Valentin Alexandrovich

SEROV

1865 - 1917

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

شکار جایزه چقدر کثیف است.

■ نوشته: دمیتری سارابیانو
Dimitri SARABJANOW

اگر بخواهند در مورد هنرمندی بزرگ بررسی کنند باید دریابند که ارزش او در چه چیزی نهفته است. اما ممکن است پاسخ‌هایی که به دست می‌آید متفاوت باشد. شاید یکی، ارزش او را در لایه‌های تازه‌ای از زندگیش بداند، که تا آن زمان مشخص نبوده است. و یکی دیگر، سبک نقّاشی او را به راه و روش خودش نشان دهد و در جستجوی روش های تازه‌ای از نقّاشی، در آثار او باشد. و شاید نفر سوم، روند و جهت رشد هنری او را کشف کند.

والنتین الکساندرویچ سِرُف جایگاه خاصی در نقّاشی روسیه در پایان قرن ۱۹ و در آغاز قرن ۲۰ به دست می‌آورد. تغییرات جامع و فراگیری انجام می‌دهد و راه جدیدی در هنر روسی به وجود می‌آورد و همچنین دو دوره نقاشی روسی را به یکدیگر پیوند می‌دهد.

گاهی،
بعضی از هنرمندان،
ازفراز قرن ها،
دستان یکدیگر را می گیرند.

سِرُف هنگامی فعّالیّت هنری‌اش را در دهه ۸۰ قرن ۱۹ میلادی شروع می‌کند، که کارهای هنرمندان رئالیست در اوج شکوفایی است ؛ هنرمندانی که در اتحادیه‌ای برای برگزاری نمایشگاه‌های هنرمندان مهاجر (برودویشیدکی)، گردهم آمده‌اند.

اولین آثار هنری سِرُف که با موفقیّت روبرو می‌شود نقّاشی دختری با هلو و دختری در زیر آفتاب است که در سال‌های ۱۸۸۷ و ۱۸۸۸ خلق می‌شوند. چند سال پیش از آن، معلم او، ایلیارپین - عضو بسیار فعال اتحادیه - در نمایشگاه مربوط به نقاشان دوره‌گرد حرکت دسته مذهبی و کمی بعد نقّاشی غیرمنتظره، ایوان مخوف و پسرش ایوان را به معرض نمایش می‌گذارد. واسیلی سوریکف نقّاش بزرگ، آثار تاریخی مهّم خود، نقّاشی‌هایی همچون تصویر موروسووای ملاک، را در همان سالی که نقّاشی دختری با هلوی سِرُف کشیده شد، به پایان می‌رساند.

هنگامی که نقّاش، آثار بعدی‌اش، همچون غارت اروپا، اودیسه و نوسیکا را خلق می‌کند، در هنر روسیه نشان می‌دهد که قصد ندارد صحنه‌های واقعی

از زندگیش را نقّاشی کند، بلکه قصد دارد معنای دیگری از زندگی را ارائه دهد و در نقاشی به واقعیّتی هنری و مستقل دست یابد. بحث بر سر تحلیل ارتباطات پیچیده بین انسان و جامعه نیست، بلکه بحث بر سر جست‌وجوی سمبل‌های زمان حاضر و درک کشف میتولوژی و شعری جدید است. گسیختگی پایه‌های جدید آثار هنری در قرن ۲۰، در پایان قرن ۱۹ به اوج خود می‌رسد. و سِرُف در این زمان باید هنرمندی باشد که عملاً این تحولات را به واقعیّت تبدیل کند. خطا نیست اگر گفته می‌شود که راه نقّاش روسی از دهه ۸۰ قرن نوزدهم تا دهه ۲۰ قرن بیستم، همان راهی است که از نقّاشی دختری با هلو شروع و تا نقّاشی آیدا رابین اشتاین ادامه می‌یابد. این هنرمند جوان، بدون اینکه سنت معلم‌اش را بشکند، روش جدیدی می‌یابد که در آثار هنرمندان هم‌عصر او ادامه پیدا می‌کند. در این راه، دیگران با او همراه و گاهی از او پیشی می‌گیرند.

سِرُف با شک و شبهه با این هنرمندان مباحثه می‌کند، اما این شبهه کاهش می‌یابد و یک اجبار درونی

باقی می‌ماند تا به راه خود ادامه دهد و از پیشرفت عقب نماند. سِرُف مایل نیست مانع از پیشرفت در این راه باشد و آگاهی از وظیفه‌اش در مقابل نقّاشی روسیه، معلم و شاگردانش، او را می‌آزرد. او، ویژگی‌هایی را که معمولاً یک «حاکم» دارد، نمی‌خواهد. او خود را استاد نمی‌بیند بلکه هنرمندی

خلاق به حساب می‌آورد و حتّی یک شاگرد می‌داند. برای سِرُف، بسیار سخت است که نقش یک رهبر را بازی کند. امّا در این حین موفق می‌شود استعدادش را با تلاشی وصف‌ناپذیر پرورش دهد. او در این تلاش تنها نیست. زندگی‌اش پر از دوستی‌های خلاق با افرادی همچون میشاییل وروبل، کنستانتین کوروین، الکساند بنویس و دیگر نقّاشان گروه «جهان هنر» است. سِرف با بیشتر این نقّاشان، علایق هنری مشترکی دارد به خصوص با وروبل که از جوانی دوست بود. آنها با هم تحصیل کردند و باهم رؤیای راهی نو در هنر را در سر می‌پروراندند. امّا بعدها، راه آنها کاملاً از هم جدا شد. وروبل، سنت پردویشنکی را در پیش می‌گیرد و با عزم ایجاد راه دیگری را در این سنت پایه می‌گذارد و به سبک جدیدی از نقّاشی یعنی سمبولیست روی می‌آورد و تا مدتی، تنها پوینده این راه است. وروبل به سرعت رشد می‌کند و با نبوغ خود به یک انقلابی واقعی در هنر تبدیل می‌شود. سِرُف، برعکس او، قدم‌هایش را محتاطانه برمی‌دارد و مانند یک استاد به این درک رسیده است که سبک قدیم و جدید را به یکدیگر پیوند دهد.

کنستانتین کوروین، کسی که در دهه ۸۰ و ۹۰ قرن نوزده دوستی نزدیکی باسِرُف دارد، در اوایل قرن بیستم همکار ثابت او در مدرسه نقّاشی، مجسّمه‌سازی و معماری است. اما کوروین تا پایان عمر به راهی که باسِرُف شروع کرده بود، وفادار می‌ماند. با این همه، سِرُف بر خلاف او از آن راه می‌گذرد، چند قدمی جلوتر می‌رود و به جست‌وجوی بی‌پایان خود برای سبکی جدید ادامه می‌دهد.

تنها مقایسه این سه نام، وروبل،سِرُف و کنستانتین، از جهت نقاشی و تفاوت در فعّالیّت هنری، در حالی که دوستی نزدیکی بین آنها برقرار است، نشان می‌دهد تا چه حد تکامل هنر روسیه در پایان قرن نوزدهم پیچیده است.

با این حال، انشعاب راه هنری این نقّاشان، کثرت راه و روش در نقاشی را به همراه ندارد و حتّی تفاوت فردیّت آنها را هم نشان نمی‌دهد. رپین به چیزی که در دهه ۸۰ قرن نوزدهم میلادی در نقّاشی دست یافته، راضی نیست. در پایان قرن نوزده، نقّاشی بزرگ دسته جمعی مهمانی شهرداری و چند اتود در این

ارتباط می‌کشد.

پردویشنیکی در دهه ۹۰ در نقّاشی منظره به اوج خود می‌رسد. تکامل نقّاشی منظره با اثر ایساک لویتان به پایان می‌رسد. وی همزمان راه جدیدی برای پیشرفت نقّاشی ایجاد می‌کند. تقریباً در یک زمان، سبک‌های جدید و گروه‌های جدیدی پدید می‌آیند. که در کنار یکدیگر هستند و با یکدیگر جابه‌جا می‌شوند. به دنبال گروه «جهان هنر»، گروه‌های «رز آبی» و کمی بعد «خشت» ؛ تقریباً همه این تلاش‌های موجود در نقّاشان روسی در دوران مختلف در آثارسِرُف ظهور می‌کنند.

آثار او گوناگون هستند ؛ به اصطلاح به مسیرهای مختلفی نظر دارند. سِرُف با نقّاشی‌های اولیه‌اش که نور آفتاب در آنها حاکم است. با نقّاشی مناظر دهه ۹۰، حتی با توانایی‌اش برای سرودن شعر از تجلی زندگی ساده و کشف زیبایی در زندگی روزمره مردم، به هنرمندان مسکو که در دهه ۸۰، قدم در راه امپرسیونیسم گذاشته بودند، نزدیک می‌شود.

سِرُف در میان این افراد به «پرودیشنیکی جوان» نزدیک می‌شود. هر یک از این هنرمندان به روش خود در زمان پیشرفت سنت نقّاشی رئالیستی دهه ۷۰ و ۸۰ قرن نوزده، یا با ارائه موضوعات و قهرمانان آن دوران مانند نیکولاکاساتکین و سرگئوکروفین و یا با تکمیل تکنیک نقّاشی در آثار خود حرکت تازه‌ای را آغاز می‌کنند. سرگئو ایوانف با ترکیب‌بندی موجز، وضوح طرح‌ها و ظرافت رنگ‌بندی، به قدرت بزرگی برای ارائه نقّاشی دست می‌یابد.

آبرام آرشیپوف، گونهٔ نقّاشی را با نقّاشی منظره، به نمایش شاعرانه و دیدنی بدل می‌کند. در صحنه‌های روستایی، هیچ کشمکشی و هیچ ماجرایی و هیچ مقاومتی در شخصیّت‌های نقّاشی را نشان نمی‌دهد. تنها زیبایی زندگی روزمره که هنرمند در آن جا دیده است، جایی را که پیش از این هیچ کس جست‌وجو نکرده است. این خصوصیّت برسِرُف تأثیر بسزایی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌گذارد.

سِرُف با جهت‌های رشد نقّاشی روسی در همان سالها به روش دیگری وابسته است. در آکادمی هنر پترزبورگ در دهه ۹۰، شاگردان رپین، به خصوص بوریس کوستودیف و فیلیپ مالیاوین، مانند معلمشان، روش آزاد نقّاشی و به کار بردن خطوط پهن قلم ـ و به این ترتیب تزئیناتی خاص در نقّاشی آغاز قرن بیستم را به کار می‌بندند. سِرُف در پایان قرن نوزده و آغاز قرن بیستم، این مسیر را می‌رود و مهر خود را بر آن می‌زند.

زمانی که در پایان دهه ۹۰، گروه پترزبورگ «جهان هنر» بنیان گذاشته می‌شود، سِرُف هم همراه آنان است. او به اعضای این گروه بسیار نزدیک می‌شود و در میان آنها به اقتدار می‌رسد. همه آنها به این سبک سِرُف، تمایل نشان می‌دهند تا به فرمی بزرگ و به شاهکاری اصیل و به مرتفع‌ترین قله هنر نقّاشی دست یابند.

سنت و نوگرایی در آثار سِرُف به صورتی خارق‌العاده و ارگانیک به یکدیگر پیوند می‌خورند. به همین خاطر، نسبت به افرادی که به سنت نقّاشی روسیه اعتقاد دارند و رئالیست را در نقّاشی پرتره مانند رپین به کار می‌برند، علاقه نشان می‌دهد. به خاطر تلاش همیشگی‌اش برای سبک‌های جدید، با نوگرایان نیز ارتباط نزدیک دارد. این وجوه مختلف در آثار سِرُف، به هیچ وجه، گواهی بر آشفتگی او نیست. این هنرمند به این دلیل چند جنبه دارد که بر سر چهارراه ایستاده است، زیرا نمی‌خواهد در دوران سخت تحول چیزی را فراموش کند و می‌خواهد تمام میراث گذشته را از آن خود کرده و به آن حیات تازه‌ای ببخشد و تفسیر کند. درست همین مسئله که سِرُف به سوی همه می‌رود، او را در مدرسه، آدمی مهّم، مبارزی ثابت‌قدم برای هنر واقعی، هنرمندی نوگرا بدون این که از هنر پیشینیان خود ببرد و در آخر، کسی که با دیگران راه جدیدی را هموار می‌کند، مطرح می‌سازد. در این جا هم راز همان نقّاشی را جست‌وجو می‌کند که سِرُف به عنوان مدیر مدرسه نقّاشی مسکو بازی می‌کند. نقّاشان متفاوتی مثل کوزماپتروف، ودکین، نیکلای اولیانف، پاول کزنف، مارتیروس ساریان، ایلیا ماشکف، میشائیل لارینف و کنستانتین یون به کارگاه او راه می‌یابند. هر کدام از این افراد می‌توانند از تجربیات، پیشنهادهای فاضلانه، الگو و تصورات استاد به عنوان هنرمندی والا که در آثار او وجود دارد استفاده کنند و آنها را از آن خود بسازند.

دوران کودکی سِرُف را هم جوی هنری احاطه کرده است. والنتین سِرُف در سال ۱۸۶۵ در خانواده آهنگساز و موسیقی‌دان روسی معروف متولد می‌شود. مادرش هم آهنگساز و پیانیست است. مادرش افکار دمکراتیک نویسندگان انقلابی دهه ۶۰ قرن نوزدهم میلادی، نیکلای چرنوینسکی و نیکلای دوبرولیبوف را دارد و به پیمان آنها وفادار مانده و تبلیغات بسیاری برای فرهنگ روسی برای مردم انجام می‌دهد.

تا هنگام مرگ پدرش (زمانی که پدرش از دنیا رفت او کودک بود)، در خانه سِرُف در پترزبورگ،

نقّاشان و مجسّمه‌سازان معروفی مانند نیکلای گای، مارک آنتوکلسکی و ایلیا رپین دور هم جمع می‌شدند. این دوستی حتّی در خارج هم ادامه می‌یابد.

سِرُف نقّاشی را خیلی زود آغاز کرده و درست همین زمان شروع به آموختن می‌کند: ابتدا در مونیخ (جایی که بعد از مرگ پدرش زندگی می‌کرد) و بعد در پاریس، زمانی که سِرُف نه‌ساله به توصیه انتوکلاسکی رپین اعتماد می‌کند؛ یعنی کسی که بعدها، نه فقط معلم، بلکه دوست و همکارش می‌شود. رپین در این زمان در پاریس، جایی که سفر دانشجویی را بعد از فارغ‌التحصیلی از آکادمی هنر پترزبورگ بدانجا انجام می‌دهد، اقامت دارد. سِرُف در آن‌جا به آتلیه او می‌رود. رپین، سِرُف را وامی‌دارد تا از مدل‌های گچی، نقّاشی و به طور طبیعی رنگ کند.

بازگشت سِرُف در سال ۱۸۷۵ به روسیه، تحصیل او را در نزد رپین مختل می‌کند. بعد از چند سال، و در سال ۱۸۷۸ است که می‌پذیرد نزد رپین که در مسکو اقامت گزیده است، آموزش ببیند و آموزش را جدّی و سیستماتیک آغاز کند. چند طرح اولیّه از آن زمان باقی مانده است که نشان می‌دهد، معلّم چقدر زحمت کشیده تا شاگردان را به دریافتی بی‌واسطه از طبیعت برساند و به آنها یاد دهد که چگونه چشم و دست خود را در بازآفرینی اشیاء، فرم، ساختار و رنگ‌ها، تمرین دهند.

رپین برای استعداد سِرُف، اجبار معمول دیگر دانش‌آموزان را قرار نمی‌دهد زیرا از این می‌ترسد که مانع این جوان در بهره‌گیری از استعدادش شود. سِرُف در کنار رپین زندگی می‌کند: آنها دست در دست هم کار می‌کنند و این شاگرد به دست استاد نگاه می‌کند. معلّم و شاگرد، اغلب یک مدل را پیش رو دارند. رپین در این زمان بر ترکیب‌بندی بزرگی کار می‌کند وسِرُف دستیارش است. سِرُف انبار غله را در پس زمینه تابلوی رپین ـ بدرود با سرباز ـ، نقاشی می‌کند و با رنگ و روغن، پرتره گوژپشت معروف را که رپین بسیار از او به عنوان مدل استفاده می‌کند، و فیگور اصلی صحنه نقّاشی حرکت دسته مذهبی در استان کورسک است، می‌کشد. در سال ۱۸۸۰ سِرُف با معلمش، در منطقه ساپوروشیه به دنبال مواد لازم برای تابلوی قزاقهای ساپورش می‌روند. او با رپین صحنه‌هایی از زندگی ساپاروش‌ها می‌کشد.

اما این زندگی مشترک به زودی پایان می‌یابد. رپین تصمیم می‌گیرد سِرُف جوان را که همه چیز ممکن را به او داده بود، روانه آکادمی هنر پترزبورگ کند تا نزد پاول چیستیاکوف آموزش ببیند. به عقیده بسیاری، چیستیاکوف در میان هم‌عصرانش تنها معلّم آکادمی بود که می‌شد پیش او به طور اساسی هنر را آموخت. سِرُف از سال ۱۸۸۰ به آکادمی هنر می‌رود. برای او زندگی پیچیده و پرماجرایی شروع می‌شود: آموزش در آکادمی و کار مشترک با وروبل و درویس که از دوستان او در آتلیه چیستیاکف هستند، در یک کارگاه مشترک لجاره‌ای؛ بحث و گفت‌وگوی طولانی بر سر هنر و مسایلی از این دست در خانواده خاله‌اش، آدلیلا سیمونویچ، و با دخترانش.

چیستیاکف باهوش، مفسر و معلّم اصول نقّاشی و طراحی است. او تلاش می‌کند تا به شاگردانش اصولی را بیاموزد که بتوانند جهان سه‌بعدی را بر روی بوم دوبعدی بیاورند. او به سِرُف نشان می‌دهد که رسیدن به اثری استادانه، جذاب و قابل تقدیر چگونه است و مشکلات فرم چیست و بیان هنری که اساس هنر سِرُف می‌شود، چگونه است. سِرُف سخت کار می‌کند. پرتره‌هایی از آشنایانش، دانشجویان و طبیعت اطراف خود می‌کشد. نقّاش، ارزش بسیاری به شلوغی نقاشی می‌دهد، درست زمانی که روش طراحی به شدّت ساختارگرایانه چیستیاکف را با گرافیک رپین با هم به کار می‌برد. تصویر هنرمند در سال ۱۸۸۵ تلاشی را نشان می‌دهد که می‌خواهد قدرت شخصیّت را با استفاده از ترکیب نشان دهد. طرح این فیگور، پس‌زمینه سفید و خالی و هاشورهای پرحاشیه چهره، بیننده را مجبور می‌سازد تا بر چهره پرتره متمرکز شود. تأثیر پیچیده نگاهش با آن سن کم، عدم سختگیری نسبت به خود، تمرکز عمیق، سکوت و به خصوص قدرت غیرمعمولی تفکر و بلوغ روحی زودرس را می‌توان از چهره‌اش خواند. نه تنها می‌توانیم دنیای درونی سِرُف جوان، بلکه درک او از هنرمند و فعّالیّت‌های هنریش را دریابیم.

آکادمی با بروکراسی خود، برای سِرُف کاملاً بیگانه است و فقط اعتقادش به چیستیاکف، او را در این جا نگاه می‌دارد. سِرُف، به ظاهر، خود را به

سیستم آموزشی خشک آن‌جا وابسته نشان می‌دهد. در سال ۱۸۸۵ در نامه‌ای به نامزد خود می‌نویسد: «چه خوشبختم که می‌توانم به جایزه بی‌اعتنا باشم. نمی‌دانی که این حیله و نیرنگ و این شکار جایزه چقدر کثیف است. می‌توانم کار کنم، همان‌جور که می‌خواهم. فقط رپین و چیستیاکف به من اعتماد دارند.»

اوّلین دوره شکوفایی هنرسِرُف در دهه ۸۰ است. چنین صعود سریعی در تاریخ هنر بی‌سابقه است. نقاشیهای «دختری با هلوها» و «دختری در نور آفتاب» که‌سِرُف را معروف می‌کنند، زمانی خلق می‌شوند که هنرمند بیست سالش را تمام نکرده است. سِرُف با علاقه‌ای خاص از این نقّاشی‌ها یاد می‌کند. بنابر آن‌چه ایگور گرابار می‌گوید، سِرُف عقیده داشت این آثار اولیّه بی‌همتا هستند. در این خودستایی اثری از مبالغه دیده می‌شود. اما باید قبول کرد که این تابلوهای سِرُف چیزی ممتاز در خود دارند. سِرُف، مدت کمی بی‌دردسر و خوشحال زندگی می‌کند،

معروف شده است و در جست‌وجوی «چیزی مسرت بخش» است و می‌خواهد فقط «چیزی مسرت‌بخش» ترسیم کند. این خواست او سرانجام به ایجاد جهت و جریانی در نقّاشی روسی و به خصوص مسکو در دهه‌های ۸۰ و ۹۰ منجر می‌شود. در این جهت می‌توان آثار اولیّه «کروویِن» که شادمانی را در طبیعت ترسیم می‌کند و آثار «لویتان» که شعری لطیف برای نقّاشی‌های اولیّه مکتب مسکو است و همچون آثار «آرشیپوف» و «آلکسی استپانوف» را برمی‌شمرد. این استادان مصمم هستند تا از نظریه‌های قدیمی، اشتراک اولیّه و از تفسیر تحلیلی زندگی کناره بگیرند. چیزی شعرگونه، روند اصلی نقّاشی مسکو می‌شود و سِرُف با برنامه «چیزی مسرت‌بخش» این روند را به شکل کاملاً ثابت، نشان می‌دهد.

طبیعتاً نمی‌توان در مورد آثار برجسته اولیّه سِرُف گفت که خلق چنین آثاری وظیفه نسل جدید هنرمندان بود. بایستی که این هنرمندان، شرایط آفرینش چنین آثاری را می‌داشتند تا این آثار پدید بیایند.سِرُف آکادمی را ترک می‌گوید تا خود را از قواعد روزمره و هم صدایی با آنها رها سازد. به خارج می‌رود و در آن‌جا، زیبایی جاویدان آثار نقّاشان گذشته را مطالعه می‌کند. آنها برسِرُف تأثیری شدید می‌گذارند. مطالعه نقّاشی‌های استادان هلندی، اسپانیایی و ایتالیایی، به سِرُف برای خلق آثارش که زیبایی انسان را ارج می‌نهادند الهام می‌بخشند. همزمان، مشکل توانایی برای خلق «اثری برجسته» که پیشینیان با اقتدار بر آن سلطه داشتند، برای این هنرمندان جوان بسیار مهم است. سِرُف از دیدن شهر وندیک، با معماری مجللش و کانالهای افسانه‌ای، به وجد می‌آید. در سال ۱۸۸۵ زمانی که در ادسا بر روی طراحی از یک گوزن بی‌ارزش مطالعه می‌کند، این موضوع را درمی‌یابد که هنرمند چقدر باید تلاش کند تا از هماهنگی رنگها رضایت یابد.

محیط دوران جوانی سِرُف، نقش بزرگی را برای پیدایش نظریه «چیزی مسرت‌بخش» بازی می‌کند. پیرامون او دوستان و جو خلاق حاکم بر آمبراسوو حضور دارند. در پایان قرن نوزدهم، خانهٔ مجلل سِرُف که در حومه مسکو قرار داشت، به مرکز تلاش‌های هنری بدل می‌شود. از دوران جوانی زمان بسیاری را نزد ما متوقف سرمی‌کند. و درست در

همین‌جا استعداد فوق‌العاده‌اش شکوفا می‌شود. سِرُف در زیر چتر حمایت هنرمندان قدیمی همچون ایلیا رپین، ویکتور واسنسوف، واسیلی پولنف و در برخورد با هم‌عصران خود، ورُبل، کرووین، و میکائیل نستروف مالتالنت رشد می‌کند. در این جا عشق هنرمند به طبیعت روسیه، به روستا، اسب‌های پشمالوی روسی و چهره‌های ساده روستایی، به تثبیت می‌رسد.

پناهگاه دیگر سِرُف از دوران کودکی در استان تور (جایی که مایملک ولادیمیر درویس، یکی از دوستان دوران آکادمی او، که با دخترخاله‌سِرُف ازدواج می‌کند)، است. سِرُف در آن‌جا روزهای خوشی را می‌گذراند و با جریان آرام زندگی روستایی همراه می‌شود. تأثیرات خوبی که سِرُف در امبراسوو و دومتکانوف کسب می‌نماید، کمک می‌کنند تا او مهّمترین آثار اولیّه خود را خلق کند. تقریباً تمام آثار سِرُف از دوران دانشجویی، ـ اواسط دهه هشتاد ـ تا اثر استادانه دو «دختر» و اثری در همین زمان در دومتکانوو، از احساسی مشابه سرشارند. سِرُف در زیبایی واقعی طبیعت غرق می‌شود. رنگهای او، پر از نور و حرکت و شادی است. سِرُف زیبائی‌ها را با آرامش تماشا می‌کند. و از آنها لذّت می‌برد. روی هر نقّاشی، مدتها کار می‌کند. مدل‌ها، مدّتها در برابر او می‌نشینند. اما این مانع نمی‌شود که هنرمند، اولین

تأثیرات مدل را به بیننده منتقل نکند. برای نقّاشی **دختری با هلوها**، دختر دوازده ساله مامونتوف در امبراسوو، مدل قرار می‌گیرد. برای نقاشی **دختری در آفتاب** در دومتکانوف، ماشا سیمنوویچ، دخترخاله هنرمند، مدل می‌شود. هر دو مدل، شبیه هم هستند، اما آن چه سِرُف اضافه می‌کند، زیبایی‌ای است که هر جوانی دوست دارد، ببیند. هنرمند به دنبال نیرویی با مفهوم و آرام، برای بیان است. سِرُف با نقّاشی‌هایش قصد ندارد تفکّری را نسبت به تضاد و پیچیدگی زندگی، مطرح کند. «فقط چیزی مسرت‌بخش» ؛ و درست همین موضوع، سِرُف را از نسل قبل از خود مثل، نقّاشی مودست موسورسکی اثر رپین که شش سال قبل از **دختری با هلوها** خلق شده و پر از نور است، جدا می‌کند. در اثر رپین، نقّاشی، در این‌جا فقط وسیله‌ای است که تا در حدّ امکان حرکات و وضعیت آهنگساز را در دوران بیماری و قبل از مرگش طبیعی نشان دهد. پشت آن لحظه‌ای که نقّاش از حضور انسان انتخاب کرده، جهانی پدیدار می‌شود که در پرسش‌های بی‌جواب غوطه‌ور است و به افول و رنج انسان می‌اندیشد. برعکس، در آثار سِرُف، نور، باد، شادی و جوانی به خودی خود زیبا هستند. در آنها، هدف نهایی، حرکت خلاقانه است. پیش از هرچیز، در آنها نکته‌های جدیدی از روش سِرُف وجود دارد.

در نقّاشی **دختر در آفتاب**، مدل در وضعیت کاملاً آرام قرار گرفته و همه‌چیز در لفافه‌ای از سکوت و سکون پیچیده شده است. انسان در باد و زیر نور خورشید و در پیرامون خود غرق شده است. در حالی که نقّاش در **دختری با هلوها**، حرکت را با ترکیب‌بندی‌های مختلف نشان می‌دهد و در آن جلوهٔ دیگری دیده می‌شود. در اینجا، او مضمون را، با هماهنگی کنتراست‌های فرمها، نشان می‌دهد. سِرُف، در هر دو نقّاشی بر «طرح اولیّه» فائق می‌آید و گرچه منطبق با طبیعت نقّاشی می‌کند، اما نقّاشی کاملی را در برابر چشمان بیننده قرار می‌دهد. در این زمان و در این مرحله از زندگی‌اش، آثار دوست او، کرووین، متفاوت است و در آنها زمینه‌های تحولات بعدی وجود دارند.

در نقّاشی **دخترها**، نشانه‌های چرخش به سمت امپرسیونیست، مشهود است. سِرُف، محیط را نه به عنوان پس‌زمینه و نه به عنوان چیزی همراه موضوع اصلی، به کار می‌گیرد. در این‌جا، هر قسمت از موضوع که در زاویه دید او قرار داشته، هر قطعه از بوم که با لایه‌ای از رنگ پوشیده شده، برای او جالب است. در سطح هر شیء، انعکاس چیزی که در کنار آن قرار دارد دیده می‌شود و بر نور آفتاب تأکید می‌کند. همه‌چیز بر مسیری پیچیده بنا می‌شود، نوانس‌های رنگی به عنوان نوساناتی که به راحتی دیده نمی‌شوند، ارائه می‌شود. طرح پیکره‌ها و اشیاء، شروع به جابه‌جایی می‌کنند. در این مورد سِرُف، زیبایی خود رنگ را کشف می‌کند: رنگ صورتی بلوز دختر در نقّاشی **دختری در آفتاب**، فوق‌العاده است و با خطوط راه‌راه سیاه، کنتراستی پرهیجان ساخته است. آبی تیره دامن، تحت تأثیر نور آفتاب، قرار نگرفته است ؛ انگار وحدت خود را حفظ کرده است و به قسمت‌های کوچک ترکیب‌بندی خود تجزیه نشده است. اما هر رنگ اصیلی، انعکاس خود را در قسمت‌های مختلف تصویر می‌بیند و به سمت وحدت در کلّ نقّاشی حرکت می‌کند.

اگر بخواهیم در مورد امپرسیونیسم سِرُف صحبت کنیم، باید به مسائل خاصی توجّه داشته باشیم. مسائلی که او را از سبک‌های ظهور کرده در فرانسه متمایز می‌سازد. جالب این جاست که سِرُف در آن زمان، امپرسیونیسم فرانسه را خوب نمی‌شناخت. باستین لپاژ، بزرگترین تأثیر را در میان هنرمندان فرانسوی، بر او می‌گذارد، همان طور که بر همکاران او تأثیرگذار است. روش نقّاشی او، از نقّاشی امپرسیونیستی حقیقی جدا است. امّا علاقه نقّاشان روسی در مطالعه طبیعت با روش‌های تجربه شده، سِرُف را به سمت نقاشی امپرسیونیستی هدایت می‌کنند. موفقیّت‌های رپین، پلونوف و سوریکف در ارائه طبیعت، افق‌های تازه‌ای را بر روی نقّاشان جوان می‌گشاید. امّا سِرُف، این ژانر را که در نقّاشی **خوانندگان کر**، اثر کرووین و یا در **بیرکنهاین** اثر لوینتان، دیده می‌شود، در «**دخترها**»، نه به تقلید از قدما که به شکلی جدید به کار می‌برد. او، قدمی مصمم به سمت سبکی جدید برمی‌دارد و با هم‌عصران خود پایه‌گذار امپرسیونیسم اولیّه روسی می‌شود. مسائلی

چون تواضع، احترام و نقص در روش، از جمله مشخصه‌های این امپرسیونیسم هستند. نقاشی‌های سِرُف، باز تمایز دیگری را در نقاشی چهره و منظره و حالات درونی، با خود دارند. سِرُف در نقّاشی دختری با هلوها، سر رامامونتو را با خطوط نرم قلم‌موی پهن می‌کشد که مرزهای فرم با مرزهای نقاط رنگی منطبق می‌گردند. وقتی خطوط راه‌راه در بلوز از یکدیگر دور می‌شوند، سِرُف، مرتّب از سطح رنگی خالص به خصوص رنگ سیاه ـ که در امپرسیونیسم فرانسوی به شدّت از آن پرهیز می‌شود ـ استفاده می‌کند. اما نشانهٔ متمایز هم جذابیتی برای زندگی درونی مدل است که بدون هیچگونه قصد و برنامهٔ مدونی، به نوعی تداوم سنت باارزش رئالیست روسی در دهه ۷۰ و ۸۰ قرن نوزدهم است.

هم در نقّاشی دخترها و مطالعات اولیّه بر روی منظره و هم در نقّاشی حوض بدقواره و تعدادی از نقّاشی‌های دهه ۸۰ سِرُف جوان، احساس سرخوشی نسبت به جهان موج می‌زند و نشانی از بی‌خیالی دوران جوانی را دارد. در سالهای بعد، گاهی این نظرات به سمت نقاش برمی‌گردند که باعث پدید آمدن آثاری همچون ماریالووا (این اصلاً همان ماریا سیمونویچ است ؛ همانطور که در نقّاشی دختری در آفتاب دیدیم)، در سال ۱۸۹۵ می‌شود. طنین سرزندگی اولیّه رنگها در نقّاشی کنستانتین کروین (۱۸۹۱) هم شنیده می‌شود. اما در مجموع، رنگهای سِرُف مرتباً به سمت یکنواختی، به سمت تونالیته‌های خاکستری تمایل پیدا می‌کنند. امپرسیونیسم به اعتدال می‌رسد و بعد کاملاً ناپدید می‌شود تا برای سبک دیگری جا باز شود.

سِرُف در دهه ۹۰ به عنوان نقّاش پرتره، هنرمندی برای ترسیم شخصیّت‌های خاص، استاد سبکی بزرگ، انسان‌شناس و تحلیل کننده‌ای تیزبین، مطرح می‌شود. پی.ال نرادوسکی در خاطراتش می‌نویسد: «سِرُف مدّت زیادی روی نقّاشی‌هایش کار می‌کرد. بعضی از آنها برایش سرچشمه الهام می‌شدند.» سِرُف می‌گوید: «هر پرتره‌ای برای من مثل یک بیمار است.» و واقعاً هر یک از نقّاشی‌های او نشانه‌ای از قربانی بزرگ روحی است. آثار پرتره او در دهه ۹۰ قرن نوزده و اوّلین دهه قرن بیستم، نشان دهندهٔ جست‌وجوهای او به دنبال سبکی جدید است. همانند درهم‌پیچیدگی مسیرهایی که هنرمند در تعقیب آنها است و یا در میان آنها در نوسان است و نگرش فلسفی خود را در آنها باز می‌شناسد.

سِرُف جدید با نقّاشی‌هایی از بازیگران و هنرمندان، قدم به دهه ۹۰ می‌گذارد. حالا حتّی در انجام وظایف خود، قاعده جدیدی او را هدایت می‌کند. خود را وابسته به رئالیسم نمی‌کند و در پی دریافتی ناب از طبیعت نیست، از موارد تصادفی در ارائه مدل و حتی در ترکیب‌بندی و رنگ‌آمیزی پرهیز می‌کند. سِرُف راه را برای «تعادل» در ترکیب‌بندی و تفکر در سازماندهی نقّاشی باز می‌کند. نظریه «هنر عقل‌گرا»، تا پایان همراه سِرُف است، در واقع نه تنها این نظر همراه او است بلکه همیشه اراده سِرُف را نیز سلب می‌کند. او، حتّی تأثیر آزادی، تبحر و راحتی آثار را که هنرمند در نقاشی‌های خود برای بیننده برجای می‌گذارد، به کمک تعادل به دست می‌آورد. سِرُف، از دهه ۹۰ نگاهش را به سمت فهم می‌کشاند؛ از هدفش آگاه و وضعیتش از قبل تعیین شده است. بر این پایه آثار بعدی و کامل هنرمند بنا می‌شود.

حرکت دیگری که در آغاز دهه ۹۰، قابل توجه است و مشخصه همیشگی آثار سِرُف می‌شود، به شخصیت ایده‌آل، به قهرمانان مورد علاقه نقاش، مرتبط است. در میان مدل‌های سِرُف قشرهای مختلفی وجود دارد، گروه‌های مختلف اجتماعی و شغلهایی که دارند. پرتره‌های سفارشی در آثار او به نقاشی‌های خاص، تبدیل می‌شوند. قواعد اصلی کار او آشکار می‌شود: سِرُف، پیش از هرچیز، مسایل انسانی را در هنرمند در حال آفرینش جست‌وجو می‌کند. در ذهن او، هنرمند، آزادی درونی را در اختیار دارد. در آثارش اطلاع از قصد او امکان‌پذیر است. در آثار او زیبایی انسانی وجود دارد.

سِرُف به جای این که به دنبال امکاناتی باشد تا با آن، چنین خصوصیتی را در مدل پیدا کند و خلق یک شاهکار هنری را بر نمایش حالات فیگور برتری بخشد، به استعداد هنری طبیعت انسان همیشه ارزش می‌گذارد. به این ترتیب است که تلاش هنرمند به صورت ارگانیک با موضوع پرتره مرتبط می‌شود. این اتحاد به واسطه تعادل، نسخه روش کارسِرُف را

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

پژوهشگاه علوم انسانی و مطالعات فرهنگی
پرتال جامع علوم انسانی

می‌نویسد.

در نقّاشی‌های پرتره هم عصران او، یا نقّاشان جوان، مثل وروبل و پتروف وودکین، همچنین اعضای «جهان هنر»، کنستانتین سوموف، لف باکست، بوریس کوستودیف و سینایدا سربریاکوا، موضوع شخصیت خلاق هنرمند، به شدت مطرح است.

سِرُف با کمال اشتیاق از هنرپیشگان، نقّاشی می‌کند. به خصوص از خوانندگان اپرا و بازیگران تئاتر، که تماشاگران با دیدن نقّاشی سِرُف به همان اندازه که آنها را بر روی صحنه می‌بینند لذت می‌برند. برای همین در وجود هنری مدل‌های سِرُف همیشه درخشش معروفیت دیده می‌شود. پرتره‌های او همیشه به سمت بیرون کادر چرخیده‌اند. آنها به تماشاگران رو کرده‌اند. بازیگر همیشه و همواره در نقش معمول خود و در توجه ثابت به تماشاگران و با

بـازی مـیمیک، بـدن، حـالت و حـرکت‌ها نشـان داده می‌شود. این لحظات معمول چیزی شبیه همان ماسک تـئاتر قـدیم را مـی‌سازند. سِـرُف مـتوجه مـی‌شود، ماسک، (که ایـن بـرای بـازیگرانـی کـه سِـرُف از آنـها نـقّاشی مـی‌کند، طـبیعتاً بـا ایـن مـفهوم بـه صـورت مشروط به کار گرفته می‌شود.) با واقعیت شخصیت مرتبط است و نقش فردی بازیگر را کاهش می‌دهد.

مشخصاً نقّاشی ماسینی خواننده ایـتالیایی در سال ۱۸۹۰ از این دست است. این خواننده در روسیه برنامه بسیار مـوفقی را بـه اجـرا درمـی‌آورد. سِـرُف مـجذوب ظـاهر بـازیگرانـه مـاسینی مـی‌شود کـه بـا استعدادش، آزاد و بی‌دغدغه به صحنه می‌آید. اگر بـه پـرتره سِـرُف نـظری بـیاندازیـم، تـصویر شـهرت و موفقیت این ایتالیایی خوش خلق و دوست‌داشـتنی را می‌بینیم. سـروف ابزار بازیگری را با شـخصیت مـدل منطبق ساخت و عمداً، رنگ‌ها را به تونالیته‌ای از سیاه و خاکستری محدود می‌سازد و عملاً نقّاشی را با قلم موی پهن انجام داد تا بر قدرت بیانی آن می‌افزاید.

او در آغاز دهه ۹۰ پرتره فرانچسکوو تاماگنو خواننده که با صدایش تماشاگران روسیه را مسحور ساخته است را نقّاشی می‌کند. تاماگنو با قدرت بـیان خود و تمام طبیعتش سِرُف را مجذوب می‌سازد. او در پرتره سِرُف در حال خواندن نیست و گریم کرده هـم نیست، با این وجـود نـقش خـود را جـاودانـه سـاخته است. سِرُف سعی مـی‌کرد ایـن نـقش را نـه در حـالت اتفاقی مدل بلکه در ظاهری مـصنوعی ارایـه مـی‌دهد. سِرُف وجود هنری تاماگـون را مـعماگـونه گـذاشت. سربالا گرفته و هیجان احساسات، تمرکز خـلاقانه را نشان می‌دهد و گردن برهنه، «وسیله» ای قوی بـرای خواندن، نگهبان و بخشنده صدایی عالی و رسا برای این ایتالیایی را نشان می‌دهد.

در تمام آثار هنری سِرُف چنین وضـوحی مـانند آنـچه در خـود مـدل هست، وجـود دارد. در نـقّاشی ماسینی در کنار چیرگی هنری خواننده، رفتار او از شهرت و درخشش موقعیتش در نزد بینندگان، حکایت می‌کند. خصوصیت اصـلی مـدل در پـرتره بـه شکل شفاف، هویدا و موکد آورده شده است. سِرُف از مدل این موضوع را انـتخاب مـی‌کند تـا بـعد خـود مـدل را بازآفرینی کند.

هـمین نگـاه در نـقّاشی کـنستانتین کـرووین

وجود دارد. پرتره با سبکی سیال، پرشور و با هدف تأکید بر شخصیت، به اثری متحیرکننده تبدیل شده است. بیننده در اولین نگاه متوجه می‌شود، نقّاشی را پیش‌رو دارد. نه فقط به این خاطر که در پشت سر پرتره تعدادی طرح‌های اولیه نقّاشی به دیوار آویزان است و بر روی میز جعبه رنگ نیمه باز قرار دارد و نه

فقط جزئیات، بلکه ساختار کامل پرتره چنین نشان می‌دهد: رفتار کسی که عادت به نقّاشی کردن دارد و اصلاً عادت ندارد مدل دیگران بشود. نگاه تیز «هنرمندانه»، چشمانی که عادت دارند دیدنی‌ها را به سرعت دریابند، لباس نامرتب اهالی بوهمین و بالاخره نقّاشی‌های پرشور کروین و جایی که پس‌زمینه خاکستری دیوار جسورانه با نقاط آبی‌رنگ لباس، روکش سرخ رنگ کاناپه و جعبه رنگ با خطوط راه راه سرخ و سفید، همراه شده‌اند. در این‌جا هنرمندی که از زندگی خرسند است و در فضایی خلاق زندگی می‌کند، دیده می‌شود و کنستانتین کروین هم در واقع چنین زندگی داشت: انسانی با استعدادهای فراوان که راحت زندگی را می‌گذراند.

در نقّاشی کروین و تاماگنو دو شخصیت غیرقابل مقایسه و بااهمیت، به نمایش درآمده‌اند که با تمام تفاوت‌ها، روح خلاق یک هنرمند پرشور، مشهور و با استعداد را نشان می‌دهند که نیروی خستگی‌ناپذیر خود را به راحتی از دست می‌دهند. در زندگی واقعی آنها، قدرت هنری، خصوصیات قوی انسانی با روحی سالم، وجود دارد. روند خلق این نقّاشی، حرکتی مشخص از روش کار سِرُف را و استفاده از توانایی ابزار هنری برای تصویر تفکرات نشان می‌دهد.

سِرُف هیچ‌گاه شخصیت خالص را نمایش نمی‌دهد. برای او نکات مشخصی از این شخصیت جالب است. و این درست همان نکته اصلی است که ارزش زیبایی شناسانه انسان را پیش رو می‌گذارد. سِرُف تمام امکانات هنر تجسمی برای نشان دادن حالات پرتره را مورد توجه قرار داده و به عنوان ابزاری جهت تأکید بر حالات درونی انسان به کار می‌برد.

ارزش هنری دو پرتره دیگر سِرُف در نیمه اول دهه ۹۰، لوینتان (۱۸۹۳) و لسکوف (۱۸۹۴)، آشکار است. سِرُف علاقه‌ای عمیق برای شخصیت نشان می‌دهد و تنها وضعیت مدل برای او کفایت نمی‌کند. در پرتره لویتان در خود فرورفتن مدل، نوعی اندیشهٔ عمیق را القاء می‌کند. لویتان هم بیننده را تماشا می‌کند، اما در واقع نگاهی گذرا دارد. سِرُف کسی را که عمیقاً در فکر فرورفته است، نشان می‌دهد و با نور و رنگ این حالت را تشدید می‌کند.

در نقّاشی لسکف نگاه نویسنده توجه بیننده را به خودش معطوف می‌دارد. این نگاه تراژیک و بیدار انسانی است که در حاشیه زندگی قرار دارد. سِرُف این نگاه را از نظر فرم به این ترتیب که جزئیات غیرضروری را کنار گذاشته، نشان می‌دهد. با رنگ‌آمیزی ساده و روان، تمام سطح بوم را خنثی می‌سازد و فقط به چشمها آزادی خودنمایی می‌دهد. او از همین اصل بعدها در یکی دیگر از بهترین پرتره‌های خود، نقّاشی لکوموسکایا استفاده می‌کند.

سِرُف در میانه دهه ۹۰ مشهور می‌شود. حتی می‌توان به جرأت گفت که به یک مد برای پرتره تبدیل می‌شود. از قشر بالای جامعه نقّاشی می‌کند، از خانواده‌های تزار. با این حال شخصیت‌های تازه هیچ رضایت خاطری را برای او به همراه ندارند. زیرا در آنها هیچ ارزش بالای انسانی نمی‌یابد. برای هنرمند، جنبه صرف تکنیک نقّاشی جالب است. سبک پرتره‌های سفارشی را در این دوران تکمیل می‌کند.

بی‌شک از جمله بهترین پرتره‌های این زمان، نقّاشی شاهزاده بزرگ پاول آلکساندرویچ (۱۸۹۷) است. این نقّاشی در نمایشگاه پاریس با مدال افتخار در سال ۱۹۰۰ تمجید می‌شود. در همین دوران زمان معروفیت جهانی سِرُف که اغلب آثارش را در نمایشگاه‌های بین‌المللی عرضه می‌کند، فرا می‌رسید. در دهه ۹۰ قرن نوزده و در اولین دهه قرن بیستم آثار او در مونیخ (سِرُف عضو انجمن مونیخ بود)، برلین، وین و وندیک به نمایش گذاشته می‌شود. منتقد معروف، یاکوب توگندهولد در نمایشگاه جهانی در رم به سال ۱۹۱۱ از او چنین تمجید می‌کند: «سِرُف مانند استادان غربی هم عصر خود، از امتحان خود سربلند بیرون آمد.»

نقّاشی شاهزاده بزرگ پاول آلکساندرویچ (۱۸۹۷) بسیار پرتأثیر است. این فیگور کنار اسب ایستاده و نور خورشید از روی آنها درحال گذر است و شاهزاده، قهرمان بی‌بدیل این اثر شده است. چهره شاهزاده افکار والایی را نشان نمی‌دهد. اما این اسب چه شاهانه نقّاشی شده است. و چه عالی این فیگور مرد با اسب منطبق و چه خوب از نیم‌رخ آنها استفاده

شده است! سِرُف شبکه‌ای هماهنگ از تزئینات و نقاط رنگی پدید آورده است.

استعداد تزئین کردن سِرُف بازهم در نقّاشی سوفیا بوتکینا (۱۸۹۹) و سینایدا یوزوپوا (۱۹۰۲-۱۹۰۰) ظاهر می‌شود. این دو اثر، پرتره‌هایی اصیل هستند. سِرُف محیط را به بازی می‌گیرد. خانم‌ها با لباس‌های باشکوه در سالن نشسته‌اند، سگ‌های کوچک اطراف آنها، شاهد زندگی یکنواخت و کسالت‌آور آنها هستند. نیم‌رخ‌ها، خطوط منحنی روکش کاناپه و لباس‌ها، همهٔ آنها نگاه را از مدل‌های اصلی منحرف می‌سازد. سِرُف نمی‌گذارد آنها مورد توجه قرار بگیرند. ظاهراً، موضوع بر سر این نبوده که شخصیت‌پردازی کند و چیزی که در پایان عمر دغدغه خاطرش شد.

در پایان قرن، نقّاشی‌های سِرُف به پرتره محدود نیستند. علاقه واقعی استاد در جای دیگری است. تلاش‌های خلاقانه او در تکرار طبیعت است. در نقّاشی مارااولیو (۱۸۹۵) که کاری سفارشی نیست و برای سِرُف نوعی آزمایش به شمار می‌آید، با مشکل جدیدی روبرو می‌شود. شخصیت پردازی زن جوان چیزی غیرقابل دسترس شده است. وضعیت و وجود ناپایدار زن دلیل اصلی است. سِرُف به کمک محیط او و نورپردازی، به اولیوا وضعیتی متزلزل می‌دهد. عملاً از ارائه نقّاشی آزاد صرف نظر می‌کند و دستها، صورت و لباس و به خصوص گردنبند را که در نقطه روشن نقّاشی قرار دارد، درخشان نشان می‌دهد.

سِرُف اغلب، نقّاشی در فضای بسته را انتخاب می‌کند و به همین خاطر تفسیر مدل، شاعرانه و درونی می‌شود. علاقهٔ او بر زیبایی روحی است. برای نقّاشی‌های در فضای بسته همیشه زن‌ها، کودکان و دوستان نزدیک او حضور دارند. در این فاصله تکنیک او تغییر می‌کند. اکثراً نقّاشی پرتره کار می‌کند. این نوع آثار او، ارزش زیبایی شناسانه مستقلی دارد.

در دنیایی که سِرُف زندگی می‌کند انسان، دست به گریبان مشکلات زیبایی روحی روانی انسان است. معلّم او رپین در دهه ۷۰ و ۸۰ قرن نوزده ایده‌آل خود را در انسان واقعی می‌دید. بر عکس او، سِرُف، زیبایی واقعی را در چشمان معمولی که توانایی دیدن چشمان یک هنرمند را ندارد، می‌جوید. او می‌خواهد تجربیات انسان را بشناسد و نمایش پنهان انسان را بیابد. حرکت جدید سِرُف برای نمایش انسان در پایان قرن نوزده با خلق پرتره‌هایی آغاز می‌شود که تعدادی از آنان با تکنیک گرافیک کشیده می‌شوند. اکثر آنها سفارشی نبوده بلکه «برای خودش» کشیده و به آنها شخصیتی دلخواه بخشیده و آنها را بسیار هنرمندانه نشان داده است.

به عنوان مثال، نقّاشی ساشا سِرُف (۱۸۹۷) از آن جمله است که وضعیت روحی جوان، نگرانی‌هایش و غرق‌شدن در تفکرات کودکانه، با ظرافت و به راحتی نشان می‌دهد.

روانشناسی شخصیت در تصویر آبرنگ از اس.ام.لوکومسکایا (۱۹۰۰) به اوج خود می‌رسد این تصویر از نیم تنه است. چشمان زن به سمت بیننده ترسیم شده است. هنرمند فهمیده است که باید در این نگاه، روحیات مدل را بازآفرینی کند: تراژدی پنهان و نمایشی که زن از دیگران مخفی می‌کند و بر خلاف میل خود از چشمان غمگین و رنج‌کشیده‌اش، دیده می‌شود. سِرُف این موضوع خاص و بدیع را ماهرانه و به راحتی از مدل نشان می‌دهد. در این اثر، او تونالیته‌ای از رنگ قهره‌ای را با حرکتی ظریف بسط می‌دهد. به خصوص که رنگ بر چهره لوکومسکایا بسیار زنده است. قدرت رنگ‌ها در این نقطهٔ ترکیب‌بندی تمرکز یافته و توجه بیننده را به سمت چشمان زن هدایت می‌کنند.

سِرُف در اواخر قرن نوزدهم دو پرتره دیدنی از چهره کودکان می‌کشد. این دو اثر از جمله آثار مهم او به شمار می‌روند. اولین نقّاشی با نام بچه‌ها (۱۸۹۹)، دو پسر سِرُف را در ایوان ویلایی نزدیک ساحل فلاند نشان می‌دهد. انگار نقّاش به طور اتفاقی این صحنه واقعی از زندگی را بیرون کشیده است. سِرُف مسحور روانشناسی کودکان، سادگی هیجانات روحی و سادگی و پاکی کودکانه است.

سبک نقّاشی سِرُف در این دوران، آزاد و گسترده‌تر می‌گردد. این موضوع به هنرمند کمک می‌کند تا بر روانشناسی انسانهایی که از آنها نقّاشی می‌کند، بیشتر تأکید کند. سِرُف رنگ‌های آبی و سفید لباس، آبی دریا و آبی ـ خاکستری آسمان را در یک صفحه می‌آورد. سطح تصاویر پرتأثیر و

انعطاف‌پذیرتر می‌شود و رنگ‌آمیزی دارای احساس و قدرت می‌شود.

دگرگونی در سبک نقّاشی او که هنگام مقایسه کارهای دهه آخر قرن نوزده و دهه آغازین قرن حاضر با آثار قبلی هنرمند مشخص می‌گردد، تنها در نقّاشی‌های سِرُف دیده نمی‌شود. این تحول به طور کلی در آثار نقاشان روسی از نقّاشی‌های پلینیر با همه ظرافتش در پایان دهه ۸۰ تا آثار آرشیپوف و کنستانتین کروین، مالیاوین و آخرین کارهای لویتان، وجود دارد. سورن، نقّاش سوئدی که در آن زمان تمام اروپا را دیده و در سال ۱۸۹۷ به مسکو رفته بود، بی‌دلیل نیست که در روسیه همفکرانی پیدا کرد.

در نقّاشی میکا مروسو (۱۹۰۱) حرکات و حالات به خوبی با یکدیگر منطبق‌اند. تصویر به نوعی درک جهان به روش کودکانه بدل شده است.

راحتی استفاده از ابزار و تکنیک، نشانه اصلی هنرسِرُف تبدیل می‌گردد. امتیاز نقّاشی او در رنگ‌آمیزی نیست بلکه گاهی در چیزهایی است که به سختی به دست می‌آیند و فقط به استعدادهای بزرگ و چشمانی ورزیده تعلق دارند. این استعداد در جذابیت تصویر گرافیکی کودکان کامل می‌شود. به عنوان مثال نقاشی کودکان بتکین (۱۹۰۰). همان‌طور که یک سال پیش از آن،سِرُف پسرانش را نقاشی می‌کند، اکنون نیز پرداختن به وظیفه‌ای سخت‌تر را پیدا کرده است، جرأت خلق تصویری دوگانه ؛ اما در کنار آن طرح‌های گذشته را نیز حفظ می‌کند. یکی از بچه‌ها به بیننده تابلو نگاه می‌کند و دیگری از نیم‌رخ نشان داده شده است. در هر دو مورد، شخصیت پردازی هر فرد و نمایش حالات درونی او نشان داده شده است. در این زمان گرافیک در آفرینش‌های سِرُف نسبت به گذشته بسیار بیشتر معنا می‌یابد. نقاش از خصوصیت تکنیک گرافیکی کاملاً آگاه است. طرح‌ریزی می‌کند و روشی پیچیده را به کار می‌برد. سِرُف در سالهای ۱۸۹۹ و ۱۹۰۰ مجموعه‌ای از پرتره‌های لیتوگرافی را از هنرمندان هم‌عصر خود به پایان می‌رساند که به عنوان آثاری مجزا عرضه می‌شوند. در این آثار، اساس جدیدی از ترسیم پرتره ارایه می‌شود. شاید بهترین آثار این مجموعه، تصویر

آهنگساز آلکساندر گلاسنوف و منتقد موسیقی آلفرد نوروک (هردو در سال ۱۸۹۹) باشند. نقاش در این‌جا بر دریافت بی‌واسطه طبیعت تأکید می‌کند. بین نقاش و کسانی که نقاشی شده‌اند همزمان ارتباطی برقرار می‌گردد. گویی گلاسونوف کار خود را برای یک لحظه متوقف کرده، از افکارش جدا شده و نگاهش را به سمت نقاش چرخانده است.

خط همیشه در آثارسِرُف قدرت بیان را در دست می‌گیرد، سیال و قدرتمند و دقیق می‌شود. اشیا از یکدیگر تفکیک می‌شوند. خط همزمان فضا را می‌سازد و حد و اندازه را تعیین می‌کند. آثار استادانه سِرُف در این زمان، به اوج و تکامل خود می‌رسد. این فقط مختص کار با مداد یا لیتوگرافی نیست، بلکه در آبرنگ نیز چنین است. به عنوان مثال، قدرت مطلقه این تکنیک در اثری به نام پرتره لومسکیا (۱۹۰۰) وجود دارد. ممکن است مثال دیگری ارایه کرد، مثل اثر آبرنگ به نام پوشکین بر روی نیمکت پارک (۱۸۹۹). شاید سِرُف در این جا راه حلی سخت اما قابل تقدیر را می‌یابد تا پوشکینی زنده و واقعی را خلق کند و نه یک تصویر برجسته خیالی و آرمانی. شاعر در نور پاییزی در یک پارک نشان داده شده است. به صدای ملودی شاعرانه که واضح هم نیست گوش می‌دهد. در جان او پژواک موسیقی طبیعت پدید می‌آید. سِرُف با انتخاب اندازه طبیعی پوشکین و با سادگی کامل، الهام پذیری شاعر را در تصویر نشان می‌دهد. منظره پارک را با حرکت آزاد قلم‌مو و حرکت راحت خطوط، نشان می‌دهد. حالا منظره مورد توجه شاعر نیست. او خود را فراتر از مسائل روزمره و در خود فرورفته می‌بیند. چشمانی به افق دوخته شده‌اند. اگرچه این چشمها چیزی را نظاره می‌کنند، اما چیزی را نمی‌بینند. سِرُف در این جا الهام طبیعی پوشکین را در حد واقعی خود ارایه می‌کند.

اثر آبرنگ پوشکین بر روی نیمکت پارک، ما را به دایره‌ای از موضوعات سِرُف می‌برد. منظره‌های دهه ۸۰ منحصراً آغاز جست‌وجوی هنرمندانه سِرُف است. در دهه ۹۰، علاقه سِرُف به سوی موتیوهای روستایی جلب می‌شود. شاید به همین خاطر است که در زندگی نامه‌اش اثر ال.ای.گرابر، به عنوان سِرُف «روستایی» معرفی می‌شود. آرشیپو، ایوانوف، نسترو، و یا بوشکین و استف‌نو، همگی با ژانر «روستایی» شروع می‌کنند. همهٔ این نقاشان، در مقایسه با گذشتگان خود، آثاری تازه در نقاشی پدید می‌آورند. آنها عموماً تصاویر کوچکی می‌کشند و چندان تلاش نمی‌کنند تا آثار بزرگ ترسیم کنند. آنها، به دنبال هیچ دردسری نمی‌گردند و از سوژه‌های پرکار دوری می‌جویند. سِرُف نیز به این ژانر گرایش پیدا می‌کند. در روستا، موضوعاتی کاملاً معمولی را می‌یابد که آنها را تا ژرفایشان می‌کاود. هنرمند بیش از هرچیز روستا را در پاییز نشان می‌دهد، گاهی هم در زمستان. طبیعت روسیه را در ترکیب‌بندی‌های ساده نشان می‌دهد. آسمان را با ابرهای خاکستری دوست دارد. در نقاشی‌اش مزارع و بیشه‌زار را در رنگ خاکستری پاییزی، درختان را در خواب، کلبه و مترسک‌ها را کج، خرمن‌ها را پراکنده در باد، حیوانات اهلی و انسان‌ها را در خود فرورفته و سودازده، نشان می‌دهد. موتیوهای سِرُف اجازه نمی‌دهند به راحتی معرفی شوند. درون آنها در ظاهر آشکار نیست. هم‌عصران سروف و دوستش لویتان، در نقاشی منتظره، موتیوهای پرتأثیر و زیبا و تکراری را انتخاب می‌کنند: پاییز طلایی‌رنگ، مهتاب، سیلاب در رودخانه و دریا. سروف هرگز به سمت چنین موتیوهایی نمی‌رود.

آثار مشخص سِرُف «روستایی»، اکتبر دومتکانوو (۱۸۹۵)،زن کشاورز در گاری (۱۸۹۶)،زن کشاورز با اسب (۱۸۹۸) و رختشویی (۱۹۰۱) هستند. همه چیز در نقاشی اکتبر دومتکانوو، ما را به یاد مطالعه طبیعت می‌اندازد. این مطالعه در حد مطمئن و مشخص یک نقاشی برجسته نشان داده است. آنها به خطوط قطری اشاره دارند که در مرکز تصویر به هم می‌رسند. ترکیب‌بندی در چپ و راست به اسب و گوسفند محدود می‌شود. در وسط چوپان جوانی نشسته است. اما این روش هنری که‌سِرُف با آنها به این اعتدال در تصویر رسیده است، به راحتی قابل تشخیص نیستند. آنها فوراً به چشم نمی‌آیند. همه چیز در این تصویر، دارای نشانه‌هایی از مشاهده مستقیم و مطالعه بی‌غرض طبیعت است. همهٔ عوامل تأثیرگذار این صحنه، چه چوپان جوان و چه اسب، برای خود زندگی می‌کنند و ارتباطی با یکدیگر ندارند. هیچ‌کدام

«حدس نمی‌زنند» که مدل نقاشی شده و رنگ‌آمیزی می‌شوند. جوانک در مشغولیات خود غرق است. قطعه‌ای چوبی را می‌تراشد و یا شلاقی را تعمیر می‌کند. اسب‌ها در مزرعه بر روی علف‌های زرد پاییزی می‌چرند. در دوردست، درختان و سقف انبارهای غله دیده می‌شود که باد با آنها بازی می‌کند. از روی سقف‌ها، دسته‌های کلاغ بالا می‌روند و این پهنه بی‌پایان خاکستری که انگار منظره یکنواخت روسی در آن فرو می‌رود و حل می‌شود، گم می‌شوند.

اما احساس پیچیده‌ای که تصویرسِرُف به بیننده القا می‌کند، در اندوه و ناامیدی ظاهر نمی‌شوند. احساسی جالب قلب آدمی را فرا می‌گیرد.سِرُف هیچ مفهوم اجتماعی یا معترض را در این تصویر قرار نداده است. او، این روستای کوچک را به قصد همدردی با ساکنانش نقاشی نکرده است. چوپان جوان او به هیچ همدردی نیاز ندارد، او خود را در محیط زندگی‌اش، طبیعی و آزاد احساس می‌کند، اما سِرُف چیزی را از سنت نقاشی منظره در ادبیات و نقاشی روسی جدا می‌کند. این سنت در زمان پوشکین در هنر روسیه به وجود آمد و قاعدتاً نیاز به نگاه نقادانه دارد. در قرن بیستم تصوریِ تقریباً ثابت از منظره روستایی روس پدید آمد که تفسیرهای متفاوتی را به همراه داشت: به عنوان دلیلی برای همدردی و اعتراض یا به عنوان چیزی که جادویی غیرقابل توضیح را در خود دارد. سِرُف دومین تفسیر را برمی‌گزیند.

زن کشاورز در گاری مثل نقاشی اکتبر، حرکت مشابه‌ای دارد. به سختی می‌توان در این نقاشی، چیزی را تصور کرد که موجزتر از این صحنه باشد. یک اسب با گاری و زن کشاورز نشان داده می‌شود که در پشت آنها رودخانه‌ای باریک و جنگلی کوچک در کنار رودخانه است. در آرامش حاکم بر

صحنه، جادوئی عمیق وجود دارد همه چیز زیر سلطه سکوتی قدرت‌مند است و زمان در آن ناپدید می‌شود.

در نقاشی رختشویی بازهم اسبی و زنانی را در کنار آن می‌بینیم. آنها بر روی جوی آب خم شده‌اند و جوی آب در میان برف‌ها، راه خود را باز کرده است. سِرُف بر رنگارنگی تصویر و یا زنده بودن لباس‌ها تأکید نکرده است، بلکه بر عکس، همه چیز در تونالیته خاکستری ارائه شد و سکوت و آرامش، آن را دربر گرفته است.

اما گاهی مناظر زمستانی سِرُف زنده و تازه به نظر می‌رسند. یک سورتمه خاکستری که اسبی آن را می‌کشد، پانورامایی با درختان، پرچین و سورتمه‌ای در حال حرکت در نقاشی، زن کشاورز با اسب، زنی زیبا با روسری قرمز را می‌بینیم: چهره‌ای پهن و روسی، خندان با دندانهای سفید، کنار اسبی پشمالو ایستاده است. لکه‌های قرمز و قهوه‌ای در این جا روشن‌تر از معمول بر روی برف سفید نشان داده شده‌اند.

بازهم رنگ‌آمیزی زنده در کره‌اسب در حال آب‌خوردن (۱۹۰۴) هماهنگ‌تر است. سِرُف یکی از شب‌های آغازین بهار را در این لحظه متصور می‌سازد که بعد از یک روز آفتابی، یخ‌بندان، حرکت پیروزمندانه بهار را در گرگ و میش هوا رد می‌کند. بر روی برف یخ‌زده دندانه‌دار، سایه آبی سرد به شکلی ضعیف می‌درخشد. آسمان هنوز از درخشش پرتقالی رنگ خورشید در حال غروب روشن است. سِرُف کنتراستی چنین را برای آغاز فصل بهار بین نور گرم خورشید و آبی سرد شبی که فرا می‌رسد، به کار برد. در گرگ‌ومیش رو به گسترش، انبارهای غله که برف هنوز کاملاً از سقف آنها پارو نشده، تاریک نشان داده شده‌اند و اسبی که از ناودان آب می‌خورد پیداست. یکی از این اسب‌ها انگار با فرارسیدن بهار جادو شده و از آب خوردن ایستاده و سرش را به سمتی که خورشید غروب می‌کند، چرخانده است. این نقاشی منظره، تحت تأثیر حرکتی است که تابلو کره‌اسب در حال آب‌خوردن را از دیگر آثار روستایی او متمایز می‌کند.

این نقاشی نیز به سمت زبان هنری جدید برای بیان موضوع هدایت شده است.سِرُف معنای جدیدی

به نیم‌رخ و لکه‌های رنگی بخشیده است. از کنتراست رنگ‌ها بهره برده و بدینسان احساس فرارسیدن بهار تداعی می‌شود. این احساس به تمام منظره لحنی رمانتیک داده است. سِرُف با چنان ظرافت و قدرتی به زیبایی زندگی پاسخ مثبت داده که مجبوریم بپذیریم او ترس باشکوه و جلال اصالت خود را در برابر زیبایی زندگی به شکل آگاهانه مقابل تقلید ناتورالیستی از طبیعت قرار داده است.

سِرُف در اواسط اولین دهه قرن بیستم کمتر به سمت مناظر رو آورد. البته این قابل فهم است. روستای فقیر روسی، به عنوان چیزی که زمانی برای هنرمند همچون یک محبوب بود، در سال‌های انقلاب نمی‌توانست چنان فعالانه او را به هیجان آورد. با این حال در کرّه‌اسب در حال آب خوردن اثری از لحن تازه دیده می‌شود و این لحن به شکلی قوی‌تر در آبتنی اسب (۱۹۰۵) مشهود است. این تصویر در یکی از منطقه‌های میانه روسیه نقاشی شده است که طبیعت آن مشابه آثار اولیه و شاعرانه‌سِرُف در زمینه منظره است. مثل کنار ساحل فنلاند جایی که هنرمند اغلب تابستان را در آن‌جا نقاشی می‌کند. افق برابر دریای پهناور، خطوط موازی امواجی که به ساحل می‌رسند و صاف می‌شوند، آسمان، آب و نیم‌رخ اسب و پسربچه در زمینه تصویر به همراه پرتوهای آفتاب؛ همه چیز در این‌جا بر اساس درک احساس زندگی

تنظیم شده است.

نقاشی منظره، در نیمه دوم دهه اول، دیگر جایی در آثار سِرُف نداشتند. اما طبیعتی که سِرُف در اثر اسب در حال شست‌وشو ارایه می‌کند جایگاه خود را در چنین آثاری از سِرُف به شکلی تاریخی می‌یابد.

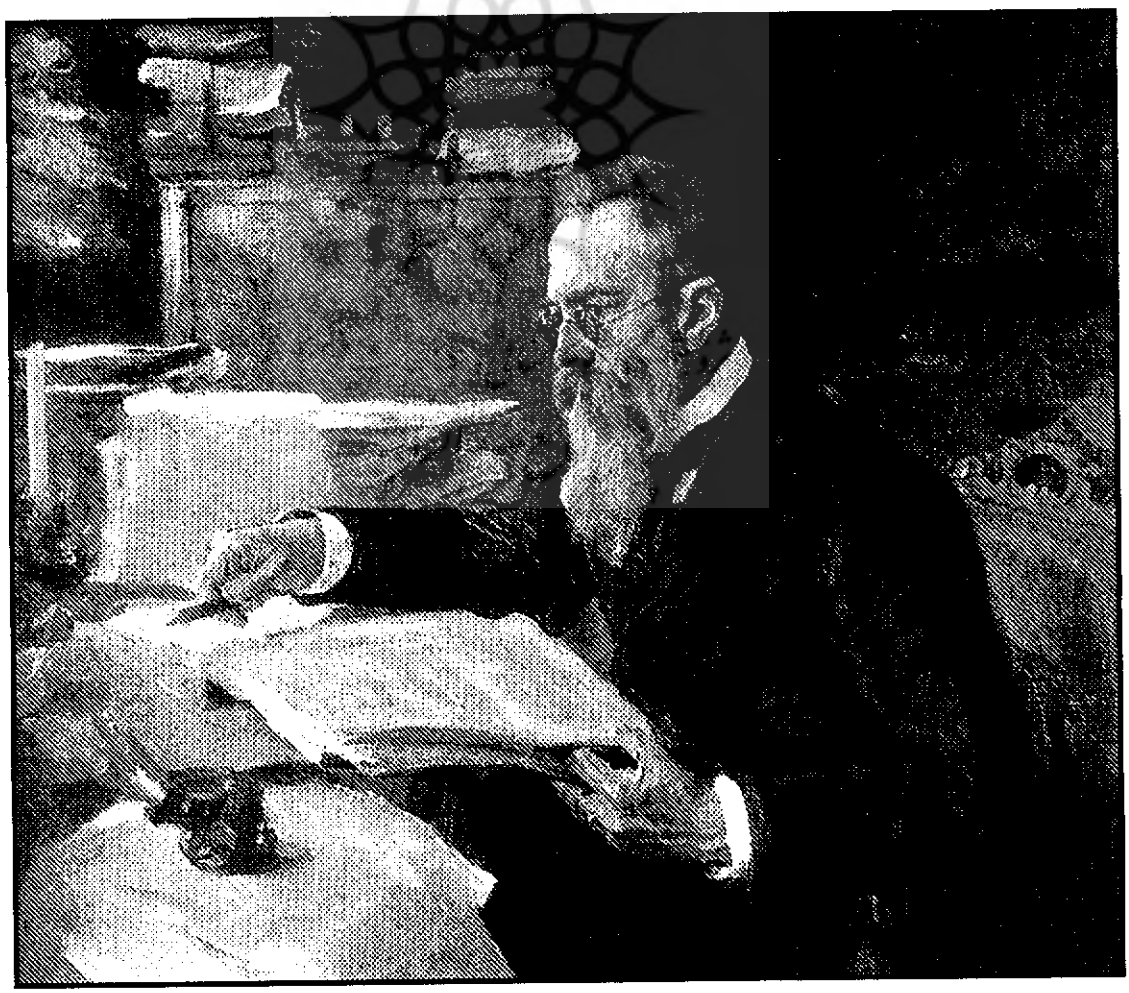
آخرین آثارسِرُف که از زندگی خود او سرچشمه می‌گیرند، به وقایع انقلابی ۱۹۰۵ برمی‌گردد.

او با دقت، حوادث انقلاب را دنبال می‌کند. قدرت مردم که بالاخره در یک حرکت انقلابی جاری می‌شود، او را به هیجان می‌آورد. زمانی که مأموران تزار با شقاوت تمام شروع به تیراندازی به مردم

بی‌دفاع می‌کنند، سِرُف نمی‌تواند بی‌تفاوت بماند. اعتراض می‌کند. به عنوان یک هنرمند و یک شهروند اعتراض می‌کند.

خشونت نیروهای تزاری در نهم ژانویه ۱۹۰۵ بر سِرُف تأثیری عمیق می‌گذارد. سِرُف که رفتار غیرسیاسی را به عنوان امتیاز یک هنرمند «آزاد» قبول دارد، در این روزها بی‌تفاوتی در برابر زندگی سیاسی را درک می‌کند. سِرُف و پولنوو در معروفترین نوشته خود به آکادمی هنر اعتراض سیاسی خود را در واکنش به این اعمال نشان داده و کناره‌گیری شاهزاده ولادیمیر از آکادمی را خواستار می‌شوند: «حادثه وحشتناک نهم ژانویه پژواک خشم را در قلب ما بیدار کرد. بعضی از ما شاهد عینی کشتار مردم بی‌دفاع در خیابان پترزبورگ بودیم. تصویر چنین سبوئیتی در ذهن ما حک شد. ما هنرمندان، عمیقاً متأسفیم که افرادی هم‌اکنون در رأس آکادمی هنر قرار دارند که فرمانبرداران آنها در جمع نظامیانی هستند که خون برادرانشان را جاری کردند. خواست آنها این است که حقوق بشر و ایده‌آل‌های والا را تبلیغ کنند.»

انقلاب، سِرُف هنرمند را متعجب نمی‌سازد. گرافیک‌های او که حوادث انقلاب را به تصویر می‌کشند، زبان خاص خود را دارند. نقاشی‌های بدون اسب (۱۸۹۹) یا سربازگیری (۱۹۰۴) به وضوح یادداشت‌های تند اجتماعی است.سِرُف از روسیه فقیر می‌گوید، از فاجعه‌ای که در زمان خدمت



در ارکش تزار رخ می‌دهد و از معنای درست جنگ برای کشاورزان. در این کارها موضوعات انقلابی مطرح می‌شود. موضوعاتی که در سالهای ۱۹۰۵ و ۱۹۰۶ در آثارسِرُف همچون بسیاری از هنرمندان روسی راه پیدا می‌کنند.

سِرُف از روزهای آغاز انقلاب، در روزنامه سیاسی شاپل (پوپانز) همکاری می‌کند. او برای آن روزنامه، نقاشی‌های پرحرارت سربازان، جوانان و... را انجام می‌دهد. این آثار از جمله کارهای متعهدانه هنرمندان روسی است که در سال‌های آغازین انقلاب عرضه شده است. سِرُف، به طور اتفاقی، نقاشی سربازگیری را به ماکسیم گورکی هدیه نکرده است.سِرُف با او در سال ۱۹۰۵ دوست می‌شود و تأثیر این دوستی را بدون شک در هنگام انقلاب احساس می‌کند. سِرُف در این اثر در پی بدنامی تزار است و مردم را به انتقام فرا می‌خواند. دوره وحشتناکی را نمایش می‌دهد که در آن، تسویه حساب خونینی را با انسانهای بی‌گناه انجام می‌دهند. سِرُف آگاهانه، هیکل‌های «شجاع» قزاق‌ها را به روش گروتسک اتود می‌زند. چهره دژخیمان را پرداخت بیشتری کرده و به این ترتیب روحیه ضد انسانی آنها را نشان می‌دهد و درنده‌خویی و خلاء روحی آنها را عریان می‌سازد. در تلاشی که اعتراض مشهود در نقاشی را تشدید می‌کند، درماندگی انسان‌ها را برجسته می‌نماید. این انسان‌ها با پرچم سفید به پیش می‌روند. فضای کج و به هم فشرده خیابانی فرعی با برف‌های لگدشده و کثیف و دیوار بدون پنجره خانه‌ها، همچون شهر مرده، بر انسان تأثیر می‌گذارد.

توده مردم با چهره واضح در این خیابان فرعی همچون قبر نشان داده شده‌اند و پیش چشمان قزاق‌ها ایستاده‌اند. در مقابل انسان‌های بی‌دفاع با پرچم سفید کوچک نیمه برافراشته و قزاق‌های جسور، درگیری تراژیک صحنه نمایان می‌شود. کلمات مسخره‌ای که فرمانده قزاق‌ها به کار می‌برد مانند ضربه‌ای، در گوش پر طنین است: «سربازها، جوانان شجاع، کجاست آن شهرت ما؟»

در چشم‌انداز درو منظره‌ای شاعرانه با آسمانی آبی و خورشیدی که مزرعه را گرم می‌کند نشان داده شده است اما به جای غله، دسته اسلحه‌های تهدید کننده قرار دارد. وقتی تمامی روستائیان به کار اجباری وادار شده و مزارع سوزانده شده‌اند، فوری تصویر روسیه آزار دیده و توسط کماندوها ویران شده، در جلو چشم آدمی می‌آید. نقاشی تدفین معمار (۱۹۰۵) تأثیر دیگری دارد. اگرچه کار تمام نشده است، می‌توان به خوبی تصور کرد که هنرمند چه درنظر داشته است. رنگ لکه‌های قرمز بر روی پرچم‌ها و تابوت همچون مشایعتی عظیم می‌مانند. ریتم متناوب آن با ملودی رنگ قرمز، اولین مراسم تشییع جنازه را زنده می‌سازد.سِرُف نیروی امیدواری مردم را بسیار با احساس بیان می‌کند و آن را در ساختاری موسیقیایی و ریتم‌دار تجسم می‌بخشد. همچون آلکساندر بلوک شاعر، متأثر از «موسیقی رمانتیک انقلاب» بود. حتی در تفکر اولیه طرح، ایده حرکت پیشرونده انقلاب وجود دارد. و این برای اثرسِرُف بی‌ثمر نیست. بعدها هم در یکی از آثارش که به پتر اول هدیه می‌کند، به این موضوع برمی‌گردد.

انقلاب، عقیده سِرُف را نسبت به قدرت خلاقه خلق، نسبت به اصالت آدمی و ارزش شخصیت انسانی استوار می‌سازد. این موضوع بر سرنوشت پرتره‌های او که در سال‌های آغازین قرن بیستم، حرکت تازه‌ای را شروع کرده بود، تأثیر می‌گذارد. هنر پرتره سازی او، به خصوص در اواسط و اواخر اولین دهه تکامل می‌یابد. پرتره‌ها، ماندگار می‌شوند. در این ارتباط جالب است که مقایسه‌ای بین پرتره کودکان با یکدیگر انجام دهیم. سِرُف، در تابلو کودکان نگاه ناگهانی هنرمند را بر «غفلت» افسونگرانه کودکان انداخته است. اما برعکس آن در نقاشی میکا مروسو و یا در پرتره‌هایی که به روش لیتوگرافی خلق شده، افراد بسیار فعال هستند، چرا که فضای پیرامون سرزنده است و این امکان را فراهم می‌سازد که افراد حرکتی را که آغاز کرده، ادامه دهند و در تخیل بیننده واقعیت ببخشند. در نتیجه سطح تصویر به تدریج گسترده می‌شود و ممکن است انسان‌ها و اشیا در ترکیب‌بندی متناسب ارایه شوند.

وقوع زمان و حرکت در تعدادی از آثار او، از جمله میشایل مروسو (۱۹۰۲)، ایلیا استروخوو (۱۹۰۲)، ماکسیم گورکی (۱۹۰۵) و تعدادی دیگر

نشان داده شده است. و در این‌جا هیچ‌چیز متحرک، از حرکت باز نمی‌ایستد. زمان متوقف و به اصطلاح در بند می‌شود. شخصیت‌ها در حالت غیرمنتظره‌ای تثبیت شده‌اند. نقاشی مروسو، مردی تنومند و چاق را نشان می‌دهد که با پای کلفت و محکم ایستاده و با چشمان نافذ و تیز، بیننده را نظاره می‌کند. او ایستاده است، اما همه چیز به دور او در حرکت است. محیط نقاشی که بخشی از یک فضا است، مناسب است.

نقاشی موروسو آخرین تلاش در زمینه نقاشی امپرسیونیستی برای طبیعت، و درک جهان پیرامونی است. اما قهرمان نقاشی خود یک هیئت دیگری را پیش می‌کشد. آدم پرمعنایی می‌گردد. شخصیت تصویر شده آدم مهمی جلوه می‌کند. ظاهراً همه چیز از روش قدیمی سرچشمه گرفته، اما به شکلی جدید ارایه می‌گردد.

تصویر ماکسیم گورکی به این روش خلق شده است. گورکی، برای سِرُف یکی از کسانی است که انقلاب را به نتیجه رساندند و مردم را برانگیختند و با خود همراه ساختند. این تصویر، متمایز از تمام نقاشی‌هایی است که هنرمند در طول زندگی خود کشیده است. ظاهر گورکی ساده و حرکاتش مشخص است: نگاه کارگری با فرهنگ بالا و روشنفکر. قدرت انعطاف نقاشی ماکسیم گورکی بر پایه کنتراست نیم‌رخ و پس‌زمینه روشن، استوار است. این کنتراست، به خطوط وضوح و تیزی خاصی می‌دهد. چیزی که سِرُف برای تصویر کردن شخصیت گورکی نیاز دارد. نویسنده پا روی پا انداخته و بر روی نیمکتی نشسته است. چهره‌اش را به سمت شخصی نامعلوم در حال صحبت برگردانده است. حرکت دست راست او بر صداقت و بر اقناع درونی او تأکید می‌کند.

چرخش تند فیگور با اطمینان کامل است. حرکت مدل پیچیده است: سر و بدن در دو طرف است. بازوها کوتاه شده‌اند و پاها اریب قرار گرفته‌اند. اما این حرکات پیچیده تضادی باهم ندارند. آنها به یک تمامیت هماهنگ می‌رسند و با رنگ آدمی، مطمئن و پراحساس را نشان می‌دهند.

تصویر دیگری از سال ۱۹۰۵ با نقاشی گورکی خویشاوند است: تصویر فیودور شالیاپین که با ذغال کشیده شده است. وجود خلاق بازیگر در برابر بیننده با تمام قدرتش آشکار می‌شود. خواننده با پاهای بزرگ ایستاده و بدنی خشن دارد. سر او مفتخرانه کشیده شده و دست چپ بر روی یخه لباس سرداری و دست راست در جیب شلوار فرورفته است.سِرُف به خاطر تأکید آگاهانه بر تناسب پیکره بزرگ و کمی سنگین خواننده اجازه داده است او با انعطاف و حرکتی آزاد به جلو بیاید. سِرُف این حرکت

را با ظرافت تکمیل می‌کند. چهره او حکایت از قدرت خلاقه‌ای دارد که فقط مختص هنرمندان بزرگ است.

تابلو ماریا یرمولووا(۱۹۰۵) بازیگر زن روسی در نقش‌های تراژیک، از جمله آثار مهم او است. در پیکرهٔ او نوعی افسون وجود دارد. سر او مفتخرانه بالا گرفته شده و انعطاف چهره پر تأثیر او، با حساسیت خاصی نمایش داده شده است. چشمان قهوه‌ای و ژرف به دوردست نگاه می‌کنند و پره‌های بینی بازشده و لبان رنجیده برهم فشرده شده است. نشانه نامحسوسی از تراژدی، این قدرت بیان چهره را تشدید می‌کند.

سِرُف مثل همیشه در این تصویر درون فردی بازیگری بزرگ را نشان می‌دهد و همزمان با آن فرم مشخصی از «قدرت نمایش» را خلق می‌کند و زیبایی روحی و اخلاقی را بیان می‌کند. ساختار کلی هنری این اثر، از این قصد سرچشمه می‌گیرد که بازیگر زن صحنه تئاتر را که در نظر هم‌عصران خود مقام بالایی دارد، به عنوان زیبایی مشخص انسان ایده‌آل، نمایش دهد.

اتفاقی نیست که سِرُف در سال ۱۹۰۵ در زمان اوج حرکت‌های انقلابی به این تفسیر رسیده و به طور اتفاقی این تعداد از افراد خلاق در این زمان در نقاشی‌های پرتره او ظاهر نمی‌شوند. این فرم نمایش در دهه نود و در آغاز دهه اول سال دوهزار، زمانی که افراد نقاشی شده هیچ علاقه‌ای را درسِرُف ایجاد نمی‌کنند، ازجمله کارهای سفارشی معمول او است. در این آثار، تضاد میان مدل و هیئت نقاشی شده که در محیط پیرامون شکل می‌گرفت، از میان رفته است.

براساس ساختار ترکیب، ابعاد و برجستگی‌های درونی به نقاشی یرمولوا نزدیک است. مجبور به مقایسه این دو اثر هستیم: افراد لاغر و تقریباً هم‌قد دارای اندازه طبیعی هستند. در رنگ‌آمیزی قناعت کرده و اصلاً در تونالیته خاکستری نقاشی شده است. با این وجود اختلاف فاحشی بین دو اثر وجود دارد. نقاشی یرمولووا به سبک دیگری تعلق دارد. به جای حجم در این جا نقاط رنگی بسیاری وجود دارد. عناصر اتفاقی معمولی کنار گذاشته شده است. بر طرح شخصیت‌ها تأکید شده، طوری که به خوبی خود را از زمینه جدا می‌سازند. اساس سبک نقاشی یرمولووا و دیگر نقاشی‌های این دوران، به عنوان اصل کار او در تمام آثار قرار گرفت. این اصل را نه فقط سِرُف بلکه بسیاری از استادان هنر روسی به کار می‌گیرند و در روسیه به عنوان هنر مدرن شناخته می‌شود. این سبک که در پایان قرن نوزده در مدارس هنری کشورهای مختلف آموزش داده می‌شود و نام‌های مختلفی را به خود می‌گیرد (در فرانسه و بلژیک هنر نو «آرت نو»، در آلمان سبک جوان، در اتریش سبک فصل و ...). این سبک همچون دیگر سبک‌ها در معماری، تأثیر پایداری برجای می‌گذارد. استفاده جدید از سطوح دیوارها که امکانات دکوراتیو بسیاری را در اختیار هنرمند می‌گذارد و علاقه به نقاط رنگی بر روی این سطوح، خطوط مواج، تزئینات پیچیده از عناصر مختلف جهان زنده و تلاش برای زیباسازی بنا؛ همه این مسایل برای معمار مدرن یک تیپ به حساب می‌آید. همین مسایل نیز در نقاشی، گرافیک و مجسمه‌سازی ظهور می‌کند. هنرمندان مدرن به دنبال سنتزی از انواع هنر هستند. سِرُف رابطه‌ای مستقیم با یادبودهای دوران خود دارد؛ او در نقاشی دیواری تلاش‌هایی می‌کند و برای تئاتر نیز از خود علاقه‌ای نشان می‌دهد. اما حرکت مدرن پیش از هرچیز در تابلوهای نقاشی هنرمندان دیده می‌شود. نقاط رنگی به هم‌ریخته از سر طرح و ترکیب غیرمنظم‌و مواج، ارزش‌گذاری بر سطوح دیوار با استقلالی که داشتند، نقاشی آزاد از قابی که در آن اشیا جا داده می‌شوند، کنار هم قراردادن خطوط بی‌هدف و کشیده که در سطح تصویر در ریتمی پیچیده قرار می‌گیرند، همه این‌ها نشانه‌های هنر مدرن هستند و در بسیاری از آثار سِرُف دیده می‌شوند.

این سبک، وضوح اندیشه و صراحت تصویر هنری را طلب می‌کند و به هنرمند، نمونه و استانداردی مطمئن می‌دهد. بر طبق نظریه این سبک روند عمومی‌سازی هنر به پیش برده می‌شود و این در تلاش‌های خلاقانه سِرُف در آغاز قرن بیستم مشخص است. شخصیت‌پردازی چهره‌ها با این سبک هم‌ساز است و حتی با اهداف مشترک هنر مدرن همراه می‌شود. واقعگرایی در این سبک به شکل مسخ‌شده ظهور می‌یابد. این واقعیتی دگرگون شده است. آرزوی سِرُف برای پیداکردن موضوعاتی در طبیعت و نه استفاده از اشیای پیرامون، منطبق بر روند عمومی‌سازی هنر مدرن و این سبک بود.

بسیاری از آثار بعدی سِرُف که با سبک جدید هماهنگی دارد، مثالی برای روش جدید و متکی بر اصل تعدد شخصیت است. با این وجود، با تکیه بر نقاشی یرملووا محتوایی قهرمانی و مشخص دارد. از جمله این آثار می‌توان به نقاشی‌های کنستانتین استانیسلاوسکی بازیگر (۱۹۱۱)، پولینا استشرباتووا (۱۹۱۱) که به خاطر مرگش ناتمام ماند و نقاشی ماریا آکیووا (۱۹۰۸) اشاره کرد.

این اثر آخر، ما را به یاد نقاشی بوتکینا و یا یوسپووا می‌اندازد. آنها بر اساس طرحی تزئینی بنا شده‌اند. برای ارایه مدل از محیطی مشابه استفاده شده است، درست همان‌طور که در نقاشی پرتره اواخر قرن نوزده معمول بود. حتی با این وجود در پیکره آکیووا محتوایی انسانی و ژرف بیان شده است. در سر، هیکل، حرکت و حالت، اصالتی هویدا است.

جالب این‌جاست کارهای هنرمند دنباله‌روی پرتره‌ها هستند. او حتی مکان سفارشی را هم قبول می‌کند، مثلاً نقاشی اچ.ال.هیرشمن (۱۹۰۷).

اولین تغییرات در ترکیب نقاشی‌ها با گواش و ذغال پدید می‌آید. اول نقاشی به شکل پرتره سفارشی سِرُف مطرح می‌شود. اما هنرمند این بار در نقاشی به دنبال زرق و برق نیست. با کوچک‌ترین نشانه‌ها، طرح را نقاشی و از متعلقات پرمحتوای مد روز صرف‌نظر می‌کند.

با این حال، سِرُف خیلی زود ترکیب‌بندی آثارش را تغییر می‌دهد. او هیرشمن را در بودیور نقاشی می‌کند؛ جایی که زنان را چیزهای قیمتی احاطه کرده و آنها در داشتن اشیای قیمتی با یکدیگر رقابت می‌کنند. سِرُف آنها را با برلیان‌هایشان در فضایی نیمه تاریک و گرم نقاشی می‌کند و به این وسیله نقاط زرد رنگ مبل‌ها را که از چوب درخت غوش و درخشش سطح آیینه و زرق‌وبرق خرده‌ریزهایی از جنس شیشه و فلز را نشان می‌دهد و بر آنها ارزش می‌گذارد. این «محیط» بیشتر متناسب با هیرشمن است و برای هنرمند به عنوان موادی است برای برجسته ساختن شخصیت مدل، وسیله‌ای برای مطرح ساختن حالات انسانی.

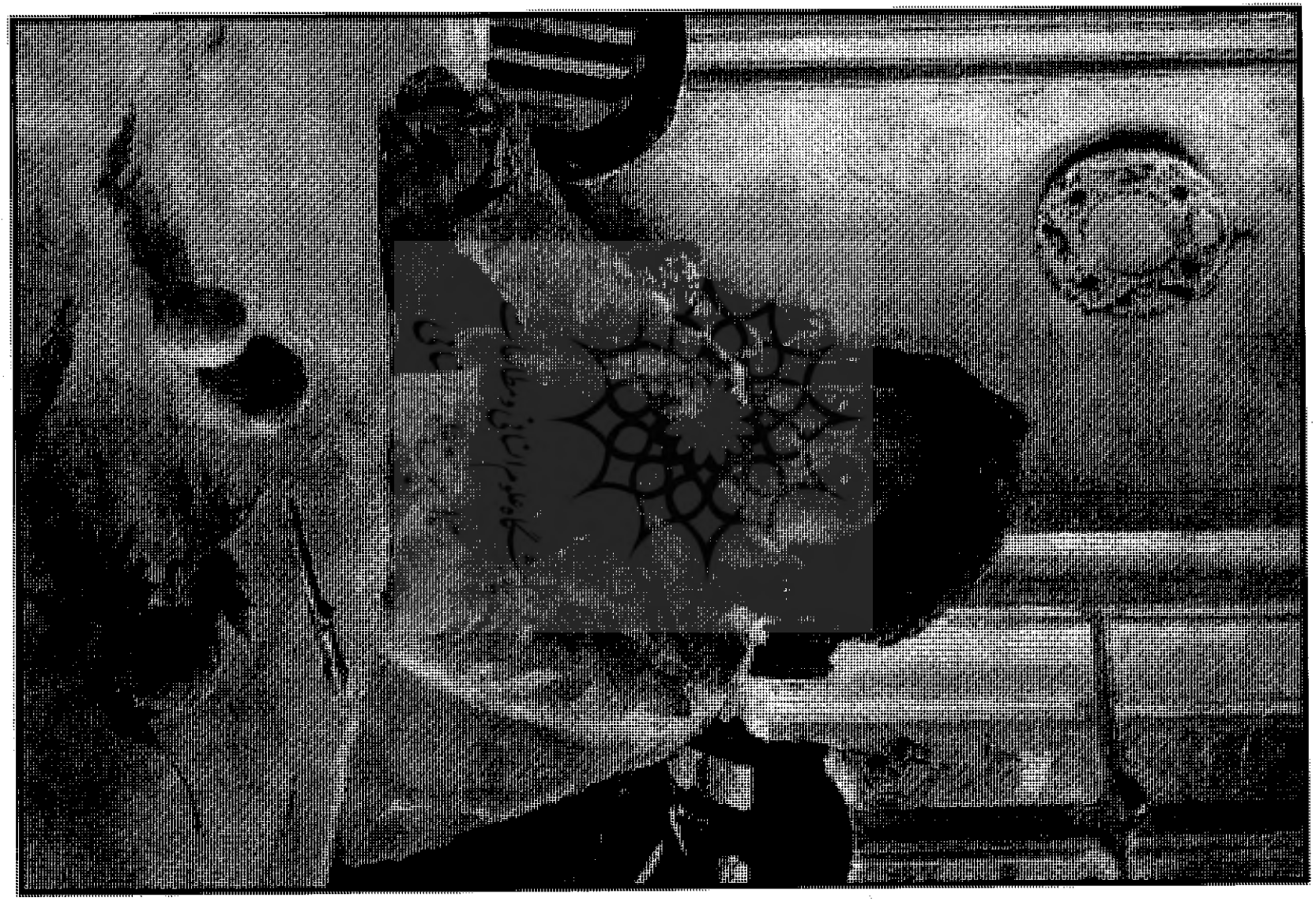
سِرُف کمی قبل از مرگش، مجددا به سمت نقاشی هیرشمن روی می‌آورد، اما این‌بار با پاستل (۱۹۱۱)، ولی این نقاشی به پایان نمی‌رسد. «هر چهره‌ای از انسان، چنان پیچیده و ویژه است که آدم همیشه در آن حرکتی می‌بیند که ارزش آن را دارد تا هنرمند بازآفرینی کند. ـ گاهی مثبت، گاهی منفی. با این حال، وقتی من با دقت به آدم‌ها نگاه می‌کنم، از خود بی خود می‌شوم و حتی به هیجان می‌آیم، اما نه به خاطر چهره فردی که بسیار پیش‌پا افتاده است بلکه به خاطر شخصیتی که می‌توان بر روی بوم نشان داد. به همین دلیل به نظرم می‌رسد که نقاشی‌های من گاهی اوقات به کاریکاتور شباهت دارد.»

سِرُف در پی شخصیت‌پردازی، از بازگشت به گذشته و تکرار آن هراسی ندارد. این موضوع گاه‌گداری به تغییر در چهره و بدن و یا شیء می‌رسد، اما همیشه این تغییرات در ارتباط با وجود مدل و امتیازات آن است که هنرمند می‌خواهد آن را هویدا و آشکار سازد.

در نقاشی معروف ایدا روبین‌اشتاین (۱۹۱۱) به هیچ عنوان اثری از روند «رسواگرانه» وجود ندارد. اما شدت شخصیت پردازی بی‌حد است. شخصیت ایدا روبین‌اشتاین، سِرُف را تکان داد. زمانی که سِرُف او را بر روی صحنه می‌بیند تصور می‌کند که چه تصویر پرتأثیری بر روی بوم نقاشی می‌تواند پدید بیاورد. مفسری از رقص با سبک، ظریف و با این وجود چالاک، مدل جدید سِرُف بود و او از آن، تصویری مناسب با تأکید بر حرکات خارق‌العاده و برجسته این زن رقاص ساخت.

نینا سیمنوویچ یفیموا که هنگام کار سِرُف به آتلیه وارد می‌شود، روبین اشتاین را چنین توصیف می‌کند: «چهره بیضی او به ظاهر بدون کوچکترین نقصی با خطوط ظریف قلم نقاشی شده است. استخوان بینی اشرافی، چهره‌ای دوست‌داشتنی، مات بدون سرخی، با موهای پرپشتی در پشت آن ...». فیگوری مدرن، اما چهره انگار از زمان گذشته ریشه گرفته است. از بومیان قدیمی افسانه‌ای. این اصالت، سِرُف را جذب می‌کند، زیرا این زن هر فکری را به سمت چیزهای سطحی و مشابه می‌کشاند. سِرُف می‌گوید که او «دهان ماده شیر زخمی را» دارد.

نقاشی روبین اشتاین کاملاً با تمام معیارهای سبک جدید پدید می‌آید. این بالرین مشهور مدل سِرُف



می‌شود و سِزُف مانع از تداعی معنایی می‌شود که این فیگور نقاشی در واقعیت قابل مقایسه باشد. سِزُف از ایدا روبین‌اشتاین پرتره نمی‌کشد بلکه تصویری می‌کشد که مدل برای آن به‌سِزُف امکان بسیاری عرضه داشت. در کنار آن به دنبال ایجاد ارتباط بین واقعیت و احتمالات است ؛ چیزی که برای هنرمندان مدرن اصولاً شناخته شده است و تقریباً در تمام نقاشی‌های سِزُف وجود دارد. تمام خطوط برجسته فیگور بر روی تابلو آورده می‌شود. «در رنگ‌آمیزی فقط سه رنگ به کار می‌رود: آبی، سبز و قهوه‌ای، بدون ارتباط‌های معمول، هرکدام مجزا و در جای خاص خود می‌آیند. نه رنگ، نه ترکیب‌بندی و نه پرسپکتیو، فضایی را که فیگور در آن قرار گرفته، نمی‌شناسانند. آدم تصور می‌کند، انگار مدل ننشسته بلکه دراز کشیده است و به واسطه آن در تمام هیجانات و مبالغه مدل، احساس ضعف و بی‌پناهی دیده می‌شود.

یکی از آثار سالهای پایانی زندگیش، نقاشی شاهزاده او.کی.اورلاو (۱۹۱۱) است. ترکیب ایده‌آل و رنگ‌آمیزی نقاشی اورلاو به معنای واقعی کلمه کلاسیک است. پالتو پوست گرمی که از روی شانه‌ها به زیر افتاده و با لباس آبی در نور قرار گرفته کنتراستی ایجاد می‌کند و بر ساختار صاف و مات بافت، گردن لطیف و دستهایی که گردنبند مروارید گرفته‌اند، تأکید می‌کند.سِزُف تکثر ساختاری و تصویری را در ارایه اشیایی که در اطراف اورلاو است ارایه می‌کند. مثلاً گلدان چینی صربستان بر روی میز تذهیب شده و یا نقاشی‌های قدیمی، اما بدون آن که به کپی طبیعی از جهان اشیا گرفتار بیایند. هنرمند به شکلی عالی، مشکل ترکیب ریتم-فضا را حل می‌کند. این خانم در گوشه اتاقی بزرگ نشسته است. زمینه پشت او دیواری صاف نیست بلکه گوشه‌ای است که برای او مثل صحنه تئاتر شده است. همه اشیا معماگونه ارایه شده‌اند و آدم می‌پرسد بالاخره چه

چیز در این اتاق بزرگ و با عظمت که شاهزاده خانم در آن نشسته است، قرار دارد. اما این اشیای معماآمیز، هیچ اشتراکی با ترکیب‌بندی اتفاقی نقاشی ندارند. همهٔ اشیای نمایش داده شده به هماهنگی ترکیب‌بندی می‌رسند و زندگی سرشار از شهرت و معروفی را نشان می‌دهند.

سِرُف از وحدت کامل و شخصیت شاهزاده خانم مسرور شده است. ظاهر آراسته، «اصالت» او، بی دغدغگی، اشیای گران‌قیمت و «سبک» او، منبع باارزشی در اختیار هنرسِرُف قرار داد. اما ما زیبایی مهتاب را در پیش روی خود نمی‌بینیم - چیزی که معمولاً در پرتره‌های سفارشی دیده می‌شود. فردگرایی این زن به هنرمند اجازه می‌دهد تا تیپ مشخص اجتماعی را خلق کند. چشمان تیز واقعگرایی خشک و دست محکم استاد، فرم هنری درست را می‌یابند. نیم‌رخ فیگور ثابت مانده است و این حالت یک استاندارد مشخص و جدید را نشان می‌دهد. درست مشابه آن‌چه که در شخصیت‌پردازی پرتره‌های قرن ۱۸ و فرم‌های سنتی و پایدار وجود داشت. سِرُف بر مبنای ژانر نقاشی پرتره، شمایل‌سازی خود را همزمان به کار می‌برد. پرتره شاهزاده خانم اورلاو به شکل خارق‌العاده شمایل‌پردازی است. حالتی که بعد از بارها مقایسه و تغییر به دست آمده، اطراف فیگور، ترکیب‌بندی و هارمونی معماگونه، عظمت اشراف منشانه نقاشی، همگی حدالامکان همان جزئیات مرتبط از خصوصیات شاهزاده خانم را می‌سازد که برای پرتره‌های سفارشی ضروری است.

در نقاشی‌های بعدی سِرُف، سبک مدرن به نوع روسی به اوج می‌رسد. حتی ممکن است گفته شود که تکامل آن متأثر از آثار سِرُف است، چیزی که به نوبه خود در نقاشی روسی راه جدیدی و جست‌وجوی امکانات جدید است.

سِرُف در نقاشی پرتره را با قاعده و ثابتی را می‌پیماید. با این حال در ترکیب‌بندی موضوع که در گفت‌وگو با سِرُف «دهاتی» ذکر شده است، فقط تغییراتی در درون این ژانر نمی‌آید. نقاشی این ژانر از قدرت خلاقه هنرمند خارج می‌شود. نقاشی تاریخی از سال ۱۹۰۰ روز به روز گسترش می‌یابد و بعد سِرُف بر آن غالب می‌آید. این روند هم به خاطر نزدیکی سِرُف با گروه «جهان هنر» است که اعضای آن طرفدار ژانر تاریخی هستند. و این در آثار آنها چیزی خاص و برای نقاشی روسی شخصیتی جدید به همراه دارد.

در بررسی آثارسِرُف در آغاز دهه اول قرن بیستم به ژانر تاریخی برمی‌خوریم. نقشی زنده را همان اقتضای سبک، بازی می‌کند که در مورد آنها صحبت شد. وقایعی که جهان پیرامونی را دربرگرفته است و هیچ قدرت درونی ندارند، هیچ موجودیتی را به نمایش نمی‌گذارند و فقط به عنوان ذهنیت برای دریافت بی‌واسطه و غرض‌آمیز از علاقه است. این موضوع برای هنر مدرن اختصاص نیافته است. تاریخ، امکانات بسیاری برای انکار واقعیت ارایه می‌کند.

اولین نقاشی‌های تاریخی سِرُف در تصویرپردازی کتاب ان.کوتپو «تزار و شکار سلطنتی در روسیه» است، شکل می‌گیرند، به یادگاری مهم این ژانر اشاره دارند. درست در همین جا، نقاشی تاریخی برای استاد «جهان هنر» جذابترین ژانر است. آنها در جهان رویاهای رمانتیک گذشته ظاهر می‌شوند و از سبک دوران گذشته به‌وجد می‌آیند اما در همین حین همیشه جایگزینی راحت و شاعرانه از اشیا را در اختیار دارند. در پی تلاش برای کار روی سطح دیوار از تکنیک رنگ‌روغن صرف نظر کرده و بیشتر با گواش، پاستل و تمپرا کار می‌کند. یعنی این که با رنگ‌هایی که از محیط متأثر نمی‌شد و حالت کامل مدل را نمی‌خواهند.

نقاشی‌هایی که سِرُف با تمپرا رنگ‌آمیزی می‌کند، سوارکاری پترز دوم، ملکه الیزابت در شکار، کاترین دوم در شکار، پتراول در شکار (۱۹۰۲-۱۹۰۰)، همگی از قواعد «جهان هنر» پیروی می‌کنند. سِرُف هیچ علاقه‌ای نسبت به وقایع مهم تاریخی از خود نشان نمی‌دهد. برای این هنرمند، مسئله مهمتر، مسئله روحی است نه درگیری‌های بزرگ یا وقایع تاریخ. چیزی که آثارش را به طرح ژانر تاریخی که از سوی «جهان هنر» جانبداری می‌شود، نزدیک می‌کند. در تصاویر او چیزی زنده اتفاق نمی‌افتد. کاترینای پیر سرش را برگردانده و به سوی

محبوب پیشین خود که او را به سمت اسب می‌برد، می‌خندد. پتر اول به کسی که از روی اسب افتاده، می‌خندد. الیزابت و پتر دوم به مردمی که از پیش‌رو می‌آیند نگاه می‌کنند.

درگیری در پیش‌سِرُف حتی معنای دیگری می‌دهد (مهاجران در لباس مندرس و قیصر با لباس مرتب با شاهزاده خانم؛ پتر جوان که حتی گردوغبار روسیه قرون وسطی را از اشیای کوچک هم تکانده است و ملاک‌های نامرتب) اما این هم یک جوری در پس‌زمینه رخ می‌دهد، شخصیت تصویر مشخص نمی‌کنند که روح زنده زمان کاترین و پتر وجود دارد. تصاویرسِرُف کاملاً قانع‌کننده و طبیعی هستند. در نقاشی سوارکاری پتر دوم و ملکه الیزابت در شکار می‌شود به وضوح دویدن اسب و سگ را دید که از جلو مهاجران ساکت رد می‌شوند. انگار آنها ثابت هستند و زمین در زیر پای آنها حرکت می‌کند. دورتر در نزدیکی کلیسا جایی که از نظرها پنهان می‌شود، پرندگان وحشت‌کرده به هوا می‌پرند و تمام

روستای روسی فقیر که‌سِرُف با رنگ تمپرا پس‌زمینه را پرداخته است، ناآرام شده است. درست در همین جاست که ژانرسِرُف با تصویر تاریخی پیوند می‌خورد: اسب‌های مطیع سِرُفی در چراگاه می‌چرند، خانه‌هایی دیده می‌شود که بر فراز آن آسمان ابرگرفته خاکستری شده است.

نقاشی‌های تاریخی سِرُف واقعی هستند. روسیه‌ای که او از قرن نوزده به تصویر کشیده، از روی نشانه‌هایی قابل شناخت است که این استاد آنها را با احساس ظریف تاریخی درک کرده است.

تصویرسازی اثر شکار تزار برای‌سِرُف واقعه‌ای مهم نیست. سِرُف بعد از ۱۹۰۵ زمانی که به طور جدی با پشتکار سِرُفی در دوران پتر اول غرق می‌شود، با دوران دگرگونی روسی ـ دوران باشکوه اما متضاد با دوران نقاش ـ هماهنگ است. او در این زمان به ژرفایی خالص و اصیل در نقاشی تاریخی، دست می‌یابد. این دوران به سِرُف کمک می‌کند تا تأثراتش را از مشاهدات وقایع تاریخی جمع کرده و افکارش را در مورد سرنوشت میهنش که در سال ۱۹۰۵ حماسهٔ قهرمانی انقلاب را خلق کرد، تصویر کند.

در برداشت سِرُف، خود پتر اول ضرورت تحول روسیه را مجسم می‌سازد. پتر، روسیه را به شکلی سنگدلانه و مستبدانه اما باعظمت و باشکوه در رفرم غیرتمندانه‌ای به راهی سخت و درست هدایت می‌کند. این تفکرات در پیش‌سِرُف تجسمی واقعی از شخصیت تاریخی و حقیقی پتر اول به وجود می‌آورد که هم پیچیده و هم متناقض است و ترس و تعجب را به همراه دارد.

به خصوص طرح سِرُف از پتر اول (۱۹۰۷) با وضوح و کمال بیان می‌شود. این نقاشی به سفارش کنبل انجام می‌گیرد. وی قصد دارد تصاویری تاریخی برای مدارس عرضه کند. ناشر به سِرُف پیشنهاد می‌کند پتر را با ساختمان پترزبورگ نشان دهد،

موضوعی که برای سِرُف بسیار جالب است. پیکری زنده و پر از نیروی حیات، شخصیت بزرگ تاریخی را نشان می‌دهد و وجود دوره کاملی در مسیر تکامل روسیه را آشکار می‌سازد. پترسِرُف اصیل‌ترین پتر در هنر روسیه است. پتر در این تصویر، به سمت ساحل نوا قدم برمی‌دارد، پرحرارت، سحرآمیز و مهیب؛ همان‌طور که بود: بلندقامت با پاهای بلند مثل «چوب» و سری کوچک که متکبرانه بالا گرفته است. هنرمند در پتر حرکاتی متعصبانه و رفرمیست از نابغه روسیه و هم آدمی با قدرت وسیع و خلاقانه را متصور می‌سازد.

پتربزرگ در این تصویر تاریخی، به اندازه واقعی خود ترسیم شده است. پتر بر طبیعت و انسان حکومت می‌کند و این به شکل ترکیب‌بندی زیر مطرح شده است: فیگور او که کمی از پایین به آن نگاه شده است، از پس‌زمینه، آسمان خاکستری را به وضوح مشخص می‌کند. در اطراف او، ساحل صاف و گسترده است، ساحلی که در اختیار امیال انسان‌های متکبر قرار گرفته است.

نقاشی بزرگ نیست. اما در این جا مضمون حرکت سحرآمیز به شکل تاریخی مجسم می‌شود. این اثر، بر ریتمی مشخص و حرکتی متهورانه بنا شده است. تصویر همان تمایل را نسبت به سبک بزرگ نشان می‌دهد در مورد این سبک در ارتباط با نقاشی‌های پرتره آغاز قرن بیستم صحبت شده است. با این وجود بر درک بی‌واسطه طبیعت نیز تأکید

می‌کند.

این دو خصوصیت اثرسِرُف را از نقاشی تاریخی که مشخصه «جهان هنر» است، دور می‌کند. سِرُف مشکلات دیگری را مطرح می‌کند: اندازه پیکره، محیط موضوع تاریخی و شخصیت تاریخی. همه چیز در ابتدا بیشتر متضاد به نظر می‌رسند تا قابل مقایسه. اساس ارتباط گذشته با زمان حال که تغییر دیدگاه هنرمند آن را مشخص می‌کند، نقش مهمی در این تضاد بازی می‌کند.سِرُف مانند اعضای «جهان هنر» خواب دوران گذشته را نمی‌بیند؛ در تصورات او، تاریخ در امروز جاگرفته و به دنبال رگه‌های ارتباط می‌باشد.

پتراول به شکل جدی مورد علاقه سِرُف قرار می‌گیرد. تا پایان عمرش نیز از آن رهایی ندارد. در آخرین سال‌های عمر، موضوعات مختلفی را کار می‌کند: پتراول در مونپلایزیر،جام‌عقاب بزرگ، پتر اول به کارگران می‌نگرد(۱۹۱۱-۱۹۰۰). هیچ‌یک از این نقاشی‌ها تکمیل نمی‌شوند. اما حداقل تمایل او را به پتر اول نشان می‌دهند. سِرُف می‌خواهد پیکره‌ای را که در نقاشی با تمپرا در سال ۱۹۰۷ از پتر به دست آورد، همزمان به بخش‌های کوچکی تجزیه کند تا این قیصر روسی را در ظواهر مختلف نشان دهد. شکست سِرُف در تحولش به اندازه کافی مشخص می‌شود: زمان، همیشه راه‌حل‌های مشترک را طلب می‌کند، اما هنرمند به راه رقابت بین پیکره و ظهور آن می‌رود.

در آخرین سالهای زندگیش، سِرُف علایق تاریخی در آثار سِرُف به علاقه به اسطوره‌های کهن کشیده می‌شوند. ژانری که او در آن موضوعات اساطیری را نقاشی می‌کند، به معنای واقعی کلمه تاریخی نامیده نمی‌شوند. موضوعات آنتیک در هنر کلاسیک قرن ۱۸ و آغاز قرن نوزده تاریخی هستند: در این زمان، اسطوره‌شناسی به عنوان تاریخ واقعی درک می‌شود. برای سِرُف در موضوعات اسطوره‌ای نوعی محدودیت دو برابر، از اسطوره و دوران تاریخی وجود دارد. البته سِرُف می‌خواهد با این محدودیت دوبرابر هم به زندگی واقعی نظر بیاندازد.

عهد عتیق آخرین امیال این هنرمند است. و این قابل توضیح است. درست همین «محدودیت دوبرابر» به سِرُف امکان تحقیق‌اش در مورد سبک را فراهم می‌کند. در این مورد تأثیرات زنده‌ای از یونان، زمانی که در سِرُف سال ۱۹۰۷ به آن جا سفر می‌کند، می‌پذیرد. این سفر را با لئون باکست از اعضای «جهان هنر» انجام می‌دهد که بلافاصله بعد از آن نقاشی قتل آنتیکوس را می‌کشد.

یونان، سِرُف را از یک سو به خاطر ارتباط با یادگارها و شکوه و از سوی دیگر به خاطر سادگی و سرزندگی، مبهوت می‌سازد. مناظری را که تاریخی اما هنوز تازه هستند بادقت تماشا می‌کند، مجسمه‌های کورن از اریستیون را باز می‌شناسد ؛ از تمام چیزهای تاریخی که برای زندگی تازه‌ای بیدار شده‌اند، بازدید می‌کند. سِرُف در یونان کهن نه فقط عشق طولانی به هنر این مرزوبوم را به دست می‌آورد، بلکه منطق تحولات آثارش را نیز درمی‌یابد. تلاش‌های هنری او، در اولین دهه قرن، منجر به خلق آثاری می‌شود که از زیبایی طبیعت و انسان و هنر تاریخ سخن می‌گوید و باعث خلق «کلاسیک» قرن بیستم می‌شود.

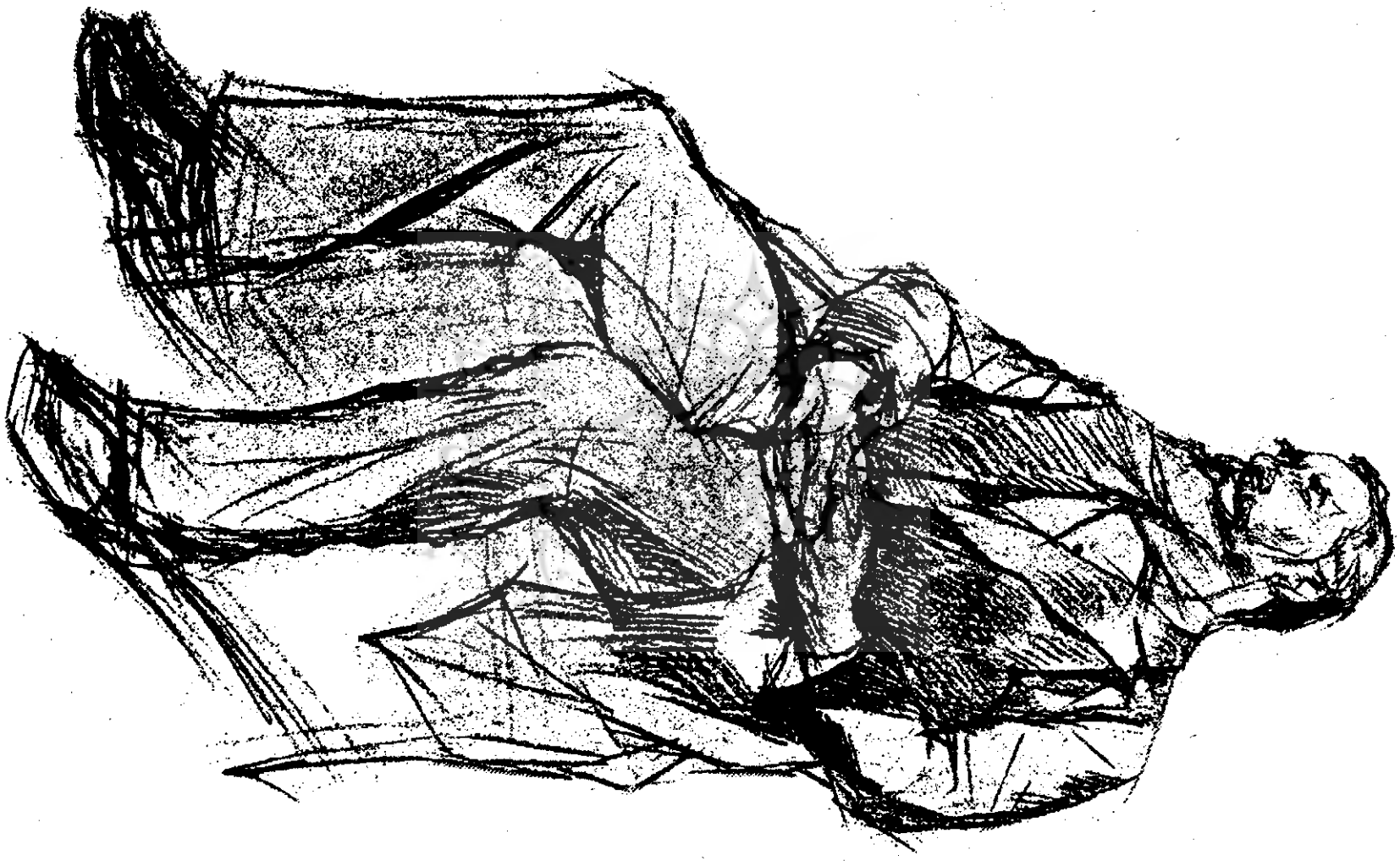
سِرُف از سه موضوع به هیجان می‌آید: اودیسه و ناسیکا، غارت اروپا و اپیزود متامورفوس اوید، جایی که به خصوص تحول رفتار با دیانای به خشم آمده در یک گوزن و نابودی نیوبس توسط دیانا و آپولو به انجام می‌رسد. همه این سه موضوع بازتاب خود را در طرح اولیه در دو سال آخر عمرش نشان می‌دهد.

اودیسه و ناسیکا(۱۹۱۰) تغییراتی را به خصوص در مناظر، به طور کلی در ارتباط با آسمان، زمین و دریا مطرح می‌سازد. هنرمند فوری ترکیب‌بندی را پیدا می‌کند: پیکر لاغر ناسیکا بر روی گاری که در جلو آن قاطرها هستند و با حرکت معمول سرهایشان را بالا آورده‌اند، پشت دختر شاه، اودیسه را در حالی که به زحمت از ساحل به دنبالشان قدم برمی‌دارد، تصویر کرده است. تاریخ‌نگاران هنری اشاره می‌کنند که انگیزه چنین حرکتی و راه‌حل ظاهری آن در آثار سِرُف که در اواسط دهه، برای اولین بار ظاهر شد و از اثر پتر اول در سال ۱۹۰۷ راهش را به سوی اودیسه و ناسیکا ادامه داد، نهفته است. شباهت بین آنها بی‌چون و چراست، اگرچه حرکت آن اول در اتود تدفین معمار دیده شد و بعد در موضوعی از تاریخ

روسیه؛ اما در اثر هومر کاملاً متفاوت تفسیر می‌شود. در اودیسه همه‌چیز از تمایل به وضوح، کمال و هارمونی مملو است. طبیعت و انسان، باهم وحدتی عالی می‌سازند. حرکت سرزنده است. در بخشی از این اثر، سِرُف آسمانی بلند را نشان می‌دهد که رنگ نقره‌ای آن، متناسب با رنگ‌آمیزی نقاشی است. دریا با امواجی که زیر نور آفتاب سفیدرنگ شده‌اند، تصویر شده است. هیئت انسانها و حیوانات، از انعکاس نور خورشید می‌درخشند. هیکل بز مانند ناسیکا که به واسطه چیزی غیرقابل رویت ما را به یاد کرون می‌اندازد، از زندگی و فریبندگی طبیعی دخترانه پر است. قسمت بعدی به فرم نقاشی تزئینی تمایل دارد و منظره‌ای واقعی با آدم‌ها را ارایه نمی‌کند. بلکه بیشتر به یاد دکور صحنه تئاتر می‌اندازد. این نیز اگر به یاد بیاوریم که‌سِرُف زمانی در زمینه نقاشی‌های صحنه تئاتر کار می‌کرد، قابل درک است. جایی که مهمترین اثرش پرده‌ای برای نمایش شهرزاد (۱۹۱۰) در تئاتر خصوصی سرگئی دیاگیلو در پاریس کشیده شد.

در نقاشی غارت اروپا (۱۹۱۰) که از آن نه فقط طراحی و نقاشی وجود دارد بلکه مجسمه هم هست، به خصوص مشکل درهم‌آمیختگی واقعیت و محتملات به شکلی همیشگی حل شده است. هر دوی اینها در ترکیب‌بندی سِرُف تشدید شده‌اند. زئوس در هیئت گاو، اروپای زیبا را با نگاهی زنده و حریص می‌نگرد. رفتار دختر به طرزی شگفت‌آور واقعی است.سِرُف به طور اتفاقی در طبیعت به دنبال این حالت نیست. تعداد زیادی از مدل طراحی کرده تا بالاخره به این طرح می‌رسد که برای او این امکان را به وجود آورده تا موضوع تاریخی را زنده نشان دهد. حرکت گاو در حال شنا کاملاً زنده است. و با این وجود با چرخش سر گاونر، با همسنگی دو موج که بین دو سر اروپا و زئوس قرار دارند، با نقاط نارنجی که آرام بر روی سطح آبی قرار دارند به سکون رسیده است. به نظر می‌رسد این گاو زنده در دریایی کاملاً غیر واقعی و غیرممکن شنا می‌کند. حتی عدم واقعیت در این‌جا نسبی است چرا که امواج پرحرکت تأثیر می‌گذارند. آدم گمان می‌کند که آنها، هم دختر و هم گاو را به شکلی ریتم‌دار و به یک اندازه به روی شانه بالا می‌برند و بعد دوباره به زیر می‌آورند. از یک‌سو در برابرسِرُف وظیفه ارتباط بین محتملات با واقعیت موجودات زنده و از سوی دیگر نشانهٔ کتاب کریلو و تصویرسازی موضوعات تاریخی، قرار دارد. اما در آخرین آثار که موتیوهای قدیمی ارایه شده است، این موضوع به وظیفه اصلی او بدل می‌شود. فقط همین گرایش هنرمند به اسطوره او را بدان سمت کشید. اسطوره، در خود سرزندگی دارد، اما هنرمند به طور اتفاقی در اواخر قرن نوزده و اوایل قرن بیستم به سمت اسطوره گرایش پیدا نکرده است بلکه پیشتر اسطوره‌های جدیدی را خلق کرده است. طبیعی است سِرُف به سمت اسطوره‌های قدیمی در آثارش می‌رود. او هیچ اسطوره جدیدی را خلق نمی‌کند بلکه اسطوره‌های قدیمی را مصور می‌سازد. وروبل، یکی دیگر از نقاشان روسی، در آستانه ورود به قرن بیستم، هم چنین چیزی را تجربه می‌کند. پن یا ملکه قوها، شیطان و فاست همگی قهرمانان ثابت وروبل هستند. نقاشی اسطوره‌ای وروبل فانتزی و واقعیت را در خود آشکارتر می‌سازد. وروبل بیش از آن‌چه تصویر می‌کند از خود می‌بافد.سِرُف هوشیارتر و آرام‌تر است. با این وجود این دو استاد در موتیوهای اسطوره، به یکدیگر نزدیک هستند.

گرافیک در کنار آثار بعدی سِرُف از دهه اول قرن بیستم با سبک خاص او ظهور می‌کند. در نقاشی یورا موروسو (۱۹۰۵) و تامارا کارزاوینا رقاص



(۱۹۰۹)، همچنین در مصورسازی کتاب کریلو که این استاد در سالهای آخر عمر با فداکاری بر روی آنها کار کرد، نتایج بسیار زیبایی نسبت به تمام آثاری که تا آن زمان خلق کرده به دست می‌آورد. سِرُف در این کار همچون کلیه آثارش می‌خواهد واقعیتها را بازیابد، می‌خواهد در مورد مفهوم پنهان وجود هر چیز زنده بر روی زمین، تحقیق کند. به خصوص در این آثار، به طور واضح توانایی استادانه و مهارت گرافیکی هنرمند نشان داده می‌شود. خطوط در نقاشی‌های سِرُف مرتب ضخیم می‌گردند و ابعاد مختلف و خصوصیات متفاوتی از واقعیت را عرضه می‌کنند. او خطوط را برروی کاغذ نه برای نشان دادن شیء واقعی بلکه برای خود ریتم و به خاطر زیبایی ناب عنصر تجسمی، به کار می‌گیرد. در این مورد باید توجه کرد که شاهکارهای سِرُف به خودی خود دارای ارزش‌های هنری هستند. در پرتره‌ها، ترکیب‌بندی اجباری فیگور، در نقاشی‌های تاریخی یا اسطوره‌ای، ارایه کلی سبک ـ که آن هم به خاطر نظر جدید و هم به خاطر قدرت تاریخی و هنری فرم گرفته است (در این جا هم شاهکار استاد در موقعیتی برابر نشان داده می‌شود.) ـ، در نقاشی‌هایی با موضوعات مورد علاقه، اشراف هنرمند به مواد کار ـ که با زحمت به دست آمده است ـ، جهد برای رسیدن به هدف، مشهود است. تعجب‌آور است که فرم در نزد سِرُف نوعی هدف شخصی را دنبال می‌کند- الان به همین خاطر دارای محتوای غنی و یک مفهوم عمیق درونی و معنایی بصری است. قواعد سبک را که سِرُف همیشه در نظر دارد و با همکارانش بر روی آنها کار می‌کند بودند، در موارد بسیار به هنرمند کمک می‌کنند. این سبک با این روش مشخص در حوزه گرافیک با شکست روبه‌رو می‌شود.

سبک، یک تیپ هنری است. و در حیطه یک تیپ نه فقط شور متفاوتی دارد بلکه علایق متفاوت انسانی را نیز دربر می‌گیرد و این‌ها نمی‌توانند سازنده یک سبک باشند. گاهی، بعضی از هنرمندان از فراز قرن‌ها، دستان یکدیگر را می‌گیرند. سِرُف در میان هم‌عصران خود یکی از کمتر کسانی است که می‌شود کارهای او را «خارج از سبک» نامید. او در خود، خشم و عطوفت را با هم دارد. می‌تواند خوش قلب باشد و افکار و احساسات مدل‌هایش را تقسیم کند. می‌تواند حرکت‌های درونی و طبیعی کودک را بفهمد. می‌تواند خوشحالی خلق اثری را با هیجان نشان دهد. و همزمان با نگاهی سرد و محققانه وجود انسان‌هایی کوچک را بازشناسد.

از ابتذال انسان، تکبر، سرهم بندی، خصوصت اشرافی و کاهلی خشمگین می‌شود. اما هنرمند، هر احساسی را در بخشی از زیباشناختی کارش می‌آورد. او هیچ پرتره‌ای را هم‌تراز کاریکاتور قرار نداد. در جست‌وجوی فرم‌های هنری بود. به اندازه کافی، تغییرات حرکت را در شخصیت‌ها به کار برد. هم در نقاشی یرمولووا و هم نقاشی اورلوا، حالات اتفاقی را حذف کرد و هربار بر حالت شخصیتی و ابتدایی مدل تأکید کرد. احساسات در آثار او ذوب گشته‌اند. از همه مهمتر توانایی او برای صعود باقی بود. احتمالاً این تیزبینی همان خصوصیت انسانی و هنری سِرُف است که هیچ شباهتی با وروبل، کروویِن، بنویس یا دوبوشینسکی ندارد، بلکه ما را به یاد هولباین و نقاش کاملاً متفاوت پرتره، گویا، می‌اندازد.

طبیعی است که مقایسه‌های انجام گرفته، مطلق نیست و نقش برابری در تاریخ هنر ایفا نکرده‌اند. امکان ندارد بزرگترین نقاشان جهان به راحتی با نقاشان کنونی مقایسه گردند. اما اگر به بحث در مورد گذشته هنری و تاریخی بپردازیم که روسیه در آستانه ورود به قرن بیستم و یکم در این مرحله قرار داد، به این ترتیب دیگران نمی‌توانند جایگزین شوند. سِرُف استادی بزرگ است که از کارگاهش استادان متفاوت اما پرتوانی بیرون می‌آیند: او هنرمندی است که با آثار و تجربیاتش راه را برای دیگران هموار ساخت. او استادی بزرگ است که با بالاترین توان، نقش خود را بازی می‌کند ؛ نقشی که تاریخ برای او رقم زده است، آن هم زمانی که نقاشی روسیه به قرن بیستم پا می‌گذارد.