершили благополучно», но Г. И. Тесленко на основании вестей, полученных от Таты, представляет иную картину поездки: «Ехать было очень тесно, в особенности трудно было устроиться на ночь... Соседи попались плохие: всю ночь играли в карты, мешали спать и были очень грубы». Так Серебряковы столкнулись еще с одним тяжелым явлением, характерным для того времени, — полной разрухой на железных дорогах.

Петроград

Первые месяцы в Петрограде семья Серебряковой живет на Лахтинской улице, на Петроградской стороне, в квартире своих харьковских друзей Б. С. и Р. А. Басковых, а затем — в своей «дореволюционной» квартире на 1-й линии Васильевского острова, бывшей когда-то, по словам Екатерины Николаевны, «уютным гнездышком». Наконец весной 1921 года они перебираются в «фамильный дом» на улицу Глинки, 15. Там возникает атмосфера, в какой-то мере напоминающая былые времена обиталища «клана Бенуа»: на других этажах живут Альберт Николаевич и Александр Николаевич с семьями, а в квартире Серебряковых их общие приятели — так называемые «молодые люди», неразлучные друзья С. Р. Эрнст и Д. Д. Бушен. Для Зинаиды Евгеньевны, Екатерины Николаевны и детей начинается новый этап жизни — хотя и трудной, но более устойчивой и «естественной». Правда, принять предложение Академии художеств Серебрякова так и не решилась, будучи, как всегда, неуверенной в своих способностях, в данном случае — преподавательских. Очень недолго она прослужила в мастерских наглядных пособий Отдела народного образования, занимаясь абсолютно непривлекательной для нее работой. Только через полгода она стала получать академический паек, что хотя бы немного облегчило материальное положение семьи. Постепенно налаживался быт, хотя и полный лишений, но зато — что чрезвычайно важно для обеих женщин — в родном доме, в той же скромной анфиладе комнат, где они провели счастливые годы детства и юности, и, что еще существеннее, среди близких людей, всегда готовых поддержать и помочь в любых затруднениях. Дети начинают ходить в школу; только очень беспокоит и мать, и бабушку постоянное болезненное состояние Шуры, унаследовавшего от деда Лансере слабые легкие. Именно здесь в неустанной творческой работе, несмотря на все бытовые трудности и нездоровье (у нее легкие также были не в порядке), проходят последние годы «русского» периода жизни Серебряковой.

Зинаида Евгеньевна пытается заработать на жизнь семьи, более чем скромную, творчеством — работой над портретами. «Зикино счастье, что она портретистка, — пишет Екатерина Николаевна, — и как ни странно, а находятся желающие дамочки иметь свой портрет и платят по 200 тыс. за акварельный портрет». Чтобы дать некоторое представление о

соотношении гонораров художницы и стоимости жизни этой поры, непосредственно предшествующей наступлению нэпа, стоит привести отрывок из другого письма этого же времени: «Ходит к нам чуть ли не каждое утро старик “дедушка” и предлагает купить то масло сливочное 23 000 р., то мыло, то конину 2500 р. (фунт) и т. д. И вот мы ему задолжали 204 000 и он ждет, веря, что мы как-нибудь выкарабкаемся и отдадим, и действительно, лишь бы Зиночка была здорова и рисовала бы, то и деньги будут, ведь на художества большой спрос». Правда, в другом письме Екатерина Николаевна сожалеет: «Мы теперь ворочаем тысячами, как бывало копейками. Зато и портреты Зинины оплачиваются по 200 тыс., только жаль, что редко такие клиенты, а все больше своих изображает». Судя по всему, богатые заказчики встречались нечасто: «Зике нужно много, чтобы нас прокормить, но пока живем все ее старыми работами. Портреты Эрнста и Коки (Николая Александровича Бенуа. — А. Р.) сделаны из благодарности, что они нам помогали в перевозке с 1-ой линии, без них было бы трудно». Кстати, с «молодыми людьми» у семейства Серебряковых сложились не просто соседские, а гораздо более теплые отношения, нечто вроде коммуны: «Здесь нам приносят хорошие пайки наши жильцы, а мы их зато кормим»^[83].

В начале лета 1921 года, к большой радости всей семьи, в Петроград приезжает из Харькова в командировку Галина Илларионовна Тесленко и останавливается у Серебряковых на улице Глинки. Уже неоднократно цитированные ее воспоминания очень точно, иногда с трогательными подробностями, воспроизводят нелегкий быт семьи Зинаиды Евгеньевны, а также ярко, хотя и бегло, описывают встречи с ее дядями — Альбертом и Александром Николаевичами. «В материальном отношении Серебряковым жилось трудно, очень трудно. По-прежнему котлеты из картофельной шелухи были деликатесом на обед... Однажды мы с Екатериной Николаевной объявили, что сегодня на обед будут вареники с вишнями. Зинаида Евгеньевна, которая рисовала в это время портрет по заказу, так торопилась домой, что пришла на два часа раньше положенного часа и призналась, что все утро только и грезилась о варениках с вишнями. Она с тоской жаловалась, что не видит выхода из положения. “Дядя Шура, — говорила она, — советует поступить по-мужски — отбросить ежедневные заботы и всерьез приняться за работу. Результаты работы, в чем он не сомневался, принесут свои плоды, а следовательно, и возможность создать приблизительно нормальное существование. Но дядя Шура, — продолжала Зинаида Евгеньевна, — не мог понять, что мать, хотя бы временно, не может видеть абсолютно голодных детей, тем более, что Шурик таял

буквально на глазах”». Очевидно, Александр Николаевич имел в виду, что Серебрякова, блестяще зарекомендовавшая себя как создатель совершенно особого рода картин монументального характера и значительного содержания, должна взяться за работы того же плана. Но условия реальной жизни 1921–1922 годов делают это невозможным. И Зинаида Евгеньевна вынуждена была писать по заказу — иногда полученному с большим трудом — портреты, работа над которыми часто была изматывающей, забиравшей все силы.

Портреты

Если все созданное Серебряковой в эти последние несколько лет пребывания в России, с начала 1921-го до отъезда во Францию в августе 1924 года, разделить хотя бы по жанрам — вернее, по темам, — то на первый план выступает великолепная серия портретов, в том числе детских, и автопортретов. В это же время ею был написан ряд значительных и совсем особенных пейзажей Петрограда и его окрестностей. Нельзя забывать также о нескольких принципиально важных натюрмортах — образцах жанра, в котором она ранее почти не работала. Но главное место среди работ первой половины двадцатых годов занимает ее блестящая «Балетная серия» или «сюита», не имеющая аналогов по подходу к изображаемому и художественному языку, хотя сам процесс работы над очень разными по решению портретами балерин и многофигурными композициями напоминает, естественно, ее же метод разработки произведений «крестьянской» тематики.

Однако прежде всего необходимо обратиться к автопортретам этого последнего ее «русского» периода. Это особенно важно потому, что они с предельной ясностью открывают нам изменения, произошедшие за три года в жизни Серебряковой. Прекрасны работы этого времени — «Автопортрет в красном» 1921 года; написанный в следующем году «Автопортрет в белой кофточке», который Зинаида Евгеньевна несправедливо считала неудавшимся; наконец, «Автопортрет с кистью», созданный перед отъездом в Париж. Работа над автопортретами часто была вынужденной, «за неимением лучшего» — другой модели. Серебрякова, которая просто не могла существовать без творчества, далеко не всегда имела возможность просить кого-нибудь позировать и еще реже получала заказы на портреты. Кроме четырех-пяти известных живописных автопортретов, в этот период ею было выполнено множество автопортретных зарисовок, сделанных «для упражнения в рисунке или для изучения различных эмоциональных выражений лица», которые она уничтожила, так как не хотела, по свидетельству ее старшей дочери, чтобы они были «известны широкой публике»^[84].

При знакомстве с автопортретами этих лет невольно вспоминаются ее аналогичные работы грани десятих годов — в первую очередь «За туалетом», а также «Пьеро» и «Девушка со свечой». Эти три давние работы не случайно носят названия, вызывающие определенные ассоциации.

Первый портрет — подкупающий своей ясной прелестью рассказ о счастливой юной женщине, живущей простой, естественной жизнью. Помимо этого, в нем наличествует то отстранение, которое превращает портрет в поэтическую картину. Два других автопортрета полны романтического мироощущения. Теперь же все обстояло иначе — но не только потому, что прошло десятилетие и Серебрякова повзрослела (она всегда выглядела моложе своих лет).

Очевидно, вскоре по приезде в Петроград Серебрякова создала графический автопортрет. Это энергичный, мастерский рисунок, точно фиксирующий черты лица, на первый взгляд мало изменившегося за прошедшие годы. Но с потрясающей психологической правдой передано совершенно иное душевное состояние Серебряковой: глаза человека, испытавшего много горя, смотрящего на жизнь с грустью и тревогой; вместо полуулыбки — сжатые, скорбные губы. И в самих резких и порывистых штрихах рисунка, в быстрых нервных касаниях карандаша, обозначающих челку, ощущается та же тревога, внутреннее беспокойство. При взгляде на это изображение становится особенно понятна причина уничтожения ряда других автопортретных рисунков — слишком о многом они говорили.

Естественно, в живописных автопортретах, над которыми художник работает обдуманно и не спеша, больше спокойного самоанализа. Но все-таки и их отличие от ранних работ разительно. Интересен такой на первый взгляд чисто «содержательный» аспект: Серебрякова на автопортретах (за редкими исключениями) — и в двадцатых годах, и позднее — живописец с кистью или карандашом в руке. Очень удачен по цветовым соотношениям киновари халата, белой блузы, светлого тона лица и темного фона «Автопортрет в красном», запоминающийся строгим и внимательным взглядом карих глаз под четко очерченными дугами бровей, глаз художника, занятого напряженной, необходимой для души работой. На более светлом «Автопортрете в белой кофточке» художница с тонким и как бы снова ставшим совсем юным лицом «по-серовски» (вспомним портрет Генриетты Гиршман) отражена в зеркале на втором плане. Привлекателен редкий профильный пастельный портрет, где опять большую роль играет отражение в зеркале, повторяющее в фас облик Серебряковой. Наконец, последним перед отъездом в Париж был создан «Автопортрет с кистью» — может быть, самый привлекательный среди названных: выражением задумчивого лица с легкой, кажется, случайно тронувшей губы полуулыбкой; удачно решенным фоном — банками с краской за стеклом шкафа, где яркость киновари оживляет цветовую гамму портрета.

Безусловно, достоин упоминания «Автопортрет с дочерьми» 1921 года. Эта работа Серебряковой, куда менее известная, чем портреты-картины «За обедом» и «Карточный домик», поражает абсолютной искренностью, полным отсутствием чего-либо показного в выражении чувств, особой душевной интимностью. К матери, держащей в руке кисти, прижались девочки — девятилетняя Тата с удлинёнными глазами, так похожими на материнские, и младшая, золотоволосая Катя. Композиция портрета тщательно выстроена и вместе с тем естественна и непосредственна: взгляд Таты устремлен на мать, а младшая дочь смотрит, очевидно, на портрет, над которым работает Зинаида Евгеньевна. Хорошо продумано и цветовое решение портрета — сдержанное, основанное на вариациях голубого и синего в блузе художницы, тельняшках девочек и намеренном использовании тех же оттенков при написании условного фона, на котором особенно мягким кажется тёплый тон лиц. Несомненно, это одно из самых лирических произведений Серебряковой, чисто живописными средствами очень много рассказывающее о ее жизни в это время.

Не менее впечатляет — и по смыслу, и по композиционному решению — сцена у старинного туалета, в зеркале которого отражается анфилада из пяти комнат. На первом плане запечатлены Тата, углубленная в чтение, и Катя, смотрящая на мать, пишущую эту картину, и на зрителя. Эта работа обычно неправильно датируется 1917 годом; на самом же деле она относится к тому же времени, что и описанный выше «Автопортрет с дочерьми», к 1921 году, когда вернувшаяся в Петроград семья Серебряковых уже обосновалась в «доме Бенуа» на улице Глинки (заметим, что об анфиладе комнат в квартире Зинаиды Евгеньевны упоминает в воспоминаниях и Г. И. Тесленко). Да и возраст, и облик девочек на картине точно соответствует их возрасту и облику на «Автопортрете с дочерьми».

Среди портретов этого времени есть несколько совершенно особых — праздничных и романтических: изображения дочерей в маскарадных костюмах; задумчивой Кати у елки в шляпе с перьями, с полумаской в руках; притихшей Таты в виде Арлекина; ее же — в кокошнике. На рождественские и святочные праздники перетряхивались и опустошались сундуки семейства Бенуа; да и Зинаида Евгеньевна с матерью шили «театральные» костюмы, чтобы доставить немного радости — шарадами, шуточными представлениями и подарками — и детям, и принимавшим участие в празднике наравне с ними взрослым, также запечатленным Серебряковой в маскарадных костюмах (портрет Д. Д. Бушена). Самое главное в этих портретах — явное желание уйти от обыденности, от

повседневных трудностей в иной, пусть воображаемый, мир.

Новые поиски

Серебрякова много сил отдает работе над портретами — «свободными» и заказными, по большей части женскими (хотя сохранились и психологически тонкие портреты Эрнста и Бушена). В первую очередь не может не привлечь особое внимание небольшой пастельный портрет Анны Ахматовой 1922 года. Нам, к сожалению, не известны обстоятельства его создания; более того, мы не знаем, была ли Серебрякова знакома ранее с поэтом, или их общение началось только теперь и ограничилось работой Зинаиды Евгеньевны над портретом. При взгляде на него невольно приходит на память «риторический» вопрос А. П. Остроумовой-Лебедевой о том, нужно ли в портрете сходство с его моделью или достаточно «художественной цельности» произведения. Образ, созданный Серебряковой, несколько неожидан, в нем нет резкости и оригинальности облика Ахматовой, привлекавших многих мастеров; зато от большинства ее портретов других, и очень известных живописцев (например, работ Н. Альтмана или Ю. Анненкова) это изображение отличается гораздо большей мягкостью, женственностью, очарованием и особой проникновенностью, чуткостью к сложному духовному миру великой «модели».

Среди большого количества произведений этого жанра выделяются на общем фоне портреты «младшей Ати» — Анны Александровны Черкесовой-Бенуа с маленьким сыном Татаном на руках (1922) и жены директора Эрмитажа Марфы Андреевны Тройницкой (1924). Оба они «вылились» сразу — может быть, потому, что «модели» не ставили никаких условий живописцу, как это случалось при написании некоторых заказных портретов. Острое, характерное и выразительное лицо бодрой духом, энергичной А. А. Бенуа, до глубокой старости сохранявшей эти унаследованные от родителей качества, передано без прикрас и без того бессознательного соотнесения с собственной внешностью, которое проскальзывало в портретах Серебряковой в 1910-е годы. Немного резкие черты матери тонко сопоставлены с детской мягкостью личика спящего малыша, и этот контраст придает портрету особую поэтичность. Здесь, как в большей части других портретов, написанных не по заказу, значительную роль играет окружающая скромная обстановка — красно-коричневые стены, на фоне которых прекрасно смотрятся и темные вьющиеся волосы взрослой «модели», и так естественно входящий в серебряковские портреты простой натюрморт — белый фаянсовый кувшин и миска.

Сочетания приглушенных красных тонов, больших плоскостей белого и ударов черного придают портрету особую выразительность. Не менее энергично написан портрет М. А. Тройницкой. И черты лица женщины, и ее спокойная, уверенная поза, и нейтральный фон, на котором четко выделяется поясное изображение портретируемой — все способствует созданию яркого облика. И опять большое композиционное и живописное значение имеет натюрморт: чайный прибор, несколько вишен и лимон на блюде, — своей нарочитой «домашностью» и разбросанностью подчеркивающий внешнюю и внутреннюю собранность модели.

В это время в изображениях дочерей Серебряковой появляется новая тема, которая в парижский период ее творчества получит психологически обоснованное развитие. Девочки на этих портретах, достаточно сложных в композиционном отношении, погружены в хозяйственные заботы и вследствие этого находятся в своеобразном взаимодействии с тщательно разработанными натюрмортами, которым отведена не меньшая роль, чем изображению модели. Первой работой такого рода была композиция 1921 года «Катя у кухонного стола». Девочка ножом набирает масло из масленки; на столе перед нею обыденный набор предметов: белый кувшин, хлеб, тарелки с картофелем «в мундире» и луковицами; на втором плане видны спинки стульев, дверца кухонного шкафа... Локоть правой руки Кати срезан краем картины, что сообщает всему запечатленному ощущение естественности и временности действия. Глаза девочки опущены, она занята своим несложным делом, вся ее фигура занимает лишь четверть пространства холста. Эти композиционные находки гораздо ощутимее придают портрету характер жанровой картины, чем это было в более ранних работах — «За обедом» и «Карточный домик», где внимание живописца было сосредоточено прежде всего на облике детей, выражениях их лиц и настроении. Тот же характер портрета — жанровой картины носят и выполненные в 1923 году с очень небольшими интервалами композиции «Катя чистит яблоки», «Катя с натюрмортом», «Тата с овощами», «На кухне». Хотя в этих работах «по-серебряковски» внимательно проработаны лица и движения девочек, занимающихся «взрослым» делом, с не меньшей увлеченностью и тщательностью написаны детали сложных натюрмортов — блестящая чешуя рыбок, разнообразные по форме, цвету, фактуре овощи и зелень. И, конечно, не случайно с этими работами соседствует по времени «чистый» натюрморт «Селедка и лимон», превосходно написанный в духе «старых мастеров». Невольно приходит на память созданный в ту же эпоху «исторический» — не побоимся этого слова — натюрморт К. Петрова-Водкина: высохшая, лежащая на синей бумажке

рядом с крошечным кусочком хлеба и двумя жалкими картофелинами селедка стала подлинным символом голодной эпохи и нищенских пайков. Серебрякова, в тяжелой полуголодной жизни черпающая радость в своем искусстве и стремящаяся создать в живописи более благополучный, чем окружающая действительность, счастливый мир, не мудрствуя лукаво пишет то, что может принести эту радость — хотя бы чисто зрительную, эстетическую.

В 1922 году художница создает несколько натюрмортов совсем другого рода, воплощающих ту сторону жизни, которую она воспринимает как высшее счастье. На работах, которые она сама назовет «Атрибутами искусства», запечатлено то, чем живет художник: кисти, этюдник, банки с красками, рулон бумаги и, как знак совершенства, гипсовый слепок античной скульптуры. Благородно сдержанные в цвете, тщательно уравновешенные в построении, эти натюрморты — свидетельства вечного служения Серебряковой искусству.

Всегда очень важная для Серебряковой тема ее живописи — пейзаж — в эти годы звучит несколько иначе, чем ранее. По превратностям жизни столь любимый сельский пейзаж, естественно, исчезает из ее работ. Но вскоре по приезду в Петроград она первый и последний раз пишет «классический вид» родного города — Неву и Петропавловскую крепость со стороны Дворцовой набережной, прекрасный и вместе с тем тревожащий пейзаж с тяжелыми, предвещающими непогоду тучами, нависшими над такой же мрачной, замершей рекой. Небольшой размер этой работы отнюдь не препятствует ощущению величавости изображенного. В следующие годы Серебрякова работает в основном над пейзажами пригородов: Царского Села, навсегда связанного для нее с именем Пушкина; Павловска и прежде малознакомой ей Гатчины; создает подлинно лирические — скорее интимные, чем парадные, произведения. Пишет она и очаровательные интерьеры Царскосельского Екатерининского и Гатчинского дворцов, и особо любимую ею Камеронову галерею. В Петрограде ее привлекают своей печальной поэтичностью запущенный сад Юсуповского дворца со статуей Фавна на фоне зелени и постепенно приходящий в упадок фасад дома Бобринских.

Балет

В самом конце 1921 года Зинаида Евгеньевна пишет в Харьков своим друзьям Г. И. Тесленко и В. М. Дукельскому: «Живем мы по-прежнему каким-то чудом, т. к. фантастические миллионы, которые теперь стоит жизнь, все растут и растут. В феврале здесь будет выставка... Я же с ужасом вижу, что у меня за этот год опять нет ничего значительного, интересного, что выставить. Наконец я буду получать ученый паек с Нового года»^[85]. Выставка, о которой сообщает Серебрякова, состоялась не в феврале, а в мае — июне 1922 года под флагом «Мира искусства»; она экспонировала там шестнадцать превосходных работ, среди которых главное место занимали совершенно новые для нее произведения — девять портретов артистов балета, которые открывали ее блестящую «балетную сюиту». Начала же она работать над этой новой темой поздней осенью предыдущего 1921 года. «Вообще эту зиму мы окунулись в балетный мир, — пишет Екатерина Николаевна сыну. — Зина рисует балерин раза три в неделю, кто-нибудь из молодых балерин ей позирует, затем Таточка в балетной школе и два раза в неделю Зика ходит с альбомом за кулисы зарисовывать балетные типы. Все это благодаря тому, конечно, что наши два жильца (С. Р. Эрнст и Д. Д. Бушен. — А. Р.) увлекаются балетом и два раза в неделю — в среду и воскресенье — обязательно ходят в балет»^[86].

Поводов для обращения к миру балета у Серебряковой было достаточно. Известно, что самой большой любовью Александра Николаевича Бенуа (он всегда являлся для племянницы авторитетом, о чем мы уже не раз говорили; но именно в эти годы они особенно сблизились) были музыка и театр, особенно балет, о чем он подробнейшим образом рассказывает в «Моих воспоминаниях». На грани 1900-х и 1910-х годов он был фактическим художественным руководителем дягилевских «Русских сезонов» в Париже; этой работе он посвятил написанные уже в эмиграции «Воспоминания о балете». После революции он в течение нескольких лет являлся членом дирекции, управляющим делами и художником Мариинского театра.

Но, кроме его влияния, для создания балетной серии у Серебряковой были глубокие внутренние причины, лежащие в основе всего развития ее искусства. Для достижения подлинного творческого подъема, для ощущения самореализованности ей необходимо было находиться в определенной жизненной сфере, посвятить свой дар теме, в которой она

могла бы воплотить свое понимание прекрасного в человеке, в его труде, всегда воспринимаемом ею как созидание, как творчество. Теперь, после нескольких тяжких лет совершенно по-новому повернувшейся жизни, после гибели мужа, скудно отмеренной творческой работы в Харькове и попыток заработать на жизнь портретами в Петрограде она находит ту область живописи, ту тему, в которую можно вложить подлинный творческий порыв.

«Балетная сюита» состоит из полутора десятков портретов балерин, исполненных в основном пастелью, и ряда «тематических» композиций, часть которых, требующих более длительной работы в мастерской, написана маслом. В основе тех и других лежат, как всегда у Серебряковой, бесчисленные карандашные наброски, где зачастую отмечен цвет той или иной детали костюма. Следует отметить, что именно накануне обращения к теме балета, в 1921 году, Серебрякова начала работать в достаточно новой для себя технике пастели. Непосредственной причиной было отсутствие хороших масляных красок и темперы, с одной стороны, и возможность более быстрой работы над портретами, особенно заказными — с другой. Овладев же пастелью, она особенно оценила эту технику: чистоту, легкость, особую прозрачность тона, чудесную бархатистость поверхности изображения. Вместе с тем работа пастелью требовала большой точности и в рисунке, и в цветовом решении портрета — но ведь именно стремление к максимальной верности натуре и замыслу было отличительной чертой дара Серебряковой. Пожалуй, никто из русских живописцев не создал так много блестящих образцов пастельной живописи в XX веке, как она, не изменив этой технике и в годы эмиграции. Хотя сама она писала дочери уже в конце сороковых годов, умаляя со свойственной ей скромностью высочайшее качество созданного: «Ты просишь... дать тебе советы насчет техники живописи, но я за всю жизнь свою не обрела никакого метода и знания “ремесла” живописи, а в пастели рисую совершенно так, будто это простой карандаш, прибегая лишь к растушевыванию пальцем, а иногда и растушевке особенно фона, но и “фон” не умею делать, уделяя внимание лишь лицу»^[87]. Художница называла пастельные портреты балерин 1922–1924 годов «рисунками»; на деле они являются подлинной живописью, не менее, чем ее работы маслом, насыщенной цветом, с богатством градаций и тончайшими тональными переходами, не говоря уже о сложнейших по живописному решению театральных композициях.

В эти годы Серебряковой были созданы портреты юных звезд балета Мариинского театра В. К. Ивановой, Е. Н. Гейденрейх, А. Д. Даниловой, Г. М. Баланчивадзе (в будущем — крупнейшего на Западе балетмейстера

Джорджа Баланчина). Существует и несколько ее портретов талантливой Л. А. Ивановой, трагически погибшей в 1924 году (утонувшей в устье Невы во время поездки на моторной лодке), — очаровательной, душевно богатой девушки, с которой Зинаида Евгеньевна особенно подружилась. Серебрякова пишет ее уже готовой выйти на сцену, в воздушных пачках или иных театральных костюмах, строго в фас, что позволяет ощутить глубину и искренность взгляда больших сияющих глаз, кроткое, как бы вопрошающее выражение лица. Как это часто случается, и этот портрет, и особенно более ранний рисунок невольно кажутся — после гибели модели — напоминаниями о скоротечности юности, предрекающими близкий уход Ивановой из жизни; в то же время еще один портрет, где она изображена с легкой улыбкой и чуть лукавым выражением глаз, даже в колорите, построенном на сочетании разных градаций красного в костюме, свежих красок лица и голубоватых оттенков фона, передает прежде всего непосредственную прелесть балерины.

Очень удачно и образное, и живописное решение портрета балерины М. Р. Добролюбовой, задумчиво смотрящей на зрителя из голубого сумрака мерцающих синих тонов костюма и более глубоких оттенков фона. Романтичен портрет Баланчивадзе в роли Вакха из балета А. Глазунова «Времена года». И совершенно по-иному, интимно и тепло — не в театральном, а обычном уличном костюме — изображена балерина М. Х. Франгопуло.

Серебрякова часто писала одну и ту же модель несколько раз, как в случае с Л. Ивановой. Причинами неоднократного обращения были как свойственная художнице постоянная неудовлетворенность сделанным (почти всегда несправедливая), так и желание углубить свое видение модели, ее внешности, а еще более — понимание ее внутреннего мира. Так, трижды она писала Е. Н. Гейденрейх, каждый раз по-новому раскрывая образ этой незаурядной танцовщицы, впоследствии, во второй половине века, ставшей руководительницей известной балетной школы в Перми. Выразителен ее портрет «В красном», где подчеркнуты изящество и оригинальная красота тогда уже известной актрисы. Не менее интересен, может быть, не столь «парадный», более интимный и мягкий по выражению ее портрет «В голубом». Зато блистательно выглядит модель на последнем портрете «Е. Гейденрейх в парике».

Одна из значительных работ этой серии — портрет балерины В. К. Ивановой «В испанском», где нарядность костюма подчеркивает строгость тонких и одухотворенных черт лица. Особенно же хорош ее скромный портрет «В примерной». К тому же времени относится и написанный с

большой любовью портрет Таты в танцевальном костюме, где улыбающаяся ясноглазая девочка представлена участницей прекрасного балетного действия.

Художница опять полностью отдается захватившей ее теме. «Она получила разрешение бывать за кулисами Мариинского театра, — вспоминает ее дочь Татьяна Борисовна. — Удивительно скромная ее маленькая фигурка по воскресеньям и средам (в дни балетных спектаклей) появлялась в балетных уборных, где она непрерывно делала наброски с одевающихся и гримирующихся артисток и подружилась со многими из них. Так родились композиции на тему одевающихся балерин и серия их портретов»^[88]. Зинаида Евгеньевна в письме к брату Николаю обращается с просьбой: «Буду тебе страшно благодарна, если ты пойдешь к Кристи (уполномоченному Наркомпроса в Петрограде. — А. Р.)... <...> один, а не со мной, т. к. мне кажется, я не внушаю своим видом никому никакого престижа, и попросишь его продлить мое разрешение (я его прилагаю тут же) на 1924 год, и попроси его прибавить следующее: разрешается художнице Серебряковой продолжать художественные работы за кулисами Академического театра во время спектаклей (т. к. объясни ему, что ведь это и есть те эффекты, которые я рисую)»^[89]. Этот отрывок из письма, очень характерный для Зинаиды Евгеньевны, иллюстрирует и ее всегдашнюю собственную недооценку, и боязнь столкнуться с бюрократическим миром чиновников от культуры.

Среди зарисовок Серебряковой, не говоря уже о последовавших за ними живописных работах, нет ни одной, изображающей сцену из самого балетного спектакля. Ей интереснее воплощать *процесс* подготовки к нему. Особенно часто она пишет актерские костюмерные, где одеваются и готовятся к выходу на сцену балерины. В этом отсутствии интереса к изображению самого театрального «действия» можно заметить известную внутреннюю связь Серебряковой с живописью высоко ценимого и любимого ею Э. Дега, который изображал своих балерин отнюдь не «богинями сцены». Но в отличие от Дега, подчас сознательно лишавшего своих персонажей какой-либо привычной привлекательности вследствие собственного пессимистического взгляда на мир — даже на мир искусства, в том числе балета, Серебрякова и в рисунках, и тем более в законченных работах передает очарование предвкушения волшебного сценического действия, юную прелесть и стройную пластику его участниц. Это полностью отвечает ее творческому кредо — видеть во всем изображаемом прекрасное, что не мешало ей часто прямо противоположно,

пессимистично воспринимать жизнь вне искусства.

Иногда центром произведения, показывающего подготовку к балетному спектаклю, становится портретное изображение. Так же, как портреты крестьянских девушек-«москovieк» были основой работ, вошедших в историю русской тематической картины, — «Жатвы» и «Беления холста», портрет балерины Е. А. Свекис в костюме для балета «Фея кукол» (1923) показателен для создания прекрасных, дарящих эстетическую радость театральных композиций. Элементы картины — костюмерша, поправляющая костюм «куклы»; стройная обнаженная девушка, причесывающаяся у туалета, — будут повторяться в других изображениях балетных уборных. Для понимания решения пространства очень важно отражение в зеркале фигуры балерины — прием, раздвигающий рамки действия, усиливающий его «воздушность». Само же изображение Е. Свекис во весь рост, в «кукольном» голубом костюме, с милыми чертами юного лица часто встречается в подготовительных рисунках к картинам «балетной сюиты».

Одной из наиболее сложных композиций этой серии можно считать картину «Большие балерины» (1922), изображающую балетную уборную кордебалета перед спектаклем «Дочь фараона» Ц. Пуни. Построение ее — развернутость вглубь, а особенно многофигурность, «заполненность» холста сидящими и стоящими, даже выполняющими па балеринами — знаменует известное возвращение к композиционным принципам, положенным в основу обоих вариантов «Бани» (1912–1913). Вместе с тем в этой картине слились находки многих, в том числе и портретных, «балетных» работ Серебряковой и штудий обнаженного тела. Колористическое же решение картины отличается смелостью и известной непосредственностью в сочетаниях тонов костюмов балерин. Этой сложной по светоцветовому построению и даже тематической насыщенности картине не уступают по своей художественной значимости поэтические «Две танцовщицы» или трогательные «Девочки-сильфиды из балета “Шопениана”», в которых гармонически соединились грация и прелестная детскость. Перечисленными произведениями далеко не исчерпывается все богатство созданного Серебряковой своеобразного живописного аналога восхищавшему ее «временному» по своему характеру, но закрепленному ею на холсте и бумаге искусству балета.

В работе над балетной сюитой, портретами друзей, детей и редкими заказами проходит 1923 год. Но, несмотря на постоянную занятость и некоторое облегчение ситуации с продуктами в связи с началом новой экономической политики (нэпа) и получением академического пайка

(правда, достаточно скудного), Серебряковой к началу 1924 года так и не удалось выбиться из того сложного времени житейских трудностей. На ее иждивении по-прежнему находились четверо подрастающих детей и мать, без поддержки которой Зинаида Евгеньевна вообще не могла бы работать.

Отчаяние звучит в ее письме А. Н. Бенуа: «Если бы Вы знали, дорогой дядя Шура, как я мечтаю и хочу уехать, чтобы как-нибудь изменить эту жизнь, где каждый день только острая забота о еде (всегда недостаточной и плохой) и где мой заработок такой ничтожный, что не хватает на самое необходимое. Заказы на портреты страшно редки и оплачиваются грошами, проедаемыми раньше, чем портрет готов. Вот если бы на американской выставке что-нибудь продалось»^[90]. В декабре 1923 года в США была отправлена выставка живописи, скульптуры и графики ста русских художников, которая после пребывания в Нью-Йорке должна была пройти в ряде городов Америки и Канады. Предполагалась продажа выставленных работ. В числе сопровождавших выставку восьми человек были И. Э. Грабарь и К. А. Сомов, знавший Зинаиду Евгеньевну с ее детских лет, внимательно следивший за творческими успехами художницы и, как уже говорилось, тепло к ней относившийся. Среди четырнадцати работ, посланных на выставку Серебряковой, очень рассчитывавшей, как и остальные экспоненты, на их продажу, были «Катя, чистящая яблоки», «Кормилица», два варианта «Спящей девочки» (Катя на красном и синем), несколько натюрмортов и более ранних пейзажей. И хотя произведения Серебряковой пользовались несомненным успехом и расходились во множестве репродукций, проданы были только «Натюрморт» и «Девочка на красном». Последняя работа, изображающая обнаженную Катю, отличалась особой свежестью, непосредственностью и характерными для Серебряковой ясным светом и чистотой. Вообще же американская выставка по части финансового успеха принесла нашим художникам большое разочарование^[91].

Вырученные от продажи «Спящей» и натюрморта 500 долларов не могли поправить положение семьи, и Серебрякова отважилась на шаг, сделать который ей настойчиво советовал Александр Бенуа. Будучи заведующим Картинной галереей Эрмитажа, он получил отпуск и с середины 1922 года находился в Париже для постановки ряда спектаклей в антрепризе Сергея Дягилева и труппе Иды Рубинштейн. Чтобы как-то поддержать семью, Зинаида Евгеньевна решает на время поехать во Францию: устроить в Париже выставку, продать по возможности свои работы и получить заказы на портреты. Это решение оказалось роковым

для нее во многих отношениях — главным образом в жизненном, но отчасти и в творческом. Расставание с Россией из временного превратилось в постоянное, в невольную эмиграцию, а его следствием стала бесконечная, щемящая, ничем не заглушаемая тоска по Родине и близким. Поэтому особенно грустно звучат воспоминания Татьяны Борисовны Серебряковой, посвященные отъезду матери. «Мне было двенадцать лет, когда моя мать уезжала в Париж. Был конец августа 1924 года. Мы жили тогда в Ленинграде. Пароход, шедший в Штетин, стоял на причале у моста Лейтенанта Шмидта. Мама была уже на борту, а так как посадка продолжалась долго, то нас, провожающих маму детей, отправили отдохнуть домой. Неожиданно раздался голос брата, подъехавшего на велосипеде и кричавшего, что сейчас пароход отчаливает. Я сорвалась, помчалась бегом на трамвай и добежала до пристани, когда пароход уже начал отчаливать и мама была недосыгаема. Я чуть не упала в воду, меня подхватили знакомые. Мама считала, что уезжает на время, но мое отчаяние было безгранично, я будто чувствовала, что надолго, на десятилетия расстанусь с матерью»^[92]. Эта разлука продлилась для Зинаиды Евгеньевны и Татьяны Борисовны тридцать шесть лет.

Часть третья

НА ЧУЖБИНЕ

Париж

Зинаида Евгеньевна Серебрякова приехала в Париж 4 сентября 1924 года. Эту дату нужно считать началом нового периода ее существования, который продлился более сорока лет и был, по сути, трагическим для нее как человека и художника, хотя ее искусство в эти долгие годы оставалось на достигнутом в России высочайшем уровне и отличалось все тем же стремлением к жизненной правде, поэтичностью и жизнелюбием, находившим почву только в творчестве. Но жизнь Серебряковой, за исключением того времени, которое она отдавала искусству (писала, рисовала или посещала музеи и выставки, где видела то, без чего не могла существовать: многочисленные образцы высокого искусства прошлого и — очень редко — современности), — эта жизнь была для нее подчас непереносимо тяжела.

Ее пребывание за границей нельзя считать типичной эмиграцией. Никакой идеологической подоплеки в самом факте ее отъезда из России не было, что, может быть, не только не облегчало, но, напротив, психологически делало еще более сложным ее существование вдали от семьи и родной страны.

По душевному складу Серебрякова была человеком замкнутым, нелегко сближающимся с посторонними людьми, но при этом очень крепко спаянным с родными: с матерью, любившей и понимавшей ее как никто; с детьми, для благополучия которых она и решила расстаться с ними на непродолжительное, как она предполагала, время, покинув любимый Петербург—Петроград (ставший теперь Ленинградом). В Париже она надеялась заработать творчеством деньги на достойную жизнь семьи. Но очень скоро она стала испытывать разочарование — Париж ни в малейшей мере не оправдал ее ожиданий. Новая жизнь «мировой столицы искусства» ошеломила и оттолкнула Серебрякову даже своей внешней стороной. Она помнила Париж середины 1900-х годов, казавшийся уютным и веселым, особенно после Петербурга периода первой революции. Тогда она жила в Париже «под покровительством и защитой» матери и молодого мужа, ограждавших ее от всяческих бытовых трудностей. Теперешний многолюдный, шумный город, старающийся зачеркнуть и забыть невзгоды Первой мировой войны, каким он предстал взорам русских эмигрантов, мало напоминал прежний. Недаром даже бодрый, энергичный Александр Бенуа писал в конце 1925 года об этом новом облике города А. П.

Остроумовой-Лебедевой: «Увы, вы бы не узнали сейчас самого Парижа... без версальского отдохновения просто нервы не выдержали бы этого неистового шума, этой какой-то бесконечности движения, этой вечной опаски, как бы тебя не переехали, этих постоянных застопок, а главное, этой вони. Через час пребывания в этом коловороте я совершенно заболеваю»^[93]. Такие впечатления, контрастирующие не только с воспоминаниями Зинаиды Евгеньевны о былом Париже, но и особенно сильно — с обликом сравнительно тихого Петрограда начала двадцатых годов, не могли не угнетать Зинаиду Евгеньевну, воспринимавшую произошедшие перемены еще острее.

Но всего сильнее на Серебрякову подействовало состояние современного искусства, о котором она не имела представления, пока жила первые послереволюционные годы в России. Для нее, и на родине далекой от нового авангардистского искусства и борьбы направлений в культуре двадцатых годов, оказалось неожиданным господство в Европе глубоко чуждых ее художественному мироощущению новаторских левых течений. Она была воспитана на проповедуемой «Миром искусства» реалистической живописи (хотя и наполненной иногда очень смелыми для своего времени стилистическими новациями), теперь совершенно устаревшей в сравнении с господствующими направлениями мировой живописи. Серебрякова, будучи максималисткой, решительно не принимала этой «новизны», в отличие от своего дяди. А. Н. Бенуа, обладавший достаточной широтой взглядов и не так ортодоксально настроенный, относился к новому искусству более объективно — еще в Петербурге искренне поддерживал не только К. Петрова-Водкина, но и Н. Гончарову, многих «бубнововалетцев» и, наконец, М. Шагала, умевшего, по его словам, видеть «в самых обыденных вещах... улыбку божества»^[94]. Таким же было в период эмиграции отношение Бенуа ко многим явлениям французского искусства. Например, он не мог «не любоваться красотой, светящейся из картин» соратника П. Пикассо Ж. Брака. Серебрякова не всегда разделяла и понимала взгляды Александра Николаевича. Ей с юности были близки импрессионисты, в первую очередь Э. Дега. Из постимпрессионистов она принимала В. Ван Гога — трагический настрой его живописи был ей понятен. Совершенно же отрицала она новейшие течения, даже не пытаясь в них разобраться: поздний кубизм, распространяющийся сюрреализм, экспрессионизм мастеров «Парижской школы», не говоря уже о любых вариациях абстракционизма, воспринимаемых ею как «мазня» и «пакость»^[95].

Впрочем, иногда с ее мнением соглашался и Бенуа; однако он, по его собственным словам, был в искусстве далек от «ригоризма», «от того, чтобы считать за правду только один порядок и считать за ересь и за ложь другой»^[96]. Воззрения же Серебряковой на современную живопись, столь радикально-пессимистические и безапелляционные, несомненно, накладывали глубокий отпечаток на ее душевное состояние в продолжение всего ее многолетнего пребывания за границей.

Первые «парижские» работы. Одиночество

Бытовые трудности навалились на Зинаиду Евгеньевну сразу же по приезде в Париж. Ей предстояло найти себе пристанище — подходящую дешевую квартиру. Очень помог ей архитектор, театральный художник и акварелист А. Я. Белобородов, уезжавший обычно на летние месяцы работать в Италию и несколько раз уступавший ей на это время свое жилье. Больше же всего Серебрякову угнетает одиночество — она, ранее всегда окруженная близкими людьми, совершенно не привыкла жить одна. Бенуа с женой Анной Карловной обитали не в самом Париже, а снимали квартиру в Версале. Она ездит к ним, но стесняется слишком часто беспокоить «безумно занятого» работами для Дягилева и Иды Рубинштейн «дядю Шуру». «Я вечно одна, нигде, нигде не бываю, вечером убийственно тоскую, — пишет она Эрнсту и Бушену в Ленинград 26 октября, после полуторамесячного пребывания в Париже, — ...вы, конечно, судите и презираете меня за то, что пишу такие неинтересные и ноющие письма из Парижа и до сих пор ничего не успела нарисовать и заработать»^[97].

Задача помогать оставшейся в России семье, высылая заработанные писаньем портретов деньги, оказалась очень трудной. Но именно в это время она получает — не исключено, что по «предстательству» К. А. Сомова — два очень важных заказа. Она начинает писать портреты Саломеи Николаевны Андрониковой и Генриетты Леопольдовны Гиршман. Эти произведения, созданные осенью 1924 года, знаменуют начало нового — заграничного — периода творчества Серебряковой.

Мы не знаем, была ли она еще в дореволюционном Петербурге — Петрограде знакома с Саломеей Андрониковой, вдохновительницей и близким другом поэтов и живописцев Серебряного века. В салоне Андрониковой на 5-й линии Васильевского острова собирались поэты-акмеисты, музыканты, живописцы (именно тогда ей, «Соломинке», посвятил знаменитое стихотворение Осип Мандельштам). После революции она уехала из Петрограда в Грузию, где продолжала вращаться в кругу поэтов и художников, русских и грузинских. Там она познакомилась с сотрудником французской военной миссии Зиновием Алексеевичем Пешковым — приемным сыном А. М. Горького и родным братом Я. М. Свердлова, национальным героем Франции (во время Первой мировой войны воевавшим в составе русского экспедиционного корпуса и потерявшим руку под Верденом), кавалером ордена Почетного легиона. В

1920 году она вместе с З. Пешковым покинула Тбилиси ради Парижа.

Анна Ахматова в своем позднем стихотворении «Тень» пишет о давней, петербургской Саломее Андрониковой:

Всегда нарядней всех, всех розовой и выше,
Зачем всплываешь ты со дна погибших лет
И память хищная передо мной колышет
Прозрачный профиль твой за стеклами карет?^[98]

Портрет Серебряковой, о котором сама она отзывалась со всегдашней неуверенностью — «ничего не выходит», удивителен глубоким проникновением в совершенно иное, чем в былой, «безоблачный и равнодушный» петербургский «день», душевное состояние модели — «ангела или птицы». Это — все еще прекрасная, но уже много пережившая и перечувствовавшая женщина, о прошлом которой напоминает, пожалуй, только папка с рисунками, ведь ее писали и рисовали многие русские художники, в том числе В. Шухаев, А. Яковлев, К. Петров-Водкин, С. Чехонин. В этой работе особенно ясно проявилось умение Серебряковой почувствовать главное в портретируемом — то, что М. Нестеров называл «душой темы», в данном случае — душу прекрасного человека. Для дополнения образа Андрониковой добавим, что она постоянно поддерживала в Париже русских художников, писателей, поэтов — не только морально, но и материально (так, она много лет систематически помогала крайне нуждавшейся Марине Цветаевой). Сама же она сумела найти себе средства существования, сотрудничая с парижским журналом *Jardin du Modes*. В тридцатые годы она вышла замуж за юриста А. Я. Гальперна и переехала в Лондон, где в 1965 году повидалась с Анной Ахматовой, приехавшей на церемонию присуждения ей степени почетного доктора Оксфордского университета.

Одновременно Серебрякова работает над портретом Г. Л. Гиршман, в предреволюционные годы являвшейся моделью и источником вдохновения многих живописцев, в том числе К. Сомова и В. Серова, написавшего в 1907 году эту «замечательно милую женщину» перед зеркалом. В 1911 году смерть помешала Серову закончить еще один ее портрет, о котором он сам говорил: «Пожалуй, к самому Рафаэлю подбираемся»^[99]. У мужа Генриетты Леопольдовны, известного в дореволюционное время московского промышленника и коллекционера Владимира Осиповича Гиршмана теперь в Париже была небольшая картинная галерея, в которой в

1929 году открылась выставка Серебряковой. Но уже в 1924–1925 годах она написала портреты обоих супругов. Особенно удачным оказался портрет жены, хотя сама художница не была удовлетворена результатом и неоднократно переписывала его. На самом же деле эта работа — несомненная удача Серебряковой. Она сумела передать в «светском», казалось бы, портрете (Гиршман позирует в вечернем туалете, с обнаженными руками) мягкость и одухотворенность модели — далеко не юной, но не утратившей былой привлекательности, смотрящей на зрителя прекрасными задумчивыми глазами. Женщину на портрете окружала не парижская, а, скорее, русская обстановка, создававшая особую ностальгическую атмосферу. Впрочем, этот портрет не очень нравился и Сомову, что, может быть, связано с иной трактовкой образа Гиршман, которую он сам портретировал в петербургские годы. Зато он высоко оценил серебряковский пастельный портрет архитектора А. Я. Белобородова, достаточно подробно разработанный, острый и выразительный.

Приезд шуры. Портреты, портреты...

Несколько приободрило совсем было павшую духом Зинаиду Евгеньевну почти полуторамесячное пребывание весной 1925 года в Англии у ее двоюродной сестры Надежды Леонтьевны Устиновой — художницы, выставлявшей позднее свои работы под именем Нади Бенуа, матери будущего знаменитого актера и режиссера Питера Устинова, которому тогда исполнилось четыре года (его набросок во время купания был тогда же сделан Серебряковой). Возможно, именно там под влиянием семейной атмосферы в доме кузины она приняла окончательное решение вызвать в Париж младшего сына, восемнадцатилетнего Шуру, обладавшего несомненными способностями к живописи. «Зина так скучает по детям и так томилась одиночеством, что это отражалось на ее энергии к работе, а потому и на расположении духа, что это одно уже будет излечено, — писала Екатерина Николаевна брату в Париж, — а к тому же еще, если летом она захочет рисовать с натуры, то такой спутник ей необходим — помочь носить папки и быть ее защитником от любопытных прохожих. Это для пользы Зики, а уж говорить нечего, что самому Шурочке такое путешествие и пребывание в культурном городе будут невероятно полезны, т. к. все же мы думаем, что он будет художником»^[100].

Однако с приездом Шуры не все прошло гладко, что доставило много волнений Зинаиде Евгеньевне. Мальчик должен был ехать вместе с отправлявшимися в Париж друзьями — С. Эрнстом и Д. Бушеном, но из-за задержки с оформлением визы он остался в Ленинграде и поехал уже один, через несколько недель после их отъезда. Полтора летних месяца Зинаида Евгеньевна и Шура прожили затем в Версале, неподалеку от А. Н. и А. К. Бенуа. «Каждый день ходили с мамой рисовать в парк, иногда уходили уже с 7 ч. утра. Погода стояла все время хорошая, так что маме удалось немного порисовать. Завтра утром уезжаем в Париж искать квартиру, так как нужно найти до 1 сентября, а то бы остались еще в Версале, где так чудно красиво и спокойно», — пишет Шура бабушке в Ленинград^[101].

Воссоединение с сыном, конечно, доставившее Зинаиде Сергеевне огромную радость, одновременно увеличило ее ответственность за устройство мало-мальски приемлемого быта. Ее угнетала невозможность заработать достаточно средств, чтобы не только содержать себя и сына, но, как она мечтала, материально поддерживать оставшуюся в Ленинграде семью. А. Н. Бенуа писал М. В. Добужинскому 27 сентября 1925 года:

«Зина бедствует... без чего-либо верного впереди. Она выписала себе сюда Шуру, которому это, вероятно, пойдет на пользу, но приезд которого осложнил ее и без того кошмарное существование»^[102]. В этом отношении очень показательны письма К. А. Сомова, который более чем кто-либо старался помочь Серебряковой (у Бенуа на это часто не хватало времени — он был чрезвычайно загружен театральными делами. «Работаю, как бесноватый», — писал он в конце того же года^[103]). «Устроил Зине продажу акварели Сергею Васильевичу (Рахманинову. — А. Р.), — сообщает Сомов. — Она такая жалкая, несчастная, неумелая, все ее обижают». В другом письме речь опять идет о его протекции: «Зина в ужасном все время отчаянии — нет никакой работы. Я счастлив, что удалось устроить ей пастельный портрет Ирины Сергеевны (Волконской, дочери Рахманинова. — А. Р.) за 3 тысячи. Но начнет она его в декабре, когда они переедут на свою квартиру». Об условиях парижской жизни и работы Серебряковой дают ясное представление другие письма Сомова: «Вчера я, наконец, был у Зины. Живет она теперь на Монмартре, в жалком и грязном отеле на 5-ом этаже. Занимает одну комнату с сыном. <...> Она “выглядывала” совсем девочкой при вечернем свете. Лет на 20. У нее теперь стриженные по моде волосы. Даже странно, что Шура ее сын. Она мне показывала свои последние портретные работы. Только что оконченный пастельный портрет Ирины Сергеевны, ей очень удавшийся. Она ей очень польстила, но в то же время сделала и похоже. Очень элегантная поза. Белое серебристое атласное платье и черный кружевной веер в красиво нарисованных руках. Другой портрет с некой Ванды Вейнер. Зина говорит, что это дама потрепанная с длиннейшим носом и мешками под глазами. Она потребовала сделать себя хорошенькой и молоденькой, укоротить нос и уничтожить мешки. Зина это сделала и получилась молодая и очень модная парижанка. Третий портрет — мужской — жанр Левицкого, в шелковом халате, с разными околичностями на фоне в виде антикварных предметов. Это портрет с г-на Трубникова... он писал статьи в художественных журналах под псевдонимом (Лионель. — А. Р.) Четвертая ее работа юный *garçon* из ресторана с тарелкой устриц в руках, прелестный пастельный этюд». Из того же источника мы узнаем о первых успехах сына Серебряковой: «Ее сын Шура тоже стал немного зарабатывать. Он премило из головы рисует курьезные виды Парижа: лавочки, этажи, вывески, старинные дома». Небольшие заработки юного художника стали некоторым подспорьем семейному бюджету. Спустя пару месяцев Сомов пишет: «Ее сын ужасно симпатичный — совсем еще бебе,

хотя ему 18 лет, и очень талантливый. Теперь он делает по заказу какого-то магазина — и за гроши — абажуры с видами Парижа, которые сам сочиняет, очень остроумно и мило»^[104].

К сожалению, упомянутый Сомовым портрет И. С. Волконской находится в собрании семьи Рахманиновых и нам недоступен. Можно только, приняв с полным доверием слова Сомова об «очень польстившем модели портрете», предположить, что в нем проявилась та важная особенность живописи Серебряковой, которая была присуща ей на протяжении всего творческого пути. Если обыденную жизнь она воспринимала по большей части с пессимизмом, обостренно ощущая ее негативные стороны, то в творчестве она всегда воплощала самое лучшее, прекрасное, видимое авторским взглядом в своих моделях, и невольно старалась подчеркнуть их положительные внешние и внутренние качества. Отчасти этим и объясняется всегда присущий произведениям Серебряковой глубокий внутренний оптимизм, что еще раз подтверждает ее полную погруженность в искусство, служившее ей прибежищем от жизненных невзгод.

Второй, известный нам по репродукциям, портрет Волконской за завтраком, привлекает особой простотой и ясностью образа молодой миловидной женщины с перекинутой на грудь косой, доверчиво и приветливо смотрящей на живописца и зрителя. Со всегдашним вниманием написан очень «домашний» натюрморт на столе. В ином плане решена третья из упомянутых Сомовым работ — портрет художественного критика и бывшего сотрудника Эрмитажа А. А. Трубникова. Серебрякова пишет его с симпатией, подчеркивая соответствие изысканного облика модели окружающей обстановке — столику со стоящими на нем иконой, женским портретом XVIII века и изящной вазочкой, — мягко и ненавязчиво напоминая этими атрибутами о занятиях и интересах героя. Как всегда, прекрасно запечатлены характерное для портретируемого выражение спокойной доброжелательности и непринужденность его позы.

Серебряковские портреты этих первых парижских лет не всегда были «обстановочными», где характеристика человека в известной мере поддерживалась окружающей его средой. Так, примерно в это же время Серебрякова пишет очень удачный портрет Иды Велан с собачкой на коленях. В этой работе удивительное мастерство, оставляющее впечатление легкости и непосредственности, сочетается с чутким вниманием к душевной жизни девушки, серьезными серыми глазами смотрящей на зрителя и поглаживающей тонкой рукой с длинными пальцами маленького мохнатого пекинеса. Портрет очень деликатен по цветовому решению, в

котором розовые тона платья и шляпки девушки поддержаны чуть намеченным голубоватым фоном и черно-белой шерстью собачки.

В 1925–1926 годах Серебрякова выполнила еще ряд заказных работ, в том числе небольшой пастельный портрет С. С. Прокофьева. К сожалению, нерегулярность заказов и сравнительно невысокая их оплата сильно влияли на материальное положение Зинаиды Евгеньевны, и нехватка денег являлась постоянным фоном ее жизни в Париже. Сомов сообщает об этом сестре: «Заказов нет. Дома (в Ленинграде. — А. Р.) нищета и 76 [-летняя] старуха вертится и работает с утра до ночи. <...> Зина почти все посылает домой. <...> Непрактичная, делает много портретов даром за обещание ее рекламировать, но все, получая чудные вещи, ее забывают и палец о палец не ударяют. Она давно просила меня ей позировать. Если она сделает хорошую вещь, я постараюсь ее ей продать. Ни за что не приму ее в подарок, как бы она меня ни уговаривала». Добавим к этому, что иногда Серебряковой приходилось терпеть и достаточно пренебрежительное к себе отношение. Так, во время работы у князей Юсуповых, заказавших ей три портрета — Феликса Феликсовича, Ирины Александровны и их дочери Ирины, или, по-домашнему, «Беби», — «ее называют так: “Вот пришла художница”, как будто она... без имени и отчества»^[105].

Среди портретов другого рода, написанных вскоре после приезда в Париж, для которых позировали близкие Серебряковой люди, нельзя не упомянуть пастельное изображение ее кузины, дочери Александра Бенуа А. А. Черкесовой-Бенуа с сыном Татаном на руках, созданное с ощутимой симпатией к своим моделям, уже позировавшим Зинаиде Евгеньевне в 1922 году. Очень тонок по психологической характеристике относящийся к тому же времени портрет Анны Карловны Бенуа, о котором Александр Николаевич писал в 1958 году искусствоведу и коллекционеру И. С. Зильберштейну, отдавая ему предпочтение перед «великолепной вещью», написанной в 1908 году В. Серовым: «Несравненно ближе передает Анну Карловну тот портрет, который написала с нее Серебрякова»^[106]. К сожалению, известны лишь небольшие, хотя и очень выразительные наброски, для которых Серебряковой позировал сам Александр Николаевич. Один из них, профильный, выполнен сангиной, очевидно, почти сразу по приезде Зинаиды Евгеньевны в Париж (к тому же времени относится и портрет в той же технике Альберта Николаевича, приехавшего во Францию незадолго до нее). Другой рисунок с Александра Николаевича сделан гораздо позднее (датирован 31 мая 1953 года), особенно интересен тем, что «дядя Шура» запечатлен во время чтения своих мемуаров.

Как уже говорилось, Зинаида Евгеньевна в России много раз писала своих детей. Теперь после приезда в Париж Шуры он, естественно, стал для матери постоянной моделью. Первый его небольшой портрет маслом был написан, очевидно, сразу же после радостного свидания. Шура выглядит совсем юным, почти ребенком, что отмечал и Сомов. Очень интересен написанный матерью в следующем году его портрет в кафе. Это работа композиционного характера, где занятый чтением газеты юноша изображен на фоне обстановки кафе, с барменом и посетителями на втором плане. Прекрасно скомпонованное произведение заставляет вспомнить лучшие «обстановочные» портреты Серебряковой начала двадцатых годов, сочетающие внимание к образу героя с вполне детальной разработкой интерьера. Что же касается упомянутого в письме Сомова его собственного портрета, над которым с особой отдачей работала Серебрякова, то он, всегда строгий и беспристрастный в своих оценках, писал в дневнике: «Неплохо, много сходства, но какая-то не моя улыбка или мина всех ее портретов»^[107]. Несмотря на такой сдержанный отзыв, это изображение является весьма убедительным по характеристике, не говоря уже о зрелом мастерстве портретиста.

Большую радость в это время доставляла Зинаиде Евгеньевне работа над изображениями детей, даже заказными. К детским портретам, которые с некоторой натяжкой также могут быть причислены к «обстановочным», относится портрет Фредерики Блэк-Букэ — большеглазой девочки лет двенадцати, напоминавшей, несомненно, Зинаиде Евгеньевне ее дочерей, почти ровесниц модели. Фон здесь лишь чуть намечен, как это часто встречается на пастелях Серебряковой; зато прекрасно разработаны лицо, обрамленное коротко подстриженными волосами с челкой, и тонкие кисти рук. Великолепно решен «натюрморт» — свободно расставленные на покрытом клетчатой скатеркой столе чашки и так же произвольно лежащие фрукты. В первую же очередь к лучшим изображениям детей, созданным Зинаидой Евгеньевной в это время, следует отнести очаровательный портрет трехлетнего сына С. С. Прокофьева Святослава. Маленький белокурый мальчик стоит перед стулом, как бы сошедшим с картины Ван Гога, на котором разложены игрушки. Серьезный взгляд больших выразительных глаз прекрасно сочетается с прелестной детскостью всего облика модели. Вместе с тем не ощущается никакой преднамеренности сделать «красивый» детский портрет. Все в нем предельно естественно, живо и притом не подчинено никаким правилам, никаким «направлениям»; это подлинный кусок жизни, превращенный в высокое искусство.

Бретань

Летом 1926 года Зинаида Евгеньевна пишет брату: «Здесь я одна — никто не принимает к сердцу, что начать без копейки и с такими обязанностями, как у меня (посылать все, что я зарабатываю, детям), безумно трудно, и время идет, а я бьюсь все на том же месте. Вот хотя бы теперь — работать здесь в такую жару, духоту и с такой толпой всюду для меня невозможно. Я устаю от этого безумно, и когда прихожу в какой-нибудь угол все того же Люксембургского или Тюильрийского сада (и все уже приелось), то ничего не могу от усталости рисовать. А уехать в Бретань нет денег, хотя я в последние дни мечусь в поисках денег. Никому не пожелаю быть на моем месте... Я беспокоюсь о том, как будет эта зима у наших... денег посылаю все меньше, т. к. теперь здесь такой денежный кризис (с падением франка), что не до заказов. Вообще я часто раскаиваюсь, что заехала так безнадежно далеко от своих» [\[108\]](#).

Хотя Серебрякова и жалуется, что не может работать, но в эти месяцы ею было сделано огромное количество зарисовок уголков Парижа, характерных сценок в бистро, парикмахерских, интересных «типов» парижан. А главное — именно в это лето и начало осени были написаны очень своеобразные пейзажи Версальского парка, и среди них — живое и нетрадиционное изображение паркового фонтана и «Вечер в Версале», ничуть не уступающий работам Александра Бенуа на ту же тему. Особо следует отметить пейзаж Парижа «Вид из метро», действительно очень редкий для нее, лишенный каких бы то ни было архитектурных «красот», подчеркнуто «урбанистический», обладающий определенной мрачной привлекательностью.

Осенью 1926 года тяжелое настроение Зинаиды Евгеньевны усугубляется резким ухудшением ее здоровья. Врачи опасаются вспышки туберкулеза и усиленно рекомендуют ей немедленно уехать из Парижа. Заняв немного денег, она перебирается на северо-запад Франции — в Бретань, на атлантическое побережье, где начинает постепенно чувствовать себя лучше и, как всегда, с увлечением берется за работу над портретами местных жителей и с особым интересом — над совершенно новыми для нее бретонскими пейзажами. Именно в это время были созданы первые произведения ее живописной серии, которую можно назвать «бретонской». Эти работы были важны и интересны Серебряковой не только с чисто живописной точки зрения, но на время возвращали к теме если не

крестьянской, то, во всяком случае, близкой ее сердцу народной жизни. С таким же вниманием к человеку, как за десять лет до того в Нескучном, пишет она и спокойного, исполненного достоинства «Старого рыбака» из местечка Камаре, и такого же строгого, сдержанного «Господина Эрве», и согласившихся недолго попозировать ей бретонских крестьян. В отличие от изображений ее «нескучненских» персонажей, это, как правило, поясные портреты без каких бы то ни было деталей обстановки. Лишь молодую миловидную молочницу ей удалось уговорить позировать «за своим занятием». Но отношение живописца к ее бретонским моделям — такое же заинтересованное и уважительное, как к близким и друзьям во время работы над их портретами.

Серебрякова посещала Бретань неоднократно. Во время этих поездок, особенно в 1934 году, когда она была там не одна, а с дочерью Катей, «бретонская серия» сильно пополнилась интереснейшими портретами жителей маленького городка Пон-л-Аббе — молодых энергичных рыбаков и женщин в высоких чепцах. «Костюмы женщин такие оригинальные, что я думала рисовать “типы”. <...> Занимаются все здесь вышивками чепцов и бретонских кружев. В общем, я думаю, так было и в средние века, и жизнь здесь будто остановилась», — пишет Зинаида Евгеньевна дочери Татьяне [\[109\]](#).

Значительное место в ее творчестве занимают бретонские пейзажи, дополняющие живописные портреты местных жителей и придающие «бретонскому циклу» естественную завершенность. Это целая сюита изображений маленьких городков — Камаре в 1926 году, Пон-л-Аббе в 1934-м — и отдельных ферм. Двухэтажные домики с островерхими крышами, идущие по улицам этих тихих селений женщины в старинных чепцах, белые и цветные палатки рыночной площади с группками покупательниц — всю эту своеобразную, как бы застывшую на столетия жизнь с увлечением запечатлевает Серебрякова. В 1936 году в Лескониле она пишет холодное, далеко не всегда спокойное море и могучие, мрачные прибрежные скалы. В этих приморских пейзажах, где взору художника открыт горизонт, чувствуются тишина и простор, при взгляде на них возникает ощущение не «этнодности», случайности, а выверенной устойчивости мотива. И рядом с морскими пейзажами и «видами» городков почти неожиданно возникает изображение сельской природы: скошенное поле со скирдами пшеницы под огромным облачным небом, с особой отчетливостью заставляющее почувствовать неутраченную тоску живописца по родным среднерусским просторам.

Первая выставка в париже. Приезд Е. Е. Лансере

Большим событием для Серебряковой стала ее первая персональная выставка, открытая в Париже с 26 марта по 12 апреля 1927 года в одной из лучших галерей, принадлежавшей Ж. Шарпантье, на элегантной улице Фобур Сент-Оноре. За предоставление помещения и организацию выставки Зинаида Евгеньевна должна была рассчитаться несколькими своими работами. Были экспонированы пятьдесят две работы, среди них около десятка портретов, в том числе — А. Я. Белобородова, А. К. Бенуа, Фредерики Блэк-Букэ; бретонские портреты и пейзажи, «обнаженные», написанный в 1926 году вариант ранней композиции «Бани», пейзажи с видами Версаля и лондонского Гайд-парка.

Письма К. А. Сомова к сестре дают живое представление о том, как проходила эта первая демонстрация искусства Серебряковой во Франции. Будучи в парижском пригороде Гранвилье, Сомов пишет: «Завтра собираюсь опять в Париж. <...> Я не хочу проглядеть выставки Серебряковой, очень непродолжительной. <...> Сегодня Геня (Г. Л. Гишман. — А. Р.) написала мне, что у нее очень большой успех. Но денежный ли? Хорошо бы, если так». Свои впечатления от посещения выставки он описывает в следующем письме: «У Серебряковой превосходные есть вещи: *nu* (ню, обнаженная. — А. Р.) — маслом, большое, с прекрасным ракурсом, *nu* — пастелью, в перламутровых красках. Портрет мадам Кестлин, портрет дамы анфас, в зеленом. Молодой бретонец, бретонский пейзаж с грядками волн и много другого». В других посланиях этот рассказ дополняется, и складывается цельная картина: «Выставка очень хорошая в общем... <...> несколько превосходных женских *nue*, отличные этюды бретонских типов — их слишком много и это скучно, несколько красивых Версалеи и виды Бретани, тоже отличные». При этом строгий Сомов критикует Серебрякову, никогда ранее не устраивавшую персональных выставок, за отсутствие практичности, недостаточную решительность и настойчивость в общении с чужими, деловыми людьми. Она «сама не явилась развешивать свои картины и, когда увидела, как их развесили, была страшно недовольна. Дала себя в руки хозяину галереи, который ею распоряжается». Недостаток выставочного опыта сказался и в подборе экспонированных работ: «Зина ее (выставку. — А. Р.), как все, что она делает, конечно, испортила тем, что не выставила множества интересных вещей, которые у нее были и в

мастерской, и в частных руках, в особенности несколько отличных портретов, чем раздражила и разозлила своих моделей, которым, конечно, хотелось фигурировать на выставке. Они говорили: значит, она считает наши портреты плохими. Итак, несколько ходов и протекций она себе закрыла, продано на выставке всего три мелких вещи. <...> Все же выставка, даже при ее дурости, ей принесет пользу, многим иностранцам она понравилась, и уже какая-то английская леди ей заказала портрет своего мужа — один сеанс в час пастелью — и какую-то другую даму в один трехчасовой сеанс. А у нее как раз такие быстрые вещи удаются блестяще»^[110]. Естественно, когда Сомов с некоторым раздражением писал о «дурости» Серебряковой, то имел в виду ее крайнюю застенчивость и неопытность в делах, сильно осложнявшие ее жизнь.

Однако и при отсутствии на выставке ряда значительных, написанных в первые парижские годы портретов (в том числе С. Андрониковой, Г. Гиршман, Юсуповых, И. Волконской, К. Сомова) выставленные работы свидетельствовали и о блестящем таланте и мастерстве Серебряковой, и о потрясающей работоспособности, о невозможности для нее существовать без напряженного каждодневного труда, решительно опровергавших ее недовольство собой и утверждения, что она «ничего не делает».

Вскоре после выставки произошло другое значительное и очень радостное для Серебряковой, на какое-то время сильно ее ободрившее, событие: 4 июня 1927 года в Париж приехал ее старший брат. Евгений Евгеньевич Лансере, профессорствовавший в эти годы в Тбилиси, был командирован Наркомпросом Грузии во Францию на два месяца для ознакомления с современной европейской художественной жизнью. Сразу же по приезде он принял участие в только что подготовленной выставке находившихся в Париже членов «Мира искусства», в известной галерее Бернхейма-младшего. Серебрякова от участия в ней отказалась. Выставка не имела успеха — ни художественного, ни коммерческого. О причинах неудачи Е. Е. Лансере писал А. П. Остроумовой-Лебедевой: «Рядом с модернистами, конечно, она была немного *demodee* (старомодной. — А. Р.) ... Насколько я могу судить, выставка “Мира искусства” прошла незаметно даже для людей (конечно, французов), “состоящих при искусстве”. Директор *musee des Arts decoratifs* не был, редактор *Gazette des Beaux Arts* чуть ли даже не слышал о ней и т. д. Стоила она участникам очень дорого (по 700 франков с человека плюс 25 процентов с продажи, а было продано очень мало)...»^[111] Сомов, также не принимавший участия в этой выставке, отозвался о ней еще более резко, назвав ее «выставкой базарного

характера». В приведенном выше письме Лансере рассказывает соратнице по «Миру искусства» о состоянии французской живописи: «В общем все, что там делается, мне не нравится. Но все-таки это все, или почти все, в пределах искусства. Это поиски краски, композиции красок, мазка. Культ эскиза, и в этом смысле, казалось бы, благословляй моду и делай эскиз. Но... вот старая добросовестность лезет и не могу ее побороть. <...> И я опять делаю как и до Парижа». То же могла сказать о себе и Серебрякова. «А вот Григорьев и даже К. Коровин в восторге, — пишет Лансере далее. — И Добужинский. Александр Николаевич энигматичен, а вернее, дипломатичен. Аргутинский признает величие моды. И только Сомов, моя сестра и я возмущены». Впрочем, при различиях во взглядах на творчество, почти всех русских художников в эмиграции сближали тяжелые жизненные условия: «Черкесов (зять А. Н. Бенуа. — А. Р.) имеет постоянно заказы на заставки, буквы, но думаю, что пока зарабатывает немного. Вообще трудно. <...> У Билибина, очевидно, пока еще есть запас, и кое-что “по русской линии” налаживается. Зато Стеллецкому, видно, трудно. Да и моей сестре. А это непонятно и возмутительно при ее специальном портретном таланте. <...> Коровин жалуется, что не платят. <...> Милиоти Николай что-то не весел».

Для бывших «мирискусников» и близких к ним мастеров приезд в Париж всеми уважаемого и пользовавшегося всеобщей симпатией Евгения Лансере был, конечно, очень приятным событием, тем более что позволял им подробно узнать о событиях в России. Сомов, достаточно тесно общавшийся с ним прежде, в петербургские времена, считает, что тот мало изменился: «Он такой же славный и ласковый»; «Как приятно видеть, что такой замечательный человек остался скромным, воспитанным, сердечным и искренним»^[112].

Эта отмеченная Сомовым сердечность, естественно, полностью проявилась в отношении Лансере к сестре — и в духовном, и в житейском плане. Общение, и сравнительно продолжительное, с очень близким и любимым человеком, да еще художником, которым она всегда восхищалась и который, как никто другой, мог ее понять, поистине было для нее счастьем. Недаром через сорок лет она писала своему советскому корреспонденту, искусствоведа Ю. М. Гоголицыну: «Мой брат был чудным художником и большим моим другом... я так дорожила его мнением». Евгений Евгеньевич в своей приезд смог помочь ей и в бытовом отношении. «Я виделась с моим братом последний раз в Париже в 1927 году — это было для меня такой радостью! И так трогательно, что Женя ужаснулся, в каких условиях (я с моим Шуриком) живем в крошечной

комнатке, в “отеле”, что взял нам “мастерскую”, то есть квартиру с двумя комнатками и кухней!»^[113] Он купил Зинаиде Евгеньевне и ряд предметов мебели, чтобы обставить новое жилье. Но главное было, конечно, в моральной поддержке, в которой она так нуждалась. Неоднократно брат с сестрой ездили за город на этюды, а затем Зинаида Евгеньевна проводила его до Марселя, откуда он отплывал на родину. Эта прощальная поездка также дала Серебряковой массу впечатлений: «Волшебная дорога: Ла Сьота. Кассис, перевал к Марселю. Останавливались для зарисовок. Зинок в большом экстазе»^[114].

Преодолев с помощью брата некоторые бытовые проблемы, Серебрякова приняла решение выписать в Париж младшую дочь Катю — и чтобы несколько облегчить положение Екатерины Николаевны, которой было без малого восемьдесят лет, и чтобы помочь развитию таланта дочери, подобно ей самой рано пристрастившейся к рисованию. Пятнадцатилетняя Катя самостоятельно приехала в Париж ранней весной 1928 года. Сохранилось письмо Зинаиды Евгеньевны, отправленное Анне Карловне Бенуа в марте: «Дорогая тетя Атя, я ждала Вас и дядю Шуру вчера вечером, как вы обещали... Я хотела показать вам приехавшую ко мне Катюшу. Хотя я и ждала ее год, а приехала она все же неожиданно»^[115].

Конечно, свойственная Серебряковой обостренная чувствительность, вызывавшая болезненную реакцию, особенно на все, что мешало творчеству, общению с искусством, давала о себе знать и мучила ее всегда. Но теперь присутствие сына и дочери, с которыми ее связывала не только любовь, но и общность взглядов на жизнь и искусство (во многом определяемая ее влиянием), значительно изменило жизнь Зинаиды Евгеньевны.

Марокко

Самый конец двадцатых и начало тридцатых годов можно считать одним из относительно благополучных, несмотря на все житейские трудности, временных отрезков жизни Серебряковой за границей. В мае 1928 года в Брюсселе была устроена большая международная выставка, приуроченная к открытию нового Дворца искусств. Русский отдел, открывавшийся живописью конца XVIII века, представленной портретами Д. Левицкого, демонстрировавший затем произведения начала и середины XIX столетия, в том числе работы К. Брюллова и А. Иванова, но особенно подробно показывавший творчество «мирискусников» первого и второго «созывов», пользовался большим успехом. «Русские не только понравились, но по общему мнению, намного “лучше всех”», — писал С. Маковский. Высоко оценили русскую экспозицию бельгийские и французские рецензенты. Большой успех выпал на долю Серебряковой, экспонировавшей сразу тринадцать работ: несколько портретов, пейзажи Бретани и Парижа, двух «Обнаженных». Три или четыре ее работы были проданы, что, считал Сомов, «ей очень поможет в ее почти хроническом безденежном положении».

Самое же существенное состояло в том, что ее живопись произвела сильное впечатление на бельгийского любителя искусств, промышленника барона Ж. А. де Броуэра, заказавшего ей портреты своей жены и дочери, для работы над которыми Зинаида Евгеньевна ездила летом в Брюгге. После окончания этих портретов, по-видимому, очень понравившихся заказчику, он предложил ей отправиться на месяц в Африку — в Марокко, находившееся тогда под протекторатом Франции, где у него близ города Марракеша были плантации. Броуэр брал на себя все расходы на поездку с условием, что по ее окончании выберет по своему усмотрению несколько созданных там Серебряковой работ.

В начале декабря Зинаида Евгеньевна отправилась в это необыкновенное, продлившееся около шести недель путешествие, оказавшееся столь плодотворным, а привезенные из него работы — столь удачными, что спустя несколько лет, в 1932 году тот же Броуэр вместе с другим бельгийцем, Анри Лебефом, повторил предложение, и оно снова было принято Серебряковой. Марокканские работы 1928 и 1932 годов составляют, несомненно, единое целое — и по близости обстоятельств, в которых протекали обе поездки, и по редкой реалистической поэтичности,

полностью лишенной дешевого любования экзотикой при встрече со столь необычной для европейца страной, и по очень высоким живописным достоинствам. Поэтому мы расскажем об этих двух вояжах и их результатах вместе, хотя их и разделяют три с лишним года, а второе путешествие одарило ее к тому же новыми впечатлениями, когда она, не ограничившись пребыванием в Марракеше, предприняла поездки в города Фес и Сефру и ближе, чем ранее, увидела горы Атласа.

Пребывание в Марокко оказалось для Серебряковой не только увлекательным, но и гораздо более трудным по условиям жизни и работы, чем в родном, до поры спокойном Нескучном, в Петербурге — Петрограде и во Франции. Страна произвела на нее сильнейшее впечатление не только живописностью, но и совершенно невиданным бытом. В конце декабря 1928 года она писала из Марракеша Е. Е. Лансере в Москву: «Меня поразило все здесь до крайности — и костюмы самых разнообразных цветов, и все расы человеческие, перемешанные здесь — негры, арабы, монголы, евреи (совсем библейские) и т. д. Жизнь в Марракеше тоже фантастическая — все делается кустарным образом, как должно быть было и 1000 лет назад. На площади — называется Джемаль Эль Фиа — каждый день тысячи людей смотрят, сидя кружками на земле, на танцы, фокусников, укротителей змей (совсем как дервиши и индусы) и т. д., и т. д. Все женщины закрыты с ног до головы, и ничего, кроме глаз, не видно. Я вот уже две недели как здесь, но так одурела от новизны впечатлений, что ничего не могу сообразить, что и как рисовать. Как только сядешь (в углу улицы, всегда, впрочем, смрадном) рисовать, так женщины уходят, арабы же не желают, чтобы их рисовали, и закрывают свои лавочки и требуют на чай — 20 или 10 франков за час!!! Вообще... каждый шаг здесь стоит ужасно дорого (это американцы противные напортили своими долларами). Вообще же я рискнула этой поездкой, так как деньги на нее дал мне займы тот господин Броуэр, у которого я рисовала в Брюгге летом портреты. Он хотел, чтобы я сделала “ню” с туземок прекрасных, но об этой фантазии и говорить не приходится — никто даже в покрывалах, когда видна только щелка глаз, не хочет позировать, а не то что заикнуться о “ню”. Взяла себе вчера проводника, араба, говорящего по-французски, 10 франков в день, — чтобы ходить со мной по городу, т. к. одной никак нельзя: запутаешься в лабиринтах улочек и еще попадешь в запретные для европейцев места. Дорога от Касабланки до Марракеша совсем гладкая и напомнила мне даже нашу Курскую губернию, но подъезжая к Марракешу, вдруг начинается Африка — красная земля и пальмы, а вдали снежная цепь Атласа, но очень далеко, так что почти всегда закрыта облаками. Марракеш же весь розовый

и совершенно ровный, без гор и холмов... Я думаю пробыть здесь еще три недели, а потом домой, т. к. каждый день стоит мне больше 100 франков (отель 75 франков в день), а очень хотелось бы пожить здесь подольше, так много хотелось бы сделать, но ничего до сих пор не нарисовала, и каждый день ложусь в отчаянии и решаю уехать, а утром опять не нагляжусь на эту удивительную картину жизни»^[116]. Мы уже не раз убеждались, что Серебрякова никогда не умела справедливо оценить объем и качество своей работы. Она трудилась в Марокко необычайно успешно, сумев в самые сжатые сроки вложить в «этюды» (на самом деле — обычно вполне законченную работу) все свое мастерство и вдохновение. Недаром А. Н. Бенуа писал после возвращения Зинаиды Евгеньевны из первой поездки: «Своей коллекцией Марокко, созданной в течение всего только шестинедельного пребывания, она просто всех поразила: такая свежесть, простота, меткость, живость, столько света!»^[117]

Марокканский цикл Серебряковой состоит приблизительно из двух сотен работ — портретов (которые Зинаида Евгеньевна со свойственной ей скромностью упорно называла «этюдами»), уличных и жанровых сцен и, конечно, пейзажей, не считая беглых зарисовок. Вспоминая рассказы матери о пребывании в Марокко, Татьяна Борисовна пишет: «Соприкосновение с этим сказочным миром заставило ее забыть все неприятности, она бродила по улицам Марракеша и Феса и рисовала, рисовала... Рисовала так жадно, так много, что ей не хватило бумаги, которую она взяла с собой, и Катюша выслала ей еще партию (речь идет о второй поездке. — А. Р.). В этот период она работала буквально молниеносно. Эта молниеносность была вызвана тем, что Коран запрещает людям позировать, и ей с трудом удавалось за небольшую плату “ловить” модель. Она рассказывала мне, что больше тридцати минут не трудилась ни над одним пастельным портретом, а ведь каждый ее набросок является законченным произведением искусства! Ее привлекала гордая поступь, осанка арабов, стройность их фигур и декоративность бурнусов и одеяний»^[118]. Несомненно, что в создании великолепной серии отнюдь не «набросков» или «этюдов», а вполне законченных портретов ей помогал и ее, по выражению Е. Е. Лансере, «специальный портретный талант», и выработанная — благодаря созданию портретов вечно находившихся в движении, занятых трудом крестьянок в Нескучном, пастельных зарисовок торопящихся на репетиции или спектакль балерин в Петрограде и изображений капризных и неусидчивых светских дам в европейских городах — способность работать с предельной сосредоточенностью и

быстротой.

Портреты, созданные Серебряковой в Марокко, заставляют вспомнить ее «крестьянские» работы, сходные с ними не столько по композиционному или живописному решению, сколько по глубокому, органически присущему автору уважению к человеческой личности, отодвигающему на второй план даже необычность и неожиданность сюжета, обстановки или самой модели.

Может быть, в целом портреты, исполненные во время второго марокканского путешествия, в 1932 году, более закончены, продуманы и проработаны. Хотя написанный в 1928 году «Марокканец-водонос» с тщательно переданным задумчивым взглядом, бегло, но точно набросанным пейзажем с пальмами, кипарисом и горной цепью Атласа на горизонте, более чем убедителен и предельно живописен. В других работах — как и во многих «европейских» портретах, заказных и «дружеских», — художница лишь бегло намечает фон, сосредоточиваясь на модели, особое внимание уделяя выражению ее лица.

Пожалуй, более этюдный характер носит пастель «Три марокканки» (1928). Задача запечатлеть в короткий срок трех молодых женщин, сидящих на земле в непринужденных позах, была очень трудной. Однако Зинаиде Евгеньевне блестяще удалось в живом «тройном портрете» схватить все характерные черты, выражения лиц и позы простых аборигенок. Художница нашла прекрасное колористическое решение, очень сложное из-за разнообразия цветов одежды моделей, но вместе с тем гармонично уравновешенное. Очень удачна «Девочка с барабаном» (1928), где юная модель, замороженная, очевидно, необычной европейской внешностью художницы, дала ей возможность внимательно проштудировать свою позу, жесты, детали одежды.

Произведения, выполненные в Марракеше, Фесе и Сефру весной 1932 года, как всегда отмечены большим мастерством — несмотря на сопровождавшие вторую поездку неудобства, о которых Серебрякова сообщала А. Н. Бенуа: «Мне на этот раз так не повезло — солнца не было, а только дождь. И хотя здесь необычайно *pittoresque* (живописно, *фр.* — А. Р.), но одной мне трудно рисовать»^[119]. В такие моменты, когда она не работала и оставалась одна в не слишком удобной гостинице, ею овладевало уныние, сменявшееся душевным подъемом во время творчества, имевшим своим результатом создание первоклассных произведений. Примером может служить «Марокканец-юноша в синем», где с искренней симпатией переданы черты лица, руки с тонкими пальцами, непринужденная поза; особенно убедительно внимательное и

одновременно любопытное выражение глаз. Еще более отвечает требованиям, предъявляемым к портрету в самом полном смысле этого слова, работа «Студент-марокканец из Феса», где особенности национальной одежды ничуть не отвлекают внимание художника, а вслед за ним и зрителя, от утонченного облика интеллектуального юноши. Очаровательны образы молодой «Марокканки в профиль» и наивной большеглазой «Девочки в розовом».

Зинаида Евгеньевна неоднократно работала в Марокко над портретами представителей «всех рас человеческих»: негров, берберов, «совсем библейских евреев» и очень выразительных красивых евреек. В каждом случае созданные ею произведения с психологической проникновенностью передают не только внешний, часто непривычный для взгляда европейца облик, но и душевный настрой модели. С всегдашней проникновенностью пишет она негритянских и арабских детей — таких же веселых и любознательных, как позировавшие ей их русские и французские сверстники. Особенно выделяются «Марокканка в чадре с ребенком» и прекрасный портрет матери, с любовью смотрящей на маленького сына (1928).

По наброскам, сделанным на улицах Марракеша в 1928 году и Феса — в 1932-м, Серебрякова по возвращении в Париж пишет несколько работ маслом. Это отличный портрет «Негритянка в белом», весьма выразительная сценка «В дверях», изображающая двух беседующих через порог женщин, совершенно «импрессионистическая» по схваченности момента. Наиболее же значительны среди произведений, созданных после поездки в экзотическую страну, две большие работы — «Марокканка в розовом» и «Марокканка в белом». Это вполне законченные поколенные портреты-картины, где модели изображены на подробно разработанном фоне — в типичном марокканском дворике. В том и другом произведениях прочувствованы портретные характеристики, ненавязчиво подчеркнуты национальные черты. И в чисто живописном, и в содержательном отношении эти две работы особенно близки «крестьянским» женским портретам Серебряковой середины десятых годов — то же в них восхищение человеком, то же внимание к среде его существования.

Хотя Зинаида Евгеньевна в цитированном выше письме к брату жаловалась, что изображать обнаженную модель, как того хотел Броуэр, невозможно, ей все же удалось выполнить в Марокко несколько «ню». В 1928 году ей позировала негритянка, должно быть, менее скованная законом ислама; два раза моделями были марокканки арабского происхождения. Все три работы так же поэтичны и полны живописного и

человеческого обаяния, как и европейские «Обнаженные» Серебряковой, о которых речь пойдет ниже.

Среди произведений, выполненных в течение двух ее поездок, есть несколько изображений мест, где протекает повседневная жизнь марокканцев, — лавочек, двориков, кофеен. Обычно она писала их темперой — там можно было работать не так спешно, как над портретами. Эти этюды («Фонтан. Фес», «Улица Марракеша», оба 1932 года), запечатлевшие сценки на улицах и базарах, архитектурные и бытовые подробности, очень красочны, прекрасно скомпонованы, отличаются вниманием к облику и занятиям персонажей — взрослых и детей. Особый интерес для живописца представляли шумные, многолюдные восточные базары, привлекавшие Серебрякову многоцветьем товара, пестро одетыми фигурами торговцев фруктами и продавщиц чая и особенно — отдыхающими верблюдами, интересовавшими художницу, как когда-то лошади в Нескучном. Аромат пустыни, ощущаемый в этих работах, еще сильнее чувствуется в написанных темперой пейзажах.

Во время первой поездки Зинаида Евгеньевна создала — судя по ее письму Е. Е. Лансере — только три пейзажа: «Очень мне помешало, что я была одна и стеснялась и боялась уйти из города, поехать в горы Атласа и другие города Марокко, например, в Фес, который, говорят, в сто раз живописнее Марракеша»^[120]. По счастью, ей удалось побывать и в Фесе, и еще в одном городе, Сефру, в 1932 году, во время второго путешествия в Марокко. И ранние, и более поздние марокканские пейзажи, небольшие по размеру, охватывают почти всегда широкие пространства, выделяя самое главное, примечательное и характерное в природе непривычной для европейского живописца страны, позволяют увидеть и почувствовать ее своеобразную красоту. В каждой пейзажной работе — будь то «Стены и башни Марракеша» (1928), «Площадь Баб-Декакен в Фесе» (1932), «Сефру. Крыши города» (1932) или удивительный, весь розовый в бледном солнечном свете вид сверху на Марракеш (1932), — художница создает подлинную картину увиденного.

Рассматривая в целом «Марокканский цикл» Серебряковой, можно с уверенностью сказать, что, трудясь над ним, она снова обрела и вдохновенно разрабатывала — хотя, может быть, вначале и подсознательно — свою большую Тему.

Результаты поездок были представлены Серебряковой на двух выставках: в конце февраля — начале марта 1929 года в «малюсенькой комнате» галереи Бернхейма-младшего она экспонировала сорок работ, а в декабре 1932 года в галерее Шарпантье среди шестидесяти трех

выставленных произведений также сорок были «марокканские».

Выставки получили хорошие отзывы в прессе, что не могло не принести Зинаиде Евгеньевне хотя бы морального удовлетворения. Точнее и объективнее всех написал о ее работах, созданных по итогам вояжей в Марокко, Александр Бенуа, знавший и глубоко понимавший весь ее творческий путь: «Пленительна серия марокканских этюдов, и просто изумляешься, как в этих беглых набросках (производящих впечатление полной законченности) художница могла так точно и убедительно передать самую душу Востока. Одинаково убедительны как всевозможные типы, так и виды, в которых, правда, нет того палящего солнца, которое является как бы чем-то обязательным во всех ориенталистских пейзажах, но в которых зато чувствуется веяние степного простора и суровой мощи Атласа. А сколько правды и своеобразной прелести в этих розовых улицах, в этих огромных базарах, в этих пестрых гетто, в толпах торгового люда, в группах зевак и апатичных гетер. Все это в целом *Du beau documentaire* (документально, убедительно, *фр.* — *A. P.*) и в то же время *de la beauté tout court* (попросту прекрасно, *фр.* — *A. P.*). Люди такие живые, что кажется, точноходишь с ними в непосредственный контакт, точно знакомишься с ними»^[121].

Один из старейших французских критиков Камилл Моклер опубликовал в широко читаемой газете «Фигаро» статью, где назвал Серебрякову «одной из самых замечательных художниц»: «Она воспроизводит местный колорит Феса и Марракеша с подлинной достоверностью, просто и деликатно, сохраняя при этом всю силу обаяния изображаемого, что могут полностью оценить те, кто долго испытывал на себе воздействие этих неповторимых мест. В ее Востоке нет ничего общего с крикливыми рыночными куклами, которые Анри Матисс называет одалисками. У госпожи Серебряковой живописный темперамент подкреплен глубоким и упорным изучением натуры. Никогда еще современное Марокко не было увидено и воспето лучше. И как мы должны быть довольны, что среди окружающей нас посредственности можно встретить талант такой величины»^[122]. Оставим на совести Моклера, предел восприятия и понимания которого не простирался дальше искусства импрессионистов, оценку живописи великого Матисса; но то, что сказано им непосредственно о Серебряковой, безусловно, справедливо.

Повседневность

Время между двумя поездками в Марокко и последовавшие за ним годы — до начала Второй мировой войны — были для Серебряковой достаточно плодотворными в творческом отношении, но при этом очень тяжелыми в житейском, повседневном, особенно же в моральном плане. Снова постоянно не хватало денег — количество заказов на портреты уменьшилось вследствие охватившего весь западный мир и затронувшего все сферы жизни грандиозного экономического кризиса конца двадцатых — начала тридцатых годов. Кроме того, на душевном состоянии Зинаиды Евгеньевны сказывались тревожащие политические события. Забегая вперед отметим, что очень близко к сердцу она приняла известия о гражданской войне в Испании: «Страшно становится за человечество — никакого “прогресса”, варварство... вовсю! Разрушаются дивные памятники искусства, а жизнь людская вообще не ставится в грош!»; «Мы не бываем в кино — теперь показывают войну в Испании (это страшно!) и непонятно, в какое время мы живем!» — писала она сыну и дочери в Ленинград^[123].

Вскоре после возвращения из второй поездки в Марокко Серебрякова получает от дочери Татьяны сообщения сперва о болезни, а затем о смерти Екатерины Николаевны. «Одна цель у меня была в жизни, один смысл — увидеть, услышать, дожидаться моей Бабули, самой чудной на свете, с которой ничто не может сравниться... И зачем я так эгоистично покинула вас и ее, мою ненаглядную, когда все сердце, вся душа связана с вами! Я давно, давно томительно мучилась этим страхом все потерять с Бабулей, и вот это свершилось. Ты права, что только в работе, в суе жизни можно заглушить горе», — пишет Зинаида Евгеньевна дочери 14 марта 1933 года^[124]. Чувство невольной вины перед матерью и глубокая печаль о ней никогда с тех пор не покидали Зинаиду Евгеньевну.

Конечно, жизнь ее сильно скрашивало присутствие Шуры и Кати, делавших безусловные успехи на живописном поприще. Александр к середине тридцатых годов стал уже известным профессиональным художником-пейзажистом и живописцем интерьеров, часто очень интересных в историческом отношении. Кроме того, он являлся, как теперь говорят, дизайнером — проектировал оформление интерьеров; занимался книжной графикой, в том числе детской книгой; работал художником в кинематографе, а позднее и в театре (впрочем, в театре он начинал работать

еще в юности, помогая в театрально-декорационных работах Николаю Александровичу Бенуа — сыну «дяди Шуры»; тот вскоре стал декоратором миланской оперы Ла Скала, а затем в течение многих лет был ее главным художником). Среди его работ — декоративные панно для Музея прикладных искусств и других заказчиков. Постепенно заработки Александра Борисовича становились основным вкладом в семейный бюджет Серебряковых, что в какой-то мере задевало Зинаиду Евгеньевну, привыкшую, что от нее зависит материальное положение семьи. Катя тоже оказалась многообещающим живописцем: писала тонкие, поэтичные пейзажи, в частности — во время поездок в Англию, и с большим вкусом решенные натюрморты. Особенно же она увлекалась миниатюрной живописью и скульптурой и занималась изготовлением очаровательных, хотя и очень трудоемких, макетов исторических интерьеров. А главное — Екатерина Борисовна была воистину верной подругой матери: вместе с нею посещала музеи и выставки, сопровождала ее во всех поездках по Франции и за границу. Она очень бережно относилась к Зинаиде Евгеньевне, стараясь избавить ее от всяческих бытовых забот.

Впрочем, «жизненной прозы» по-прежнему оставалось предостаточно. Так, в 1933 году пришлось в очередной раз менять жилье. «Вся эта зима у меня пропала начисто из-за неустанных поисков квартиры, — пишет Зинаида Евгеньевна брату Евгению, — наша нам дорога, и я думала найти дешевле и, главное, чтобы не быть всем вместе в одной комнате: характеры у всех нас нервные, озлобленные (кстати, в интервью, данном М. Мейлаху, Екатерина Борисовна подчеркивает, что у матери был «очень легкий характер». — А. Р.), и мы все друг другу мешаем». Это отнюдь не противоречило взаимной любви и преданности членов семьи Серебряковой; просто все трое должны были иметь возможность работать. Именно эта позиция была решающей при рассмотрении вариантов смены квартиры: «Увы, ничего не нашла лучшего, но все же решили переехать в другое ателье (где будет хотя меньше места и некоторого комфорта...), но которое мы сможем разделить на две половины: Шура и мне с Катей»^[125]. В квартире, нанятой на улице Бланш на Монмартре и запечатленной тогда же в двух пастелях Зинаиды Евгеньевны, Серебряковы прожили до переезда в 1939 году в дом 31 по улице Кампань-Премьер на Монпарнасе, построенный в 1911–1912 годах архитектором Андре Арфидсоном в стиле модерн. В этом здании, предназначенном специально для художников, Серебряковы первоначально снимали мастерскую на третьем этаже; но когда у дома появился новый владелец, предложивший им купить помещение, чего они не могли сделать, они переселились на последний,

четвертый этаж. Там до сих пор живет Екатерина Борисовна Серебрякова. Недлинная улица Кампань-Премьер, соединяющая бульвары Монпарнас и Распайль, была в своем роде знаменитой: на ней постоянно селились художники, в том числе такие крупные, как А. Модильяни и Д. Кирико. А в маленьком отеле «Истрия», в двух шагах от обители Серебряковых, в двадцатых годах останавливался Маяковский во время своих наездов в Париж. В самом же доме 31 жил американский живописец, график и скульптор Ман Рэй, во время своего двадцатилетнего пребывания в Париже (1921–1940) прославившийся в первую очередь как фотограф и кинооператор. Но и в квартире на улице Бланш, и в прекрасной мастерской с тремя примыкавшими к ней жилыми комнатками на улице Кампань-Премьер Серебряковы жили так же уединенно и замкнуто, как всегда, в течение всех парижских лет. Виделись — во всяком случае Зинаида Евгеньевна и Катя — лишь с подругами последней и немногими русскими дамами и, конечно, с семьей дяди Шуры, и то не слишком часто, чтобы не мешать его напряженной работе, да иногда у него же встречались с его друзьями. Пожалуй, чаще всего Серебряковы общались с Константином Сомовым, всегда с теплотой относившимся к Зинаиде Евгеньевне — живописцу и человеку. С французскими же коллегами-художниками у Зинаиды Евгеньевны никаких отношений за столь длительное время пребывания в Париже так и не возникло. Александр Борисович был более общителен, благодаря своей очень интенсивной работе постоянно встречался с заказчиками — главным образом французами, а также с архитекторами, графиками и с музейщиками. Незадолго до войны он снял себе отдельную мастерскую в другом конце города, где мог спокойно работать, не мешая матери и сестре.

Путешествия. Пейзажи

От тридцатых годов, как и от других периодов творчества Серебряковой, несмотря на все житейские трудности и постоянный во второй половине ее жизни душевный дискомфорт, сохранилось огромное количество работ: живописных — выполненных маслом, темперой, пастелью — и рисунков, по художественным достоинствам не уступающих ее произведениям российского периода. Хотя конечно же среди них, по обстоятельствам ее трудной жизни в эмиграции, не было таких выдающихся, монументально-декоративных и одновременно реалистических, по самой своей сути новаторских произведений, как «Жатва», «Беление холста» или «Спящая крестьянка». За это десятилетие ею были созданы заказные и «свободные» портреты, изображения обнаженной натуры, натюрморты (хотя этот жанр будет особенно привлекать ее позднее); совершенно своеобразные работы, запечатлевшие классическую скульптуру Лувра; большое количество пейзажей, написанных главным образом, во время летних путешествий. Об одной из вершин ее живописных достижений этого времени — «Марокканской сюите» — мы уже говорили.

После приезда Кати для Зинаиды Евгеньевны стало легче, чем в первые парижские годы, совершать дальние поездки. В это время они неоднократно ездят в Италию, Швейцарию и даже на Корсику (которая, впрочем, их сильно разочаровала), посещают родственников в Англии, сравнительно часто путешествуют по Южной Франции и всегда привлекавшей художницу Бретани. Каждый такой вояж требовал не только денег, но и тщательной подготовки — сборов, экипировки и просто большого напряжения физических сил. Чтобы дать некоторое представление об обстоятельствах отправления в эти поездки, приведем отрывок из письма Серебряковой. Зинаида Евгеньевна сетовала: «Мое “художество” берет столько места и тяжести — мольберт складной, три пlying (складных стула. — А. Р.), папки, подрамники, холсты, краски, пастель, темпера и т. д.!!! Это ужасно, когда не знаешь точно места и надо будет странствовать по отелям»^[126]. Каждый раз после возвращения из поездок, более или менее удачных по обстоятельствам, их сопровождавшим, Зинаида Евгеньевна жаловалась, что «ничего не сделала»; а между тем привозимые ею работы отличались той же проникновенностью, той же искренностью восприятия жизни и,

безусловно, тем же блестящим мастерством, что и произведения ранних лет. Здесь уместно вспомнить слова замечательного поэта и критика Владислава Ходасевича: «Мастерство есть необходимое условие таланта и верный его показатель. “Я поэт, но холодное мастерство мне чуждо”, — эта формула не так уж давно изобретена бездарностями для самоутешения»^[127].

Вернемся, однако, непосредственно к серебряковской живописи этих лет. Очень плодотворными были поездки Серебряковой на юг Франции, где она впервые побывала в сентябре 1927 года, провожая Е. Е. Лансере в Марсель. Следующим летом она повторяет поездку в Кассис, где создает несколько очень удачных пейзажей, в том числе «Крыши Кассиса» и «Дорогу»; на последнем среди зеленеющих холмов уходит к дальнему горному хребту проселочная дорога, делающая крутой поворот. В этих работах пространство изображено не «по-этнодному», а с «картинной» продуманностью и уравниженностью.

Летние месяцы 1930 года все парижское семейство Серебряковых провело в Коллиуре (а до этого — в Ментоне), хотя поездка и обошлась, при всегдашней их стесненности в средствах, недешево. Письмо Зинаиды Евгеньевны в Ленинград выразительно рисует повседневный «летний» образ жизни семьи: «Мы пробудем здесь до конца сентября, дни стоят еще теплые, днем жарко, но мы с Катюшей мало купаемся, все из-за глупой застенчивости, т. к. на пляже масса народу, но Шурик наслаждается и научился хорошо плавать. Он рисует целыми днями, без усталости. Часто недоволен своими вещами и ужасно раздражается, и тогда они с Катюшей сцепляются из-за пустяков и ужасно меня огорчают резкими характерами (верно, оба пошли в меня, а не в Боречку!)»^[128].

Сама же Зинаида Евгеньевна работает ежедневно: изображает морской порт Коллиура в разных ракурсах — то с нагромождением барок, то с более упорядоченной линией прогулочных лодок с яркими трехцветными флагами, то с рыбаками, растягивающимися на берегу сети. Пишет она и развалины средневековой крепости, уходящую вниз «Улочку с пальмой», Катю на обширной террасе, с которой открывается вид на горные цепи, присутствующие почти всегда на коллиурских пейзажах. Все пейзажи, созданные в Коллиуре и Ментоне, наполнены дыханием моря и солнечным светом, все ясны и оптимистичны, как и написанное тогда же изображение плодов груш на ветках грушевого дерева, полных жизненных соков, — яркий образец слияния жанров, в данном случае — натюрморта с пейзажем.

Большинство пейзажей юга Франции, Италии, Швейцарии, Англии самым подходом живописца к предмету изображения отличаются от упомянутых выше «бретонских» работ, в которых («Рынок», «Уличка в Пон-л'Аббе», дворики ферм) зримо или незримо присутствует человек в своей повседневной жизни, обыденных занятиях, что подчеркивается характерными деталями и известной замкнутостью композиции. В «итальянских» же темперах и пастелях 1932 года и более поздних лет, независимо от размера (по большей части небольшого), ощущается особая, серебряковская «картинность» видения, выраженная и в широком охвате пространства, и в четкой и точной соразмерности «чистого» натурального пейзажа с архитектурой, и в блестящем решении дальних планов, будь то горная цепь или открытый взгляду горизонт. В них ясно чувствуется блестящее умение живописца запечатлеть великолепную «историчность» пустынной городской площади Ассизи или еще более ощущаемую «многовековость» знаменитого флорентийского моста Понте Веккио. Особенно впечатляет картинное пространственное решение в панораме Ассизи с колокольнями, башнями и куполами на фоне тонущей в голубоватых облаках горной цепи, а также в пейзаже «Буджиано. Панорама долины».

Одной из характерных особенностей творчества Серебряковой было почти полное отсутствие в ее живописном наследии «городского» пейзажа — точнее, пейзажей современного города. Как и в российский период, ее на протяжении всей жизни за границей не влекут «виды» городов — даже такого восхитительного, как Париж, или такого интересного в своем разнообразии, как Лондон. Вспомним, что и законченных, разработанных пейзажей любимого Петербурга — Петрограда у нее очень мало. Пожалуй, в этом жанре выделяются лишь превосходный петроградский «Вид на Петропавловскую крепость» (1921) и впечатляющий парижский «Вид из метро» (1926). Город присутствует в ее творчестве — главным образом в быстрых альбомных зарисовках — в качестве вида из окна или места пребывания прохожих. Работать на улицах города ей мешает застенчивость. Но главной причиной отсутствия желания писать Париж или любой другой большой город в его, так сказать, урбанистическом облике, было своеобразное внутреннее неприятие Серебряковой всей сложной структуры жизни современного мегаполиса, оттолкнувшей и даже испугавшей ее чуткую натуру живописца. Если она и пишет пейзажи в Париже, то по преимуществу Люксембургский сад или парк Тюильри, где на фоне мощных деревьев, всегда любовно изображаемых Серебряковой, играют дети и отдыхают пожилые люди. Все эти работы, выполненные обычно

темперой, пронизывает тонкое ощущение поэтичности, присущей именно парижскому «парковому» пейзажу с его особой грацией, шармом и свободой.

Портреты. «Новые жанры»

Серебрякова постоянно упоминает в письмах о работе над заказными портретами. Заказчиками обычно были русские эмигранты, жившие не только в Париже, но и во французской провинции, а также в Англии, Швейцарии, Бельгии. Как правило, художница работала пастелью — этой «быстрой» техникой она владела блестяще, что доказала еще в начале двадцатых годов великолепными портретами балерин; кроме того, у моделей не хватало терпения, чтобы позировать подолгу. Иногда она писала маслом по бумаге, чтобы не заниматься подготовительной работой — грунтовкой холста, что становилось ей все труднее. И всегда ее мастерство давало ей возможность воплотить с удивительной проникновенностью душевное состояние модели, подчеркивая самые привлекательные ее черты. Ирония, а тем более сарказм не были присущи ее восприятию портретируемого. Именно этим, а вовсе не сознательным или бессознательным приукрашиванием, можно объяснить особенность искусства Серебряковой, выражающуюся в том, что на портретах ее модели — особенно женские — выглядят подчас моложе своих лет и, как правило, очень привлекательны. Таковы портреты М. Бутаковой, второй дочери А. Н. Бенуа Е. А. Браславской, С. А. Говорухо-Отрок (1934), Анны Александровны Черкесовой-Бенуа (по-домашнему Ати) в широкополой шляпе (1938), графини Р. Зубовой (1939). Таковы и превосходные, точные по характеристике мужские портреты, в том числе — несколько вариантов портрета верного друга Зинаиды Евгеньевны еще с «харьковских» времен, известного коллекционера Е. И. Шапиро, позднее, уже в шестидесятые — семидесятые годы часто бывавшего в Ленинграде и завещавшего Эрмитажу часть своей коллекции «малых голландцев». В 30-е годы, да и следующие десятилетия Зинаида Евгеньевна писала портреты друзей и заказчиков, обычно погрудные или поясные, без особых композиционных «затей»; но зато позы и повороты были так точно подсмотрены, характерны, что кажутся единственно возможными. Одна из особенностей творчества художницы, проявлявшаяся в работе и над «свободными», и над заказными портретами, была непосредственно связана с ее необычно настойчивым характером и всегдашней неудовлетворенностью сделанным: если была возможность, она писала свою модель дважды, а то и трижды, все глубже вникая в душевный настрой человека, все внимательнее изучая его черты.

На протяжении всех «эмигрантских» лет Серебрякова неоднократно

писала живших с ней сына и дочь. Правда, к середине тридцатых годов, когда дети стали уже самостоятельными, профессиональными художниками, а Катя, кроме того, вела их семейное хозяйство, усадить их позировать становилось все труднее. В 1938 году был написан очень скромный — в темных тонах, — но вместе с тем выразительный портрет взрослого (31-летнего) сына, погруженного в чтение и потому не смотрящего на художника или зрителя.

Особенно много сохранилось карандашных зарисовок Кати (Екатерины Борисовны) — то читающей, то работающей над своими миниатюрными скульптурами, то спящей. Ее изображения, написанные маслом, наверняка создававшиеся без того напряжения и вынужденной поспешности, что сопровождали обычно работу над заказными портретами, запечатлевают вдумчивое наблюдение Зинаиды Евгеньевны за внешним и духовным развитием дочери. Она писала Катю и в парижской мастерской, и во время совместных поездок в Бретань, на юг Франции, в Италию; на фоне пейзажа, на пляже, в интерьере. Несколько нарушая хронологию нашего повествования, отметим, что особое место среди этих работ занимает относительно поздний (1945) портрет спящей Кати, прекрасный по естественности и мастерскому воплощению состояния покоя и полной отрешенности от внешнего мира, что дало Серебряковой возможность с особой чуткостью передать облик самого душевно близкого ей человека. Лишь в последнее десятилетие своей жизни она смогла написать портреты двух других своих детей — Татьяны и Евгения, к тому времени уже не очень молодых, — которые только в шестидесятые годы, после почти сорокалетней разлуки с матерью, смогли приехать в Париж, чтобы повидаться с нею.

В течение долгих эмигрантских лет Серебрякову неотступно мучило желание, особенно обострившееся во время летних поездок, когда художница соприкасалась со столь любимой ею сельской жизнью, хотя и не очень похожей на знакомую ей по Нескучному жизнь русских крестьян. Речь идет о желании создать *картину*, разрабатывать дальше ту тему, что так блестяще была начата ею в десятиные годы в «Бане», «Жатве» и «Белении холста» и отчасти продолжена в «балетной сюите» в начале двадцатых годов. В письмах разных лет постоянно звучит эта всегда таившаяся в душе Серебряковой мечта, осуществлению которой мешали условия жизни: кратковременность и дороговизна творческих поездок, необходимость постоянно думать о заработке, да и бытовое неустройство, препятствующее спокойной работе над большими композициями. Достаточно вспомнить, как напряженно, ни на что не отвлекаясь, постоянно варьируя живописные

решения, трудилась она в молодости над своими картинами. В переписке Зинаиды Евгеньевны со старшей дочерью постоянно прорываются сетования на невозможность полностью выразить себя. В письме, отправленном ею Татьяне Борисовне в 1935 году из Эстена на юге Франции, куда она приехала на сезон сбора винограда, очень привлекавший ее особой живописностью, восхищение («Нет ничего декоративнее и красивее виноградных лоз и тяжелых кистей и полных ими корзин») соседствует с жалобой: «А чтобы рисовать картины, конечно, и думать нечего — все неудобно, все трудно “уловить”, позировать же не заставишь никого»^[129]. И горькой заключительной нотой звучат ее слова, написанные в 1962 году, за пять лет до смерти: «Вот если бы все было иначе в моей жизни и я могла бы рисовать то, что люблю, то есть красоту “крестьянской” жизни, “венециановские сюжеты”, все было бы иначе»^[130]. Но вместо больших монументально-декоративных композиций, мастером которых показала себя Серебрякова в молодости, ей пришлось на протяжении многих лет, проведенных вдали от Родины, довольствоваться тем, что раньше было хотя и очень важным, но, скорее, «сопутствующим» делом, — портретами тружеников, живших любимой ею простой жизнью, но уже в других странах, других обстоятельствах. И среди работ художницы, созданных в эмиграции, появляются портреты особого рода — почти перерастающие в композиционную картину, напоминающие созданные в Петрограде изображения ее юных дочерей, занятых хозяйством. К ним можно причислить написанную вскоре после приезда в Париж «Булочницу с улицы Лепик», где натюрморт из разложенных на прилавке пирожных и бриошей занимает ровно половину холста и при этом не отвлекает взгляда зрителя от характерного, энергичного лица молодой женщины. Выдержанный в золотисто-охристых тонах колорит с включением желтого и оттенков киновари поддерживает общую бодрую мелодию этого необычного «портрета-натюрморта». Одной из самых характерных работ такого плана можно считать «Торговку овощами», написанную в Ницце в 1931 году: перед загорелой, плотной, добродушно улыбающейся южанкой — прекрасно разработанный натюрморт из овощей — темно-синих глянцевитых баклажанов, ярко-красных помидоров, пучков лука и трав различных оттенков зеленого. Лежащие на первый взгляд в естественном беспорядке овощи здесь также занимают половину холста, причем их цвет и формы детально проработаны. «Торговка» написана маслом, как и «Булочница»; модель, очевидно, позировала достаточно продолжительное время, либо художница по уличным наброскам или этюду

заканчивала работу дома. Впечатление от этого «портрета-натюрморта», написанного энергично и крепко, удивительно бодрое. К аналогичным произведениям, в которых происходит слияние жанров, принадлежит и «Итальянская крестьянка в винограднике» 1936 года, где смуглая черноволосая женщина с корзиной за плечами, в таком же синем скромном платье, как «Торговка овощами», и с тем же южным типом лица изображена с темными налитыми гроздьями винограда, которые так нравились Зинаиде Евгеньевне.

Несколько отступив от логики повествования, добавим, что тогда же Серебряковой был написан великолепный виноградный куст. Получилось нечто среднее между пейзажем и натюрмортом, где розоватые и желто-зеленые гроздья спелого винограда не срезаны с веток, а живут своей жизнью, окруженные листьями и вьющимися побегами. К работам, где один жанр как бы поддерживается другим (в данном случае натюрморт заставляет еще музыкальнее звучать пейзаж), принадлежит и написанная в 1931 году в Ментоне «Корзина с виноградом на окне». Здесь все гармонично, и пейзаж за распахнутым окном, со светлыми домами, зеленью дерева и покрытой снегом горной вершиной вдаль помогает особенно остро ощутить прелесть сочных виноградных гроздьев на первом плане. Приходится лишь посетовать, что огромное количество произведений, относящихся к жанру натюрморта, не соответствует самому его определению (*Naturemorte* — по-французски «мертвая натура»); значительно точнее отражает их суть немецкое название *Stilleben* («тихая жизнь»).

Ничуть не менее усиленно, чем во время отъездов из Парижа, Зинаида Евгеньевна трудилась в зимние месяцы и весной (до наступления летней жары, когда в городе становилось нечем дышать) у себя на улице Бланш, а затем в мастерской на Кампань-Премьер. Как обычно, много сил отнимала у нее работа над заказными портретами. Но в оставшееся время ей удавалось работать и «для души». Так, возвращаясь к излюбленным темам «российских» лет, Серебрякова пишет обнаженную натуру. Вскоре по приезде в Париж она работает над вариантом «Бани»; но, очевидно, ощущаемое ею самой несоответствие сюжета и образной системы всему совершенно иному стилю существования приводит, по существу, к отказу от серьезной разработки этой темы, хотя картина и была показана на выставке у Шарпантье. В тридцатые же годы и последующие десятилетия Зинаида Евгеньевна обращается к изображению обнаженных девушек, не стараясь найти своим работам «тематическое оправдание» в сюжетах, связанных с купанием, баней или взятых из мифологии. Об этих,

достаточно многочисленных «бесподобных нагих фигурах Серебряковой», для которых позировали не профессиональные натурщицы, а знакомые, «милые русские девицы», согласившиеся «служить моделями»^[131], хочется сказать словами Александра Бенуа: «В этих этюдах нагого женского тела живет не чувственность вообще, а нечто специфическое, знакомое нам из нашей же литературы, из нашей же музыки, из наших личных переживаний. Это поистине плоть от нашей плоти. Здесь та нега, та какая-то близость и домашность Эроса, которые все же заманчивее, тоньше, а подчас и коварнее, опаснее, нежели то, что обрел Гоген на Таити, и за поисками чего, вслед за Лоти отправились искать по всему белому, желтому и черному свету блазировавшиеся, избаловавшиеся у себя дома европейцы»^[132]. «Обнаженные» Серебряковой непосредственны, откровенны в своей естественной красоте и вместе с тем полны особой грации и изысканности, свойственных авторскому восприятию, ставшему со временем еще более утонченным, чем в период ранней «Бани». Особую гармоничность и ясную прелесть являет сюита изображений спящих девушек, в которых ощущается удивительная связь физического и духовного начал.

К этому же времени относится сравнительно небольшой цикл работ, задуманных самой Зинаидой Сергеевной, недооценивавшей свое мастерство, как почти учебные штудии, но оказавшихся, по сути, новым словом в искусстве. Осенью 1934 года она пишет Татьяне Борисовне, к тому времени тоже посвятившей себя живописи, главным образом театральной: «Мы с Катюшей ходим второй день по утрам в Музей Лувра — рисуем скульптуры XVII века — это полезная практика — все думаю наверстать свою безграмотность рисунка. Позволяют там рисовать всего с 10 до 1 ч[аса] дня, т[ак] ч[то] ничего не успеваешь сделать»^[133]. На самом же деле, пользуясь тем преимуществом, что эти прекрасные модели были неподвижными и не устающими, Серебрякова с увлечением создает в течение 1934–1936 годов отнюдь не учебные «рисунки», а произведения первоклассной живописи пастелью, подчеркивающие и раскрывающие достоинства прекрасных скульптур. Невольно вспоминаются слова из статьи А. Н. Бенуа, посвященные последней парижской персональной выставке Серебряковой в 1938 году: «Когда любишь эти работы... становится как-то завидно, что вот художница “догадалась” найти себе таких “чудесных натурщиков”. Какое наслаждение должна была она испытывать, разбираясь в лепке этих гениальнейших скульптур, и как это ее наслаждение выразилось со всей виртуозностью в технике, с которой

головы исполнены!.. В передаче З. Серебряковой эта серия луврских бюстов превратилась в чудесную портретную галерею, но и каждая в отдельности из этих “скульптур” — чудесная картина, чудесное произведение живописи, которое на любой стене и в любом окружении должно производить свойственное таланту художницы впечатление “благородной гармонии”»^[134].

«Мануар не погиб!»

К середине тридцатых годов относится важная для понимания искусства Серебряковой работа, принесшая ей и творческие радости, и творческие муки, и увеличившая бытовые трудности. Эта работа, надолго забытая, является важной главой в «книге жизни» художницы.

В 1934 году бельгийский барон Жан де Броуэр, организовавший за несколько лет до того обе поездки Серебряковой в Марокко, задумал строительство виллы близ французской границы, между городами Валансьен и Монс. Восхищаясь живописью Зинаиды Евгеньевны и получившими к тому времени известность декоративными панно-картами ее сына Александра, Броуэр заказал им живописное оформление большого холла первого этажа виллы. Вот что писал об этом А. Б. Серебряков в октябре 1966 года, когда интерес в Советском Союзе к творчеству его матери, особенно к работам эмигрантского периода, дотоле неизвестным на родине, резко возрос благодаря ее выставке, прошедшей в Москве, Киеве и Ленинграде: «Эта дача была построена в провинции Бельгии, называющейся Эно. <...> Местечко это называется Помрейль. Дом-дача стояла среди леса и называлась Мануар дю Реле. Внутренность этой двухэтажной дачи была сделана в народном стиле Бельгии — потолки с деревянными балками, внизу “плинтус” (очевидно, имеются в виду деревянные панели. — А. Р.) высотой в два метра (приблизительно) и над ним была помещена роспись — фигуры, сделанные моей мамой. Весь же остальной фон состоял из очертаний географических карт, находящихся в “картушах”. Фигуры, сделанные мамой, были четыре лежащих (в четырех углах залы) и четыре стоящих в нишах (между окнами). Над двумя дверьми были “картуши” с глобусом, книгами и другими инструментами, которые поддерживали дети. Все эти фигуры были, конечно, аллегорическими — изображали “изобилие”, “воду”, “науку” и т. п. <...> Очертания карт (почти без имен, т. е. без надписей) изображали берега Бельгии, берега Марокко, берега Индии и т. п. Тема эта была выбрана г-ном де Броуэром потому, что он путешествовал по всему свету и имел дела в Марокко, в Индии, не говоря уже о Бельгии. Весь цвет этой росписи был сероохристый, фигуры цвета тела, а карты (написанные Александром Борисовичем. — А. Р.) бледно-зеленоватые. Двери, плинтус и балки потолка — коричневые, деревянные».

Серебряковы были убеждены, что росписи оказались утраченными:

«Увы!.. эта работа была сделана почти перед самой войной 1939–1944 годов... и затем бои прошли в этих местах! <...> Мы совсем потеряли сообщение с г-ном де Броуэром и, как нам сказали, он и его жена скончались в годы войны. <...> Что стало с этой дачей — мы никак не могли узнать!!»^[135] Эта неизвестность — отсутствие информации о судьбе большой, многолетней и очень трудоемкой работы — была, конечно, горька для Серебряковой. Подлинная судьба оформления виллы была установлена только в наши дни, всего несколько лет назад, благодаря энергии исследователя искусства русской эмиграции Н. А. Авдюшевой-Леконт, обнаружившей не погибший, хотя и пострадавший от времени Мануар с полностью сохранившейся живописной декорировкой (ею же прекрасно проанализированной). В письме от 17 января 2003 года к автору этой книги Авдюшева-Леконт писала: «Деревянные панели и другие украшения из дерева частично утрачены. <...> Лишь холсты Зинаиды Евгеньевны, словно заколдованные, остались неприкосновенны». Чтобы не возвращаться к вопросу о местонахождении росписей Серебряковой, необходимо сообщить, что они были приобретены владельцами московской галереи «Триумф» и экспонированы в октябре 2007 года на выставке «Зинаида Серебрякова. Обнаженные» в Русском музее (Санкт-Петербург).

Работа над живописными панно длилась весь 1936 год и первую половину 1937-го, но шла не очень гладко. В одном из писем, отправленных в Москву дочери (Татьяна Борисовна была в то время уже художником МХАТа), Зинаида Евгеньевна сообщает: «Ужасно, как я задержалась с этой работой и как она мне не дается!» Спустя несколько дней она опять сетует: «Я все еще вожусь с моей несчастной “росписью” — как это трудно! Конечно, это “первый шаг труден”, я ведь никогда не делала чисто декоративных, рассчитанных “на отход”, вещей. Все мы страдаем от этой задержки в работе, т. к. вся мастерская завалена донельзя холстами и подрамниками, т[ак] ч[то] места никому нет»^[136]. Художница, как уже не раз говорилось, с предвзятой строгостью относилась к своим работам. Судя по ее словам, она не вспоминала ни о своих прекрасных, высоко оцененных этюдах к росписям ресторана Казанского вокзала 1916 года, ни о таком шедевре, как «Жатва», которая, собственно, и подвигла инициаторов росписи вокзала на приглашение Серебряковой принять в ней участие.

Всего ею были выполнены маслом на холсте десять работ, не считая многочисленных, как всегда, вариантов, почему-либо не удовлетворявших живописца. Четыре лежащие обнаженные, чуть прикрытые драпировками

женские фигуры располагались по углам помещенных в живописные картуши стилизованных географических карт и олицетворяли времена года. В простенках между окнами помещались вертикальные панно с аллегорическими изображениями «Правосудия», «Флоры», «Искусства» и «Света». Над двумя дверьми находились поддерживаемые «путти» (обнаженными детьми) натюрморты, включавшие инструменты науки, искусства, якоря, морские раковины. Прекрасное знание женского тела, много раз вдохновлявшего Серебрякову на создание «Бани» и «Обнаженных», и умение его «монументализировать» помогли ей блестяще справиться с нелегкой задачей, оказывающейся еще более сложной, если принять во внимание, что при написании фигур приходилось учитывать искажение их пропорций при взгляде на них зрителя, направленном снизу. Была тщательно продумана и атрибутика, необходимая для раскрытия аллегорического смысла изображаемого. Известны еще, по крайней мере, два — помимо находящегося в доме Броуэра — вполне законченных панно «Лето»: на одном лежащая женщина обращена в фас, на другом — в профиль и, соответственно, по-разному держит снопы. Превосходна и обнаженная фигура, у ног которой стоит корзина с рыбой, сама по себе представляющая великолепно написанный, как всегда у Серебряковой, натюрморт.

В целом же эта многотрудная, но прекрасная в своей законченности монументально-декоративная роспись стала не только своеобразным завершением печально несостоявшихся работ для Казанского вокзала в Москве, но и — по самой своей живописной сущности — реализацией находок «Жатвы» и «Беления холста», сочетавших в своей ясности, четкости, простоте и особой плотности форм высокий реализм с глубоко современной неоклассикой.

Недаром Е. Е. Лансере, которому сестра послала фотографии этих панно, сделав несколько замечаний, в целом оценил их очень высоко. «Так они мне понравились, — пишет он сестре. — У тебя есть именно то, чего нет вокруг: помимо выдумки то, что называют композицией. Они хороши в своей простоте исполнения, завершенности формы, поэтому монументальны и декоративны и помимо сюжета и размера. Ты так хорошо, связно, цельно понимаешь (в смысле передачи) форму предметов. У меня перед столом на стене висят две твоих работы... И вот еще недавно беседовал о рисунке и технике живописи с одним приятелем, художником из Харькова, а он и говорит (указывая на твои): “Да ведь вот то широкое, классическое понимание формы человеческого тела, которое нужно!” <...> Самую складную фигурой мне кажется “Юриспруденция” (с весами внизу).

Это панно особенно нарядно и богато заполнено, при всей простоте, скупости, так сказать, украшений, атрибутов. <...> Менее удачна фигура с атрибутами искусства: некоторая жесткость в движениях, в позах... Из лежащих менее нравится повернутая вправо с кувшином, а первым номером я поставил бы (из лежащих) — с колосьями. Завидую тебе, что ты так просто, так гибко, широко и законченно умеешь передавать тело»^[137].

Работа над росписями, столь высокими по качеству, не принесла Серебряковой настоящего удовлетворения. Когда она с Александром Борисовичем привезла панно для «примерки» в Бельгию, ее очень расстроило диссонирующее с ними общее оформление холла, в котором росписи должны были находиться: «Дом и зала своей отделкой привели меня в отчаяние, и я не думаю, чтобы мои вещи имели какой-либо смысл в таком безвкуси». Кроме того. Серебрякову беспокоили опасения — возможно, и не совсем справедливые — по поводу расчетов с заказчиком, которыми она поделилась с дочерью: барон Броуэр, как она считала, «скуп до невозможности» и «хочет меня обмошенничать»^[138]. Но главное и самое глубокое разочарование, связанное с этой работой, ждало Серебряковых в будущем — как уже говорилось, они были убеждены, что она погибла безвозвратно.

Предвоенные годы

В первой половине и середине тридцатых годов известное удовлетворение — правда, обычно лишь моральное — приносило Зинаиде Евгеньевне участие в выставках русских художников за границами Франции. Так, она экспонировала по нескольку своих работ, преимущественно портретов, пейзажей и «ню», на большой Берлинской выставке в 1930 году и на весьма представительных выставках русского эмигрантского искусства — тогда же в Белграде, в 1932 году в Риге и в 1935-м в Праге. Наряду с французскими мастерами она участвовала в организованных в 1931–1934 годах тематических портретных выставках: женских и мужских, отдельно — детских портретов. Однако она упорно отказывалась в тридцатые годы экспонировать свои работы в Осеннем салоне, несмотря на то, что там выставлялись многие русские художники, в том числе «дядя Шура», который «посылает в Осенний салон много вещей», и его дочь Леля Браславская, «сделавшаяся, кажется, по-настоящему художницей». «Я не знаю, — пишет Зинаида Евгеньевна дочери, — отчего я не пытаюсь выставлять в Салоне», — но тут же сама объясняет причины: «Нет никакой энергии хлопотать о принятии, а если послать без протекции — повесят невозможным образом скверно, и среди 3000 картин ужасного качества все равно пропадешь. А, главное, нет веры, что кто-нибудь оценит и “отличит”»^[139].

Конечно, намного более важными для художника являются его персональные выставки. Очень представительная выставка Серебряковой — на ней было экспонировано около семидесяти ее портретов и пейзажей — была открыта в самом конце декабря 1930 года в галерее Шарпантье; еще две прошли в конце следующего года в Бельгии — в Антверпене и Брюсселе; правда, на последней она выставлялась совместно с Д. Д. Бушеном, живопись которого не слишком высоко ценила (впрочем, их работы экспонировались отдельно). Несомненно, очень значительным художественным событием стала выставка у Шарпантье в декабре 1932 года, где были показаны шестьдесят три работы, в том числе сорок марокканских, созданных во время ее весенней поездки в Марракеш, Фес и Сефру. Эта выставка, как уже говорилось, имела большой успех, вызвала приведенный выше восторженный отзыв К. Моклера. Правда, А. Н. Бенуа в одном из «Художественных писем», публикуемых парижской газетой «Последние новости», чрезвычайно высоко ставя «Марокканский цикл»

Серебряковой, все же делал оговорку, что ему ближе ее «европейские» работы; но он вообще предпочитал «милую, родную Европу всему чужому»^[140]. В парижской галерее Шарпантье в начале 1938 года с большим успехом прошла ее последняя персональная выставка.

Как и ранее, Зинаида Евгеньевна посещает — в основном в сопровождении Екатерины Борисовны — великолепные выставки, устраиваемые в Париже: итальянскую ретроспективу, выставку Рубенса и многие другие. Она пишет старшей дочери в Москву о новой, значительно пополнившейся экспозиции в Лувре восхищавшей ее французской миниатюры, с восторгом рассказывает о персональных выставках А. Гро, К. Коро, «дивного мастера» Э. Дега; делится впечатлениями о выставке английских художников: «Пейзажи Констебля... — просто поразительны — какой импрессионизм!» Покидая Париж, совершая летние путешествия за пределы Франции, она не прекращала ходить по музеям и выставкам. К примеру, экспозицию живописи из мадридского Прадо она увидела во время поездки в Швейцарию.

Но все же художественным центром Европы оставался Париж. «Вот это привилегия Парижа — большие, чудные выставки картин»^[141], — пишет Серебрякова, имея в виду, конечно, экспозиции искусства классического. Ведь она все с той же — а возможно, даже с большей — упрямой непримиримостью отвергает все без различия современные искания, не принимая даже искусство великого П. Сезанна, не говоря уже о далеко ушедшей от традиционного реализма, но гармоничной и продуманной живописи Р. Дюфи или изысканных произведениях Мари Лорансен.

Ее же собственное искусство, оставаясь свободным — в пределах полнокровного и достаточно широко понимаемого ею реализма, — не теряет свежести и непосредственности, что видно и по созданным в эти годы портретам, пейзажам, «Обнаженным», пастелям со скульптур. Колоссальная работоспособность Серебряковой, несмотря на ее жалобы в письмах, не изменила ей с годами. Ее существование по-прежнему шло в двух, не соприкасающихся между собой, обособленных сферах: **искусстве** и **остальной жизни**, что можно определить как соотношение **Бытия** и **быта**, обозначаемого ею как «суета сует». Эти годы ее жизни с особой ясностью показывали, что ее душа состояла из двух не сливающихся сущностей, двух ипостасей: **художника и женщины в трудно переносимой ею повседневности**. Правда, справедливости ради нужно отметить, что в те моменты, когда необходимо было, преодолевая себя,

проявить особую настойчивость и решительность, Серебрякова могла быть сильной, мужественной, какой и показала себя при отъезде из Нескучного в 1919 году, во время тяжелого возвращения с четырьмя детьми и пожилой матерью из Харькова в Петроград в конце 1920 года или, по сути, вынужденного отъезда во Францию. Наиболее ярко это качество проявлялось, когда дело касалось искусства, — в частности, во время дальних, совершаемых в одиночестве поездок, особенно в Марокко, резко отличавшееся от всех виденных ею до того стран. Причем художник обладал несгибаемой живописной смелостью, неувядаемой силой жизнелюбивого таланта, открытого для восприятия и даже поисков прекрасного и радостного, которые стали всегдашним лейтмотивом ее живописи. При этом Зинаида Евгеньевна, достигшая к тому времени пятидесятилетнего возраста, болезненно чутко реагировала на все жизненные невзгоды, преследовавшие ее в так и оставшейся ей чужой Франции. Она постоянно испытывала тяжелейшую тоску и (по признанию, сделанному дочери и старшему брату) отчаяние, еще более обострявшееся ощущением надвигавшегося взрыва мировой войны. «У вас, верно, спокойнее настроение, чем здесь, т. к. здесь война ближе»^[142], — пишет она детям во время гражданской войны в Испании, совершенно не представляя себе, как подавляющее большинство эмигрантов и французов, да и вообще жителей Западной Европы, обстановку в Советском Союзе 1937–1938 годов.

Именно в середине тридцатых годов у Серебряковой усиливается никогда не покидавшее ее чувство, что она совершила роковую ошибку, уехав во Францию, и желание вернуться на родину: «Ничего из моей жизни здесь не вышло, и я часто думаю, что сделала непоправимую вещь, оторвавшись от почвы»^[143]. Несомненно, на нее действовало и общее настроение, охватившее левые слои французской общественности, да и часть русской эмиграции в предвоенные годы под впечатлением свершений, которые, как им виделось издалека, происходили в Советском Союзе. Мечта о возвращении подогревалась письмами дочери, сына, старшего брата о развитии искусства в Советском Союзе, якобы сохраняющего основы истинного реализма. Эти письма, естественно, были существенно «отредактированы» ее корреспондентами в свете цензурных запретов и звучали поэтому весьма оптимистично, отнюдь не отражая реальности жизни советских людей и, в частности, положения в искусстве. Важное значение для Зинаиды Евгеньевны имели известия о возвращении в СССР коллег-художников И. Я. Билибина, А. В. Щекотихиной-Потоцкой

и В. И. Шухаева. О трагической судьбе последнего, арестованного вместе с женой после приезда на родину по фантастическому обвинению в шпионаже и пробывшего в заключении до 1954 года, Серебряковы в Париже, очевидно, ничего не знали. И хотя им было известно, что любимый брат Зинаиды Евгеньевны, архитектор Николай Евгеньевич Лансере, человек исключительной скромности, таланта и культуры, был арестован в первый раз в 1931-м, а затем в 1938 году (он скончался в 1942 году в саратовской тюрьме), никаких подробностей о его судьбе они знать не могли.

В письмах Серебряковой, посланных в эти годы родственникам вместе с мечтой о возвращении на родину, звучит отчаяние из-за невозможности ее осуществить — и из-за недостатка материальных средств и нежелания стать обузой Татьяне Борисовне, и из-за обязательств, связанных с затянувшейся работой над росписями для виллы барона Броуэра: «Я тоже последнее время расхандрилась и, если задумывалась, горько плакала по невозвратному счастью прошлой жизни. <...> Вернуться же немислимо — у меня нет денег и на дорогу, и на паспорт, и здесь с кем же оставить беспомощного Кота и отчаивающегося Шурика? И сердце разрывается между вами, моими чудными детками»^[144]. В ответе на письмо брата, Е. Е. Лансере, пытавшегося подвигнуть Зинаиду Евгеньевну на возвращение, утверждая, что в СССР она легко найдет работу, чувствуются мучительные колебания: «Все, что ты пишешь о художественной жизни у вас (о м[ожет] б[ыть] вероятных заказах), меня, конечно, очень соблазняет! Но вот беда! Уже я не чувствую в себе сил (а веры в себя у меня всегда было не ахти как много) предпринять такое решение. Да и Таточке, я чувствую, буду в тягость»^[145]. Главной же причиной того, что она не предпринимала реальных шагов к возвращению, было наступившее в 1938 году резкое ухудшение ее здоровья — обострение ряда хронических заболеваний: базедовой болезни, невроза сердца. Особенно угнетающе на нее подействовало ослабление зрения, по этому поводу ей пришлось перенести в конце 1938 года довольно тяжелую операцию. Плохое самочувствие, которое она мужественно преодолевала, продолжая работать, несомненно, влияло и на ее душевное состояние, и без того наполненное все возрастающей тревогой.

Вторая мировая война

Вступление 3 сентября 1939 года Англии и Франции во Вторую мировую войну после разбойничьего нападения Германии на Польшу было, естественно, очень тяжело воспринято Зинаидой Евгеньевной. «Вы, верно, знаете, какое невыносимо тяжелое время мы переживаем и совсем не знаем, что нам сулит будущее самое ближайшее, — пишет она дочери в конце сентября 1939 года. — Работать и думать нечего в таком настроении, опять все наше гнездо, свитое с таким трудом, приходится разорять — все складываем, не знаю, куда девать мои рисунки, картины и пр.?! т. к. куда нам деваться тоже не знаем! Вот уж не думала дожить до такой катастрофы, как эта вторичная война со всеми ее последствиями в будущем. <...> Не знаем, что станет с Шурой и т. д. Тронуться из Парижа пока нам некуда и не на что, т[ак] ч[то] будем жить изо дня в день, пока хватит сил и средств. Все наши знакомые и родственники уехали или устроились, но я ведь совсем этого не умею»^[146]. За этим письмом последовало еще несколько, столь же отчаянных, посланных Татьяне и Евгению; последнее — в мае 1940 года — было передано через «знакомую». Вестей же из СССР Серебряковы не имели с начала зимы 1939/40 года, из-за чего Зинаида Евгеньевна очень страдала.

К неизвестности о судьбе близких, оставшихся в СССР, и беспокойству о родственниках, живших в Англии, подвергавшейся жестоким бомбардировкам немецкой авиацией, скоро прибавилась французская катастрофа: после захвата Нидерландов, Люксембурга и Бельгии фашистские войска, обойдя считавшуюся неприступной «линию Мажино», вторглись во Францию. Серебряковы пережили и первые бомбежки Парижа, и грандиозный трагический «исход» из города его жителей. 14 мая 1940 года немцы вступили в столицу Франции. У Серебряковых не было возможности уехать куда бы то ни было. После капитуляции Франции 22 июня в оккупированном, опустевшем и на время затихшем Париже наступила новая жизнь — с «комендантским часом», всяческими ограничениями, запретами и бесконечными арестами и французов, и эмигрантов; жизнь, к которой необходимо было приспособляться и по возможности работать, чтобы как-то поддерживать существование. Вся семья теснилась на улице Кампань-Премьер; в упомянутой выше мастерской Александра Борисовича временно поселились А. Н. и А. К. Бенуа и скрывался от фашистов их друг — коллекционер и историк

русского искусства Иссахар Саулович Гурвич. Связь с оставшимися на родине членами семьи прервалась на несколько лет — письма из Советского Союза на оккупированную фашистами территорию Франции, естественно, не приходили. Особенно потрясло Серебряковых известие о нападении Германии на Советский Союз.

Зинаида Евгеньевна в годы оккупации Франции много болела. В 1942 году ей пришлось перенести тяжелую операцию по поводу базедовой болезни. Но в периоды некоторого облегчения она, как всегда, упорно работала: писала пейзажи Люксембургского сада и Тюильри, в том числе создала великолепное изображение скульптуры Нимфы в дворцовом парке, и несколько раз возвращалась к работе над «Обнаженными». Среди последних выделяется своей классичностью «Спящая натурщица» 1941 года. Конечно, заказы на портреты стали очень редкими. В 1941–1942 годах Серебрякова создала портреты известного парижского антиквара А. А. Попова и его жены. С большой симпатией написаны ею два женских портрета — графини Брюн де Сент-Ипполит (1942) и С. А. Говорухо-Отрок (1944). К этому же времени относится очень выразительный портрет живописца и графика С. П. Иванова — человека бодрого, энергичного, сумевшего приспособиться к трудностям жизни в эмиграции, притом очень дружески расположенного к Зинаиде Евгеньевне.

Окончание войны фактически наступило для Серебряковых с освобождением Парижа от захватчиков 25 августа 1944 года; если же говорить о сугубо личном ощущении, о душевном состоянии Зинаиды Евгеньевны, то для нее война завершилась значительно позднее — в тот момент, в конце 1946 года, когда возобновилась переписка с дочерью Татьяной, а через некоторое время и с сыном Евгением. «Дорогая моя, любимая Татуся, — пишет Серебрякова, — вот какой ты мне сделала подарок к Рождеству, получила твое драгоценное письмо и твою фотографию и бесконечно обрадовалась! Ты пишешь так живо, что я могу себе представить ясно и близко твою жизнь и твою “душу”. <...> А что мой дорогой сын Женяка... Буду рада, если ты ему напишешь, как я постоянно его вспоминаю и люблю... Получила на днях открыточку от тети Оли (Ольги Константиновны Лансере, жены старшего брата Серебряковой Евгения Евгеньевича. — А. Р.) и затем книжечку — биографию о дяде Жене, отвечаю сегодня же тете Оле — мне ее безумно жаль (Евгений Евгеньевич скончался 13 сентября 1946 года в Москве. — А. Р.). <...> Может быть, в этом Новом году мы свидимся? Теперь на свете происходят такие непредвиденные вещи, что все возможно»^[147]. К сожалению, до исполнения этой надежды прошло еще много лет. Из писем дочери, обычно

подчеркнуто оптимистических, Зинаида Евгеньевна знала о важнейших событиях: замужестве, рождении сына Вани (будущего художника И. В. Николаева), работе. Весточку от Евгения Борисовича она получила в начале следующего, 1947 года. «Ты не можешь себе представить, как я обрадовалась вчера... сколько лет я ждала это счастье», — обращается Серебрякова к сыну и кратко сообщает о себе: «Я очень удручена и надорвана морально и физически... организм мой совершенно развинтился. <...> Я не устраивала моей выставки после 1938 года, и у меня нет больше энергии хлопотать и тормозиться по этому поводу — для чего?! Здесь публика либо “снобическая” (только “футуризм”)... либо темнота и ценит только пошлость». В более позднем письме она оправдывается, защищаясь от упреков родных: «Катя и Шура все время винят меня, что я не “выставляю”, но ведь взять, как прежде бывало, здесь “галерею”, стало недоступно, да и никто не купит мое искусство — теперь мода на совсем другое»^[148].

В письмах Серебряковой двух последних десятилетий много, как и ранее, сетований на трудности повседневности. «У нас настала зима — холод, темнота и сырость на улице и дома, — пишет она дочери. — Топим нашу маленькую “буржуйку” (дровами), но скоро надо будет закрыть мастерскую и провести 2–3 месяца в крохотной комнатке, где помещаются только наши 2 кровати с Катюшей, но рисовать нет места. Шурик имеет тоже крошечную комнатку, где стоит другая “буржуйка”, и он изредка ее протапливает. Времени зимой из-за всех этих топок печей зато очень мало, то и дело надо таскать дрова из подвала и т. д. Но главная наша забота — это достать пропитание — все так безумно дорого, а цены растут каждый день». И в другом письме: «...деньги ничего здесь не стоят и все смешалось в понятиях — что дорого, что недорого... но надо заработать на жизнь, а это безумно трудно»^[149].

Зинаида Евгеньевна по-прежнему очень одинока, почти ни с кем не видится, кроме нескольких знакомых и своей старшей сестры Марии Евгеньевны Калачевой, перебравшейся из Харбина в Париж (в 1956 году Серебряковой был написан ее портрет). Относительно регулярно встречается она лишь с Александром Николаевичем Бенуа и его семьей. О «дяде Шуре» она сообщает детям: «...он исключительно бодр, прекрасно выглядит и работоспособность, кажется, еще увеличивается с каждым годом! Ему ведь скоро 80 лет! Дядя Шура поставил 5 опер в Милане и здесь сейчас “Жизель”»^[150]. (А. Н. Бенуа работал в это время для ряда театров Европы, в том числе для Гранд-опера в Париже. Балет «Жизель»

был поставлен в парижском театре «Балет Елисейских Полей.) Изредка она видится у Бенуа со старыми — еще по России — знакомыми, например, Добужинскими. Недостаток общения во многом искупает переписка с Татьяной и Евгением, ставшая еще интенсивнее, чем до войны. Серебрякова делится с ними впечатлениями от посещений — правда, теперь из-за состояния ее здоровья не очень частых — Лувра и особенно многочисленных выставок, привозимых после войны из ряда крупнейших музеев Европы: «Здесь теперь открыта выставка Мюнхенской Пинакотеки... <...> это для нас большая радость видеть столько чудесных вещей! Рубенс, мой божественный любимый мастер, представлен там дивными вещами, а также изумительны немецкие мастера 15 века — Дюрер, Кранах, Гольбейн». В письме она восторженно сообщает: «Недавно поехала на выставку замечательную, привезенную сюда из Вены — собрание рисунков старых мастеров (это из музея “Альбертина”). <...> Просто непонятно, до чего дивные мастера рисунка все эти гении! Акварели Дюрера совершенно как будто вчера сделаны — краски такие яркие, свежие — этюды птички (изумрудные перышки так и горят!), зайчика, цветов, пейзажи, портреты»^[151].

Не меньшую радость доставляют Зинаиде Евгеньевне отправляемые ей дочерью и сыном в большом количестве советские книги: монографии по искусству и альбомы, интересные иллюстрированные издания, иногда открытки с репродукциями работ живописцев. В какой-то мере это создает у нее иллюзию знания состояния культуры и искусства в СССР. Но Серебрякова, не ограничиваясь присылаемой литературой, берет ее у не названного в письме к дочери «знакомого, всегда имеющего книги, изданные в СССР, интересные воспоминания, мемуары», особенно привлекающие ее, а также исторические романы, в том числе «Петра I» А. Толстого и трилогию В. Яна «Нашествие монголов». Советскими новинками ее снабжает и А. Н. Бенуа, в середине пятидесятых годов завязавший крепкие связи и постоянную оживленную переписку с крупнейшими советскими искусствоведами и живописцами: «У дяди Шуры смотрю всегда новые книги по искусству, которые ему посылают из Москвы или из Ленинграда — прекрасно изданный “Эрмитаж”, “Ученики Венецианова”... где меня поразили и восхитили вещи худ[ожника] Сороки»^[152].

Зинаида Евгеньевна подробно обсуждает в переписке с детьми прочитанное и увиденное, репродукции картин и рисунков. Очень выпукло в этих письмах выступают взгляды и вкусы Серебряковой, ее

художественное мировоззрение. Ее бесконечно восхищают искусство старых мастеров, русская живопись XVIII и первой половины XIX века, лучшие произведения Ильи Репина и Валентина Серова («Ценю В. А. Серова чрезвычайно и так восторгаюсь его мастерством»); а из работ современников, к которым она подходит очень придирчиво, привлекают те, в которых сохраняются традиции русского реализма. Так, ей очень понравились действительно прекрасные портреты Г. С. Верейского, чей альбом литографий она увидела у Бенуа. Высоко оценивала она графику Е. Чарушина, Б. Ермолаева и особенно — В. Лебедева.

Вместе с тем совершенно ясны критерии, определяющие отношение Серебряковой к произведениям, чьи репродукции были помещены в монографиях «о Дейнеке, Герасимове и Кукрыниксах», присланных Евгением Борисовичем: «У всех этих художников мне понравились вещи, написанные с натуры... <...> а с “композициями” картин, конечно, дело слабее, пропал этот дар художников (всюду и у всех!!)»^[153]. Ее восхищает «сильно и вкусно» написанная «Московская снедь» Ильи Машкова, а также ряд портретов Павла Корина — произведения хотя и разные, но одинаково «нетипичные» для стиля «соцреализма». Одновременно она все с той же предвзятостью, что и в прежние годы, отвергает все новейшее западное искусство. Ограничимся цитированием только одного из множества ее резких выражений в адрес современной европейской живописи. 30 июля 1957 года она пишет сыну: «Если бы ты знал, какой здесь водворился дикий, мерзкий упадок после войны!» Татьяне Борисовне она объясняет свое нежелание знакомиться с новыми течениями в живописи: «У нас здесь притупилось все чувство к “новому” искусству, а потому меня не затанешь смотреть выставки современных “мастеров”»^[154].

Пейзажи. Натюрморты. Портреты

Несмотря на пессимистические ноты в письмах Серебряковой, отражающие ее настроение в конце сороковых — пятидесятых годах, вызванное как бытовыми тяготами, обострившимися в результате послевоенной инфляции, так и — главное — ощущением ее инородности, чуждости художественной реальности Парижа, она продолжает без устали работать, хотя состояние ее здоровья оставляет желать лучшего. Зинаида Евгеньевна в эти годы неоднократно ездила в различные провинции Франции, в том числе в Бургундию и Овернь, для работы — иногда в очень неблагоприятных условиях — над заказными портретами. Несколько раз она побывала и в Англии у своих двоюродных сестер Эдвардс (дочерей Камиллы Николаевны Эдвардс-Бенуа) и их друзей, где также писала портреты — на заказ и чтобы «отплатить за гостеприимство». Александр Борисович в свой приезд к родственникам изображал интерьеры старого английского поместья, а затем, уже в Париже, работал над декоративными панно для «конторы» старого торговца сукнами, у которого Серебряковы также гостили в Англии. В 1957 году Зинаида Евгеньевна съездила даже в Португалию, в старинный городок Кашкайш под Лиссабоном, к русской художнице, познакомившейся с Серебряковыми в Англии. К сожалению, Зинаида Евгеньевна почти ничего не смогла написать там, так как тяжело заболела воспалением легких. Несколько раз — в 1951, 1954 и 1955 годах — они с Катей совершали поездки в любимую обеими Швейцарию по приглашению знакомой американки.

Помимо заказных портретов Серебрякова во время этих летних путешествий создала ряд великолепных пейзажей. «Природа английская меня поразила своей пышной, густой зеленью, деревья удивительной красоты. На каждом шагу вековые дубы, кедры и тополя. Водится столько птиц, зайчиков, лисиц, фазанов. Мы жили на юге Англии, где, к моему изумлению, растут всякие блага — персики, фиги и даже виноград!» — дает она отчет дочери о первом послевоенном вояже в Англию. А спустя десять лет, вернувшись из последней поездки на Британские острова, она пишет: «Английские деревни не живописны, жители тоже, но пейзажи с далеким горизонтом, небеса, постоянно меняющиеся, вековые деревья, могучие и пышные, все это удивительно и замечательно»^[155]. Это восхищение природой Англии ясно ощущается в созданных там темперах, в выразительном, энергичном рисунке старого дерева. Не менее

впечатляюще великолепные швейцарские пейзажи, свидетельствующие о свежести ее восприятия и неиссякаемом живописном мастерстве: и «Женевское озеро», и полные живой прелести изображения садов и парков, и снова, как когда-то в юности, овеянные для нее романтикой мощные горные отроги. Все эти поздние ее работы, солнечные, насыщенные сияющим цветом, несмотря на свой сравнительно небольшой размер, в лучшем смысле слова «картинны».

Однако кроме пейзажей, которые в эти годы Серебрякова писала почти исключительно во время поездок за границу, вскоре вовсе прекратившихся (последний раз она посетила Англию в 1958 году), и портретов, по большей части заказных, но от этого не менее интересных, в ее живописи все чаще стали появляться натюрморты. Это предпочтение, несомненно, было связано с ограничением ее мобильности вследствие ухудшения здоровья, а подчас и с невозможностью найти модель для позирования. В молодости она сравнительно мало уделяла внимания натюрморту, хотя можно вспомнить ряд блестящих ее работ в этом жанре: «Селедку» или «Атрибуты искусства» начала двадцатых годов, а также «натюрмортные» составляющие портретно-жанровых композиций. Но уже в тридцатые годы, кроме таких работ «на стыке жанров», как «Торговка овощами», ею были созданы несколько превосходных, так сказать, «чистых» натюрмортов — с овощами, фруктами и даже цветами, хотя она считала, что последние ей «не даются». Теперь же Зинаида Евгеньевна постоянно обращается к жанру, прежде случайному в ее творчестве. Она не ищет каких-то оригинальных предметов для изображения — ее удовлетворяют «рядовые натурщики»: домашняя утварь, овощи — или более нестандартные: деревенский хлеб или брусок масла («Натюрморт с маслом, вишнями, луком»). Великолепны натюрморты с горшком и яйцами или с «эльзасским» кувшином, своими четкими формами привлечшим внимание живописца. Все, что можно найти дома или на ближайшем уличном рыночке, вдохновляет ее на создание прекрасных произведений. Правда, однажды, в 1956 году, она пишет — не по собственной инициативе, а по просьбе Александра Борисовича — натюрморт и на неожиданную тему. «Из ракушек морских (купленных Шурой), — сообщает она дочери, — теперь это “модный” сюжет, а поэтому Шура хочет, чтобы я их рисовала»^[156]. Однако кажущаяся непреднамеренность, за которой кроется продуманность размещения экзотических предметов, достигнутая безошибочным композиционным «чутьем», всегда присущим Серебряковой, а также цветовая гармония серебристых и жемчужных тонов делают эту работу одним из шедевров художницы. Глядя на этот и ряд

других ее натюрмортов и зная о ее всегдашнем и неуголенном стремлении к созданию *картины*, вспоминаешь слова современного исследователя: «Натюрморт — это симуляция картины, когда картина дается с помощью заменителей — вместо актеров выступают вещи. <...> Натюрморт — это тень картины»^[157]. Все натюрморты Серебряковой написаны маслом — эти ее «натурщики» никуда не торопились (!), и она могла спокойно и свободно работать над каждой новой постановкой. К тому же — и, возможно, это главное — именно масляная живопись благодаря плотности и «материальности» мазка больше соответствовала характеру изображаемых предметов.

Несмотря на уменьшение числа заказов на портреты, в послевоенные десятилетия Зинаида Евгеньевна создала ряд великолепных произведений, отнюдь не уступающих более ранним работам этого жанра, одного из ведущих в ее творчестве. Это спокойные, строгие, с явной симпатией написанные в конце сороковых годов портреты С. М. Драгомировой-Лукомской (когда-то, в молодые годы, позировавшей И. Е. Репину) и С. А. Лукомской. Изредка в ее творчестве этих лет встречаются так называемые светские, почти парадные портреты — к примеру, изображение княгини Э. Жан де Мерод (1954). Но и в работах такого рода всегда преобладало стремление живописца создать максимально жизненно правдивый образ. А всегда присущее Серебряковой желание подчеркнуть в каждой модели ее привлекательные черты, совпадавшее с интересами заказчиков, облегчало ей работу над такими портретами. Превосходны сдержанные по композиции погрудные или поясные, очень точные по характеристике мужские портреты этих лет: графа П. В. Зубова (1956), директора Русского музея В. А. Пушкирева (1967), в котором чутко уловлены его энергия и напористость. Среди произведений последнего десятилетия жизни Серебряковой следует особенно выделить портрет крупнейшего балетного деятеля С. М. Лифаря (1961), в далеком прошлом блистательного танцовщика и близкого друга С. П. Дягилева. О нем Зинаида Евгеньевна подробно пишет дочери: «Сделала 2 наброска (вполне законченных портрета. — А. Р.) с Сергея Михайловича Лифаря, любезно согласившегося попозировать мне. Нарисовала его маслом по бумаге. Он замечательный человек, много видевший, много пропутешествовавший по свету... Конечно, Лифарь уже не танцует (ему за 50 лет), 20 лет (на самом деле — около тридцати. — А. Р.) он был руководителем балетов в Опере Парижа... Больше всего мы с ним говорили о Пушкине — у него ведь в собрании подлинные письма Пушкина к Наталье Н. Гончаровой! Он издал сам книгу с полным текстом этих писем, устраивал здесь выставку в 1937 году

Пушкинскую, а затем Лермонтовскую... Лифарь ездил весной в СССР, рассказывал с восторгом обо всем, что видел чудного в музеях и городах»^[158]. Как видно из этого письма, страстная любовь к Пушкину, олицетворявшему и для Лифаря, и для Серебряковой все лучшее и высокое в России, сблизила этих столь разных людей. Не случайно через год Лифарь обращается к Зинаиде Евгеньевне с просьбой написать портреты двух балерин — семнадцатилетней, начинающей свой путь Мирей Бельмондо и знаменитой «звезды» Парижского балета Иветт Шовире. Портреты эти никак нельзя считать набросками, как по привычке именует их в письме к дочери Зинаида Евгеньевна, хотя, например, Шовире позировала ей всего два раза «по десять минут». Мастерство и безупречный вкус не изменяют живописцу — прелесть и особая «воздушность» облика Шовире заставляют вспомнить лучшие серебряковские портреты русских балерин. Несомненно, эта работа пробудила в Зинаиде Евгеньевне воспоминания о ее увлеченности сферой балета в начале двадцатых годов, столь сильные, что она создала вариант «Балетной уборной».

Эта композиция и три портрета кисти Серебряковой — Лифаря, Шовире и Бельмондо — вместе с несколькими карандашными зарисовками балерин были экспонированы Сержем Лифарем на вечере, устроенном 17 февраля 1962 года в пользу русских военных инвалидов Первой мировой войны.

В те годы Зинаида Евгеньевна гораздо реже, чем ранее, писала своих детей: «Катя и Шура сами художники, а потому у них нет времени спокойно сидеть, и я уже не решаюсь их просить об этом». Поэтому ей все чаще приходится довольствоваться натурщицей, всегда бывшей под рукой — вернее, в зеркале: «позировать себе самой». «Все мараю свою старую физию — моделей у меня нет»^[159]. Но художница слишком строга и к своему творчеству, и к самой себе. Конечно, она изменилась с тех пор, когда запечатлела себя юной, беззаботной женщиной на картине «За туалетом», или романтическим «Пьеро», или «Девушкой со свечой», или нежной матерью с маленькими дочерьми. Теперь она почти всегда пишет себя за работой: с портретов смотрит умудренный жизнью, много испытавший художник-творец. Особенно впечатляет автопортрет 1956 года, когда Серебряковой уже исполнился семьдесят один год: с легкой улыбкой, внимательным и ласковым взглядом, с палитрой и кистями в руках она кажется стройной, подтянутой, бодрой. Безусловно, причина этой «неувядаемости» Зинаиды Евгеньевны крылась именно в том, что она всегда, несмотря на жизненные коллизии, оставалась прежде всего

человеком высокого творчества.

«Домашняя выставка». Приезд Татьяны Борисовны

В какой-то мере ослабило у Зинаиды Евгеньевны чувство невостребованности ее искусства проведение в конце мая — начале июня 1954 года в мастерской на улице Кампань-Премьер небольшой — для друзей и знакомых — выставки ее живописных произведений последних лет — портретов, пейзажей, натюрмортов. Были экспонированы также живописные работы и макеты Екатерины Борисовны. «Конечно, толку от этого было мало, но Катя первый раз увидела свои вещи, собранные на стене (30 вещей), и была, я думаю, рада услышать восторженные похвалы всех, кто приходил в эти несколько дней к нам и кому мы послали приглашения. Также и Шурины акварели, которые он показывал, вынимая их из папки, очень всем понравились! Это все то, что он делал по воспоминаниям Венецианского бала», — пишет Серебрякова Евгению Борисовичу, не упоминая о большом успехе собственных выставленных работ^[160].

Здесь в нашем рассказе необходимо вернуться на несколько лет назад. В конце сороковых годов по рекомендации парижского антиквара А. А. Половцева Александру Борисовичу была заказана известным коллекционером и меценатом, испанским атташе по культуре Карлосом де Бестеги, серия акварельных изображений интерьеров купленного им под Парижем и перестроенного по своему вкусу замка. Бестеги также приобрел в Венеции знаменитое палаццо Лаба с росписями Тьеполо и поручил Серебрякову запечатлеть его интерьеры. По окончании всех работ по приведению дворца в порядок Бестеги устроил в нем в сентябре 1951 года грандиозный бал-маскарад в стиле XVIII века, на который был приглашен и Александр Борисович. Зинаида Евгеньевна сшила ему маскарадный костюм — «с треуголкой, белой маской, черная кружевная пелерина, домино, белые чулки и туфли с пряжками». Для художника участие в этом светском мероприятии было не только лестно, но и представляло профессиональный интерес: «Шура думает, что успеет зарисовать это зрелище»^[161]. В результате этой поездки в Венецию появились не только акварели, запечатлевшие этот «бал века», как о нем отзывалась пресса, но и две отличные работы Серебряковой: портрет Александра Борисовича и ее автопортрет, где она пишет себя в домино и с маской в руках, радостной и

как будто помолодевшей, вызывая в памяти романтические портреты ее молодости.

Но такие светлые моменты были редки в жизни Зинаиды Евгеньевны. В начале 1960 года семью Серебряковых ждал новый удар — 9 февраля после недолгой болезни скончался Александр Николаевич Бенуа, который, несмотря на возраст (он не дожил нескольких месяцев до девяноста лет), благодаря своей жизненной стойкости, бодрости и жизнерадостности был во многом опорой Зинаиде Сергеевне. «Дядю Шуру мы с Катей посетили в четверг, 4-го февраля, и ничто не предсказывало такого близкого несчастья. Дядя Шура был, как всегда, необычайно для своих лет оживлен своими работами, смотрели с ним книги, и дядя Шура рассказывал про далекое прошлое, память ведь у него сохранилась необычайная... И вот через 2 дня телеграмма от Ати, что дядя Шура очень плох, надежды нет, Атя думает, что это грипп. <...> В понедельник дядя Шура уже не узнавал никого, говорил не переставая в бреду про Эрмитаж... потом наступило забытие и во вторник, 9-го февраля, в 10 часов его не стало, — сообщила она дочери в Москву. — Да, смерть такого исключительной величины человека такая потеря для нас всех»^[162]. Конечно, она имела в виду не только свою маленькую семью, но и членов большой «семьи Бенуа», и всех близких к Александру Николаевичу людей, и тех мастеров искусства и ученых, для которых он был непререкаемым авторитетом. С 15 декабря 1960-го по 7 января 1961 года в Лондоне в память Александра Николаевича состоялась выставка «Семья Бенуа», в которой участвовали восемь человек, в том числе Зинаида Евгеньевна — тремя пейзажами и Екатерина Борисовна — двумя натюрмортами.

Последние годы жизни Зинаиды Евгеньевны отличались от предыдущих «французских» десятилетий усилением связей Серебряковых с родиной, в первую очередь, естественно, с сыном и дочерью. Выше уже шла речь о том, что переписка с ними и присылка во Францию интересующей Зинаиду Евгеньевну литературы в эти годы происходила очень интенсивно. В июне 1958 года в Париже проходили гастроли Московского Художественного академического театра (МХАТ), в котором ведущим художником-декоратором работала Татьяна Борисовна. Все трое Серебряковых получили от руководства театра контрамарки. С восторгом пишет Зинаида Евгеньевна о постановке «Вишневого сада» — об игре актеров, о декорациях («я все думала о тебе, Татуся»). А через несколько дней после спектакля «все три директора Художественного театра и Кира Иванова (актриса МХАТа. — А. Р.) пришли навестить нас... Они все очень милые, любезные. <...> Уговаривали меня вернуться на Родину, смотрели

марокканские этюды, Шурины и Катюшины акварели»^[163].

Посещение гастролей Художественного театра, встречи с соотечественниками — все это, конечно, радовало Зинаиду Евгеньевну; однако главным оставалось, как в предшествующие годы, ожидание свидания с двумя остававшимися на родине уже совсем не молодыми детьми.

Наконец в середине апреля 1960 года к ней в Париж прилетела — «точно в сказке!» — Татьяна Борисовна. В первый ее приезд (она виделась с матерью в Париже еще дважды — в 1964 и 1967 годах) было, наконец, восстановлено разорванное разлукой ощущение единства семьи. Они обменивались рассказами о тяжелейших испытаниях, о которых прежде почти ничего не знали, потому что сведения о близких людях, отделенных друг от друга расстоянием, границами и идеологическими системами, нельзя было доверить почте.

О первом своем впечатлении от встречи с Зинаидой Евгеньевной после тридцатилетней разлуки Татьяна Борисовна прочувствованно пишет в своих кратких воспоминаниях: «Мама никогда не любила сниматься, я не представляла себе, как она теперь выглядит, и была обрадована, увидев, что она до странности мало изменилась. Она осталась верна себе не только в своих убеждениях в искусстве, но и во внешнем облике. Та же челка, тот же черный бантик сзади, и кофта с юбкой, и синий халат и руки, от которых шел какой-то с детства знакомый запах масляных красок... Мастерскую, где живут мама и сестра Катя, я знала по акварели, присланной мне в письме. Все было в точности так, как изобразила Катя... Многие мамины работы, висящие в мастерской, были мне знакомы по фотографиям, и я с наслаждением стала их рассматривать». За четыре года, прошедших до их следующей встречи, в жизни Зинаиды Евгеньевны мало что изменилось: «В 1964 году моей матери исполнилось восемьдесят лет. Несмотря на такой почтенный возраст, она сохраняет ясность ума, интерес к окружающей ее жизни, к произведениям искусства. До сих пор она ежедневно работает: то приводит в порядок свои вещи, то пишет натюрморты, то делает наброски с дочери или знакомых... Огромным удовольствием для нее бывает посещение Лувра и выставок произведений старых мастеров»^[164].

Последние годы. Выставка в Советском Союзе (1965–1966)

Начиная с середины пятидесятых годов — времени хрущевской оттепели — в Париж все чаще приезжают, обычно в командировки, московские живописцы. Как правило, они стремятся увидеть Серебрякову. Так, в августе 1956 года на квартире А. Н. Бенуа она познакомилась с Ф. С. Богородским и пригласила его посетить ее мастерскую. После возвращения в Москву он встретился с Татьяной Борисовной и рассказал ей о визите, а та передала его впечатления матери. «Твои слова о том, что Федору Сергеевичу... понравились мои марокканские этюды, очень были мне отрадны (ведь все же художник не может жить без единого отклика)», — пишет Зинаида Евгеньевна в ответ. И конечно же она не могла не поделиться с дочерью тем, что ее особенно взволновало: «Богородский... очень горячо звал меня навестить (сперва на десять дней хотя бы) тебя и новую строящуюся жизнь Москвы, а затем и совсем переселиться на родину!»^[165] А через полгода у Серебряковой побывал крупный советский художественный деятель — вице-президент Академии художеств СССР искусствовед В. С. Кеменов и также внимательно просматривал ее работы. Как сообщает Зинаида Евгеньевна: «Сходимся с ним во взглядах на современное “искусство”». Примерно через год, в середине марта, в письме к дочери Серебрякова пишет: «На прошлой неделе был у нас Владимир Семенович Кеменов с советским послом в Париже Сергеем Александровичем Виноградовым и женой последнего — я показывала свои вещи, Шурик свои и Катюша свои. <...> Очень уговаривали меня и всех нас вернуться на родину!»^[166] После этой встречи равнодушное до той поры отношение официальных советских лиц к Серебряковым изменилось — их стали постоянно приглашать в посольство на приемы, устраиваемые в честь праздников, а главное — оказали в дальнейшем существенную помощь в устройстве большой выставки Серебряковой в Москве, Киеве и Ленинграде, о чем речь пойдет ниже.

Не лишним будет сказать, что представителям официального советского искусства, каким в первую очередь и являлся Кеменов, во многих отношениях было бы важным возвращение в СССР такого художника-реалиста, как Серебрякова, не только «не поддавшегося тлетворному влиянию западного формализма», но всегда искренне

враждебного современным новаторским течениям.

Но несмотря на мучившее ее желание увидеть родной Петербург (давно уже ставший Ленинградом), повидать сына и дочь, познакомиться с внуками, на оживившийся в культурных кругах советского общества интерес к ее искусству (в пятидесятых годах в Москве, Ленинграде и Киеве проходят выставки из частных собраний, на которых экспонируются ее произведения), Зинаида Евгеньевна никак не может решиться приехать в СССР даже на короткое время. «Ты пишешь, дорогая Татуся, что я могла бы попытаться устроить поездку к вам! Конечно, ты знаешь, что я была бы несказанно счастлива расцеловать тебя, моих милых внуков и вообще всех близких... <...> но несмотря на то, что я и выгляжу еще не дряхлой старушенцией, а просто в “почтенном возрасте”, я не чувствую никаких сил хлопотать, предпринимать этот путь и т. д. и быть в тягость тебе, т. к. у нас денег абсолютно не хватает на эту неисполнимую мечту». Та же боязнь стеснить родственников своим приездом и страх перед хождением по инстанциям для организации поездки слышатся в письме к сыну Евгению Борисовичу: «Ты бесконечно тронул меня... твоим советом вернуться к вам, но ведь теперь я буду только бременем для вас! Так как постоянно хвораю и тоже так состарилась». Своеобразным неутешительным итогом звучат ее слова: «Да, годы, годы пролетели... а теперь я от старости так “заробела”, что не могу принять решения покинуть моих Шурика и Катюшу, и вот это просто мученье для меня. Ибо, конечно, это была моя непростительная опрометчивость тянуть здесь лямку непризнанной и никому не нужной художницы». В том же письме Зинаида Евгеньевна сообщает, что приняла решение: «Несколько наиболее характерных моих вещей “завещать” в какое-нибудь собрание картин или музеев в СССР. Ибо здесь такое смешение понятий об искусстве, что не понимают простого реального искусства... <...> да уже и не стараюсь показать мои вещи абсолютно слепому “обществу”... <...> сама тоже не хожу в Салоны, ибо, может быть, и есть там несколько талантливых вещей, но надо просмотреть 3 тысячи всякой мерзостной мази, а это выше моих сил». В этом же письме есть еще одно, очень характерное для Серебряковой утверждение, столь же субъективное, как и ее оценки качества своих произведений (отрицание их достоинств и подчеркивание воображаемых недостатков): она пишет, что у нее здесь произведений «до грусти мало!»^[167], и это притом что за «парижские» годы ею были созданы многие сотни — и не «этюдов», как она их называла, а законченных и совершенных портретов, пейзажей, «обнаженных», натюрмортов.

Татьяна Борисовна, встретившись с искусством матери во время

своего первого приезда в Париж в 1960 году, была поражена его живописным богатством и неувядаемой свежестью. Будучи сама художником, она могла судить об этом с чисто профессиональной точки зрения. И естественно, что у нее сразу же возникла мысль о необходимости показать результаты творчества Серебряковой «французских» лет в Советском Союзе. Т. Б. Серебрякова обращается с предложением об устройстве большой ретроспективной выставки в Союз художников, где встречает благожелательное отношение к этой идее, поддержанное вице-президентом Академии художеств В. С. Кеменовым. Зинаиду Евгеньевну, больше всего мечтавшую о встрече своей живописи со зрителем именно на родине, эти планы радостно взволновали. Однако, несмотря на обнадеживающие известия из Москвы о переговорах по поводу организации выставки, она, всегда опасавшаяся верить в благополучное исполнение своих желаний, чтобы не испытывать разочарования, делится сомнениями с известным искусствоведом А. Н. Савиновым (с 1957 года у них завязалась достаточно интенсивная переписка), что «была бы счастлива выставить... заграничные вещи в Ленинграде или Москве, но пока это еще как-то не особенно продумано и нереально!». Те же сомнения проскальзывают в письме к дочери через пару месяцев: «Я очень была бы, конечно, рада, если бы моя выставка могла бы осуществиться, но боюсь, что этот проект никогда не реализуется!»^[168] Но вскоре мечты начинают принимать реальные очертания: в марте 1961 года Серебрякова сообщает Татьяне Борисовне, что к ней пришли два представителя советского посольства «спросить относительно выставки моих вещей», которую предполагалось организовать в СССР. «Я им показала свои вещи, поговорила, “что очень была бы рада, если бы выставка могла состояться” и пр. Они сказали, что передадут все С. А. Виноградову и напишут доклад об этом, так что, когда приедут сюда советские художники... <...> то придут ко мне, чтобы все решить, какие вещи и сколько и т. д.». Действительно, вскоре Серебрякову посетили с деловым и одновременно очень дружественным визитом крупные живописцы, члены правления Союза художников С. Герасимов, Д. Шмаринов и А. Соколов: «Смотрели мои этюды и решили, что надо устроить выставку в Москве, Ленинграде и Киеве. С. В. Герасимов сказал, что поднимет этот вопрос на заседании художников. Теперь они на юге Франции, а Соколов в Бретани, Шмаринов подарил мне свою монографию, где мне очень понравились его иллюстрации — характерный, “художественный” у него рисунок и “штрих”. Герасимов подарил мне серию открыток с его произведений...

Соколов обещал показать мне свои вещи, когда вернется»^[169]. Характерно, что даже в такой важный для нее момент, как обсуждение предстоящей выставки, Серебрякова не теряет интереса к творчеству «коллег по цеху», внимательно вглядываясь в их работы и давая им оценку.

Теперь, когда вопрос о выставке принципиально решен, Зинаиду Евгеньевну начинают одолевать сомнения в достоинствах своих работ и целесообразности их показа в Советском Союзе. «Не представляю себе, что из моих вещей может привлечь внимание публики СССР? <...> В моем искусстве нет ведь никакой “оригинальности” ни в сюжетах, ни в манере рисования», — пишет она сыну. Поразительно критичное отношение Серебряковой к своему творчеству снова звучит в письме дочери: «Твои хлопоты о выставке моих этюдов (не решаюсь иначе назвать мои наброски), а не “произведений” или “картин”... ибо все, что я за мою жизнь рисовала, носит неоконченный характер этюдов...»

В апреле — мае 1964 года Татьяна Борисовна снова, как уже говорилось, приехала в Париж — на этот раз не только для свидания с родными, но и для того, чтобы помочь отобрать работы для выставки, открытие которой намечалось в 1965 году. Наступила пора напряженной, хотя и радостной работы. «Утром занимаемся отбором пастелей, гуашей и “масляных” этюдов, — пишет Серебрякова Евгению Борисовичу. — Так что целый день я “копошусь” — набиваю на подрамники, чтобы поправить кое-что, то чищу пастели, лежавшие 32 года в папках и т. д. (речь идет, несомненно, о «марокканских» работах. — А. Р.). Вопрос, как их уложить, чтобы не стерлись при перевозке, очень меня тревожит, ведь пастель боится тряски, так как все этюды не фиксированы и фиксировать их нельзя, все расплывется... Мы расспрашиваем Таточку обо всем — все нам так дорого узнать». Через два месяца Зинаида Евгеньевна сообщает дочери: «Не писала так долго, так как целые дни возилась с вещами для отсылки их скорее в Москву... Наконец, вчера кончили упаковку; звонили в Посольство... И вот оттуда приехали вчера же утром и увезли в Посольство три ящика».

Надо сказать, что перспектива — теперь уже совершенно реальная — устройства ретроспективной выставки в Советском Союзе, несмотря на все колебания и утомительные хлопоты по ее организации, очень приободрила Зинаиду Евгеньевну. Она снова, после значительного перерыва, стала посещать открывавшиеся в Париже выставки и даже вместе с сыном и дочерью присутствовала на привезенной вновь гастролировавшим МХАТом постановке «Мертвых душ», очень ей понравившейся. Татьяна Борисовна, оформлявшая спектакль, заслужила горячую похвалу

матери^[170].

За несколько месяцев до открытия выставки для Зинаиды Евгеньевны наступает новая фаза волнений. Естественно, что перед такой важной для нее встречей ее искусства со зрителем на Родине она придает особое значение оформлению каталога и афиши выставки. Над оформлением афиши работали три поколения семьи Серебряковых в Париже и Москве, не упуская ни одной мелочи. Александр Борисович пишет в Москву сестре Татьяне: «Спасибо милому Ване (сын Татьяны Борисовны, Иван Валентинович Николаев, в то время уже художник-профессионал. — А. Р.) за афишу, которую он так хорошо скомпоновал — она нам очень понравилась. Мы долго обсуждали и здесь этот вопрос, и сейчас я посылаю тебе маленький эскиз, по просьбе мамы, с теми буквами и с расположением текста, которые нам кажутся наиболее подходящими для маминого искусства! Ибо мамино искусство — это “классика”, и я советую взять образец букв, как на большинстве книг у вас про искусство, т. е. без “стилизации”... Мама тоже долго решала, какую выбрать репродукцию на афишу и решила, что, может быть, лучше всего “Крестьяне” (в Русском музее), которую, кстати, мама и набросала на эскизе»^[171]. Так и было сделано. Выбор Серебряковой был, конечно, вполне обоснован и правилен: «Крестьяне. Обед» — произведение, воплотившее квинтэссенцию ее мировоззрения и живописного кредо — должно было стать символом выставки.

Столь же тщательно продуман каталог, вступительную статью к которому написал А. Н. Савинов. Многозначителен и список произведений эмигрантских лет, выбранных Зинаидой Евгеньевной для иллюстрации каталога: «Прилагаю следующие фото — 3 этюда натурщиц: 1. Натурщица (или модель); 2. Натурщица, облокотившаяся на руку; 3. Эскиз для декоративной росписи; 4. Катя в окне (не знаю, как назвать этот этюд — может быть, просто “Этюд”?); 5. Итальянская крестьянка с серпом в винограднике (из Буджиано); 6. Марокканка в дверях, разговаривающая с подругой; 7. Портрет художника Сергея Петровича Иванова; 8. Портрет Ефима Израилевича Шапиро. Я думаю, что надо было бы, может быть, поместить в каталог: “Хозяюку винной лавки” (улыбающуюся толстую бретонку), характерные типы рыбаков и т. д., а из женских портретов: Берту Ефимовну Попову (в меховой шапке), Софью Михайловну Лукомскую (в черной шляпе, с крестом), Катю в профиль и т. д. Из марокканских этюдов выбери, Таточка, самые декоративные»^[172]. Этот перечень показывает, какие свои «французские» работы Серебрякова считала самыми удачными.

Наконец в мае 1965 года выставка Серебряковой была открыта в Москве в Выставочном зале Союза художников СССР. На ней экспонировалось более 250 ее произведений, созданных в России (из музеев и частных собраний СССР) и за границей. Затем выставка была перевезена в Киев, где она экспонировалась в Киевском Государственном музее русского искусства. В 1966 году ее принимал в Ленинграде Русский музей. С самого открытия экспозицию осаждали зрители. Малоизвестные, по сравнению с произведениями В. Серова, И. Левитана, К. Коровина, М. Нестерова, виднейших «миriskусников» и ряда других художников этого поколения, и замалчивавшиеся в тридцатые, сороковые и первую половину пятидесятых годов работы Серебряковой восхищали — более того, поражали — художников, искусствоведов, любителей искусств и даже случайного зрителя. Они производили впечатление, по словам Е. Дороша, «явившегося чуда» — своей значительностью и вместе с тем удивительной простотой, соединенной с проникновенностью; чудесным даром автора показывать душу, суть человека, будь это простая крестьянка, деятель искусства или марокканский студент.

Конечно же Зинаиду Евгеньевну не могли не радовать многочисленные восторженные отзывы художников, искусствоведов, писателей и статьи, появившиеся в советской прессе. «Получаю письма от неизвестных мне художников», — сообщает она дочери. Особенно ее растрогали благодарственные записи, сделанные посетителями выставки в книгах отзывов, и их послания. Так, из Москвы она получила телеграмму от группы зрителей, а вслед за ней — присланную в знак признательности «замечательную книгу, роскошно изданную, “Павел Корин”. <...> Я очень, очень благодарю “Посетителей выставки” за такой ценный, интересный подарок!»^[173] Наконец, Серебрякова была рада узнать, что Русский музей, Третьяковская галерея и провинциальные музеи Советского Союза приобрели ряд произведений с ее выставки.

Во время подготовки и проведения выставки началась — и продолжалась после ее закрытия — переписка Зинаиды Евгеньевны с советскими искусствоведами — И. С. Зильберштейном, И. А. Бродским (последний прислал ей три отличных отпечатка портрета балерины Гейденрейх), Ю. М. Гоголицыным, одной из устроительниц экспозиции в Ленинграде В. П. Князевой, впоследствии написавшей первую подробную монографию о ней, и с ее давним — с 1957 года — корреспондентом А. Н. Савиновым. Обычно в этих письмах Зинаиду Евгеньевну, после выражений восхищения ее искусством, засыпали вопросами о творческой биографии и истории создания того или иного произведения.

Ее посещали приезжавшие в Париж советские деятели искусств, в том числе И. С. Зильберштейн и директор Русского музея В. А. Пушкирев, использовавший все возможности для пополнения музейной коллекции искусства XX века. Именно тогда, в 1967 году, Зинаида Евгеньевна написала его портрет.

Казалось, выставка вдохнула в нее новые силы. В ее письмах дочери и сыну в этот «послевыставочный» год звучат более бодрые ноты. Она даже стала не так близко к сердцу принимать невостребованность своего творчества французским зрителем — важнее был успех на Родине. «Все это внимание меня несказанно трогает! Тут ведь во Франции никакого отклика на мое художество нет (да я и не жду)»^[174], — пишет она родным в СССР.

В 1966 году она впервые после отъезда во Францию увиделась со старшим сыном Евгением Борисовичем. Свидание после долгой разлуки принесло ей огромную радость. Их вторая — последняя — встреча произошла год спустя. Творческим результатом этих свиданий стал портрет сына. Татьяна Борисовна позировала матери и в свой первый приезд в 1960 году, и в феврале 1967-го, когда они увиделись в третий раз. Как эти два портрета детей Серебряковой, проникнутые глубокой любовью и материнской пронизательностью, так и небольшой портрет актрисы Е. В. Юнгер, близко дружившей с художницей в эти годы — последние свидетельства ее неувыдаемого дарования и творческой энергии.

Увы, события 1965–1966 годов стали последней радостью в жизни Зинаиды Евгеньевны Серебряковой. 19 сентября 1967 года после кровоизлияния в мозг она скончалась и была похоронена на русском кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем. Во Франции был напечатан только один некролог А. Шайкевича в газете «Русские новости». В Советском Союзе в заключение большого и прочувственного некролога за подписью виднейших деятелей искусств, в том числе С. Т. Коненкова, М. В. Куприянова, П. Н. Крылова, Н. А. Соколова (Кукрыниксы), В. М. Орешникова, Н. В. Томского, Е. Ф. Белашовой, В. С. Кеменова, И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова, В. А. Пушкирева, говорилось: «Произведения З. Е. Серебряковой по праву вошли в золотой фонд русского искусства»^[175].

Действительно, за время, прошедшее после кончины Серебряковой, стало совершенно ясно, что ее имя по праву стоит в ряду имен замечательных русских художников первой половины прошедшего столетия, бесконечно много давших отечественному искусству. Как часто, к горькому сожалению, бывает в истории искусства (особенно Новейшего

времени) и судьбах его мастеров, по-настоящему ее вклад в русскую и европейскую живопись оценен только в последние десятилетия. Уже в шестидесятые-семидесятые годы в журналах стали появляться очень содержательные статьи, посвященные творчеству Зинаиды Евгеньевны (по счастью, некоторые из этих публикаций она успела увидеть и порадоваться им). Как уже говорилось, была издана серьезная и основательная монография одной из устроительниц выставки 1965–1966 годов В. П. Князевой, а вслед за ней увидели свет избранные письма художницы и воспоминания о ней. В наше время стали появляться специальные исследования, посвященные анализу отдельных периодов и разделов ее творчества. Ряд этих статей поддержан выставками из музейных собраний и частных коллекций. Зрители же — и художники, и специалисты-искусствоведы, и просто любители живописи — останутся благодарными за наслаждение, которое всегда приносит им общение с ее прекрасным искусством.

10 ноября 2007 г. Санкт-Петербург

Приложения

Автобиография З. Е. Серебряковой

(Отвечаю по вопросам)^[176].

1. Родилась я в нашем имении «Нескучное» (Курск[ой] губ[ернии] Белгородского уезда) 12 дек[абря] 1884 г. (Уже с давних пор, в указании года моего рождения, вкралась ошибка — помечено 1885 г., м. б. оттого, что я род[илась] в самом конце 1884 г.?..

2. Художеств[енное] образ[ование] получила, главн[ым] образом, в семье моего деда, Николая Леонтьевича Бенуа, куда мы переехали после смерти моего отца, Евг[ения] Александровича Лансере, в 1886 году: все в нашей семье занимались искусством — мои братья Евг[ений] Евгеньевич и Ник[олай] Евгеньевич (архитектор), моя мать, мой дядя — Александр Николаев[ич] Бенуа, мои сестры. После окончания Коломенской Женск[ой] гимназии я поступила в Художествен[ную] школу кн. М. К. Тенишевой, руководил школой И. Е. Репин. Но, к сожалению, пробыла там всего 25 дней и И. Е. Репина ни разу не видела, так как школу закрыли! Но там я впервые начала работать с натуры (май 1901 г.). Затем я поступила в мастерскую худож[ника] О. Э. Браза (1903–1904) (1904–1905).

3. Нигде в других учебн[ых] заведениях не училась ни в России, ни на Западе.

4. Преподавательской деятельностью не занималась.

5. К сожалению, путешествовала мало по России: в детстве проводила лето то в Петергофе, то в Финляндии. После смерти моего деда Ник[олая] Леон[тьевича] Бенуа в 1898 г. стали ездить на лето в «Нескучное». После замужества в 1905 г. оставалась там до поздней осени, и даже зимой.

Во время гражданской войны «Нескучное» погибло (было сожжено), и я с детьми и моей матерью жила в Харькове 3 года^[177]. Там я работала в Археологическом музее, рисуя находки из курганов (ожерелья и пр.) скифов. (Эти рисунки, кажется, еще по сей час в музее Археолог[ическом] в Харькове)^[178].

Да, забыла, что ездила в 1911 г. и 1913 г. в Крым, где провела по одному мес[яцу] весну — Ялта, Гурзуф; 2-й раз — Симеиз, была, точнее проездом, в Бахчисарае.

За границей была впервые в 1902 г. в Италии на ост[рове] Капри, а затем 3 мес[яца] в Риме (1902–1903). После замужества, в 1905 году провела с мужем и моей мамой зиму в Париже — 1905–1906 гг. Посещала тогда художественную школу Academie de la grande Chaumiere (но

руководителей школы, худ[ожников] Simon и Doche ни разу не видела).

В 1914 году была 1,5 мес[яца] в Италии — Венеции, Флоренции и Милане и через Швейцарию, Вену и Киев вернулась в Нескучное (как раз накануне объявления войны).

6. Не работала ни в каких других видах искусства, кроме живописи.

7. Перечень выставок, в которых участвовала, или самостоятельных — прилагаю отдельно.

8. Состояла членом Общества «Мир искусства» с 1910 г.^[179] В Париже состою членом «Синдиката французских художников» с 1947 г.

(З. Серебрякова: Сборник материалов и каталог экспозиции к 100-летию со дня рождения художника. М., 1986. С. 44–46)

А. Н. Бенуа. Воспоминания о семье Серебряковых

Вторая моя сестра — Екатерина, по-семейному Катя или Катишь, была всего на год моложе Камиши^[180], но казалась гораздо моложе своей несколько старообразной сестры. Она росла премиленькой девочкой-резвухой и шалуньей, а сделавшись взрослой барышней, превратилась в очень хорошенькую особу с чудным цветом лица, с очень быстрыми и притом грациозными движениями (сестра Камиша была, напротив, медлительна). Детей вообще привлекает изящное или яркое проявление жизни. В этом следует искать то несомненное, впоследствии изменившееся предпочтение, которое я, будучи совсем маленьким, оказывал сестре Кате перед сестрой Камиллой. <...>

Надо при этом иметь в виду, что судьба бедной Катиши была, в общем, куда менее счастливой и куда менее «ровной», нежели судьба старшей сестры. Она вышла замуж по любви за несколько месяцев до замужества Камиши. Вышла за молодого, талантливейшего и вскоре ставшего знаменитым скульптора Евгения Александровича Лансере, и этот «роман Кати и Жени», начавшийся летом 1874 г., продолжался до самой гробовой доски Жени, случившейся в феврале 1886 г. Катя, которой в момент смерти мужа было всего 36 лет и которая по-прежнему была прелестной, осталась верной ему до конца своей жизни. Она отвергла несколько предложений, из коих одно, во всяком случае, представлялось для всех окружающих вполне желательным. Сказать, однако же, чтобы роман Кати и Жени был счастливым, тоже нельзя. Евгений Лансере был с самого начала «обреченным» человеком, в нем еще в конце 70-х годов обнаружился туберкулез, и страшная эта болезнь вслед за тем только ухудшалась и взяла наконец верх над его хрупким организмом. Самый характер Жени был тяжелым, и существование с ним было нелегким. Насколько я любил своего английского зятя Мата^[181], настолько я недолюбливал своего «французского» зятя, настолько меня все в нем корбило — и его едкая насмешливость, и его бурные вспышки, и его состояние непрерывной раздражительности. Иначе как в каком-то ироническом тоне он ни к кому не обращался, и даже в отношении горячо и нежно любимой жены он редко менял свой «хронически-злобный тон». Тут многое было от болезни, но многое и оттого, что он сознавал, что он недостаточно оценен как художник, что он по рукам связан заботой о благосостоянии своей семьи, что он находится в своего рода порабощении у бронзовщика Шопена,

заставляющего его пробавляться мелкими вещицами и не позволявшего ему развернуться.

Только постепенно, по мере роста своей известности, Лансере стал избавляться от этой кабалы, и в последние два-три года жизни он стал диктовать Шопену свою художественную волю. Но произошло это тогда, когда чувство обреченности уже ни на минуту не оставляло его и исчезла всякая надежда, что он успеет себя показать вполне достойным образом.

Можно считать, что Лансере, внук застрявшего во время похода 1812 г. в русском плену француза и его жены, балтийской немки (баронессы Таубе), был таким же полноправным гражданином «Немецкой слободы», какими были мы, Бенуа, однако существенной разницей между нами и им был его пламенный русский национализм. От своего французского происхождения он не отказывался и даже ценил его, однако эта кровная симпатия к Франции была ничтожной в сравнении с боготворением России. И это боготворение России, распространенное на все славянство, являлось основой закадычной дружбы его с В. С. Россоловским^[182], в котором, как в племяннике знаменитых славянофилов Аксаковых, эти чувства можно было считать вполне естественными. Лансере не скрывал в вопросах религии своего предпочтения православию. <...>

В общем, я видел в Жене Лансере врага, но года за два до его смерти это мое отношение к нему стало меняться — впрочем, в связи с изменением и его отношения ко мне. Пока он во мне видел одного из многочисленных ребят, бывавших у них в доме, я был для него незначительной величиной и скорее предметом той же ненависти, которую он питал к детям вообще, за исключением своих собственных. Не раз он раздражался против меня криком и бранью, и это меня, пользовавшегося со стороны всех близких особой лаской и снисходительностью, не могло не возмущать. Но во время моего гощения в имении Лансере в 1884 г. (я считал, что гощу у своей сестры Кати, а вовсе не у «моего врага Жени») стала намечаться какая-то перемена в его отношении ко мне. Он по-прежнему придерживался иронического тона, и даже — в связи с моими тогдашними четырнадцатилетними романами — этот тон приобретал моментами и очень колючий, саркастический характер. Однако под этой иронией и под этим сарказмом стало обнаруживаться что-то вроде «любопытства», а затем, к концу моего пребывания, появилась даже и известная доля «симпатичного интереса». В течение же нашего следующего сожительства в том же Нескучном в 1885 г. это любопытство и этот интерес Жени ко мне обозначились в гораздо более отчетливой форме, да и с моей стороны лед начал таять, а при расставании с Женей в конце

августа 1885 г. я был «почти в него влюблен». Я расставался с собеседником, который «понимал меня», а ведь в том возрасте такое понимание обуславливает всякие «виды влюбленности». Незаметно для себя и у меня стал меняться мой тон с Женей. Это теперь был тон «излияний и признаний», если даже Женя над чем-либо иногда подтрунивал, то в общем все же этот мой новый «тон» трогал его, человека крайне любопытного до всяких человеческих чувств.

<...> Когда я вызываю в памяти образ Жени Лансере, то я неизменно вижу его в зале дома в Нескучном, сидящим в глубоком кресле у самого окна и занятого отделкой очередной статуэткой, которую он ворочает в своей руке, то и дело протягивая к горящей маленькой стеклянной спиртовке металлический шпатель с кусочками воска на нем. У него, еще совсем молодого человека, на носу очки, да и весь он, исхудалый и согбенный, с совершенно прозрачными пальцами, казался глубоким стариком. Изредка его кашель приобретал раздражающий характер, и тогда Женя прерывал работу и прогуливался несколько минут по комнате, борясь изо всех сил с новыми приступами. И не странно ли, что тот же человек даже в этом своем последнем году жизни чувствовал себя днями настолько хорошо, что ходил купаться в студеной речке, протекавшей неподалеку от их имения, и мог совершать далекие объезды верхом своих поместий. Приказав подвести к крыльцу свою любимую кобылу Кабарду, он по-прежнему вскакивал на нее и выезжал за ворота с видом лихого черкеса. На черкеса он вообще походил потому, что неизменно и дома и в гостях носил полувосточный костюм, род застегивающейся на боку поддевки серого цвета, бархатные шаровары и татарские сапоги.

Наездником Е. А. Лансере был изумительным. Он буквально срастался с лошастью, и от этого соединения человека с лошастью получалось впечатление кентавра... Он и знал лошадь так, как никто. В малейших подробностях он знал как тело ее, ее костяк и ее мускулатуру, так и все ее повадки, самую душу лошади. Зато и лошадь в его присутствии становилась точно более осмысленной и какой-то наэлектризованной. Страстью к лошади объясняется и постоянное возвращение Лансере к конским сюжетам. Он превосходно знал и человеческую фигуру и без особого труда, как бы на лету подмечал всякую характерную особенность других животных: верблюдов, овец, коз, но «вполне по себе» чувствовал он себя, когда изображал лошадь, то одинокую, то в групповом соединении... Его большие группы, вроде араба, гонящего табун, или казаков у водопоя, быть может, сейчас не встретили бы прежнего восторга; ведь обязательным для скульптора считается теперь статичная ясность и простота очертаний.

Однако если когда-либо эти требования будут, как все в области человеческих вкусов, изжиты, то я убежден, что именно эти группы Лансере будут почитаться своего рода художественными чудесами. Тогда будет понята та труднейшая задача, которую ставил себе художник, и восторг будет вызывать то, с какой легкостью, с каким знанием и вкусом эта задача бывала им решена. Лансере-отец еще ждет своей настоящей оценки.

После смерти бедного Жени, который скончался у себя в Нескучном в 1886 г. в самое глухое зимнее время и который был похоронен у церкви, стоявшей насупротив барского дома, жизнь моей сестры получила совсем другой характер. Со своими шестью детьми, из которых младшей дочери было около двух лет, она осенью того же 1886 г. переехала в Петербург и поселилась с нами в родительской квартире. Всем пришлось потесниться, однако квартира была достаточно просторной, чтобы это стало кому-либо в тягость. Более всего, разумеется, добровольно «пострадали» наши родители, которые перевели свою спальню в последнюю в ряду анфилады узкую комнату, в которой стояла ванна. В ней было так тесно, что двухспальную кровать пришлось поставить вдоль стены. Но едва ли папа и мама действительно страдали от этого. Они к тому же были приучены к такому уплотнению, так как во время периодических вселений к нам внуков из-за разных детских болезней и для изоляции «еще не больных» папа и мама то и дело переезжали из одной спальни в другую. Что же касается меня, то я только мог радоваться такому прибавлению наших сожителей, тем более, что моя прелестная комната продолжала оставаться в полном моем распоряжении. Я особенно был доволен тем, что под одной крышей со мной теперь оказался мой любимый племянник Женя или Женяка Лансере, очень рано начавший обнаруживать необычайное художественное дарование. Беседы с этим очаровательным, нежным и в то же время исполненным внутреннего горения отроком постепенно стали превращаться для меня из мимолетных развлечений в какую-то необходимость. Когда я возвращался из гимназии или с прогулки, мне было приятно, что я сейчас увижу Женяку, что мы будем с ним вместе читать, о чем-либо рассуждать, что-либо рассматривать. Большое удовлетворение мне доставляло и то, что я при этом мог давать волю своим педагогическим наклонностям, что я как бы могу «воспитывать» своего племянника, помогать ему стать художником. Вероятно, художественное поприще Женя выбрал бы и без моей помощи, просто в силу дарованного ему Богом таланта, но в чем-то я все же, думаю, ему помог. Постепенно, с годами в наши беседы стал втягиваться и младший брат Жени Коля, мальчик

совершенно исключительной доброты и усердия. Он больше всего был похож на своего деда, на моего отца, и как-то совершенно естественно вышло так, что именно он избрал деятельность Николая Леонтьевича — архитектуру, в которой он выказал впоследствии и определенное дарование, и исключительную культурность. Эти «ученики» мои делают и продолжают делать мне, как их вдохновителю и первому руководителю, много чести.

Но не только этими двумя членами семьи Лансере обогатилось русское искусство; младшая дочь Кати — Зина оказалась обладательницей совершенно исключительного дара. <...>

Судьба Кати, и сначала-то не вполне благополучная, приняла к концу жизни драматический оттенок, в силу всех, почти стихийных обстоятельств, которые были вызваны войной и революцией. До этих злополучных дней она, окруженная детьми и внуками, не знала нужды, и если ее дом и отличался большей скромностью, нежели дома ее родственников, то это исключительно в силу как раз ее личного тяготения к какой-то тени. Но большевистская революция, застигшая ее во время ее пребывания в деревне, заставила ее покинуть Нескучное, а вскоре после того, как отвоевали обратно Украину, самая эта прекрасная усадьба была вместе с ее вековым парком сожжена. У Кати, как и у всех нас, не оказалось ни гроша, и она погибла бы, если бы не спасли ее дети и особенно не расстававшаяся с матерью и после своего замужества, во время революции овдовевшая Зина Серебрякова.

В 1920 году общими стараниями родственников удалось их обеих и малолетних детей Зины переправить обратно из Харькова в Петербург, а в Петербурге поселить в той самой квартире нашего прародительского дома, в котором Катя родилась и провела первые двадцать четыре года своей жизни. Здесь, на улице Глинки, она и кончила свой век — но, Боже, в каких печальных условиях. Сначала ей была предоставлена вся квартира с ее 12 окнами на улицу. Это было возможно, пока население Петербурга, рассеявшееся в острые годы разрухи по провинции, не вернулось восвояси. Когда же стала ощущаться нужда в помещениях, то и квартиру Кати стали постепенно заселять. Первые такие уплотнения произошли еще по инициативе и по выбору ее самой: менее нужные ей комнаты были предоставлены знакомым и приятным людям, но затем (и особенно после переселения в Париж Зинаиды Серебряковой и двух ее детей) в пустующие комнаты въехали совершенно чужие и уже вовсе неприятные люди «новейшей формации». Бедная наша родительская квартира, свидетельница столь счастливых былых времен, превратилась в какое-то дикое

сожителство разнородных элементов. В одной из комнат доживала свой век полуслепая, а в последние месяцы и вовсе ослепшая Катенька, при этом кухня и «удобства» были общими, а духовная атмосфера квартиры была отравлена всякими доносами и интригами. То самое существо, которое резвухой-девочкой носилось по этим комнатам, которая в подвенечном платье принимала в 1875 году поздравления бесчисленных родственников и знакомых, кончала в этой атмосфере свой долгий век. Напрасно Зина предпринимала из Парижа всякие меры, чтобы вывезти сюда свою мать и двух оставшихся с нею детей, советская власть, по совершенно необъяснимым причинам, отказывала ей в этом. Спрашивается, какие соображения, какие опасения могли ее заставлять насильно держать безобидную, никогда ни в чем политическом не участвовавшую восьмидесятилетнюю больную старуху? Смерть, наконец, избавила бедную Катеньку от дальнейшего мучительства, и надо думать, что, освободившись от рая, уготовленного русским людям фанатиками-утопистами, она теперь отдыхает в подлинном раю, который она вполне заслужила.

(Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. 2-е изд. М., 1990. Кн. 1. Ч. 1. С. 81–86)

Т. Б. Серебрякова

Детство Зинаиды Серебряковой

Когда я беру в руки альбомчик, куда моя бабушка клеивала детские рисунки своей дочери, будущей художницы Зинаиды Евгеньевны Серебряковой, я вспоминаю ее рассказы о детях и их жизни. Много из того, что окружало в ранние годы мою маму, несмотря на изменившиеся условия жизни, бытовало и в моем детстве.

Дед по матери, Евгений Александрович Лансере, был скульптором, прекрасным мастером мелкой пластики. Особенно он любил изображать лошадей. Его искусство, искреннее, наполненное любовью к человеку и природе, и теперь приносит радость людям. Он умер рано, в 39 лет, но влияние его личности, взглядов на искусство сказалось на всех детях, особенно на тех, кто стал художником.

Мать Зинаиды Евгеньевны, Екатерина Николаевна Лансере, тоже любила рисовать и посещала класс рисунка в Академии художеств, где занималась у знаменитого педагога П. Чистякова. Помню ее очень хорошие копии с Греза и портреты, написанные маслом. Выйдя замуж, Екатерина Николаевна оставила регулярные занятия искусством. Но многочисленные домашние заботы не убили в ней интереса и любви к искусству, и дома она продолжала рисовать. Овдовев в 36 лет, она сумела вырастить и воспитать двух сыновей и четырех дочерей. Трое из них стали художниками. Старший сын, Евгений, — живописцем-монументалистом и графиком, второй, Николай, — архитектором. Младшая дочь, Зинаида, — это моя мать, о которой и идет речь.

Дети росли в атмосфере, благотворно влиявшей на развитие их художественных вкусов. После смерти мужа Е. Н. Лансере вернулась с ними в отчий дом — в семью архитектора Николая Леонтьевича Бенуа. Здесь в это время рос ее младший брат — Александр. Разница между сестрой и братом была в 20 лет, и «дядя Шура» стал старшим товарищем ее сыновьям, так же, как и его друзья по гимназии и университету. Среди них многие потом стали известными художниками и критиками. В доме постоянно бывали люди, связанные с искусством. Дети вместе со взрослыми были в курсе современной художественной жизни, посещали выставки, после чего всегда шел живой обмен впечатлениями.

Н. Л. Бенуа любил и ценил искусство. В его квартире в Петербурге висели картины французских и итальянских мастеров, а кабинет был полон

книг со множеством гравюр, которые давались детям для рассматривания, — так с юных лет, исподволь, изучалась история искусств, воспитывалось чувство прекрасного. Любовь деда к классической школе живописи и унаследованная от отца привязанность к натуре создали, мне кажется, удивительно гармоничный синтез художественных пристрастий Зинаиды Серебряковой.

Жизнь в Петербурге давала возможность посещать музеи и видеть шедевры живописи в подлинниках. С детства маме были знакомы залы Эрмитажа и Русского музея. Она ходила туда по многу раз, смотрела, думала и наслаждалась увиденным глубоко и искренне. В тихих и торжественных залах Эрмитажа Рубенс, Рембрандт, Ван Дейк, Тициан, Рафаэль и Леонардо да Винчи производили неизгладимое впечатление, а «маленькие голландцы» восхищали необычайным мастерством передачи шелка, бархата и кружев, любовью к простому быту людей.

В Русском музее, кроме огромных полотен Брюллова и Бруни, Сурикова и Репина, внимание будущей художницы останавливалось на портретах Левицкого, Рокотова, Боровиковского, на скромных полотнах Федотова. Одним из любимых художников стал Венецианов. Он был близок ей своим поэтическим, любовным отношением к жизни крестьян и природе русской деревни.

С ранних лет началось знакомство с литературой. Пушкин до конца жизни остается любимым поэтом мамы. В ее мастерской всегда висела репродукция с тропининского портрета Пушкина. Его философия, мир творчества, широта взглядов, требовательность к себе — все ей дорого. Когда маме было почти 83 года, она цитировала по памяти стихотворение «Поэту»:

...Дорогою свободной
Иди, куда влечет тебя свободный ум,
Усовершенствуя плоды любимых дум,
Не требуя наград за подвиг благородный.
Они в самом тебе. Ты сам свой высший суд;
Всех строже оценить умеешь ты свой труд.
Ты им доволен ли, взыскательный художник?
Доволен? Так пускай толпа его бранит
И плюет на алтарь, где твой огонь горит...

«Ты сам свой высший суд» — вот то, что она исповедовала. Будучи до

болезненности скромной и требовательной к себе, она ежедневно работала. Вставала рано, не позднее 7 часов утра, закрывалась в мастерской или уходила на этюды. Мама всегда была недовольна собой. <...>

Но не только городские впечатления и посещения музеев формировали характер, воспитывали отношение к жизни и творчеству будущей художницы. На лето семья выезжала в Курскую губернию, в деревню Нескучное. Здесь девочку окружала прекрасная природа. Большая аллея серебристых тополей шла от дома к полям, узкая дорожка спускалась к речке Муромке, а по бокам аллеи были фруктовый сад и пруд. Широкие просторы открывались глазу за оградой палисадника. Поля, где зелены чередовались с пашней, лугами, очень нравились маме, и она много раз писала их — и в юности, и будучи уже взрослой. В начале лета стригли овец. Свет в овчарню проникал через открытую дверь и создавал необычную картину. Сохранились наброски, по которым мама собиралась создать большое произведение.

Мама часто рисовала нескучненских крестьян. Она ценила красивый склад их фигур, красоту лиц. Они изображены в картинах «Беление холста», «Жатва», «Обед». После того, как мама побывала в Марокко, где рисовала марокканцев на улицах, на базаре, в домах, она говорила: «Мне арабы напомнили нескучненских крестьян; у них то же чувство достоинства, та же человеческая гордость и свободолюбие».

Деревенская жизнь, природа, где родилась и росла художница, где научилась видеть и любить прекрасное, помогли формированию личности и дали любимую тему ее искусству.

Рисовать Зина Лансере начала очень рано. Это не удивительно — ведь все, кто окружал ее в доме, рисовали. Это было естественным занятием, которое никто не считал необыкновенным. Ко дню рождения деда или матери дети готовили подарки: учили тайно от взрослых стихи, переписывали их на лист бумаги и украшали рисунками — виньетками и иллюстрациями. Писали друг другу письма, тоже сопровождали их рисунками. Кроме старших братьев Жени и Коли, рано начавших занятия искусством, сестра мамы, Маня, тоже любила рисовать. Сохранились крошечные альбомчики, в которые сестры очень тщательно срисовывали иллюстрации из детских журналов. Раскрашивали рисунки акварелью. Думаю, что маленький размер альбомов заставлял особенно внимательно относиться к композиции и тонкости рисунка. <...>

Помню, как бережно хранили каждый лист бумаги, как аккуратно обращались с красками и кистями в нашем доме. Наброски делались на самой дешевой бумаге. Если оставались где-то начатые листы, их

переворачивали и использовали для другого рисунка.

Уже в 11–13 лет у юной художницы вырабатывалось свое отношение к окружающему миру. Вот рисунки и акварели Зины Лансере, помеченные 1895–1897 годами. Они сделаны с натуры. Это домашние сценки — мама что-то шьет, сестра делает уроки, дворник, прохожий, дама с собачкой и, конечно, впечатления от гимназической жизни — директриса, классные дамы, соученицы, скрипач на уроке танцев, священники.

Некоторые работы подписаны самой Зиной с датами и комментариями, на других — пометки, сделанные рукой бабушки. На многих Зина пишет «худо» или «очень худо». Это уже пометки человека, требовательного к себе, свидетельствующие о стремлении добиваться лучшего. Важно то, что во многих набросках точно подмечены характеры, детали, движения людей, есть желание передать индивидуальность. Они полны юмора, иронии, но в каждом присутствует любовь к жизни, к людям.

Вероятно, бабушка оценила эти свойства в работах младшей дочери и собирала ее рисунки, надеясь, что в будущем они пригодятся. Спасибо ей за это!

С детства мама не расставалась с альбомом и при любой возможности старалась делать наброски. «Когда делаешь наброски, то запоминаешь увиденное лучше, фиксируешь все крепче в памяти, и это остается надолго», — говорила она.

В своих ранних зарисовках она делала пометки цвета на облаках, на воде, на фигурах, и это, безусловно, помогало лучше запомнить увиденное. Наброски у художников подобны записным книжкам писателей. В них накапливается багаж, позднее они помогают восстановить в памяти увиденное, использовать в дальнейшей работе.

Есть и еще один альбом. Лето 1897 года. Это наброски, сделанные в 12–13 лет. Мы видим все, что окружает девочку: «Обед в Шмецке» (так называлось дачное местечко на берегу Финского залива), купанье сестер и то, как они одеваются, отдыхают, мостки, где стирают белье, хозяйские дети, дом, где они жили; целые сценки, например, «Катанье на гигантских шагах», где можно узнать бабушку и сестер; и, наконец, акварель «Автопортрет с яблоком». На этом же листе попытка нарисовать руку. Хотя автопортрет еще очень неумело сделан, но как легко узнать в нем ту, которая потом создаст «За туалетом», «Пьеро», «Со свечой», «В белой кофточке».

Не все эти работы являются «автопортретами» в собственном смысле слова, но везде можно узнать лицо автора. Маме нужна была модель, а разве не самая послушная и терпеливая модель, которая всегда рядом, —

это сама художница?

Уже в детстве воспитывалась наблюдательность, которая всегда помогала в работе художницы. Некоторые ее рисунки почти карикатурны, но только «почти», так как не столько шаржируют типы, сколько просто подчеркивают, заостряют их индивидуальные черты. Девочка схватывает и всегда точно передает основную, главную особенность изображаемого. В рисунках видно и осмысленное желание сосредоточить внимание на внутреннем содержании. Ни в одном из рисунков нет лишних деталей, нет внешнего любования формой. Все они правдивы и очень характерны. Многие из того, что было свойственно ранним рисункам Зинаиды Серебряковой, получило развитие в ее дальнейшем творчестве, приобрело завершенность и законченность под рукой опытного мастера в больших композициях. Детские рисунки и зрелые работы художницы отличались искренностью и добротой.

Любовь к природе, к людям она сохранила до глубокой старости. Это помогало ей переносить все трудности, которые неизбежны в жизни каждого человека. Задачей и смыслом творчества Зинаида Серебрякова считала раскрытие того прекрасного, что нас окружает и чего многие, к сожалению, часто не замечают.

(Юный художник. 1981. № 3. С. 6–11)

А. Н. Бенуа. VII выставка «Союза»

Зинаида Серебрякова выставляет в первый раз, и я вовсе не хочу по этим опытам делать заключение об ее силах и ее возможностях. Допускаю, что она также обманет, как обманывали многие художественные женщины, из которых некоторые обладали исключительными дарованиями. Для того, чтобы удержаться на высотах искусства, нужно много такого, что вообще недоступно женщине — супруге и матери семейства. Но оставим будущее. Ныне она подарила русскую публику таким прекрасным даром, такой «улыбкой во весь рот», что нельзя не благодарить ее. Если картина Водкина — самая значительная, продуманная и отделанная картина за этот год^[183], то автопортрет Серебряковой — несомненно, самая приятная, самая радостная вещь^[184]. Там страдания ума, усилия рассудка, большое мастерство, большая строгость, большой подвиг. Здесь полная непосредственность и простота, истинный художественный темперамент. Что-то звонкое, молодое, смеющееся, солнечное и ясное, что-то абсолютно художественное, и я должен сознаться, что эта сияющая жизненность мне ближе и отраднее, нежели та холодная мысль о жизни.

Тема самая простая, и даже как-то нет темы. Жила молодая женщина в глубокой деревенской глуши, в убогой хуторской обстановке, и не было ей другой радости, другого эстетического наслаждения в зимние дни, отрывавшие ее от всего мира, как видеть свое молодое, веселое лицо в зеркале, как видеть игру своих обнаженных рук с гребнем и с гривой волос. Я слышал, как некоторые провинциальнейшие петербургские дамы, стоя перед этим портретом, уверяли друг друга, что изображенная особа «наверно вроде Тарновской»^[185]. Но на самом деле, мне особенно мило в этом портрете именно то, что в нем нет никакого «демонизма», ставшего за последнее время прямо уличной пошлостью. Даже известная чувственность, заключенная в этом изображении — самого невинного, непосредственного свойства. Есть что-то ребяческое в этом боковом взгляде «лесной нимфы», что-то игривое, веселое, что окончательно не вяжется с представлением о больной героине «славянской трагедии».

И как самое лицо, так и все в этой картине, юно и свежо. Мне почему-то весело, когда я гляжу на все «околичности», старательно изображенные г-жой Серебряковой: на светлую комнату, на белый, простенький cache-corset, на медные, самые обыденные шандалы, на сверкающие грошовые булавки, воткнутые в подушку, на коллекцию духов и всякой дамской

всячины, что расставлена на туалетном столе и что еще отражается в зеркале.

Вещи все уродливые и дрянные. Здесь нет и следа какой-либо модернистской утонченности. Но простая и даже пошлая жизненная обстановка в освещении молодости становится прелестной и радостной, тот набор дешевых и дрянных вещей на первом плане превращается в какой-то фантастический цветник, в какие-то искрящиеся букеты волшебных драгоценностей.

Другие произведения Серебряковой — дальнейшие комментарии к ее таланту и к ее искусству^[186]. Все они поражают жизненностью, простотой и прирожденным мастерством. И они все веселые, бодрые и молодые. Вот деревенская комната с зимним видом, светящимся в двух оконцах, с двумя белыми, жмущимися к стенам кроватями. Опять полная простота, почти убожество, почти тоска и уныние, и все же счастьем жизни веет от этой комнаты, и в ней ведет свою игру, резвится и смеется ласковая молодость. Дарование Серебряковой удивительно экспрессивно (да простят мне это старомодное выражение). Она ничего не «хочет сказать», она не задается ни передачей настроения, ни красочными проблемами: это *gesunder Naturalismus* (здоровый натурализм, нем. — А. Р.) во всей своей беспритязательной простоте. И в то же время это бесконечно большее, нежели совершенное фотографирование внешнего мира. И деревенские парни, и студенты, и комнаты, и поля — все у Серебряковой выходит ярким, живущим своей жизнью и милым. Хотелось бы, чтобы этот художник дал нам еще многое, чтобы Серебрякова сохранила эту способность просто и весело относиться ко всему. Хотелось бы, чтобы на ее долю выпал такой успех, который не спутал бы ее молодого дарования и который дал бы ей возможность такими же простыми глазами глядеть вокруг себя и передавать эту радующую ее видимость.

(Речь. 1910. 13 (26) марта. № 70)

Д. В. Сарабьянов. Об автопортретах Зинаиды Серебряковой

Нередко критики, желая похвалить художника-женщину, произносят сакраментальные слова о ее «мужской руке». Даже Александр Бенуа назвал работы Зинаиды Серебряковой «мужественными». Между тем мне кажется, что самое привлекательное в Серебряковой — ее женственность. Она проявляется в равной мере и в творчестве, и в жизненной линии, и во внешности художницы. Весь ее облик овеян чистотой раскрытой души, сиянием добрых глаз; ее чувства отмечены естественностью проявления; а помыслы, воплощенные в картинах, отражают ясность представления о человеческом назначении. Во всем этом есть простая красота. Сама художница словно переносит эти качества на весь окружающий мир. Естественная красота жизни, существующая как бы сама по себе, становится своеобразным эстетическим критерием, определяя позицию художницы, ее взгляд и на себя, и на все окружающее.

В этом отношении показателен интерес Серебряковой к жанру автопортрета, к которому она обращается чрезвычайно часто. Иногда его объясняют внешними обстоятельствами — желанием скоротать долгое зимнее время решением трудных задач, возникавшим перед мастером в процессе работы над картиной «За туалетом», отсутствием других моделей. Но дело, видимо, обстоит не так просто, если мы знаем о существовании доброго десятка других автопортретов и встречаем затем лицо и фигуру Серебряковой то в картине «Девушка со свечой», то в «Пьеро»; если мы знаем, что для купальщицы позировала сестра художницы, очень на нее похожая. Иной раз нам начинает казаться, что и в «Бане» — те же родные сестры, а может быть, и сама Серебрякова. И невольно возникает вопрос — не перешла ли художница грань приличия и не слишком ли часто она ставит себя на чье-то место. Этот вопрос оказывается неуместным перед лицом редкой скромности, которая была присуща Зинаиде Серебряковой. Она никогда не ставила свою личность в центр вселенной, не навязывала никому своих представлений о мире и своего образа жизни и уж наверняка не гордилась чертами своего лица или красотой фигуры. Автопортрет был для нее просто признаком собственного бытия в мире природы, людей, вещей — в мире равноценностей. Он был для художницы самым «близлежащим» фактом существования реальности.

Концепция автопортретов Серебряковой на удивление проста; она

могла бы быть истолкована даже как простодушно наивная, если бы эта простота не выражала правду. Художница в 1910-е годы поразила современников именно потому, что они забыли, как можно выразить правду простыми словами и поступками, не прибегая к ухищрениям и уловкам. А она смогла это сделать — причем естественно, без натуги, без особых стараний. Ей надо было лишь постараться донести себя, не растерять того, что так просто было ей дано природой.

Автопортреты Серебряковой выражают естественные чувства — или радость существования в мире, или грусть после утрат, или любовь к своим детям, или увлечение игрой, переодеванием. В них есть и простые действия — причесывание, смотрение в зеркало, размышление с кистью в руке, приятие проявлений любви и ласки со стороны своих дочерей и т. д. Столь же проста и обычна обстановка, окружающая модель. В поле зрения художницы попадают предметы обыденной жизни — кувшин и таз, железная кровать и стул, мольберт и висящий на стене халат, свечи и предметы рукоделия. В выборе вещей нет ничего преднамеренного: предметы не возвышают модель, не становятся свидетельством избранности ее профессии. Они сами «бытуют», существуют, как существовали вещи в композиции А. Венецианова, словно находя главную ценность в самобытии, но одновременно «не забывая» о соседстве людей и вещей, обо всем мире в целом. Серебрякова не властвует над предметами — она дает им право жить своей жизнью, целиком доверяя их собственным целям бытия и их собственной правде.

Очевидно, как мало кто другой, художница верит зеркалу. Ей нет дела до того, что в зеркале левая сторона становится правой, что левая рука, а не правая, расчесывает волосы, держит кисть. Серебрякова пишет, как видит. Для нее зеркальное отражение предметов не мираж, не зыбкое эфемерное явление, находящееся на грани реальности и мнимости, а та же реальность, что и сами предметы. Даже в том случае, когда в поле зрения художницы попадает второе зеркало, как это случилось в автопортрете из Русского музея, Серебрякова не поддается магии двойного отражения. Она лишь пользуется возможностью изобразить свою фигуру еще раз — со спины, еще раз доверившись зеркальной поверхности. Для нее эта поверхность — некое подобие живописного холста: она тоже не имеет глубины, является плоскостью, но обладает способностью изображать трехмерный мир.

Доверие к зеркалу, желание нарисовать себя такой, какая ты есть, приводит к убедительному постоянству автопортретного образа. Автопортретный образ можно придумать, сконструировать, запрограммировать, наделить определенной ролью. А можно просто

взглянуть на себя и себя увидеть. Что и делает Серебрякова. Для нее ее модель автопортрета — не «я», а «она». «Она» может быть радостной или грустной, озабоченной или раздумчивой, скрытно-лукавой или открыто-доверчивой. Каждый раз это состояние закрепится в особом жесте или повороте головы. Но человеческое существо остается при этом неизменным.

Именно это существо особенно дорого зрителю, дорого вдвойне — и как человеческое явление, и как художественный образ.

(З. Серебрякова: Сборник материалов и каталог экспозиции к 100-летию со дня рождения художника. М., 1986. С. 9–10)

Е. Дорош. На выставке Серебряковой

<...> Художники обычно упрекают писателей в так называемом литературном подходе к искусству живописи, и хотя обвинение это не лишено основания, хотя и мне представляется, что живопись, в отличие от других искусств — например от искусства кино или театра, — далека от литературы, я все же хочу именно в этом плане говорить о Серебряковой. <...>

В сущности, все творчество Серебряковой, если взять те годы, когда она жила в России, все первостепенное в ее тогдашней работе... можно свести к изображению с годами взрослевшей интеллигентной девушки и того, что она видела, выходя за ворота небогатой усадьбы.

С автопортрета «Девушка со свечой»... на нас глядит из синевато-зеленого сумрака ночной комнаты все то же большеглазое, с чуть приоткрытым большим ртом молодое женское лицо, оборотившееся к невидной нам свече, резко освещенное ее желтым пламенем. Теперь это лицо выражает уже не просто радость бытия, пускай будничного, «пошлого», как писал Бенуа, имея в виду, конечно, не избитость и безвкусицу, а ничем не выделяющуюся обыденность, — не только это драгоценное для художника чувство, но и некое удивление и занятость какими-то другими мыслями, далекими от игры «обнаженных рук с гребнем».

И еще автопортрет, правда, относящийся уже к 1922 году, петроградский. Однако по всему тому, что изображено за спиной молодой женщины с кистью в руке, — по виднеющейся в углу комнаты железной кровати с белой подушкой, картине и портрету в старинных рамках на стене, по той сосредоточенности и глубокому раздумью, какие сквозят в чертах несколько осунувшегося лица с широко расставленными большими глазами и большим, плотно сжатым ртом, я бы и этот портрет причислил к усадебным, деревенским.

Едва ли не со времен Радищева на просторах деревенской России, в помещичьих усадьбах и уездных городах, случалось, у верноподданных слуг монархии росла и мужала исполненная возвышенных помыслов, совестливая интеллигентная молодежь. Сперва это были только дворянские, а затем и поповские, купеческие, профессорские дети... Среди молодых этих людей были и декабристы и большевики, Софья Перовская, двадцати восьми лет поднявшаяся на эшафот, и никому не известные

юноши и девушки, подобные Саше и Наде из чеховского рассказа «Невеста».

Автопортреты Серебряковой, как и неотделимый от них изображенный ею крестьянский мир, существующий рядом с усадьбой, заставляют вспомнить всю эту молодежь, ведущую свое родословие от Радищева и Пушкина, в течение ста с лишним лет составлявшую совесть России. Главенствующей чертой этих молодых людей, определившей развитие русской общественной мысли и русской культуры, мне думается, следует считать естественность их отношений с народной средой, понимание величия и тяжести крестьянского труда, восхищение благородством и нравственной силой крестьянина, всей статью его и поведкой, наконец, чувство вины перед крестьянином за свое чистое, благополучное детство, за свою образованность. <...>

Картины Серебряковой, изображающие жизнь крестьянина... <...> несколько не противостоят, а тесно связаны с портретами молодой женщины из усадьбы. Ее купающиеся девушки, как бы отдыхающие после тяжелой рабочей недели в теплом и влажном воздухе бани под ровный шум льющейся воды, удивительно естественны, верны натуре при всем том, что картина лишена каких-либо бытовых подробностей. Здесь такое же точно, почти кровное знание, о каком, например, можно составить представление, прочитав один из первых рассказов Бунина, в котором рассказывается, как некий молодой ученый, получив из дому письмо, среди прочего узнает о смерти от голодного тифа Мишки Шмыренка, «с которым он когда-то, как с родным братом, спал на своей кровати, звонко перекликался, купаясь в пруде, ловил головастика»...

Молодые крестьянки, купающиеся в бане, изображены... в свободных, непринужденных позах, позволяющих вообразить неторопливые, исполненные достоинства движения. Их приоткрытые губы и несколько отсутствующие взгляды сообщают всей сцене настроение безмятежности, мечтательного покоя. Обычно в связи с этой картиной вспоминают Венецианова — его написанных лет за восемьдесят до этого «Купальщиц», где точно такое же любование одухотворенностью и женственностью простых русских женщин. Я бы добавил к этому, что античные скульпторы, высекая из мрамора богинь, скорее всего имели перед своими глазами нагих крестьянок.

Длинноногие крестьянские девушки с картины Серебряковой, почти подростки, с прямыми плечами и едва развитой грудью, с удлинненными, широковатыми в скулах лицами, в одно и то же время скромные и проказливые, похожи и на юных Диан, и на тех, прявших при свете лучины

крестьянок, которых Пушкин, в соответствии с традициями классицизма, именовал девами, а больше всего — на самих себя, молодых обитательниц российских деревень, известных нам и по литературе, и по памяти, и по сотворенному ими своему портрету, дошедшему до нас в песнях, в вышивках и тканье, в выставленных под стеклом музейных витрин костюмах... И нет ли здесь той идеализации, в какой принято упрекать Венецианова, хотя он был едва ли не первый русский художник, провозгласивший: «Пиши, что видишь, не мудри», после чего он поселился в деревне и, доверившись натуре, старался подсмотреть у нее секрет истинной красоты.

Мне представляется, во-первых, что и Венецианов не идеализировал деревню: оставаясь верен натуре, он был верен и тому времени, в какое жил, когда даже Пушкин называл крестьянскую девушку «дева».

Во-вторых... если, например, просто описать двух собирающихся полдничать в поле крестьян, мужа и жену, едва ли удастся уйти от обыкновенной бытовой сцены, хотя нам известен удивительный по трагизму короткий рассказ Тургенева «Щи», суть которого, напомним, в том, что баба вдова, у которой умер ее единственный двадцатилетний сын, в день его похорон хлебает щи, и на вопрос возмущенной барыни, как она может есть, неужели она не любила сына, отвечает: «Ведь они посоленные», но здесь уже не описание, а действие.

Более пятидесяти лет существует картина Серебряковой «Крестьяне», — в сущности, вариант левой части известной ее картины «Жнецы»^[187]. Здесь изображены взятые несколько сверху, тесно сидящие рядом в поле крестьянин и крестьянка, собирающиеся полдничать. Каждый из них сосредоточен на том, чем он в настоящую минуту занят: крестьянин режет хлеб, жена его наливает из кувшина молоко в чашку. И больше ничего нет в картине...

Каждый раз, когда я, бывая на выставке, стоял перед этой картиной, мною владело сознание величия и святости происходящего здесь — люди вкушают хлеб свой, добытый в поте лица. И то, что эти люди так обыкновенны — лет тридцать пять с небольшим тому назад я прожил лето у такого же длинного и сухопарого бородатого мужика с ввалившимися щеками и длинным носом, и жена его была так же круглолица, миловидна и так же внимательна во всем, чем бы она ни занялась, — это обстоятельство, то есть характерность персонажей, нисколько не делало для меня картину бытовой, жанровой, но лишь усиливало ее, я бы сказал, библейскую сущность. Следует вспомнить, что земля и хлеб, и скотина занимают первостепенное место в самой древней и, как мне представляется,

мужицкой из книг — в Библии.

И еще, когда я смотрел на эту картину — на желтое жнивье, на синюю рубаху и порты мужика из домашней крашенины, на кумачовый платок и рубаху бабы, на ее коричневую запаску и коричневые шерстяные онучи, которыми туго обернуты глядящие из-под холщовой сорочки ноги, — я как бы ощущал летний полуденный зной в поле и чуть пыльный запах хлебов.

Покоем и миром исполнено все в этой картине.

Быть может, это покажется наивным, но мне хотелось почтительно склонить голову — и перед олицетворенным здесь вечным крестьянским трудом, и перед Зинаидой Евгеньевной Серебряковой. Я уходил с выставки благодарный за чувства и мысли, вызванные ее искусством.

(Театр. 1965. № 11)

А. П. Остроумова-Лебедева о творчестве З. Е. Серебряковой

<...> Членом нашего общества («Мира искусства». — А. Р.) также была замечательная художница Зинаида Евгеньевна Серебрякова, рожденная Лансере. Она, живя несколько лет в деревне, в небольшом имении «Нескучное» своего покойного отца Евгения Александровича Лансере, знаменитого скульптора, близко подошла к жизни окружающего ее русского народа, его полюбила, его восприняла полной душой. Ее вещи, как большая «Беление холста» (Третьяковская галерея), «Отдыхающие жнецы» (автор имеет в виду, очевидно, картину «Крестьяне. Обед». — А. Р.), «Отдыхающая крестьянка» и многие другие, поражают зрителя своим широким письмом, силой и хорошим рисунком.

Она немного напоминает Венецианова своим подходом к русской жизни и красотой композиции.

В 1915 году Серебрякова получила заказ, позволяющий ей вполне развернуть свои декоративные наклонности. Ей было поручено исполнить четыре круглых панно, аллегорически изображающих Индию, Японию, Турцию и Сиама, для большого зала строящегося тогда в Москве вокзала Московско-Казанской железной дороги, но вскоре его постройка была приостановлена.

В самый расцвет и подъем ее творчества над ней разразилась неожиданная буря. В начале революции неожиданно умер ее муж, и она, молоденькая женщина с четырьмя детьми, покинула против своей воли «Нескучное», приехала в Петроград, где очень нуждалась. <...>

Она бедствовала, и ее положением воспользовались некоторые коллекционеры. Они задаром, за продукты и поношенные вещи обильно брали ее произведения, и вскоре ей стало так трудно жить и работать, оторванной от любимой ею природы и близкого ей народа; она решила уехать за границу, оставив двух детей и мать на попечение своих братьев, а двух других — взяла с собой. <...>

(Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974. Т. 3. С. 404)

В. Н. Дудченко. О жизни в Нескучном

Зинаида Евгеньевна всегда рисовала крестьян: на сенокосе, на жатве, в саду. Рисовала детей. Например, нарисовала моего односельчанина села Нескучное Емельяна, ему было тогда лет 13 или 14, сидит на стуле в свитке. Она очень любила крестьян-тружениц. Для картин выбирала женщин крепких, рослых, передавала их силу, бодрость, прилежание к труду, аккуратность. В картине «Крестьянка с квасником» изображена Поля Гречкина (Молчанова) из села Нескучное. В «Жатве» — жители той же деревни, всех я не помню, а вот в центре — Марина Безбородова с хлебом, высокая, стройная красивая крестьянка. «Холсты белят» — тоже жители этой деревни. Картину «Баня» Зинаида Евгеньевна писала в Петербурге в своей мастерской на Васильевском острове. Я позировала ей. Я там в центре стою, нагнувшись, но лицо мое закрыто женщиной, сидящей с тазиком. Натурщицами для этой картины были также девушки и молодые женщины, которые служили домашними работницами в городе.

З. Е. Серебрякова всегда называла меня «милая Василисушка». И не только со мной, а со всеми она была такой же ласковой. Она любила нас всех: кухарку, няню, считала нас своими. На ее лице всегда была улыбка. Утром заходит на кухню — здоровается и улыбается. Спрашивает, как самочувствие. К каждому празднику преподносит подарки, причем всегда так торжественно, мило. Вспоминается, что Зинаида Евгеньевна была и великой труженицей. У нее не было и минуты свободной. Если даже она гуляла со своими детьми — и то делала зарисовки. В общем, она жила своей работой и находила в ней большое удовлетворение.

Зинаида Евгеньевна любила праздники: дома она устраивала вечера, которые проходили очень интересно. Всей семьей они собирались и веселились, и мы, девушки, тоже были вместе с ними. Я в молодости любила танцевать и легко танцевала. <...>

Оба они (Зинаида Евгеньевна и Борис Анатольевич. — А. Р.) были очень хорошие люди. Друг друга любили и уважали. Я жила у них, как у себя дома. <...> Борис Анатольевич работал в Сибири, находился там долго, с марта месяца и до глубокой осени. Вот когда он возвращался домой, в Петербург, часто к нему на дом приходили его рабочие и мне приходилось разговаривать с ними. Они его считали отцом и другом. Сам не съест, а отдаст другому. Очень был веселый, сердечный.

Село Нескучное состояло из 90 дворов. В первую мировую войну

взяли в армию всех старшего возраста и даже всех молодых, не вернулось 60 человек. Поэтому, когда в имении некому стало работать, из Белгорода взяли пленных австрийцев. Правда, уже не было ни коров, ни лошадей, но все же нужно было кому-то вести хозяйство, а те крестьяне, которые пришли с войны, занимались своим хозяйством...

Когда свершилась Октябрьская революция, Серебряковы были рады этому, Зинаида Евгеньевна сказала тогда мне: «Ну, Никитична, поздравляю Вас с новым правительством. Вы теперь не крестьянка, а гражданка». Был жив еще и отец Бориса Анатольевича, который мечтал о победе, а сын тем более. Декрет о земле приняли как должное.

(Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М., 1987. С. 229–231)

Е. Г. Федоренко. Семья З. Е. Серебряковой

<...> Когда Зинаида Евгеньевна была еще девушкой, то все они — она, ее сестры и братья — любили кататься верхом на лошадях, любили устраивать какие-нибудь веселые «представления». Как-то летом под вечер (была уборка урожая — жатва) запрягли лошадь в телегу, надели на себя крестьянские платья, положили на телегу грабли, косы, боклук, сделали куклы, взяли их на руки — как будто крестьянки с грудными детьми — и поехали в усадьбу Бориса Анатольевича Серебрякова. Поехали «наниматься» на работу. Управляющий именем Серебряковых никого из них не узнал, они и разговаривали по-деревенски. Упрашивали его, чтобы взял на работу. Но он не мог этого сделать, т. к. рабочих было достаточно. Они не отставали от него и напористо лезли во двор. Управляющий не на шутку рассердился, начал их ругать и гнать прочь. Они видят, что дело принимает нежелательный оборот, и «представление» было окончено.

Мама рассказывала нам, какие это были хорошие люди, Серебряковы и Лансере. У них продукты никогда не прятали под замки. Сам Борис Анатольевич проверял, чем кормят рабочих, не обижают ли их. <...>

У Серебряковых плотником работал Игнат Дмитриевич Голубев. Он изображен в картине «Крестьяне», 1914^[188]. Когда мама впервые увидела открытку с этой работы, то воскликнула: «Да это же мой отец!» И говорила нам, что он очень похож. У Серебряковых дедушка работал не только плотником — он был «мастером на все руки», послушным, исполнительным. Любил шутку, был умным, талантливым...

«Крестьянка Марина, чешущая лен» — это мать моей подруги детства. Я ее знала хорошо. Она очень похожа на свое изображение в картине.

Когда я увидела «Спящую Галю», бросилось в глаза сходство с дочерью нашей соседки. Я поехала к старшей дочери этой Гали. Она сразу узнала свою мать — Галину Максимовну Дудченко. Галя пасла индеек и уснула, а когда проснулась, то увидела, что Зинаида Евгеньевна ее рисует. <...>

(Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М., 1987. С. 231, 232)

Г. И. Тесленко. Воспоминания о художнице

<...> После отъезда из Харькова Серебряковы в своих письмах настойчиво звали меня приехать к ним в Петроград, если не навсегда, то хотя бы погостить... В первых числах июня меня вызвали в комиссариат просвещения Украины и предложили поехать в командировку в Москву и Петроград...

Улица Глинки, дом 15... Я, увешанная рюкзаками, поднялась на второй этаж — квартира 7. Я не помню, был ли там звонок или приходилось, как это было обычно в то время, стучать, но помню, что мое сердце стучало так, что ни в каких других позывных надобности не было. Открылась дверь — восторженные восклицания радости, объятия, поцелуи. Девочки просто висели на мне, а мальчики старались освободить меня от рюкзаков. В квартире много, много комнат. Каждый член семьи имел отдельную комнату и была еще общая столовая. Расположены они анфиладой, кроме одной, которая имела выход прямо в переднюю. Обстановка весьма скромная. Украшением в столовой служили прекрасно исполненные Екатериной Николаевной портреты родственников, близких и далеких. А Екатерину Николаевну Лансере в семье даже не считали художницей. Меня поместили в комнате рядом с комнатой Зинаиды Евгеньевны, что позволяло нам быть с ней в самом тесном контакте в течение всего времени моего пребывания в Петрограде. Я не видела семью Серебряковых полгода. Дети за это время немного вытянулись, но не потеряли своего очарования, в особенности девочки: златокудрая, черноглазая Катя так и осталась фарфоровой статуэткой, а Татины глаза по-прежнему искрились как звезды, и вся она в любую минуту была готова на любой порыв. Шурик был бледнее всех, но такой же нежный и ласковый, каким я его знала в Харькове. Женя не изменился совсем. У Зинаиды Евгеньевны взгляд ее прекрасных глаз стал спокойней и глубже. Если бы вы знали, как мало она изменилась с времен «За туалетом». А ведь прошло уже с тех пор одиннадцать лет, и каких тяжелых лет! Как всегда, Зинаида Евгеньевна носила светлые, чаще белые, блузки и темную юбку. Екатерина Николаевна, как и в Харькове, хлопотала около печурки, чтобы накормить всю семью. А со стен на нее смотрели портреты, великолепные портреты ее работы. Какой контраст! <...>

Как складывался день в семье Серебряковых? Бабушка с утра до вечера была занята насущными делами, целиком освобождая Зинаиду

Евгеньевну от домашних хлопот. У детей были каникулы. Они почти целый день были дома, изредка уходили к родственникам. Всегда они были заняты: девочки вырезали кукол, балерин, Женя мастерил что-то из дерева, Шурик рисовал, да и все они всегда все время рисовали. Видимо, в доме № 15 по улице Глинки нельзя было не рисовать. Девочки вместе с бабушкой продолжали учить на память стихи Пушкина. У Зинаиды Евгеньевны Пушкин был кумиром. Из детских работ у меня сохранились рисунки девочек, а на прощание перед моим отъездом Шурик подарил мне изумительно сделанную книжечку «Петр I». Она состоит из семи картинок следующего содержания: «Дамы в Летнем саду», «Кабинет Петра I», «Мост на канале зимой», «Отплытие первого корабля», «Адмиралтейство и Исаакиевский собор», «Петербург при Петре I», «Люди XVIII века».

Размером эта книжечка 3,5 см x 2,5 см. Я ее храню как драгоценность. Женя мне вырезал из дерева, а затем раскрасил весьма эффектный саркофаг...

Я упоминала уже о том, что Зинаида Евгеньевна во время моего пребывания в Петрограде рисовала по заказу портрет одной дамы. В данный момент я не помню фамилии заказчицы, но это можно восстановить по письмам Зинаиды Евгеньевны, где она пишет о том, как неудачно она выполнила этот портрет^[189].

К обеду Зинаида Евгеньевна возвращалась с очередного сеанса, я из музея. Во время обеда мы все делились крупными и мелкими событиями дня.

Затем Зинаида Евгеньевна начинала рисовать. Она рисовала, рисовала... Я не помню случая, чтобы Зинаида Евгеньевна прилегла днем отдохнуть. Даже с книгой ее можно было видеть очень редко. Она все рисовала. В это время она сделала ряд набросков для моего будущего портрета. Она рисовала меня спящую, и, просыпаясь, я видела ее сидящую рядом с моей кроватью. Очень сердилась, если кто-нибудь будил меня.

В первые же дни моего приезда в Петроград Зинаида Евгеньевна познакомила меня с Александром Николаевичем и Альбертом Николаевичем Бенуа... Братья были мало похожи друг на друга... Расскажу сначала о старшем — Альберте Николаевиче. Этот человек обладал даром чаровать людей. Во время разговора с вами его взгляд так внимателен, что создается впечатление, будто в это мгновение для него нет ничего в мире более интересного, чем разговор с вами, хотя бы этот разговор шел просто о погоде. С женщинами он ведет себя, как самый достойный ученик Назона.

У Зинаиды Евгеньевны он бывал почти ежедневно, очень часто

музицировал. Его импровизации были великолепными. Невольно приходила мысль в голову: кто он, музыкант или художник? Альберт Николаевич несколько раз приглашал меня на концерты органной музыки. Там я имела возможность убедиться в том, какой популярностью Альберт Николаевич пользовался среди музыкальной общественности Петрограда. Он еле успевал отвечать на приветствия, которые неслись к нему со всех сторон. Жил он в том же доме, где жила и Зинаида Евгеньевна, только на верхнем этаже — на четвертом. Я несколько раз бывала у него в мастерской — большом, светлом помещении. Он показывал мне свои работы и предложил однажды на память о моих посещениях его мастерской какой-либо пейзаж. Совсем недавно Альберт Николаевич возвратился из поездки на север, кажется, на Новую Землю, куда он ездил с геологической экспедицией, возглавляемой известным геологом Виттенбургом. Я попросила написать какой-либо северный пейзаж. Он сразу сел писать и к концу моего посещения преподнес мне акварель — «Мурманский порт ночью»...

С Александром Николаевичем я виделась значительно реже, только тогда, когда он бывал у Зинаиды Евгеньевны. Он неоднократно приглашал меня к себе в мастерскую, но я не воспользовалась его приглашением — очень робела перед ним. В один прекрасный день Александр Николаевич зашел к Зинаиде Евгеньевне и сказал, обращаясь ко мне: «Завтра утром мы с Вами идем в Эрмитаж. Я буду Вашим гидом». В 9 часов он вместе с Кокой (Н. А. Бенуа. — А. Р.) зашел за мной, и мы пошли к Эрмитажу. Шли мы очень долго, так как по дороге он рассказывал мне обо всем: об Исаакиевском соборе, о Медном всаднике, о дворцах, об Адмиралтействе. Затем показал Эрмитаж. Мы долго, очень долго его осматривали. Каким я увидела Петроград и Эрмитаж, может представить только тот, кто знал Александра Бенуа.

В квартире Серебряковых, в комнате, выходящей непосредственно в парадное, жили Сергей Ростиславович Эрнст и Дмитрий Дмитриевич Бушен. По вечерам они приходили на половину Зинаиды Евгеньевны и проводили вместе время. Я познакомилась с ними обоими в первый же день своего приезда. Эрнст — высокий, со светлыми, немного выющимися волосами, круглолицый. Бушен был ниже ростом, шатен с гладко зачесанными назад волосами. Он был более молчаливым. Мы сидели обычно в комнате Зинаиды Евгеньевны перед распахнутыми на балкон дверьми или выходили на балкон. Было время белых ночей. Зинаида Евгеньевна, как всегда, рисовала. Часто рисовал и Дмитрий Дмитриевич. Вот почему мне запомнилась прическа его наклоненной головы. Разговоры

велись легкие, скользящие — о встрече с таким-то художником, музыкантом, о балете, об артистах театра. Чаще всего, пожалуй, велись разговоры о балете. Они оба были «балетоманами». Дважды мы все четверо ходили смотреть балет, но какой именно — совершенно не помню.

К нашим разговорам иногда присоединялся Николай Александрович Бенуа. Он и вся семья Александра Николаевича жили этажом выше, и окна выходили почти над балконом Зинаиды Евгеньевны. Разговор принимал шутливую форму. Так как я была занята, то осмотром города занималась по вечерам, захватывала иногда время далеко за полночь (белые ночи!). Зинаиду Евгеньевну очень тревожили мои ночные путешествия (ведь я в Петрограде раньше не бывала), и они втроем всегда поджидали на балконе мое возвращение и часто журили меня за ночные прогулки.

Незадолго до моего отъезда вот в этой самой комнате, перед распахнутой балконной дверью Зинаида Евгеньевна рисовала мой портрет (сангина). Он точно датирован самой Зинаидой Евгеньевной — 12 июля 1921 года. Я сидела в удобном кресле лицом к балкону, Зинаида Евгеньевна к нему спиной. Справа от меня сидел Дмитрий Дмитриевич и попросил разрешения рисовать меня тоже. Ближе к балкону стоял Сергей Ростиславович. Разговаривали мало, больше молчали. Обычно Зинаида Евгеньевна любила вызывать на разговоры тех, кого она рисовала, но на этот раз как-то было по-иному. Более сорока лет этот портрет находился не в моих руках. Получила я его назад в довольно жалком виде. Но благодаря помощи А. Н. Савинова он был прекрасно реставрирован в мастерской Академии художеств (октябрь 1972 г.) и в настоящее время является украшением моей комнаты в Киеве. Зинаида Евгеньевна нарисовала его в течение двух вечеров. <...>

(Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М., 1987. С. 235–238)

Т. Б. Серебрякова. Творчество, принадлежащее родине

Зинаида Серебрякова родилась и провела детство в семье, где вот уже более ста пятидесяти лет из поколения в поколение переходит профессия архитектора и художника. Даже те из наших родственников, которые смолodu пытались уйти в другие области, почти неизменно возвращались в это русло. «Дети рождаются с карандашом в руке», — говорят у нас в семье.

Воспитанная в кругу людей, где любили и ценили все истинно прекрасное, Зинаида Серебрякова осталась верна этой традиции и пронесла любовь к подлинному искусству через всю жизнь, никогда не сбиваясь с пути, не попадая под влияние моды и различных течений, получивших такое распространение в наш век.

Страсть к искусству превалирует у нее над всеми чувствами. Искусство — ее спасенье от всех невзгод судьбы, поддержка в трудные минуты. Всегда и везде она носит с собой альбом и карандаш — ищет и неизменно находит живую жизнь в самых различных ее проявлениях, находит «аппетитную» натуру и все это запечатлевает в сотнях и сотнях набросков.

Живой ум, неумный темперамент, остроумие делают ее незаурядной собеседницей, но во время сеансов, когда она пишет портреты, она любит слушать свою натуру — это помогает ей глубже проникнуть в сущность человека. Поэтому, быть может, портреты ее, такие точные по характеристике, глубоко раскрывают «второй» план изображаемых людей.

Всю жизнь она работала только с натуры. Таково ее кредо. Но это не списывание с натуры, не натурализм. А глубокое изучение и проникновение в самую суть задуманной композиции портрета, натюрморта, пейзажа. Поклонница старых мастеров, она никогда не уставала учиться у них, восхищаться их мастерством и гуманизмом.

Обычный мамин костюм — юбка и блузка, широкий пояс, галстук. В таких скромных блузках она изобразила себя и на автопортретах, написанных в двадцатые годы: «В белой кофточке» (Русский музей) и «В серой кофточке» (Киевский музей). Нескучное — имение моего деда, где родилась мама, сыграло огромную роль в ее жизни и творчестве. Именно здесь она нашла свою тему, именно там полюбила и поняла крестьян и природу и, увлеченная этой темой, создала свои большие полотна:

«Жатва», «Беление холста», «Спящая крестьянка», «Обед», а также многочисленные портреты крестьян и пейзажи. Там же, в тишине деревенской жизни, возник ее автопортрет «За туалетом», принесший ей известность и купленный Третьяковым для галереи^[190]. В эти же годы был написан автопортрет «Со свечой».

В Нескучном всегда кто-нибудь гостил или жили другие дочери Е. Н. Лансере (мамины сестры) с детьми, либо просто знакомые, дальние родственники. Так, бывал там поэт Г. И. Чулков с женой... Приезжали и братья матери — известный художник Евгений Евгеньевич Лансере и архитектор Николай Евгеньевич с семьями...

Музицировали, читали вслух, играли в крокет и теннис, устраивали пикники, гуляли в примыкающем к дому большом саду или на пруду с бузиной по берегам, носившим название «джунглей». Внизу текла речушка Муромка с омутами и бочажками, с берегами, заросшими тростником. Тут-то и возник замысел картины «Купальщица».

Она лечила крестьян, ходила к ним в деревню. Помню, как горько плакала она, когда утонула попавшая в омут девушка — крестьянка Настя, ее любимая натурщица^[191].

Свои модели она выбирала в деревне, где жили выходцы из Центральной России, рослые и красивые люди, — все их очарование передано в работах художницы. Они любили ее, до сих пор некоторые старушки, приезжая в Москву, вспоминают всю нашу семью, живо интересуются маминой судьбой. Во время гражданской войны наша семья жила в Харькове, на Конторской улице, на втором этаже двухэтажного дома. Занимали мы три комнаты и застекленную террасу. И однажды мама написала нас на террасе (картина эта так и называется «На террасе в Харькове»), Тогда же был написан групповой портрет «Дети за карточным домиком». <...>

В начале 1919 года в нашу квартиру пришла женщина в кожаной тужурке, стриженная, и стала рассказывать об отце, о котором мы ничего не знали с осени 1917 года, когда расстались с ним в Петрограде. Оказалось, что отец живет в Москве, на Солянке, и работает по специальности — он был инженером-путейцем, занимался изыскательными работами, в частности по прокладке Сибирской железной дороги.

Оставив нас на попечение бабушки, мать уехала в Москву. Примерно через месяц она вернулась вместе с отцом, но отпуск ему был дан только на три дня, и почти все это время ушло на дорогу. Свидание с нами поэтому было очень коротким. Но после того, как мы распрощались, ночью

раздался вдруг стук в дверь. Это был отец. Оказывается, в поезде он почувствовал боли в сердце, и спутники посоветовали ему вернуться домой. А на четырнадцатый день отец заболел сыпным тифом и скончался.

В конце 1920 года наша семья переехала в Петроград. <...> В Петрограде мы поселились на улице Глинки, в пустовавшей квартире, где когда-то жила семья маминого деда Николая Леонтьевича Бенуа и где прошло детство матери. Поселились в трех комнатах, поставили «буржуйку». В остальных комнатах приходилось ходить в пальто. Под мастерскую была отведена небольшая комната с балконом, ее легче было отапливать.

Вскоре в других комнатах поселились искусствовед С. Р. Эрнст и художник Д. Д. Бушен — неразлучные друзья, и оба страстные балетоманы. В этом же доме этажом выше жил Александр Николаевич Бенуа с семьей, а по другой лестнице — его брат Альберт Николаевич. В квартире Александра Николаевича жила и его дочь Анна вместе с мужем — художником Юрием Черкесовым и маленьким сыном Александром. Мама написала тогда портрет А. А. Черкесовой с сыном.

Над нами жил художник Н. А. Тырса. В этом же доме поселился и женившийся вскоре Николай Александрович Бенуа. Ежегодно Александр Бенуа устраивал детские елки и сам аккомпанировал на рояле выступлениям ребят. Затевались какие-то игры, переодевания. Маминими руками шились специальные костюмы. «Катя в голубом под елкой», «Тата в маскарадном костюме», «В костюме Арлекина» — вот работы, в которых художница запечатлела нас на этих праздниках.

После революции двери дворцов и многих усадеб открылись для посетителей. Мы с матерью часто ходили то во дворец Юсуповых на Мойке, то в дом Бобринского, часто сопровождали маму в Эрмитаж. И всюду она рисовала.

В эти годы мама встречалась с художниками С. П. Яремичем, К. А. Сомовым, В. В. Воиновым, Г. С. Верейским, П. И. Нерадовским, О. Э. Бразом и другими.

Она получила разрешение бывать за кулисами бывшего Мариинского театра. Удивительно скромная ее маленькая фигурка по воскресеньям и средам (в дни балетных спектаклей) появлялась в балетных уборных, где она непрерывно делала наброски с одевающихся и гримирующихся артисток и подружилась со многими из них. Так родились композиции на тему одевающихся балерин и серии их портретов.

Дома у нас бывали танцовщицы. Мама купила балетные пачки, корсажи, трико, туфли — полное облачение балерины, и сама надевала его,

принимая перед зеркалом те или иные позы, необходимые для задуманных ею композиций. Она любила и ценила Дега, но в своих работах, посвященных балету, шла своим путем, видела этот мир своими глазами.

Если в первые годы она работала в технике темперы, масла, то в 1921 году попробовала работать пастелью, к тому же в своеобразной, только ей присущей манере, используя пастозность наложения, легкую штриховку и растушевку. По плотности цвета, лаконичности и строгости рисунка эти произведения не уступают работам, исполненным маслом.

Маме было трудно содержать семью в шесть человек... Эти трудности и заставили ее в поисках заработка решиться на поездку в Париж. Мы с бабушкой остались в Ленинграде.

В Париже первое время мама скиталась по дешевым комнатам, ютилась у Александра Бенуа. Заказы были, но они не давали возможности надолго обеспечить семью.

Брат Шура и сестра Катя еще с детства проявляли большую склонность к рисованию и живописи, и мама решила, что им будет полезно попасть в Париж, тем более, что это облегчало и бабушкину миссию воспитания четырех детей. Так и случилось, что мои брат и сестра оказались с матерью во Франции. Другой мой брат — Женя учился в Архитектурном институте в Ленинграде, а я — в балетной школе. Мы были оторваны друг от друга, но все эти годы (за исключением лет войны, которая, как известно, началась для Франции раньше, чем у нас) не прекращали переписку.

И вот после тридцати шести лет разлуки я увиделась с мамой. Прошла целая жизнь, сложная, полная событий. <...> Мастерскую, где живут мама и Катя, я знала по акварели, присланной мне в письме. Все было в точности так, как изобразила Катя... Многие мамины работы, висящие в мастерской, были мне знакомы по фотографиям, и я с наслаждением стала их рассматривать. <...>

В первые годы жизни во Франции мама летом выезжала в деревню, на юг Франции, в Бретань, Швейцарию и, конечно, много рисовала. Но постепенно жизнь дорожала, здоровье оказалось подорванным, и все стало сложно. Как и на родине, художницу привлекали в этих поездках люди труда: крестьяне, рыбаки. <...> Единственным источником дохода являются у нее заказные портреты, она отдает их за гроши, боясь, по-видимому, потерять и этот скудный заработок.

Самые яркие и счастливые воспоминания за все эти годы, проведенные за рубежом, — это ее поездки в 1928 и 1932 годах в Марокко, где она нашла людей и природу, вдохновивших ее. Соприкосновение с этим

сказочным миром заставило ее забыть все неприятности, она бродила по улицам Марракеша и Феса и рисовала, рисовала. <...> Когда мама привезла из Марокко свои картины в Париж и выставила их в частных галереях, они были отмечены печатью и имели большой успех. <...>

(Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице. М., 1987. С. 239–243)

Е. Б. Серебрякова о матери (в связи с открытием выставки произведений З. Е. Серебряковой в посольстве России в Париже в 1995 году)

Мама уехала из России и поселилась во Франции, в Париже, в 1924 году. Материально ей было очень тяжело. В 1925 году к ней приехал брат, в 1928 году — я. Двое других детей остались на попечении бабушки. Мы жили в тесной, плохонькой квартирке, в которой негде было поставить мольберт. Только в 1940 году с помощью русских друзей-художников мы смогли переехать в студию на Монпарнасе. До сих пор там все осталось прежнему.

Во Франции мама не пользовалась таким признанием, как в России. Мы жили благодаря заказным портретам. Они были известны благодаря своей красоте и верности натуре. Ее постоянными клиентами стали многие известные люди и друзья из русской эмиграции...

Мама постоянно рисовала портреты своих детей... В семейной, домашней жизни ее привлекала простота и непосредственность. Она рисовала нас в самых обыденных ситуациях: за столом, играми, чтением. Когда мы спали, наряжались. За разговором она могла быстро сделать набросок собеседника.

Мама написала множество автопортретов, так ей не надо было искать натурщицу. Ее знаменитый автопортрет «За туалетом» 1908 года (1909. — А. Р.) находится в Третьяковской галерее в Москве...

По несколько недель мы жили во многих местах Франции: на юге, в Савойе, особенно часто ездили в Бретань. Мы всегда останавливались у местных жителей. Окружающие пейзажи и повседневная жизнь хозяев давали маме сюжеты для ее картин. Она нарисовала целую серию портретов бретонок в национальных головных уборах, натюрмортов, уличных сценок...

Любители живописи, такие, как барон Броуэр, помогали ей. Мама очень любила путешествовать, один коллекционер заказал ей серию картин из марокканской жизни^[192]. Из этого путешествия она привезла марракешские пейзажи, портреты марокканцев. Ей нравилась экзотика, костюмы, лица марокканцев. Она любила бродить по рыночным улочкам...

Женские фигуры были любимым сюжетом маминых картин. В России ей позировали деревенские девушки, в Париже подружки, приходившие к

матери поболтать за чашкой чая, потом оставались позировать ей, то не были профессиональные натурщицы, каких можно было найти на Монпарнасе, и, может быть, поэтому ее женские фигуры были особенно естественны и грациозны...

Мама всегда носила с собой карандаши, пастели и акварели. Гуляя по Парижу, мы останавливались, и она начинала рисовать: виды Люксембургского сада, Тюильри, делала наброски скульптур, детей. У нас множество папок с ее зарисовками, которые потом она использовала в ателье для своих композиций.

Она нарисовала целую серию картин, посвященных танцу, исходя из набросков и пастелей, сделанных прямо в театре. Мама очень любила театр и балет, и моя сестра училась тогда в балетной школе Мариинского театра.

(Alliance Russe. 1995. P. 16, 32, 34, 38, 102, 122)

А. Н. Бенуа. Художественные письма. По выставкам. Зинаида Серебрякова

Я чувствую известную неловкость, приступая к отзыву о выставке Зинаиды Серебряковой. Дело в том, что она мне приходится родной племянницей, а ведь об очень близких, если не в мемуарах, не полагается говорить, да еще в хвалебном тоне. Но что делать, если Серебрякова, несмотря на то, что она мне родственница, действительно один из самых замечательных русских художников нашего времени, и если ее искусство, с первых же ее шагов, меня очаровало, и если у меня сложилось в отношении его совершенно твердое, лишенное малейшей предвзятости убеждение, что это замечательное и прекрасное искусство? ответ простой: надо позабыть, что она моя племянница, что это та самая маленькая Зина Лансере, которая вместе со своими братьями и сестрами росла в нашем родительском доме, и «храбро» высказаться во всеуслышание о Зинаиде Серебряковой как о человеке постороннем.

Но вот Серебрякову не только мне, но и вообще всякому трудно принять за человека постороннего. В ее искусстве столько милой ласковой прелести, оно такое по существу близкое, оно так просто и прямо говорит сердцу и уму, что трудно быть вполне объективным, когда говоришь о нем. Оно слишком подкупает, слишком пленит. И сколько уж лет прошло с того дня, когда она всех поразила своим замечательным автопортретом, ставшим украшением Третьяковской галереи, а все еще искусство Серебряковой остается таким же свежим, непосредственным и подкупающим.

С тем же подкупающим мастерством она продолжает передавать живой блеск глаз, так же манит в ее передаче плотность, упругость и сияние тела, так же естественно красивы сочетания ее красок, с такой же классической легкостью ложатся мазки ее краски и штрихи пастели. И раньше никогда ни в чем у нее не было школьной рутины, нигде не сказывалось рабство готовых формул, и совершенно так же сейчас все искусство Серебряковой остается свободным; оно к тому же исполнено какого-то, я бы сказал, веселья, несомненно отражающего то состояние радостного возбуждения, в котором художница пребывает во время своей работы.

В этой черте сказывается как бы и некоторая «отсталость» Серебряковой, разумеется, отсталость в кавычках, ибо искусство

Серебряковой слишком подлинное искусство, чтобы можно было прилагать к нему всерьез такие эпитеты. Действительно, в наши дни, после периода полной эмансипации, столь характерной для конца XIX и для начала XX века, внедрился деспотизм нового формализма. От художественного произведения теперь требуется как раз то, против чего больше всего ополчалась во всем мире (а у нас специально в «Мире искусства») художественная критика лет тридцать назад — требуется преднамеренность, требуется дисциплина раз принятой системы. Но зато как господство такой тирании успело уже надоесть и приесться. И до чего отрадно теперь иногда отдохнуть на таком искусстве, как искусство Серебряковой, на явлениях, в которых царит прежняя милая свобода, в которых художник просто делится своим восторгом от красоты природы, когда он это делает с совершенным умением, с полным знанием своего дела.

Уменья, мастерства у Серебряковой полная мера. Но особая прелесть ее мастерства заключается в том, что и оно не лезет вперед, оно совершенно свободно. Оно сложилось свободно, вне затхлости академических классов; оно и сейчас, несмотря на полную свою зрелость, все так же свободно от педантизма и раз навсегда установленных приемов. Разумеется, картины Серебряковой можно сразу узнать среди тысяч других произведений живописи. Но это основано не на какой-либо «манере», а получается это фамильное сходство всех произведений между собой оттого, что каждое из них создано в одинаковом возбуждении, с одинаковым воодушевлением, и что сторона мастерства всюду подчинена стороне эмоциональной. Ну, а затем, как у каждого художника, у Серебряковой есть свои излюбленные комбинации в красках, в плетении линий, в композиции и в выборе точки. Но эти предилекции (предпочтения, от *англ.* predilection. — *A. P.*) основаны на особенностях ее вкуса, а вовсе не на приверженности к каким-либо предписаниям, и менее всего — на желании кому-либо угодить.

Нынешняя выставка у Шарпантье подтверждает все сказанное. Она, пожалуй, менее полна, нежели те, которые художница устраивала в Париже за последние годы. Я жалею, что на ней меньше портретов (в детских и женских портретах Серебрякова не знает себе соперников), на ней почти нет работ масляными красками, она не выставила и декоративных композиций. Но отсутствие всего этого не мешает тому, чтобы выставленное производило внушительное впечатление. Серебрякова и на этот раз предстает перед нами во всей прелести своего искусства, и в целом ее выставка поражает разносторонностью.

Пленительная серия марокканских этюдов, и просто изумляешься, как в этих беглых набросках (производящих впечатление полной законченности) художница могла так точно и убедительно передать самую душу Востока. Одинаково убедительны как всевозможные типы, так и виды, в которых, правда, нет того «палящего солнца», которое является как бы чем-то обязательным во всех ориенталистских пейзажах, но в которых зато чувствуется веяние степного простора и суровой мощи Атласа. А сколько правды и своеобразной пряности в этих розовых улицах, в этих огромных базарах, в этих пестрых гетто, в толпах торгового люда, в группах зевак и апатичных гетер. Все это в целом *du beau documentaire* и в то же время *de la beauté tout court*. Люди такие живые, что кажется, точно вступишь с ними в непосредственный контакт, точно лично познакомишься с ними.

И все же экзотике Серебряковой я предпочитаю ее Европу; впрочем, я и вообще предпочитаю милую родную Европу всему чужому! Как чудесно умеет передавать это «европейское» художница и тогда, когда она нас приводит в чудесный флорентийский сад, и тогда, когда мы с ней оказываемся на уютной площади провинциального Ассизи, и тогда, когда она нас знакомит с теми итальянскими доннами, прабабушки коих позировали Рафаэлю и Филиппо Липпи. И наконец, нагие фигуры Серебряковой (неужели нам никогда не избавиться от уродливого слова «ню»?), составившие в значительной степени ее славу, и действительно бесподобные. Это тоже Европа. В этих этюдах нагого женского тела живет не чувственность вообще, а нечто специфическое, знакомое нам из нашей же литературы, из нашей же музыки, из наших личных переживаний. Это поистине плоть от плоти нашей. Здесь та грация, та нега, та какая-то близость и домашность Эроса, которые все же заманчивее, тоньше, а подчас и коварнее, опаснее, нежели то, что обрел Гоген на Таити, и за поисками чего, вслед за Лоти, отправились искать по всему белому, желтому и черному свету блазировавшиеся, избаловавшиеся у себя дома европейцы.

(Последние новости. Париж, 1932. 10 декабря. № 4280)

В. Зеелер о выставке З. Е. и Е. Б. Серебряковых 1954 года в парижской мастерской на улице Кампань-Премьер

Хорошо, даже очень хорошо, хоть иногда принять «очистительную ванну». Она действует поразительно: становится как-то совсем «по себе», как будто даже немножко молодеешь, легче дышишь, веселее смотришь на мир Божий — не так уж все плохо, не одну скверну видишь... Есть и чему порадоваться, и на чем отдохнуть душе. Не одна же печаль и грусть заполняют всю жизнь. Много нехорошего, много и нудного, тусклого, но посмотришь на цветок распутившийся, на солнечный блик, на пичужку посвистывающую — и встряхнешься — а ведь жизнь совсем не плоха! Не так ли?

Вот живопись.

Ведь сколько в ней можно найти чудесного, но как же она и бьет сейчас, в это безвременье. Все эти «демонстрации», большие Салоны, «персональные» показы, все эти выверты и выкрутасы, все «поиски» и «новые пути» настолько отталкивают, даже отпугивают, что подчас не знаешь: глумление это неучей над тобой, или все это «взаправду»?

А сегодня «посчастливилось»: ушел, далеко ушел от всей скверны окружающей, окунулся в другой мир, мир света, цвета, краски играющей, солнечных переливов, красоты настоящей.

Счастлива семья Серебряковых. Конечно, и у нее все, как полагается в нашей жизни — есть и свои печали, дни темные, и заботы жизни не совсем подчас легкой, и все же счастлива семья эта обладанием дарованного ей, и щедро, таланта — всем троим: и матери, и дочери, и сыну.

Зинаида Серебрякова — сестра известного превосходного художника Евгения Лансере, дочь тоже хорошо известного не только в России скульптора Евгения Лансере, племянница Александра Бенуа. Екатерина и Александр Серебряковы — дочь и сын Зинаиды Серебряковой. Традиция семейная не нарушена: талант живописцев не погас, остался в семье.

Сейчас в большой, уютной, светлой мастерской и в смежной комнате мать и дочь Серебряковы устроили выставку своих «последних» работ. Творчество Зинаиды Серебряковой известно мне давно, еще по работам Марракеша. Помню выставку ее в галерее Бернгейма. Все полотна и картины были напоены жгучим африканским солнцем. Быстрые зарисовки

всевозможных типов были полны такого естественного движения, такой полной жизни, что казалось — все эти африканцы просто переместились из знойной Африки сюда, в хмурый Париж.

Потом видел я ее детские портреты. Детский портрет кажется мне самым трудным. Ведь жизнь еще коснется этого маленького человечка, она даст много «отложений» на лице его, а к старости проложит и морщины, а пока это «что-то» такое еще не совсем «земное», такое пухлое, чистое, с такими ясными глазами, столько в лице этой ласковой призывной улыбки, что пойдя, уложи все это на суровое полотно или на твердый картон... А Зинаида Серебрякова все это умела ухватить и так запечатлеть, что и на картоне улыбка оставалась такой же ласковой и теплой.

Замечательны детские портреты Зинаиды Серебряковой; а теперь, на этой выставке чудесные женские портреты: как композиция проста и как она действительно хороша. А глаза? Ведь не только вы на них смотрите, но и они глядят на вас. Живые портреты. Хороши и большие композиции «натюрмортов». Везде приятный, мягкий тон, и краска чистая.

Краска-то, ведь она тоже любит, чтобы с ней обращались умеючи, и с толком, и с любовью. А Зинаида Евгеньевна не только любит краску, но иногда и сама ее готовит, мелко мелко растирает, для ее же пользы: лучше ложится на полотно, крепче держится. Краска это тоже понимает!..

А вот и «вторая комната», для второй Серебряковой, для Екатерины Борисовны, для ее работ отданная. Сегодня она служит чистому искусству, вся нарядная, какая-то гордая от наполняющей ее красоты. А гордиться есть чем.

Я знал, что дочь тоже пишет, даже иногда, очень редко и неохотно она показывала мне свои акварели, которые заставляли удивляться какой-то виртуозной тонкости и чеканности рисунка. Я видел несколько и других работ ее: совсем маленьких, миниатюрных макет. В малюсенькой стеклянной коробочке умещались ею кусочки жизни: магазин шляп дамских с «товаром, покупательницей и продавщицей», даже с собачкой одной из дам; причем все платья были «последней моды», ну а товар, конечно, тоже самый «последний». Кружева, воланы, перья, кружевные оборки, шерстка на собачке — все изящно, красиво, все пригнано, сшито «по фигуре» — «на заказ». Или тройки на зимнем пейзаже... Нечто совсем фантастическое. Как рука, большая рука человека могла справляться с этими мельчайшими кусочками всяческого материала и создавать такую подлинную красоту?

Но все это были «случайные встречи», а сейчас я видел художника во весь его рост и сейчас я еще под впечатлением того искреннего удивления,

какое вызвали во мне ее работы: и фрукты, и цветы, и пейзажи, интерьеры, и несколько макет-миниатюр.

Конечно, Екатерина Серебрякова совершенно законченный, очень талантливый художник. Она очень далека от «современных уклонов» живописи. У нее свой мир красок, свой мир творчества. Довольна ли она всем тем, что удалось ей взять у современного искусства, всем тем, чего она уже достигла? Думаю, что нет, и, может быть, этим объясняется ее «скрытность». Она достигла очень больших результатов, может быть, уже предельных, но она, как настоящий художник, стремится все к большему, от совершенного к совершеннейшему, от хорошего к лучшему. Настоящий художник, понимающий и любящий искусство, не может остановиться на полпути, на уже достигнутом, его все влечет вперед и вперед.

Может быть, мой «психологический анализ» не верен, может быть, я ошибаюсь, но в признании наличия у Екатерины Серебряковой большого таланта — ошибки нет. Вся ее живопись реалистична. У нее зоркий глаз, у нее много чутья в выборе того, что ей звучит, что ее пленяет и что ей дорого, но она владеет еще чем-то, что даже назвать я затрудняюсь. Это «нечто» — тоже особый дар, который можно развить или заглушить, но которому научиться нельзя, ибо этот дар есть звучание души. Ее цветы или ягоды — малина, крыжовник — не только замечательно «сделаны», создают иллюзию настоящих ягод, только что сорванных цветов, но они напоены еще каким-то налетом поэзии...

Странно: ягода и поэзия?! Что общего? А между тем иначе не назовешь ту мягкость малины и тот аромат ее, который вы чувствуете, глядя на эти написанные ягоды.

А ее поля, ее зелень, весь воздух, и близкий и вдаль уходящий — разве он не чувствуется, вся его свежесть, вся его прозрачность?..

Вот я и принял ту самую «ванну очистительную», которая нам нужна время от времени...

(Русская мысль. Париж, 1954. Июнь)

Н. Лидарцева. В мастерской у художницы Зинаиды Серебряковой

На днях мне привелось посетить в ее ателье эту замечательную русскую художницу, выставки которой когда-то славились в Париже, в самых крупных выставочных галереях, но которая, к сожалению, продолжая работать, больше нигде не выставлялась.

Урожденная Лансере, Зинаида Евгеньевна член чрезвычайно талантливой семьи. Она дочь известного скульптора, сестра не менее известного художника и племянница недавно скончавшегося Александра Николаевича Бенуа. (Ее мать — родная сестра его.)

После смерти скульптора Лансере (1886) вся его семья переехала из имения в Петербург, к деду Зинаиды Евгеньевны, известному архитектору Николаю Бенуа, отцу ее матери.

Выросшая в такой артистической семье, вращаясь среди таких талантливых артистов, Серебрякова рано почувствовала свое призвание. Впервые стала она выставляться в 1910 году, в «Мире искусства»^[193]. Ее произведения были вскоре куплены Третьяковской галереей в Москве и Музеем Александра Третьего в Петербурге. В последующие годы художница выставляла довольно много, главным образом портреты, пейзажи, народные сцены.

Первая мировая война. Революция. З. Е. Серебрякова стала работать около балета Мариинского театра: портреты танцовщиц и этюды. Эти произведения остались в России, частью в московском музее Бахрушина, частью в Ленинграде.

В 1924 году она получила возможность уехать за границу — и поселилась в Париже. Здесь она работает, главным образом, над портретами и пейзажами, для чего ездит в Бретань, на юг Франции и т. д.

В 1926 и в 1927 году она устраивает свои выставки в самых крупных галереях: Шарпантье, Бернхейм-Жен. В 1928 году ее экспонаты можно увидеть на русских экспозициях разных европейских столиц: Берлин, Прага, Белград и т. д.

В 1928 году она уезжает на месяц в Марокко, по поручению бельгийского мецената барона де Броуэр; привозит оттуда замечательные картины и зарисовки марокканских женщин (между прочим, ни за что не соглашавшихся позировать обнаженными; только раз ей удалось скоро-

скоро зарисовать полуобнаженную, удивительно хорошо сложенную марокканку). В 1932 году еще одна поездка в Марокко, и тоже на месяц.

В 1938 году, у Шарпантье, состоялась выставка Серебряковой...^[194]

Пошатнулось здоровье. Понадобились операции. Выставка у Шарпантье оказалась последней по счету. Но Зинаида Евгеньевна продолжала работать — и работает и по сей час.

Я люблюсь сохранившимися у нее «ню». Она очень любит писать женское тело, это ее специальность. Очень хороши русские бабы в ее исполнении. Из портретов особенно мне запомнились жена А. Н. Бенуа, сын композитора Прокофьева, внучка декоратора Аллегри, внук маркизы де Жюмилляк. И несколько замечательных «натюрмортов».

*

У З. Е. Серебряковой двое детей: сын и дочь^[195]. Оба — художники. Оба скромно говорят, что нигде не учились, но так ли это? Находясь при такой матери, годами вникая в ее работу...

Александр Борисович пейзажист и декоратор. Директор Музея прикладных искусств ему неоднократно поручал выполнение декоративных панно — географических карт, украшавших вход на выставки. Он участвовал в выставке Искусств Америки (искусство ацтеков и т. д.), в выставке французских фаянсов, в выставке Виноградники и вина Франции и т. д.

Много работал он и для Колониального музея, у порт Дорэ. Он создал серию декоративных карт, показывающих этапы французской колонизации. До войны он много работал и в Бельгии: писал, главным образом, пейзажи, из которых многие находятся в коллекциях бельгийских меценатов.

Писал декоративные панно и макеты для фильмов, иллюстрировал детские книги, изданные во Франции, в Бельгии, в Англии и в Америке.

Много интерьеров сделано им для известного мецената Шарля де Бестеги, в его великолепном замке. Ряд художественных журналов воспроизвели интерьеры, которые стали его специальностью: «Харперс Базар», «Вог», «Плезир де Франс».

Знаменитый покойный декоратор Христиан Берар пригласил его работать для декораций балета «Сильфиды» (Балеты Шан-з-Элизе).

Вот уже несколько лет, как он всецело посвятил себя внутреннему украшению домов и дворцов. (Французские архитекторы его очень ценят.)

Работал он также и в английских замках. Я, между прочим, видела его замечательные макеты для грандиозного бала-маскарада, данного в одном из венецианских дворцов.

Наряду с этим он «делает» витрины больших модных магазинов.

*

Удивительная, исключительно одаренная семья! Ведь сестра Александра Борисовича, Екатерина Борисовна, тоже талантливая художница. Я видела ее изумительные натюрморты. В номерах известного журнала «Вог» воспроизведены, большей частью на обложке, площади Конкорд, и Вандом, и Елисейские поля ее работы. Кроме всего этого Екатерина Борисовна делает еще маленькие витрины (макеты. — А. Р.) с миниатюрной обстановкой: восемнадцатый век, двадцатые годы прошлого столетия и т. д. Совершенно очаровательное своеобразное искусство.

(Русская мысль. Париж, 1962. 6 февраля. С. 5)

М. Б. Мейлах. Дети Серебряковой (разговор с Екатериной Серебряковой)

В парижской мастерской Серебряковых, странным образом хранящей петербургскую атмосферу (мне она напомнила квартиру-студию Браза напротив Новой Голландии, с теми же окнами во всю стену, — во времена моей молодости там жил органист Исая Браудо с семьей), я впервые побывал в начале 1990-х годов, еще при жизни Александра Серебрякова. Странно было думать, что он и его сестра Екатерина Борисовна, оба преклонных лет, и есть те прелестные крошки со всем известных картин Зинаиды Серебряковой, их матери, подарившей им вечное детство. В мастерской по сей день хранится множество парижских полотен художницы, среди них опять-таки детские портреты людей, которых я знал в Париже уже далеко не молодыми. Картины Серебряковой, увы, слишком долго не ценились и только в последние годы вдруг достигли рекордных оценок, что позволило Екатерине Борисовне, продав всего несколько вещей, продолжить с помощью друзей давно начатый труд по систематизации художественного архива матери и недавно умершего брата, по организации их выставок. Навестив ее недавно снова, я смог дополнить наш давний разговор.

— Если можно, начнем с истоков. Ваша знаменитая мать, художница Зинаида Серебрякова, тоже происходит из семьи художников — Лансере и Бенуа...

— Да, и папа — ее кузен, так что это та же семья. И все — выходцы из Франции. Фамилия Серебряков русская, а корни всей семьи — французские. Но обе семьи, и Лансере, и Бенуа, много лет жили в России и, как художники и архитекторы, оставили большой след в культуре. Потом произошли известные события — революция, которая лишила нас возможности жить в России. А вот наш дом все еще стоит в Петербурге — рядом с Никольским собором и Мариинским театром, он даже называется «домом Бенуа», там недавно повесили мемориальную доску. Но я росла уже в революционные годы...

— Расскажите об этом, пожалуйста.

— Ребенком я себя не помню, не помню и нашего имения Нескучного в бывшей Курской губернии (ныне Харьковской области), но у нас есть фотографии, по которым брат потом написал картину. Я сейчас

переписываюсь с Украиной, потому что там хотят создать музей, даже уже открыли маленький музей в какой-то хате, хотя там только фотографии маминых работ и старые фотографии этих мест. Но отрадно, что украинцы этим занимаются. Мамини работы попали во все главные украинские музеи — в Киеве, Харькове и Одессе, причем это очень хорошие вещи — ее имя там тоже знают и ценят. И в Сибири, после выставки в Новосибирске в 1966 году, ее тоже знают и помнят — у меня обширная переписка со всеми музеями, где есть ее работы.

— *А к какому времени относятся Ваши первые воспоминания?*

— Имения в Нескучном, близ Харькова, как я уже сказала, я почти не помню. В течение первых революционных лет отец работал в Сибири, он там строил железную дорогу, так что мама оставалась в Нескучном одна с четырьмя детьми и бабушкой Екатериной Лансере, ее мамой; дедушка умер очень рано, тоже оставив большую семью. Прежде наши крестьяне относились к нам хорошо, нас уважали, мама этих крестьян рисовала — имеется очень много таких работ, именно их фотографии украинцы и выставили в своем маленьком музее. Однако во время революционных событий это не помешало им все разрушить. До самого недавнего времени еще стояла церковь, которая принадлежала имению, но сейчас мне написали, что и церкви больше нет. Может быть, не удалось сохранить из-за ветхости — церковей теперь как будто больше не разрушают.

Итак, когда произошла революция, мы сначала переехали на хутор, так как дом нечем было топить, а потом крестьяне нас предупредили, что надо уехать, потому что, если мы останемся в имении, нас всех перережут. Мы перебрались в Харьков, где мама сняла маленькую квартиру; окна выходили в такой зеленый, с множеством деревьев двор — мне недавно прислали фотографию дома, где мы жили, и даже нашего окна. Но я тогда была еще очень маленькой — я родилась в июне тринадцатого года. Я младшая в семье, у меня были старшая сестра и два старших брата — Евгений и Александр. Александр стал художником — здесь, в Париже, а Евгений архитектором — там, в России. Он много строил: у меня есть переписка, фотографии.

В двадцатые годы всем русским художникам пришлось решать, что им делать, как жить дальше. Многие стали уезжать за границу. Александр Бенуа с семьей уехал, его старший брат Альберт тоже уехал. (Альберт замечательный художник; он был таким прекрасным акварелистом, что даже сам Государь приходил смотреть, как он работает; мой брат у него учился. Альберт, как и Александр Бенуа, был, кроме того, театральным художником-постановщиком^[196].) Очень многие уехали, и мама не знала,

что ей делать. Денег не было — папа умер в девятнадцатом году, очень рано.

— *От чего же он умер совсем молодым?*

— Он был на изысканиях в Сибири и после революции вернулся в Москву, где большевики его посадили в Бутырку. Когда его освободили, он хотел поскорее вернуться к семье и вынужден был ехать в жутких условиях: хотя по своему положению он имел право на билет первого класса, он взял тот, какой ему дали. А тогда свирепствовала страшная эпидемия тифа. И, очевидно, в тесноте вагона он заразился тифом и умер через несколько дней в Харькове на руках у мамы. Там, в Харькове, он и похоронен. Мама осталась одна с четырьмя детьми и матерью. Что было делать? Мы знали, что наша квартира на Первой линии в Петербурге разграблена, но мама все равно решила ехать туда, в наше гнездо. Когда приехали, оказалось, что нашей квартиры уже не существует, но был дом Бенуа на улице Глинки — там устроили какие-то конторы, которые выехали. Бенуа — Александр и Альберт — продолжали жить в этом доме, но освободилась бывшая квартира дедушки в бельэтаже, и мы смогли туда въехать. Эту квартиру тоже разграбили, но она была большая, во много комнат, и туда поселили и других людей, имевших отношение к искусству. Там жили художник Дмитрий Бушен и искусствовед Эрнст — они служили в Эрмитаже. Мамин брат Николай жил в квартире при Русском музее — он служил там. Но все было разорено, и Бенуа двинулись за границу. Мама с ними переписывалась и через некоторое время тоже поехала в Париж.

В молодости она бывала в Париже, он ей был знаком, но как здесь жить? Она сняла маленькую темную комнатку в отеле в Латинском квартале. А как рисовать? Сначала не было даже красок. Приглашать к себе людей она не могла — темно, писать невозможно, так что нужно было ходить работать к заказчикам. Денег не было — все деньги она посылала семье, приходилось кормить пять человек: меня, двоих моих братьев, сестру и бабушку. И еще Евгений Лансере немножко помогал бабушке, своей матери. Мама поехала одна, надеясь, что можно будет заработать портретами — все-таки большая русская колония, — а потом постепенно выписать семью. Она делала портреты людей из высшего общества; у меня даже фотографии не всех работ имеются — мама тогда не снимала. Первым — в 1925 году — она выписала брата Александра, который был еще очень молодым, но уже хорошо рисовал. И он здесь стал художником. Когда Николай Бенуа делал декорации для Парижской оперы, брат ему помогал. Они работали в оперных мастерских, которые располагались в старых амбарах на *Porte de Clichy*, и Николай учил его делать макеты и писать

задники: сначала пишется линия горизонта, затем выстраивается перспектива. Потом Николай уехал в Италию, где стал главным художником *La Scala*, а брат начал работать для кино, куда его пригласил П. Н. Шильдкнехт (впоследствии он издавал в Мадриде художественный журнал, где подписывал свои статьи «Эскудеро»). В кино тогда работало много русских художников и архитекторов — между прочим, для немого черно-белого кинематографа декорации часто не строились, а писались. Брат делал макеты, писал задние планы, перспективы того, что видно через открытые окна и двери. Ему приходилось писать и экзотические мексиканские пейзажи, и Китай, а для фильма *Les bateliers de la Volga* с Шаляпиным — Волгу. Этот фильм снимался в Жиронде: там равнинные пейзажи и плоские берега реки Гаронны, и брат переделывал тамошние барки в волжские баржи.

Когда началась война, кино снимать перестали, и брат занимался прикладным искусством, например, делал рисунки для абажуров с видами городов — Парижа, Венеции, Нью-Йорка, — с изображениями старинных каравелл или цветов, оформлял витрины для русских магазинов, которых тогда было много. Больше полувека он проработал для модных магазинов, сотрудничая с *Trois Quartiers* и *Maison Delvaux*. Сотрудничал и в русских изданиях, например шрифт заголовка «Русской мысли», парижской газеты, которая уже больше полувека выходит в Париже, — это его; а для Лифаря делал афиши. (После смерти Лифаря он, кстати, сменил его на посту председателя Общества сохранения русских культурных ценностей за рубежом.) Он также иллюстрировал книги, в том числе издания антикварной фирмы *Maison Popoff*. Впоследствии он сделал марку к тысячелетию Крещения Руси. Для выставок в Музее декоративного искусства брат делал очень красивые карты, например французских колониальных владений или древностей Латинской Америки. Но он писал и старый Париж, и его нисколько не трогало, когда зеваки останавливались и смотрели, как он работает. Некоторых кварталов, которые он писал, уже не существует — например, того, где теперь стоит Центр Помпиду. Он вообще был на все руки мастер, а главное, очень хороший художник, у меня имеется порядочное количество его работ. Какие-то из них хорошо бы послать в Россию, но здесь это более интересно — пусть здесь и хранят. Я думаю, это важно: сохранить память о семье художников. Я тоже рисовала — и рисую — и могла помогать брату. Моя специальность — миниатюра.

Мама, в сущности, была больным человеком — мало кому досталась такая тяжелая жизнь, как ей. Но она продолжала писать, — не только портреты, но и пейзажи.

— А в каком году Вы приехали?

— Я приехала только в двадцать восьмом.

— Только в двадцать восьмом... А как же проходила Ваша жизнь в России без мамы?

— Мы жили с бабушкой, очень ее любили. После того как я уехала, в России оставались еще мой брат, сестра и бабушка. В России у нас тоже была трудная жизнь. Бабушка была уже в почтенном возрасте, работать не могла... Хотя она тоже чудесно рисовала — вся семья рисовала... Мы по-прежнему жили в «доме Бенуа», в бельэтаже. Мою сестру поместили в балетную школу — полагали, что это лучше: там изучали французский язык, после школы выпускники получали возможность работать в театрах... А я младшая, и меня отдали в 47-ю советскую школу; я в нее ходила мимо очень красивого знаменитого здания — Новой Голландии. Французского языка там не было — изучали немецкий.

Мама решила выписать с помощью Красного Креста еще и меня, младшую дочку, — чтобы немного облегчить жизнь уже очень пожилой бабушке. Я ехала через Берлин — у нас там были родственники, Бенуа, которые меня встретили и посадили на парижский поезд. Когда я приехала, мама сняла маленькую квартиру в три комнаты — для себя, для меня и для брата Александра. Там было очень тесно, и потолок такой низкий, что нельзя даже как следует поставить мольберт. А мама к тому же любила писать большие вещи. Очень трудно было работать: мама работает, Шура работает, а тут еще я... Да и для заказчиков, тем более из высшего света, слишком далеко, окраина Парижа. *Porte de Versailles* место само по себе неплохое — там хорошие «буржуазные» дома, наша квартира находилась на шестом этаже, и из окон открывался прекрасный вид — окраины еще не были застроены, как теперь. Там жило много известных художников — не только русских, но и французских, и всевозможных других. Но все же это была окраина, а главное — очень тесно и невозможно рисовать: «нехудожественная квартира», так что мы сняли еще небольшую мастерскую в соседнем доме. А вскоре сняли мастерскую на Монмартре, где жило множество художников, на *rue Blanche*; там приходилось сначала проходить через двор, потом подниматься по непарадной лестнице; к тому же была только одна маленькая комнатка для брата, так что это тоже никуда не годилось. Но мама и там много работала — сама ходила ко всем своим именитым заказчикам...

Во время войны, в 1942 году, мы переехали уже сюда, на Монпарнас^[197] — художник Сергей Иванов посоветовал нам снять освободившуюся мастерскую на третьем этаже этого дома, где жило много

русских художников. Мы сейчас находимся уже в другой мастерской, — та была лучше, больше, а в этой много места занимает балкон. Здесь нас застала война. Я видела, как под окнами проходили войска. Но мы никуда не двинулись, остались здесь, в Париже. А что делать? И так сплошные мытарства...

— *В войну, наверное, были свои трудности?*

— Да, конечно. В войну все распределялось по карточкам, ничего нельзя было свободно купить. А главное, мы еще не были французами — многие люди, которые об этом не позаботились, надеясь вернуться в Россию, во время войны оказались без надежных бумаг. Хорошо хоть, что брата Шуру не забрали... А после войны мы получили французское гражданство, все трое.

Потом нам пришлось, чтобы не переезжать, купить здесь мастерскую и сейчас же продать ее *en viager*, то есть владелец покупает ее дешевле, но пользоваться ею сможет только после смерти старого хозяина, — и за счет этого выплатить за нее деньги. Ее купил француз, который не имеет никакого отношения к искусству, — просто решил выгодно вложить средства. Он надеялся, наверное, что я скоро умру и он сможет снова продать эту мастерскую — уже за большие деньги. Но я, как видите, пока живу, хотя мне уже скоро девяносто.

Мы жили здесь все вместе — мама, я и брат. Картины, которые вы здесь видите, развешаны еще мамой. Она умерла в шестьдесят седьмом году...

— *Можно задать Вам странный вопрос? Я с детства знаю автопортреты Вашей мамы, и насколько можно судить, она была совершенно очаровательной женщиной. А вот какой у нее был характер — легкий?*

— Да, очень легкий, но она была застенчива. И главным для нее была работа. Как и для всех нас. Чтобы сделать все то, что мы сделали, требовалось прежде всего очень хорошо уметь рисовать. Работы моего брата — это замечательные рисунки...

— *А какова судьба Ваших сестры и брата, которые остались в России?*

— Старшая сестра — она уже умерла — вышла замуж за театрального художника Валентина Николаева и жила в Москве. Она окончила балетное училище в Ленинграде, но не танцевала, а тоже стала театральной художницей, работала с Владимиром Васильевым. У нее двое сыновей: один из них рано умер, а второй, мой племянник Иван, — художник. Он недавно сюда приезжал, рисовал Париж... Сестра издала мамины письма,

которые та писала в Россию. А старший брат Евгений стал, как я уже говорила, архитектором. Он жил в Петербурге и там недавно умер.

— Скажите, а когда после советской школы Вы приехали в Париж — Вам ведь было уже лет пятнадцать, — это было чем-то вроде шока?

— Шока? Нет — я ведь к маме приехала. Меня, правда, отдали в специальную школу, где обучали французскому языку и где учились одни иностранцы. Я там сидела рядом с одной англичанкой, с которой подружилась на всю жизнь. Она недавно умерла. Мы ездили с мамой и в Англию — у нее там были заказы, но главным образом в Бельгию, где заказов было больше. Там была большая выставка русского искусства, и, по рассказам, перед маминой картиной остановился король. Бельгийцы, наверное, подумали: раз король остановился... Один богатый бельгийский делец заказал маме портреты — свой и жены. Он жил в Брюгге, у него там был роскошный дом с садом. А потом он послал маму в Марокко, где у него были деловые интересы — он владел пальмовыми рощами. Он убедил маму, что ей надо поехать: «Там такие краски, такие интересные типы! Я вам оплачу дорогу». Мама поехала и написала много картин, которые до сих пор у нас хранятся. А лучшие вещи этот меценат взял себе — в Бельгии была выставка этих работ. И меня эти богатые люди приглашали к себе, я жила в их семье, рисовала... Я знаю Бельгию — Брюссель, Брюгге, Остенде... И брат мой тоже бывал в Бельгии и там рисовал. Брат — замечательный акварелист, Ротшильды выпустили альбом его работ, который называется *Alexandre Sérebriakoff. Portraitiste d'intérieurs*. А я ему помогала заканчивать вещи, чтобы он не тратил лишнего времени на физиономии Ротшильдов. Впрочем, меня они тоже знали как художницу.

— Никита Лобанов говорит, что Ваш брат нарисовал интерьеры чуть ли не всех важных домов Франции...

— Ну, это преувеличение. Но мы в этой среде работали и ее знали: президент фирмы Коти, семья герцога де Брисак...

— Как он начал писать интерьеры?

— Половцев, известный русский антиквар в Париже, рекомендовал брата Карлосу де Бестеги, с которым учился в Итоне. Карлос происходил из испанской семьи, имевшей богатые художественные коллекции, часть которых его дядя передал в Лувр. За три-четыре года до войны Карлос купил поместье и перестроил замок при участии русского архитектора Кремера, покончившего с собой вскоре после оккупации. Этот замок он украсил с большим вкусом, но и с невероятной роскошью — подлинными гобеленами, старинной мебелью, — и брат был приглашен зарисовать эти интерьеры. Поскольку он был не только прекрасным рисовальщиком, но и

владел навыками архитектурной перспективы, получилось очень удачно.

— *Года два назад это имение продавалось с аукциона — продажу устроил дом Sotheby's; все ездили туда любоваться художественными сокровищами...*

— Потом де Бестеги пригласил брата зарисовать интерьеры особняка своих родителей на *Place des Invalides*, который он получил в наследство. В 1951 году брат делал зарисовки бала в его венецианском особняке — *Palazzo Labbia* с росписями Тьеполо, а фрески XVIII века на сюжет *Fantômes de Venise* восстановил по старинным гравюрам Сальвадор Дали. Бал был посвящен теме «Антоний и Клеопатра». Еще брат рисовал интерьеры в духе XVIII века в особняке в Нейи, принадлежавшем богатому чилийцу Артуру Лопесу Вильшау. Потом он был продан, и теперь там музей, а в холле стоит макет особняка, сделанный моим братом. Другой знаменитый особняк XVII века, который теперь принадлежит Ротшильдам, — это *Hôtel Lambert* на острове Сен-Луи в Париже, отделанный Лебреном.

— *В нем жили и Вольтер, и Руссо...*

— После революции в нем располагался винный склад, потом — больница, а с середины XIX века он принадлежал князьям Чарторыйским. Еще один интересный дом, который рисовал брат, — графов де Бомон на *rue Masseran* за площадью Инвалидов; после войны его купили Ротшильды, а сейчас там посольство Берега Слоновой Кости.

— *Ростислав Добужинский мне рассказывал, что восстанавливал в этом особняке интерьеры. А Вашему брату приходилось жить в этих домах, чтобы писать свои акварели?*

— Да, если это было не в Париже, нас с братом приглашали, и мы сколько-то времени там оставались. А когда мы с мамой ездили в Англию, она там писала портреты, а я рисовала Англию — но не Лондон, а богатые загородные поместья наших заказчиков. Какое-то время мы жили у нашей кузины: сестра нашей бабушки вышла за богатого англичанина Эдвардса, а это были их родственники, шерстяные фабриканты, и они заказали маме свои портреты. В Англии у нас еще есть родственники со стороны Бенуа, но это люди бедные. Таким образом, у нас были некие особые периоды жизни и работы — английский, бельгийский...

— *А у кого учился Ваш брат? У мамы?*

— Практически ни у кого. Ни у мамы, ни у кого. Никто из нас ни у кого не учился, и мама ни у кого не училась. Мы все рисуем с детства. Как только ребенок рождается, ему дают в руки карандаш — и он начинает рисовать.

И мама, и брат — настоящие художники, и они всегда старались делать

настоящие вещи, а не то, что модно. Сейчас только новое искусство в чести. А ведь нет нового и старого искусства — есть только *искусство*.

1990–2002 Париж

(Русская мысль. Париж, 2003. 27 февраля—5 марта. Печатается полный вариант интервью, любезно предоставленный автором М. Б. Мейлахом)

Основные даты жизни и творчества З. Е. Серебряковой

1884, 28 ноября (10 декабря) — рождение в имении Нескучное Белгородского уезда Курской губернии (ныне — Харьковская область Украины) в семье скульптора Евгения Александровича Лансере и его жены Екатерины Николаевны (урожденной Бенуа) шестого ребенка — дочери Зинаиды.

1886, 23 марта — смерть отца от туберкулеза.

Осень — переезд в Петербург к родителям матери — академику архитектуры Николаю Леонтьевичу Бенуа и бабушке Камилле Альбертовне.

1887 — середина 1890-х — выезды на лето на дачу под Петербургом (в Петергоф, Ораниенбаум, Мартышкин) и в близлежащие местечки Финляндии. Начало занятия рисованием.

1893–1900 — обучение в Коломенской женской гимназии.

1898, 15 января — открытие «Выставки русских и финляндских художников».

Конец года — выход в свет первого номера журнала «Мир искусства».

11 декабря — смерть деда Н. Л. Бенуа.

1899, лето — первое лето после смерти деда, целиком проведенное в имении Нескучное.

1901 — поступление в Художественную школу М. К. Тенишевой; оставление ее после месяца учебы в связи с временным закрытием школы после ухода из нее И. Е. Репина.

1902 — поездка Екатерины Николаевны с дочерьми Екатериной, Марией и Зинаидой в Италию на остров Капри; создание «каприйских» пейзажных этюдов.

1903, март — переезд в Рим, знакомство под руководством А. Н. Бенуа с искусством Античности и Возрождения.

Конец апреля — посещение на обратном пути в Вене Историкохудожественного музея и выставки Венского Сецессиона.

Лето — работа в Нескучном над акварельными и темперными пейзажами и зарисовками крестьян.

Осень — поступление в мастерскую О. Э. Бразы (обучение в ней до 1905 года).

1905, весна — посещение организованной С. П. Дягилевым исторической выставки портретов в Таврическом дворце.

9 сентября — вступление в брак с Борисом Анатольевичем Серебряковым.

Ноябрь — отъезд с матерью в Париж для занятий в Академи де ля Гранд Шомьер.

Декабрь — приезд в Париж мужа, поступившего в парижскую Высшую школу дорог и мостов.

1906, начало года — обучение в Академии де ла Гранд Шомьер. Посещение Лувра, музея Люксембург, других музеев Франции, достопримечательностей Парижа.

Март — посещение в Берлине «Немецкой столетней выставки». Апрель — возвращение в Петербург.

26 мая — рождение в Нескучном старшего сына, названного в честь отца художницы Евгением.

Лето — в Нескучном много рисует и пишет темперой и маслом этюды крестьян («Деревенская девушка»).

1907, 7 сентября — рождение сына Александра.

1908 — создание в Нескучном пейзажей, в том числе «Пахота», «Зеленя осенью», «Молодой фруктовый сад», «Яблоня», «Фруктовый сад в цвету», и портретов («Спящая Галя», «Портрет няни», «Крестьянская девушка»), этюдов «Шура спит», «Задумавшийся Шура», «Так заснул Бинька».

1909 — работа над пейзажами, среди них «Табун лошадей». Написание портретов: «Портрет студента», «Молодуха».

Конец года — создание автопортрета «За туалетом».

1910, январь — впервые участие двумя работами («Автопортрет» 1905 года и «Портрет няни») в Выставке современных русских женских портретов в редакции журнала «Аполлон».

Февраль — участие в VII выставке картин Союза русских художников в Петербурге тринадцатью работами. Приобретение трех работ («Зеленя осенью», «Молодуха» и автопортрет «За туалетом») Третьяковской галереей.

Лето — создание портретов О. К. Лансере, Н. Г. и Г. И. Чулковых, М. Н. Бенуа, пейзажа «На лугу. Нескучное».

Декабрь — открытие в Петербурге художниками, бывшими «мирискусниками», вышедшими из Союза русских художников, выставки воссозданного объединения «Мир искусства».

1911, лето — осень — поездка в Крым (Гурзуф, Ялта). Создание в

Нескучном портрета Е. К. Лансере, картины «Купальщица», автопортретов «Этюд девушки», «Пьеро», «Девушка в шарфе», картины «Перед грозой».

Декабрь — участие в выставке «Мира искусства» в Москве и избрание членом объединения.

1912, 22 января — рождение дочери Татьяны.

Лето — создание портретов (Е. Н. Лансере, «Кормилица с ребенком») и пейзажей «На лугу. Нескучное», «Перед грозой». Начало работы над первым вариантом картины «Баня».

Ноябрь — участие в выставке «Мира искусства» в Петербурге. *Декабрь* — пребывание в Царском Селе, создание пейзажей Царского Села и Павловска.

1913, 28 июня — рождение дочери Екатерины.

Лето — поездка в Симеиз (Крым), создание крымских пейзажей. *Осень* — окончание второго варианта картины «Баня», создание портрета мужа.

Ноябрь — декабрь — участие в выставке «Мир искусства» в Петербурге и Москве, где экспонируется «Баня».

1914, май — июнь — поездка в Северную Италию (Милан, Флоренция, Падуя, Венеция), с посещением по пути Берлина, Лейпцига (Международной выставки графики), Мюнхена; встреча в Швейцарии (Грион) с четой Чулковых. Создание этюдов Альп. Изучение в Италии живописи мастеров Возрождения.

Июль — сентябрь — работа над этюдами и первым вариантом «Жатвы» (уничтожен автором, сохранились фрагменты «Крестьяне. Обед», «Две крестьянские девушки»).

Конец года — групповой портрет детей «За обедом».

1915, лето — окончание второго (третьего?) варианта картины «Жатва».

Портреты и зарисовки раненых в госпитале, крестьян. Портрет брата, Е. Е. Лансере.

Ноябрь — участие в выставке этюдов, эскизов и рисунков «Мира искусства» в Петрограде. Экспонирована картина «Баня».

1916, декабрь — участие в выставке «Мира искусства» в Петрограде. Работа над эскизами панно для Казанского вокзала (одалиски «Турция», «Индия», «Япония», «Сиам»). Создание портретов-этюдов австрийских пленных.

1917, январь — выдвижение на звание академика Академии художеств. С. Р. Эрнст заканчивает монографию о творчестве Серебряковой (вышла в свет в 1922 году).

Весна — лето — работа над «Белением холста», над рисунками и эскизами к «Стрижке овец»; создание «Спящей крестьянки», эскизов картин «Диана и Актеон», «Нарцисс и нимфа Эхо», «Купание». Осень — окончание «Беления холста».

Декабрь — переезд в город Змиев.

1918 — жизнь с матерью и детьми в Змиеве, затем в Харькове на временных квартирах, посещение наездами Нескучного.

1919, январь — поездка к мужу в Москву.

22 марта — смерть Б. А. Серебрякова от сыпного тифа в Харькове. Осень — имение Нескучное разрушено и разграблено.

Ноябрь — окончательное переселение с матерью и детьми в Харьков.

Конец года — создание картин «На террасе», «Карточный домик». Участие в «Первой выставке искусств Харьковского Совета рабочих депутатов» (картина «Жатва» приобретена Кишиневским музеем).

1920, январь — октябрь — работа художником в Археологическом музее при Харьковском университете. Создание портретов сотрудников музея Е. А. Никольской, Е. И. Финогеновой, Г. И. Тесленко, В. М. Дукельского, а также заказных портретов четы Басковых.

Декабрь — возвращение в Петроград.

1921, январь — март — жизнь с семьей в Петрограде на улице Лахтинской, затем на 1-й линии Васильевского острова.

Апрель — переезд в «дом Бенуа». Приобретение Обществом поощрения художеств ряда произведений художницы с последующей передачей их в Русский музей и Третьяковскую галерею. Работа над заказными и «свободными» портретами («Катя у кухонного стола»), автопортретами («Автопортрет в красном», «Автопортрет с дочерьми»).

1922, май — июнь — участие в выставке «Мира искусства» в Петрограде. Начало работы в Хореографическом училище и Мариинском театре над зарисовками артистических уборных, портретами балерин (Л. А. Ивановой, А. Д. Даниловой, Г. М. Баланчивадзе). Создание картины «Большие балерины», портрета А. А. Черкесовой-Бенуа с сыном, «Автопортрета в белой кофточке», пастельного портрета А. А. Ахматовой, натюрморта «Атрибуты искусства». 1923 — «Балетные» работы: «Девочки-сильфиды», портреты Е. Н. Гейденрейх; портреты дочерей «за хозяйством»: «Катя, чистящая яблоки», «Тата с овощами», «На кухне»; натюрморт «Селедка и лимон»; пейзажи Петрограда. Царского Села, Гатчины.

1924, январь — участие в выставке группы художников «Мира искусства». 8 марта — открытие в Нью-Йорке передвижной выставки стар русских художников в США, в которой участвует 14 работами (проданы

«Натюрморт» и «Спящая девочка»).

Весна — создание «балетных» композиций, портретов жены директора Эрмитажа М. А. Тройницкой, дочерей, «Автопортрета с кистью».

24 августа — отъезд из СССР.

4 сентября — приезд в Париж.

Конец года — работа над портретами С. Н. Андрониковой, Г. Л. Гиршман, А. К. Бенуа, А. А. Черкесовой-Бенуа с сыном Татаном.

1925, весна — пребывание в Англии у двоюродной сестры Н. Л. Устиновой.

Май — июнь — работа над заказными портретами.

Лето — приезд во Францию сына Александра. Переезд на лето вместе с сыном в Версаль, работа над этюдами в Версальском парке. Создание портрета сына.

1926, лето — поездки в Лондон к родственникам и в Бретань. Начало работы над портретами бретонских рыбаков и пейзажей Бретани. Портреты И. С. Волконской, С. С. Прокофьева, К. А. Сомова. Создание городского пейзажа «Вид из метро».

1927, 26 марта — 12 апреля — персональная выставка в галерее Ж. Шарпантье (представлены 52 произведения).

Июнь — август — приезд из Грузии в командировку Е. Е. Лансере. Писание заказных портретов.

1928, март — приезд в Париж дочери Кати.

Май — июнь — участие в выставке «Старое и новое русское искусство» во Дворце искусств в Брюсселе.

Лето — работа в Брюгге над портретами членов семьи барона Ж. А. де Броуэра. Работа в Кассисе на юге Франции.

Декабрь — начало шестинедельной поездки в Марокко. Работа в Марракеше над портретами, жанровыми сценами и пейзажами («Марокканец-водонос», «Три марокканки», «Девочка с барабаном», «Стены и башни Марракеша»).

1929, январь — завершение поездки в Марокко.

Начало года — персональная выставка (совместно с В. В. Лебедевым) в Выборгском Доме культуры в Ленинграде.

23 февраля — 8 марта — персональная выставка марокканских работ в галерее Бернхейма-младшего.

30 апреля — 14 мая — персональная выставка в галерее В. О. Гиршмана.

Лето — поездка в Италию и на юг Франции.

1930, январь — февраль — участие в выставке русского искусства в

Берлине.

Лето — поездка на юг Франции, создание многочисленных пейзажей в Коллиуре и Ментоне.

18 декабря (по 5 января 1931) — персональная выставка в галерее Ж. Шарпантье (экспонировались 63 работы). Участие в выставке русского искусства в Белграде.

1931, март — апрель — участие в выставках портретов Французского объединения деятелей искусств.

Июль — август — поездка в Ниццу и Ментону («Корзина с виноградом на окне», «Торговка овощами»).

Ноябрь — декабрь — выставка (совместно с Д. Бушеном) в Антверпене и Брюсселе.

1932, конец февраля — март — поездка в Марокко (Фес, Сефру, Марракеш). Работа над портретами, пейзажами, бытовыми сценами («Марокканец-юноша в синем», «Девочка в розовом», «Фонтан. Фес», «Улица Марракеша», «Сефру. Крыши города»).

Лето — поездка в Италию. Пейзажи Флоренции и Ассизи.

3–18 декабря — персональная выставка в галерее Ж. Шарпантье, статьи А. Н. Бенуа и К. Моклера.

Декабрь (по январь 1933) — участие в выставке «Русское искусство» в галерее «Ренессанс» в Париже. Участие в выставке «Русская живопись двух столетий» в Риге.

1933, 3 марта — смерть матери в Ленинграде.

Апрель — участие в выставке портретов Французского объединения деятелей искусств.

Лето — поездка в Швейцарию, на юг Франции (Ментона, Эстен). Переезд на улицу Бланш на Монмартре.

1934, апрель — участие в выставке портретов в Париже (Дом художников).

Июль — август — в Бретани (Пон-л'Аббе, Лескониль) работа над пейзажами, портретами кружевниц и рыбаков.

1935, весна — участие в выставке русского искусства в Лондоне.

Лето — поездка в Эстен (Овернь), создание натюрмортов с виноградом.

Конец года — подготовка к росписи холла виллы барона Ж. А. де Броуэра «Мануар дю Реле». Участие в выставке «Русское искусство XVIII–XX столетий» в Праге.

1936, в течение года — работа над панно для Мануар дю Реле.

Декабрь — поездка в Бельгию для «примерки» четырех панно в холле

Мануара.

1937, апрель — поездка в Бельгию для сдачи панно и доработки карт, написанных сыном Александром.

Июнь — посещение советского павильона на Всемирной выставке в Париже.

Июнь — август — поездки в Бретань, на юг Франции (Пиренеи).

1938, 18 января — 1 февраля — персональная выставка в галерее Ж. Шарпантье в Париже.

Июнь — август — поездки в Англию и на Корсику (Кальви). Резкое ухудшение здоровья (невроз сердца). Поездка в Италию (Сан-Джиминьяно) по рекомендации врачей.

Декабрь — операция глаза.

1939, 6 мая — смерть К. А. Сомова.

Июль — начало августа — пребывание в Швейцарии (Женева, Адельбоден), работа над портретами и пейзажами.

3 сентября — вступление Франции во Вторую мировую войну. Переезд на улицу Кампань-Премьер.

1940, начало года — прекращение почтовой связи с родными в Советском Союзе.

14 июня — вступление немецких войск в Париж.

1941, 22 июня — нападение Германии на СССР.

Осень — участие тремя работами в Осеннем салоне.

В течение года — работа над портретами (С. П. Иванова, Б. Поповой), пейзажами Тюильри и Люксембургского сада, «Обнаженными».

1942 — операция по поводу базедовой болезни. Смерть в тюрьме в Саратове брата Н. Е. Лансере, арестованного в 1938 году. Создание портретов (А. Попова, графини Брюн де Сент-Ипполит и других).

1943 — работа над портретами (И. Заколоткиной и др.), набросками Парижа.

1944, 25 августа — освобождение Парижа.

1946, 13 сентября — смерть в Москве брата Е. Е. Лансере.

Декабрь — возобновление переписки с родными.

1947–1948 — поездки в Англию. Работа над заказными портретами и натюрмортами.

1949, август — поездка во французские провинции Овернь и Бургундию для работы над заказными портретами.

1950 — создание портретов и натюрмORTОВ.

1951, август — поездка А. Б. Серебрякова в Венецию. Написание портрета сына и автопортрета в маскарадном костюме. Начало постоянного

экспонирования произведений на выставках из частных собраний и фондов музеев Москвы, Ленинграда и Киева.

1952 — работа над портретами, «обнаженными», натюрмортами.

1953, *лето* — поездка в Англию, создание пейзажей. А. Н. Бенуа читает Серебряковой готовящиеся к печати в Лондоне «Мои воспоминания».

1954, *май — июнь* — девятидневная выставка работ (вместе с А. Б. и Е. Б. Серебряковыми) в мастерской на улице Кампань-Премьер. Лето — поездка в Швейцарию. Создание портрета княгини Э. Жан де Мерод.

1955, *июль — август* — поездка в Швейцарию (Женева).

Ноябрь — решение завещать несколько своих работ музеям в Советском Союзе.

1956, *август* — встреча у А. Н. Бенуа и в своей мастерской с приехавшим из Москвы Ф. С. Богородским. Работа над натюрмортами, портретами (портрет сестры М. Е. Калачевой, графа П. В. Зубова).

1957, *май — сентябрь* — посещения вице-президентом Академии художеств СССР В. С. Кеменовым. Начало переписки с А. Н. Савиновым.

Осень — поездка к знакомой в Португалию (городок Кашкайш), где болеет воспалением легких.

1958, *март* — встреча с В. С. Кеменовым и послом СССР во Франции С. А. Виноградовым, которые предлагают вернуться на Родину. *Июнь* — посещение гастрольного спектакля МХАТа «Вишневый сад», встреча с руководством театра и актрисой К. Ивановой.

1960, 9 *февраля* — смерть А. Н. Бенуа в Париже (похоронен на кладбище Батиньол).

Апрель — первый приезд в Париж дочери Татьяны после тридцатилетней разлуки.

15 *декабря* — открытие выставки «Семья Бенуа» в Лондоне, в которой участвует тремя пейзажами.

1961, *начало года* — обращение Т. Б. Серебряковой в правление Союза художников с проектом организации выставки матери на Родине. *Март* — посещение сотрудниками советского посольства, визит С. В. Герасимова, Д. А. Шмаринова, А. К. Соколова для просмотра работ. Работа над портретом С. М. Лифаря.

1962, 17 *февраля* — участие четырьмя работами в вечере в пользу русских инвалидов Первой мировой войны. Пишет портреты балерин М. Бельмондо и И. Шовире.

1964, *май* — приезд из Москвы дочери Татьяны.

Весна — лето — отбор и приведение в порядок работ для отсылки в

Москву на персональную выставку.

Июнь — посещение спектакля гастролировавшего в Париже МХАТа «Мертвые души».

Июль — отправка работ в Москву при помощи советского посольства.

Осень — переписка по поводу оформления афиши и каталога выставки.

1965, май — июнь — выставки в Москве в Выставочном зале Союза художников и Киеве в Киевском Государственном музее русского искусства.

1966, февраль — визит искусствоведа И. С. Зильберштейна.

Март — апрель — выставка в Ленинграде в Русском музее, прошедшая с огромным успехом.

Конец весны — визит директора Русского музея В. А. Пушкирева. Русский музей приобретает 21 работу с выставки.

Декабрь — первый приезд в Париж сына Евгения.

1967, весна — приезд в Париж Евгения и Татьяны для свидания с матерью. Создание портретов Татьяны и Евгения, В. А. Пушкирева.

19 сентября — кончина З. Е. Серебряковой после непродолжительной болезни. Похоронена на кладбище Сен-Женевьев-де-Буа под Парижем.

Библиография

Авдюшева-Леконт Н. А. «Мануар не погиб» // Respect Антик. 2003. Март — апрель.

Авдюшева-Леконт Я. А. Росписи З. Серебряковой // Борис Григорьев и художественная культура XX века. Псков, 2001.

Александрова Н. И. Зинаида Серебрякова: Альбом. М., 2001.

Бенуа А. Я. Выставка Союза (III) // Речь. 1910. № 27, 28.

Бенуа А. Я. Зинаида Серебрякова // Последние новости. 1938. 23 января.

Бенуа А. Я. Мои воспоминания: В 3 кн. М., 1980.

Бенуа А. Я. Художественные письма. 1930–1936. М., 1997.

Бенуа А. Я. Художественные письма. 1908–1917. Т.1. СПб., 2006.

Выставка картин З. Е. Серебряковой: Каталог / Вступ. ст. Вс. Воинова. Л., 1929.

Дмитриев В. Художницы // Аполлон. 1917. № 7–8. С. 4–7.

Дорош Е. На выставке Серебряковой / Театр. 1965. № 11.

Дроздова В. Зинаида Серебрякова. М., 2001.

Ефремова Е. В. Зинаида Серебрякова. М., 2006.

Зинаида Серебрякова: Каталог выставки произведений из музеев и частных собраний / Вступ. ст. А. Н. Савинова. М., 1965.

Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице / Авт. — сост. В. П. Князева, коммент. Ю. Н. Подкопаевой. М., 1987.

Зинаида Серебрякова: Сборник материалов и каталог экспозиции к 100-летию со дня рождения художницы. М., 1986.

Князева В. П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. М., 1979.

Кравченко К. С. Верность реализму // Художник. 1965. № 9.

Круглов В. Ф. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. СПб., 2004.

Круглов В. Ф., Леняшин В. А. Зинаида Серебрякова. Обнаженные. Выставка: Альбом. СПб., 2007.

Лапшин В. П. Серебрякова. М., 1969.

Лапшин В. Зинаида Серебрякова // Искусство. 1965. № 11.

Мейлах М. Дети Серебряковой: Интервью с Е. Б. Серебряковой // Русская мысль. 2003. 27 февраля — 5 марта.

Прыткое В. А. Жанровая живопись 1900–1917 годов // Русская жанровая живопись XIX—начала XX века. М., 1964.

Радлов Н. Э. З. Е. Серебрякова: К выставке Ленинградского областного

Совета профессиональных союзов. Л., 1929.

Русакова А. А. Зинаида Серебрякова. 1884–1967. (Серия «Художники русской эмиграции»). М., 2006.

Савинов А. Н. З. Е. Серебрякова. Л., 1973.

Савинов А. Я. З. Е. Серебрякова // История русского искусства. М., 1968. Т. X. Кн. 1. С. 473–480.

Савинов А. Я. Наш русский художник // Огонек. 1965. № 32.

Савицкая Т. А. Серебрякова. Избранные произведения. М., 1988.

Серебрякова Т. Б. Детство Зинаиды Серебряковой // Юный художник. 1981. № 3.

Серебрякова Т. Б. Творчество, принадлежащее Родине // Москва. 1965. № 10.

Трегуб Я. Обнаженные Зинаиды Серебряковой // Антиквариат. 2003. № 10 (11).

Трегуб Н. Портреты Зинаиды Серебряковой // Художник. 2002. № 1.

Шмаринов Д. А. Светлый талант // Советская культура. 1965. 8 июня.

Шмидт И. Зинаида Серебрякова // Творчество. 1965. № 9.

Шмидт И. М. Зинаида Евгеньевна Серебрякова // Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX века. М., 1964.

Эрнст С. З. Е. Серебрякова. Пг., 1922.

Zinaida Serebriakova (1884–1967): Каталог выставки. Paris, 1995.

Иллюстрации



З. Серебрякова



*Луи Жюль Бенуа, прадед Серебряковой, с женой и детьми.
Третий слева (с флажком) — дед художницы Николай Бенуа.*

Оливье, около 1816 г.



А. К. Кавос, прадед Серебряковой



Е. А. и Е. Н. Лансере, родители Серебряковой

М. Эттингер



Е. Н. Лансере с детьми. Слева на руках у матери — Зина



*В гимназии. В первом ряду третья справа — Зина Лансере.
Конец 1890-х гг.*



*В мастерской О. Э. Бразз. Во втором ряду вторая слева —
Зинаида Лансере. Начало 1900-х гг.*



З. Е. Серебрякова. Начало 1900-х гг.



Б. А. Серебряков, муж художницы. 1901 г.



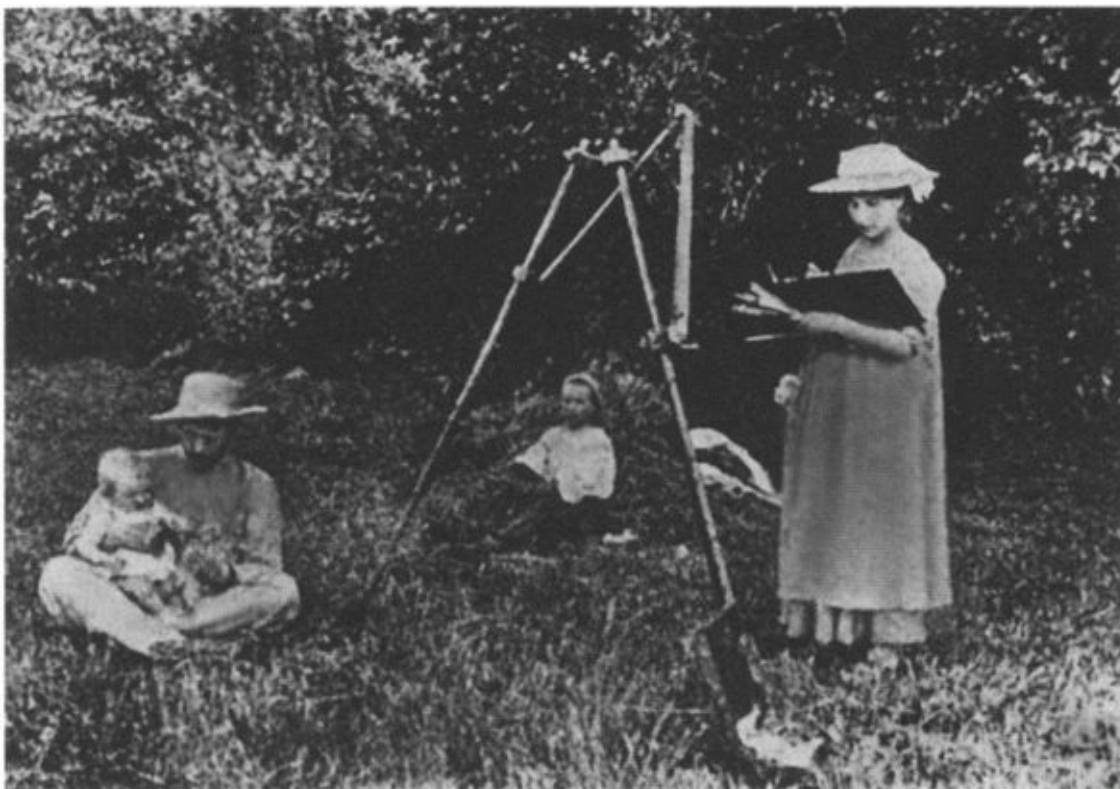
З. Е. Серебрякова в Люксембургском саду в Париже. 1900-е гг.



Имение Нескучное Курской губернии. А. Б. Серебряков, 1946 г.



Дом в Нескучном. А. Б. Серебряков, 1946 г.



З. Е. Серебрякова рисует, слева — Б. А. Серебряков с сыном Женей. 1900-е гг.

Клей для холста
масл. красками. Глицерин
Битум Кисселин и
не маслянистый как
то глицерин тинкер,
лучше всего в
кармиловый : - 20 грамм.
кармина и 100 гр. холодной
воды и разводить по
не меркам палитры. При
мешивать 4 гр. Намазать

Рецепт состава для пропитки холста, записанный в альбоме
З. Е. Серебряковой. 1900-е гг.



Альберт Николаевич Бенуа, дядя художницы.

З. Е. Серебрякова, 1924 г.



Екатерина Николаевна Лансере, мать художницы.

З. Е. Серебрякова, 1912 г.



Александр Николаевич Бенуа, дядя художницы.

З. Е. Серебрякова, 1953 г.



Анна Карловна, жена Александра Николаевича Бенуа.

З. Е. Серебрякова, 1924 г.



М. Е. Солнцева, сестра художницы.

З. Е. Серебрякова, 1914 г.



Е. Е. Зеленкова, сестра художницы.

З. Е. Серебрякова, 1913 г.



Е. Е. Лансере, брат художницы.

З. Е. Серебрякова, 1913 г.



Семья на хуторе в Нескучном. В центре в панаме — З. Е.

Серебрякова. 1900-е гг.



З. Е. Серебрякова с детьми в Нескучном. 1914 г.



Б. А. Серебряков. 1900-е гг.



«Дом Бенуа» в Петербурге на Никольской, 15 (ныне улица Глинки)



Квартира А. Н. Бенуа в «доме Бенуа». Слева направо: З. Е. Серебрякова, Е. Н. Лансере, М. Е. Солнцева, А. Н. Бенуа. 1906 г.



Нансеновский паспорт З. Е. Серебряковой. 1939 г.



Мастерская в Париже на улице Бланш.

З. Е. Серебрякова



Дом в Париже на улице Кампань-Премьер, 31



З. Е. Серебрякова (в центре) в мастерской на улице Кампань-Премьер с детьми и С. К. Арцыбушевым. 1960 г.



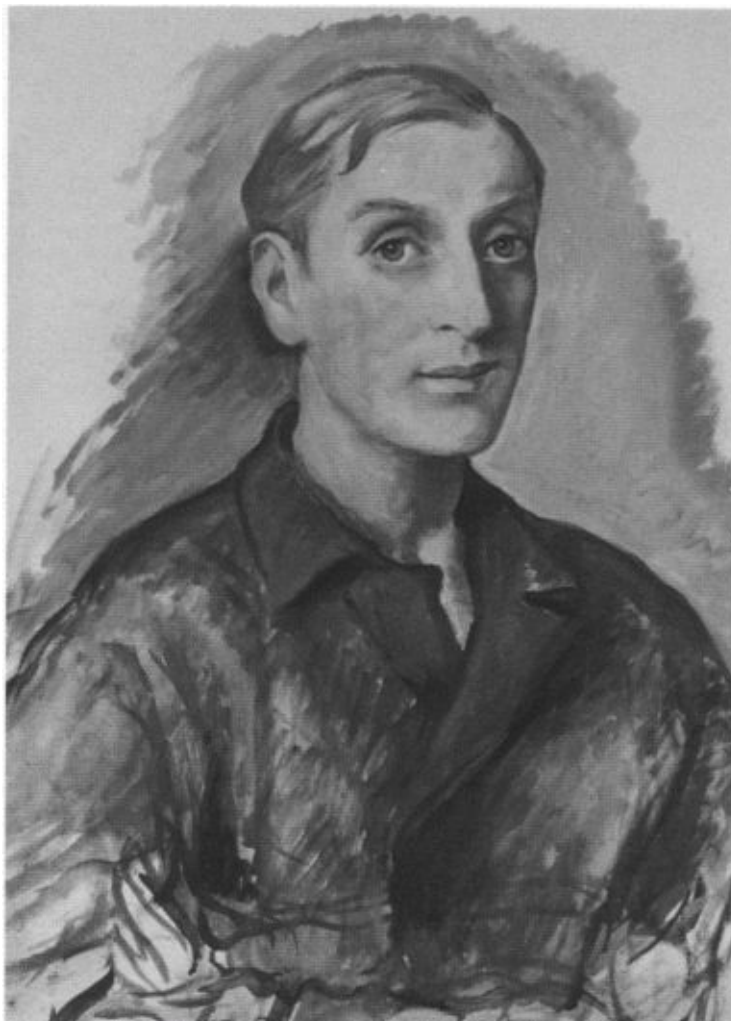
Александр Борисович Серебряков.

З. Е. Серебрякова, 1926 г.



Екатерина Борисовна Серебрякова.

З. Е. Серебрякова, 1929 г.



Евгений Борисович Серебряков.

З. Е. Серебрякова, 1967 г.



Татяна Борисовна Серебрякова.

З. Е. Серебрякова, 1960 г.



З. Е. Серебрякова. 1964 г.



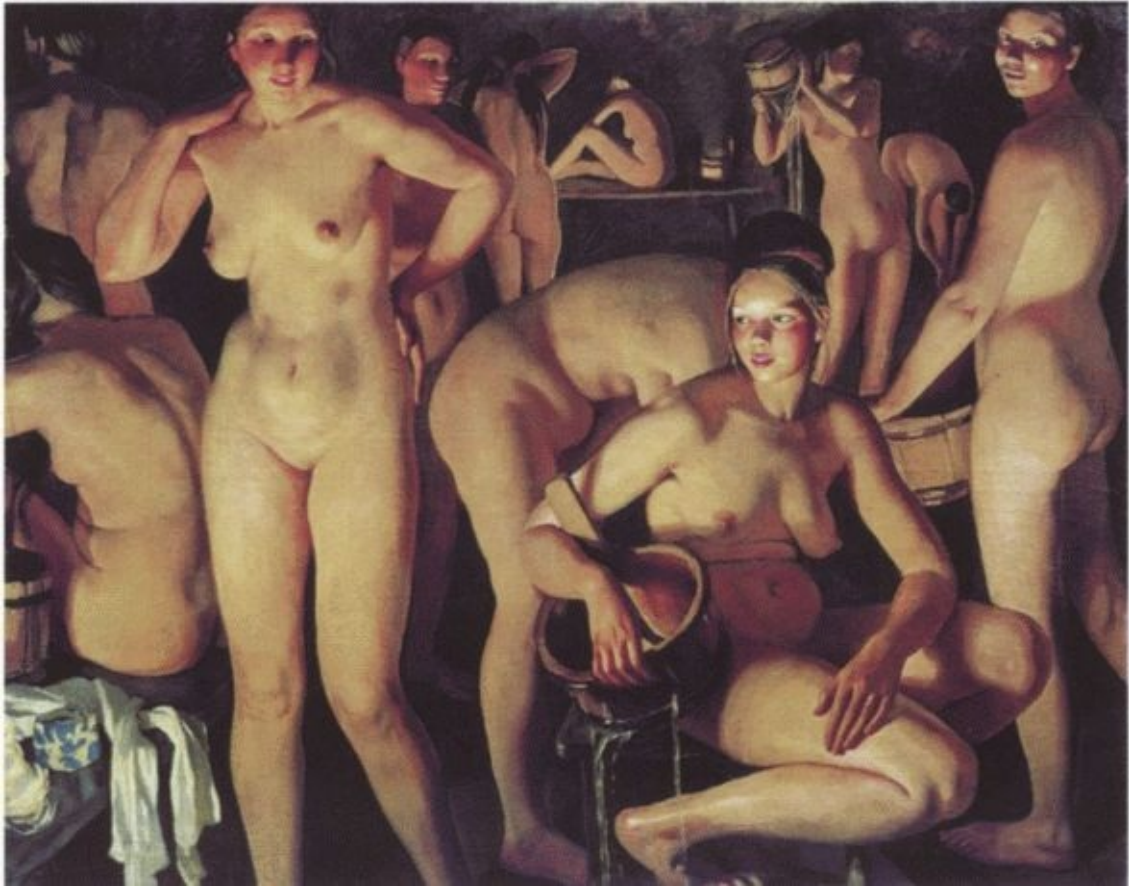
Автопортрет. За туалетом. 1909 г.



Купальщица. 1911 г.



Спящая обнаженная. 1934 г.



Баня. 1913 г.



Жатва. 1915 г.



Беление холста. 1917 г.



Спящая крестьянка. 1917 г.



Зеленя осенью. 1908 г.



Спящая Галя. 1907–1909 гг.



За завтраком. 1914 г.



Катя с куклами. 1923 г.



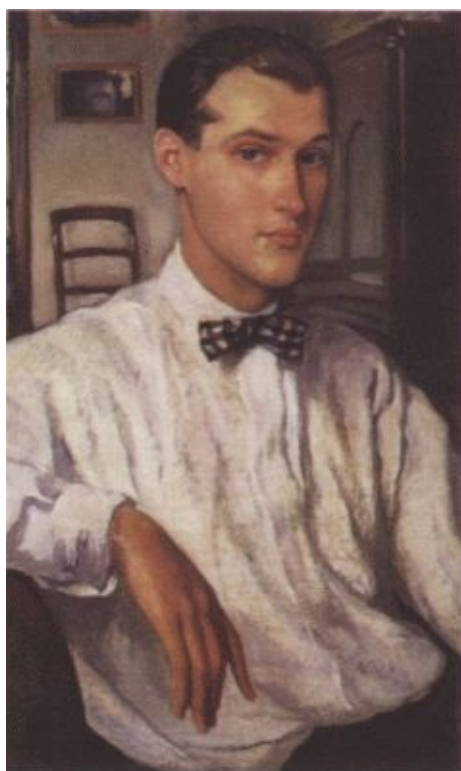
Тата в танцевальном костюме. 1924 г.



Портрет Святослава Прокофьева. 1927 г.



Портрет А. А. Черкесовой-Бенуа с сыном Александром. 1922 г.



Портрет С. Р. Эрнста. 1921 г.



Портрет С. Н. Андрониковой-Гальперн. 1924 г.



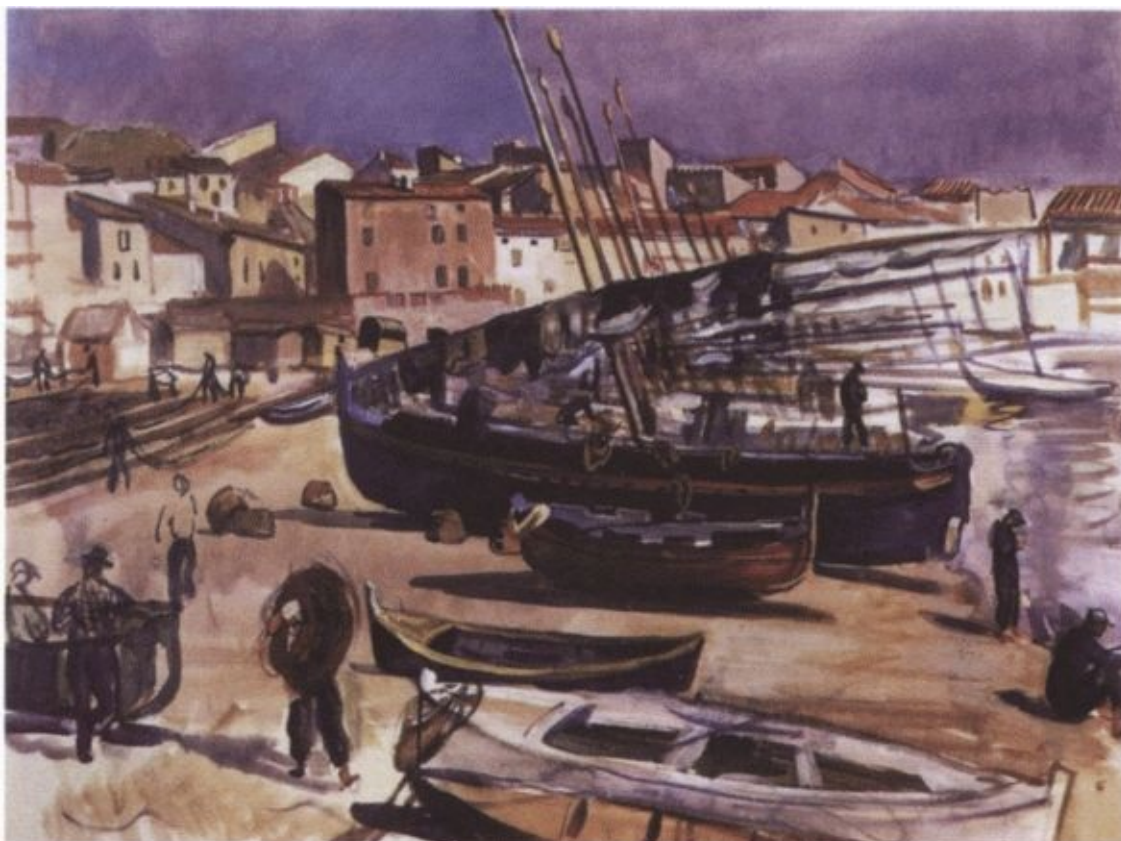
В балетной уборной (балет «Лебединое озеро»). 1924 г.



Булочница с улицы Лепик. 1927 г.



Старый рыбак. 1926 г.



Коллиур. Порт с лодками. 1930 г.



Молодая марокканка в профиль. 1932 г.



Марокканец в синем. 1932 г.



Марракеш. Стены и башни города. 1928 г.



Вид на Петропавловскую крепость — единственный известный пейзаж Серебряковой, посвященный любимому Петербургу—Петрограду. 1921 г.



Пон-л'Аббе. Рынок. 1934 г.



Молодой фруктовый сад. 1908 г.



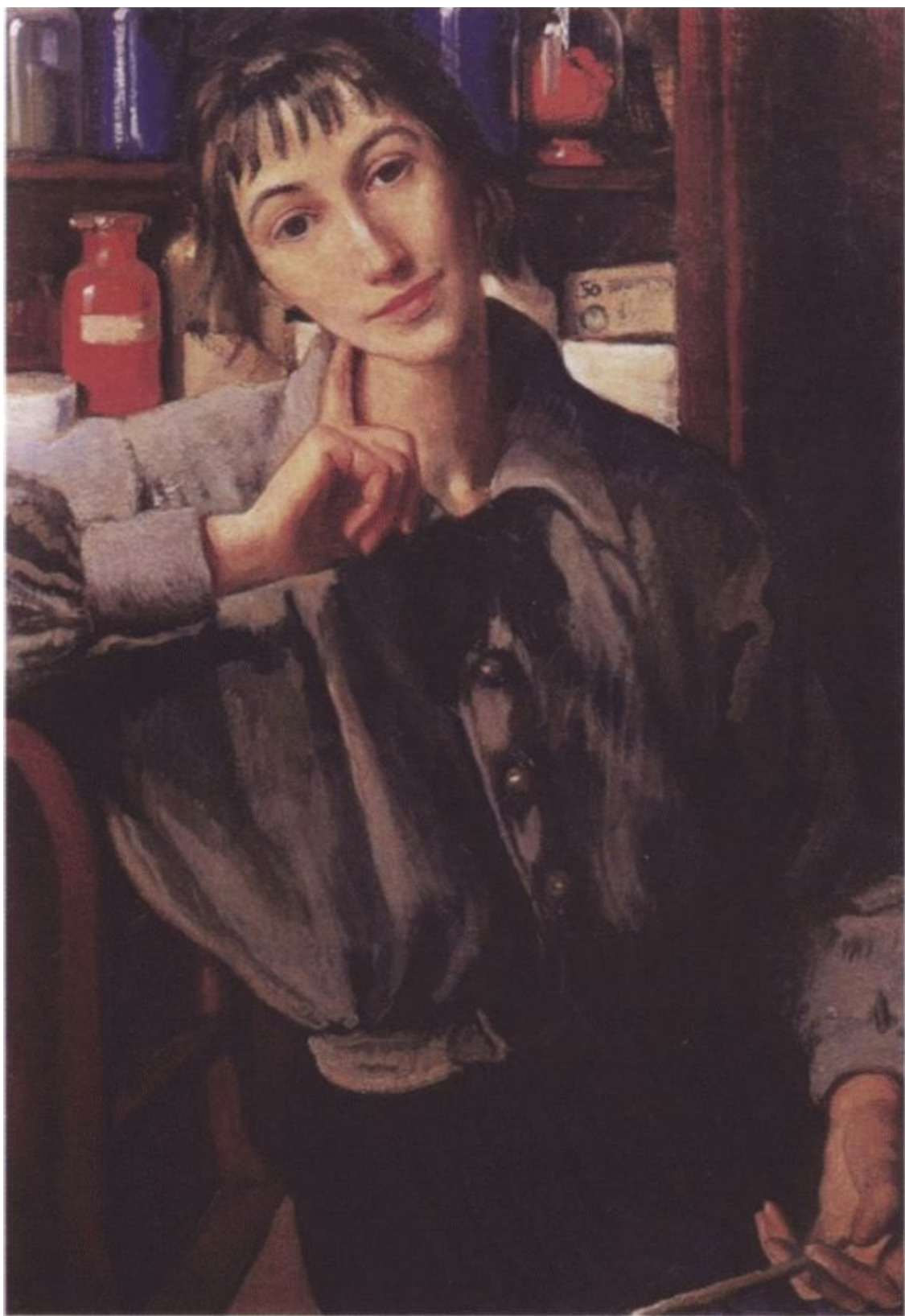
Англия. Сельский пейзаж. 1953 г.



Селедка и лимон. 1923 г.



Натюрморт с овощами. 1936 г.



Автопортрет с кистью. 1924 г.



Автопортрет в красном. 1921 г.



Автопортрет в белой кофточке. 1922 г.



Автопортрет. 1930 г.



Автопортрет. 1956 г.

notes

Примечания

Александр Бенуа размышляет... М., 1968. С. 41.

Бенуа А. Мои воспоминания: В 5 кн. М., 1980. Кн. 1. С. 83–86.

Письмо Е. Е. Лансере к А. Н. Бенуа от 16 сентября 1896 года цит. по:
Князева В. П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. М., 1979. С. 9.

Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 87.

Там же. С. 183.

Там же.

Бартенева М. И. Николай Бенуа. Л., 1985. С. 9.

Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 41, 52–55.

Александр Бенуа размышляет... С. 257.

Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 1. С. 87.

Письмо З. Е. Серебряковой В. П. Лапшину находится в собрании семьи В. П. Лапшина в Москве и приводится с любезного согласия владельцев.

Бенуа А. Возникновение «Мира Искусства». Л., 1928. С. 8.

Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 189.

Нестеров М. В. Письма. Л., 1988. С. 171.

Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 4. С. 189.

Там же.

Зинаида Серебрякова. Письма. Современники о художнице /
Серебрякова З. М., 1987. С. 215. № 418.

Бенуа А. Мои воспоминания. Кн. 2. С. 443.

Там же.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 30. № 3, 4.

Отдел рукописей Государственного Русского музея. Ф. 137. Ед. хр. 8.
Л. 40.

Эрнст С. З. Е. Серебрякова. Пг., 1922.

Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. М., 1974.
Кн. 1. С. 283.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 204. № 399.

Там же. С. 31. № 4.

Там же.

Александр Бенуа размышляет... С. 197.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 206–207. № 407.

Там же. С. 34–35. № 11.

Там же. С. 41. № 16.

Там же. С. 210. № 412.

Там же. С. 40, 41, 45, 46. № 14, 17, 22, 23, 25, 26.

Там же. С. 44–45. № 20.

Там же. С. 47–48. № 27.

Там же. С. 48. № 29, 30.

По этому адресу — 1-я линия Васильевского острова, дом 40, квартира 8 — Серебряковы жили также недолгое время в 1921 году.

Федоренко Е. Г. Семья З. Е. Серебряковой // Зинаида Серебрякова.
Письма. С. 231.

Дудченко В. Н. О жизни в Нескучном // Там же. С. 230.

Там же. С. 50. № 33.

См. прим. 11.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 208–209. № 411.

Дорош Е. На выставке Серебряковой // Зинаида Серебрякова. Письма. С. 253–258.

Сарабьянов Д. В. Об автопортретах З. В. Серебряковой // Зинаида Серебрякова. М., 1986. С. 9.

Сарабьянов Д. В. Стиль Модерн: Истоки. История. Проблемы. М., 1989. С. 261.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 56. № 51.

Сарабьянов Д. В. Стиль Модерн. С. 265.

Там же. С. 257.

Валентин Серов в переписке, документах, интервью. Л., 1989. С. 207.

Бенуа А. Н. Художественные письма. Л., 2006. Т. 1. 1908–1910. С. 382–383.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 210. № 414.

Там же. С. 57. № 55, 56.

Там же. С. 199. № 387.

Отдел рукописей Государственной публичной библиотеки им. М. Е. Салтыкова-Щедрина. Ф. 1015. Д. 48. Л. 64–65.

См.: Зинаида Серебрякова. Письма. С. 56–57. № 52.

Там же. С. 58. № 60, 62.

См.: *Стернин Г. Ю.* Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 163–185.

На грани 1900-х и 1910-х годов в частных галереях стали экспонироваться подчас полупрофессиональные «произведения на мифологические темы», изображавшие обнаженных женщин. Так, например, в феврале 1910 года в Петербургском «Пассаже» была выставлена картина И. Ф. Порфирова «Даная». Чтобы «лицезреть» ее, собирались большие очереди.

См.: Бенуа А. В ожидании гимна Аполлону //Аполлон. 1909. № 1; Волошин М. Архаизм в русской живописи // Там же; Бакст Л. Путь классицизма в искусстве // Там же. № 2–3; Тугендхольд А. Я. Нагота во французском искусстве //Там же. 1910. № 11; Муратов П. Искусство в «Аполлоне»//Утро России. 1909. 19 ноября. См. также: Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России 1900–1910-х годов. М., 1988. С. 163–165.

Маковский С. Проблема «тела» в живописи // Аполлон. 1910. № 11. С. 117.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 204. № 402.

Там же. С. 57. № 54.

Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. М., 1997. С. 129.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 60. № 63.

Там же. С. 61. № 65, 66.

Там же. С. 62–63. № 70, 74.

Князева В. П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. М., 1979. С. 95.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 62–65. № 71, 74, 83.

Там же. С. 63–65. № 78, 80, 81. «Хуторские дамы», упомянутые в письме, — очевидно, гостившие в Нескучном сестры Зинаиды Евгеньевны и Бориса Анатольевича.

Там же. С. 65. № 80.

Подробнее о работе «мирискусников», в том числе Серебряковой, над проектом росписей внутренних помещений Казанского вокзала см.: Зинаида Евгеньевна Серебрякова: Альбом Вступ. статья В. Ф. Круглова. СПб., 2004. С. 63–69; Зинаида Серебрякова, Обнаженные: Альбом Вступ. статья В. Ф. Круглова. Л., 2007. С. 10–11.

К. А. Сомов: Мир художника. Письма. Дневники. Суждения современников / *Сомов К. А. М.*, 1979. С. 295.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 66–67. № 89.

Там же. С. 67. № 90.

Там же. С. 70. № 93, 94.

Там же. С. 72–73. № 101, 102.

Там же. С. 73. № 103, 104.

Там же. С. 73–74. № 106, 108.

Тесленко Г. И. Воспоминания о художнице //Там же. С. 232–238.

Там же. С. 74. № 107.

Серебрякова Т. Б. Творчество, принадлежащее Родине // Там же. С. 240.

Там же. № 108, 109.

Серебрякова Т. Б. Указ. соч. С. 241.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 77, 78. С. 114, 115, 117, 118.

Цит. по: *Лапшин В. П.* Серебрякова. М., 1969. С. 38.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 78. № 120.

Там же. С. 79. № 121.

Там же. С. 132. № 227.

Серебрякова Т. Б. Указ. соч. С. 241.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 82. № 125.

Там же. С. 83. № 126.

Подробнее о выставке см.: К. А. Сомов: Мир художника; Игорь Грабарь. Письма. 1917–1941. М., 1977.

Серебрякова Т. Б. Указ. соч. С. 239.

Александр Бенуа размышляет... С. 608.

Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. С. 186, 452.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 160. № 291.

Александр Бенуа размышляет... С. 481.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 83. № 128.

Ахматова А. А. Собр. соч. М., 1988. Т. 1. С. 482; см. также:
Мандельштам О. Э. Полное собрание стихотворений. СПб., 1995. С. 137.

Цит. по: *Грабарь И.* Валентин Александрович Серов: Жизнь и творчество. М., 1965. С. 217.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 84. № 130.

Там же. С. 85. № 134.

А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский. Переписка. СПб., 2003. С. 119.

Александр Бенуа размышляет... С. 608.

К. А. Сомов: Мир художника. С. 288, 290, 295, 299.

Там же. С. 298.

Александр Бенуа размышляет... С. 683.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 221.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 88. № 135.

Там же. С. 98–99. № 158.

К. А. Сомов: Мир художника. С. 317.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 89. № 138.

К. А. Сомов: Мир художника. С. 321–322.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 213. № 415.

Там же. С. 88. № 137.

Там же. С. 89. № 139.

Там же. С. 89, 92. № 140.

Письмо А. Н. Бенуа Н. Е. Лансере от 17 мая 1929 г. //Там же. С. 93.

Серебрякова Т. Б. Указ. соч. С. 243.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 96. № 149.

Там же. С. 93. № 141.

Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. С. 128–130.

Maclair C. Expositions // Le Figaro. 1932. 9 decembre.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 112. № 185; С. 120. № 201.

Там же. С. 97. № 151.

Там же. С. 97–98. № 154.

Там же. С. 116. № 197.

Ходасевич В. Избранная проза. Нью-Йорк, 1982. С. 44.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 93. № 144.

Там же. С. 107. № 170.

Там же. С. 175. № 334.

Там же. С. 204. № 402.

Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. С. 175.

Цит. по: *Лапшин В. П. Серебрякова. С. 33.*

Бенуа А. Выставка З. С. Серебряковой // Последние новости. Париж.
1938. 23 января.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 212. № 416.

Там же. С. 112. № 184, 185.

Там же. С. 115. № 195.

Там же. С. 113–115. № 187, 193.

Там же. С. 104. № 162.

Бенуа А. Художественные письма. 1930–1936. С. 128–130.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 194. № 115.

Там же. С. 120. № 201.

Там же. С. 105. № 166.

А. Н. Бенуа и М. В. Добужинский. СПб., 2003. С. 205–206.

Там же. С. 107. № 172; С. 116. № 196.

Там же. С. 114. № 180.

Там же. С. 131. № 226.

Там же. С. 132. № 228; С. 148. № 271.

Там же. С. 134. № 234; С. 138. № 245.

Там же. С. 137. № 240.

Там же. С. 137. № 240; С. 141. № 251.

Там же. С. 166. № 308.

Там же. С. 161. № 297.

Там же. С. 160. № 291; С. 138. № 245.

Там же. С. 133. № 231; С. 163. № 302.

Там же. С. 152. № 281.

Чечот М. Д. Натюрморты Макса Бекмана. Проблемы жанра // Искусство XX века. СПб., 1996. С. 414.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 174–175. № 333, 334.

Там же. С. 141. № 252.

Там же. С. 147. № 268.

Там же. С. 144. № 258.

Там же. С. 170–171. № 319.

Там же. С. 162–163. № 299, 300.

Серебрякова Т. Б. Указ. соч. С. 242–243.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 154, № 282, 283.

Там же. С. 156. № 290; С. 161. № 295, 297.

Там же. С. 146–147. № 266.

Там же. С. 172. № 323.

Там же. С. 174. № 329, 330.

Там же. С. 180–181. № 346, 347; С. 183. № 354, 356.

Там же. С. 183–190. № 358.

Там же. С. 150. № 361.

Лапшин В. Серебрякова. Письма к детям. С. 43, 44.

Зинаида Серебрякова. Письма. С. 195. № 380.

Памяти З. Е. Серебряковой. Некролог // Советская культура. 1967. 26 сентября.

Автобиография написана в ответ на письмо старшего научного сотрудника Государственной Третьяковской галереи О. А. Живовой.

В Харькове З. Е. Серебрякова находилась в 1918–1919 годах с большими перерывами, летом пытаясь жить в Нескучном. Окончательно семья Серебряковых переселилась в Харьков («на Конторскую улицу») в начале ноября 1919 года и прожила там до возвращения в Петроград в начале декабря 1920 года.

Рисунки З. Е. Серебряковой, выполненные ею для Археологического музея в Харькове, пропали во время Великой Отечественной войны.

З. Е. Серебрякова была принята в члены «Мира искусства» в конце 1911 года.

Е. Н. Бенуа родилась в 1850 году.

Эдвардс Матвей (Мэтью) Яковлевич.

Вячеслав Сильвестрович Россоловский, славянофил, философ,
родственник семьи Аксаковых.

На VII выставке Союза русских художников экспонировалась картина К. С. Петрова-Водкина «Сон» (1910, ГРМ) (примечание сделано Ю. Н. Подкопаевой, И. А. Злотниковым, И. Н. Карасик, Ю. Л. Солонович — составителями издания: А. Н. Бенуа. Художественные письма 1908–1917. СПб., 2006).

З. Е. Серебрякова представила на выставке свою блестящую работу 1909 года «За туалетом». Картина тогда же была приобретена Третьяковской галереей (примечание сделано составителями издания: А. Н. Бенуа. Художественные письма 1908–1917).

14 февраля 1910 года, за несколько дней до открытия в Петербурге VII выставки Союза русских художников, в Венеции начался сенсационный уголовный процесс М. Н. Тарновской, убившей в 1907 году графа П. Комаровского и именовавшейся в русской прессе «роковой женщиной» и «бессердечной соблазнительницей».

На выставке, кроме «Автопортрета», было представлено еще восемь работ Серебряковой, из которых «Зеленя осенью» и «Крестьянка» были приобретены Третьяковской галереей.

Имеется в виду картина «Жатва», 1915, находящаяся в Одесском художественном музее.

Имеется в виду картина «Крестьяне. Обед», 1914, ГРМ.

Очевидно, имеется в виду портрет А. С. Нотгафт.

Автопортрет З. Е. Серебряковой «За туалетом» был приобретен Советом Третьяковской галереи. П. М. Третьяков скончался в 1898 году.

Утонула Поля (Пелагея Ивановна) Молчанова, одна из любимых натурщиц Серебряковой.

Первый раз устроил Серебряковой поездку в Марокко (1928) барон Ж. А. де Броуэр, во второй раз (1932) к нему присоединился коллекционер А. Лебеф.

Впервые Серебрякова экспонировала свои работы на выставке современных русских женских портретов в редакции журнала «Аполлон» в январе 1910 года, но подлинный успех ожидал ее на VII выставке картин Союза русских художников в Петербурге в феврале того же года.

Отзывы, приводимые автором текста, относятся к выставке 1932-го, а не 1938 года, как ошибочно указано в статье. Также неверно, что «русские выставки в разных европейских столицах» (за исключением Брюссельской) отнесены к 1928 году, а не к первой половине 1930-х годов.

Автор статьи имеет в виду проживавших в Париже вместе с матерью Екатерину и Александра и не называет живших в СССР Татьяну и Евгения.

Известнейшим театральным художником и постановщиком был Александр Николаевич Бенуа. «Постановки» Альберта Николаевича были сугубо любительскими и ограничивались светскими и домашними затеями.

В дом 31 на улице Кампань-Премьер Серебряковы переехали с улицы Бланш в 1939 году.